

QVVR

QUO VADIS ROMANIA? - Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik

AUTORINNEN

Joachim Born
Jacques Lajarrige
Fabio Longoni
Michael Markel
Beatrice-L. Nicolescu
Oskar Pastior
Heinrich Stiehler

Karin Stögner
Benoît Vitse
Birgit Wagner

VARIA

Raymonde A. Bulger

REZENSIONEN

Hans Dama

Die Sprachen der Avantgarde

QVVR

QUO VADIS ROMANIA? - Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik

AUTORINNEN

Joachim Born
Jacques Lajarrige
Fabio Longoni
Michael Markel
Beatrice-L. Nicolescu
Oskar Pastior
Heinrich Stiehler

Karin Stögner
Benoît Vitse
Birgit Wagner

VARIA

Raymonde A. Bulger

REZENSIONEN

Hans Dama

Die Sprachen der Avantgarde

Redaktion: Georg Kremnitz (Leitung), Peter Cichon (Finanzen), Robert Tanzmeister (technische Ausführung)

technische Assistenz: Astrid Hönigsperger

weitere Redaktionsmitglieder: Heinrich Stiehler, Joachim Born, Thomas Widrich, Fabio Longoni, Barbara Czernilofsky, Max Doppelbauer

Sekretariat: Alexandra Paar, Dagmar Köstner

Grafik: Astrid Young
Druck: facultas

Adresse (Redaktion + Bestellung):

QVR-homepage: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

Quo vadis, Romania?
Institut für Romanistik
Universität Wien
Universitätscampus AAKH
Garnisongasse 13, Hof 8
A-1090 Wien

Jahresabonnement: Ausland 18,- € / Österreich 14,- € (inklusive Zustellung); Selbstabholer 11,- €
Einzelheft: 8,- € (Selbstabholer 6,- €); Doppelheft: 16,- € (Selbstabholer 12,- €)

Bankverbindung: Bank~Austria Creditanstalt Wien, Kto.-Nr.: 03230 494 100 (BLZ 12000)
IBAN: = AT94 1100 0032 3049 4100 / BIC = BKAUATWW

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur und der Stadt Wien, MA 7: Kultur (Wissenschafts- und Forschungsförderung)

ISSN: 1022-3169

Inhaltsverzeichnis

Präsentation:

Heinrich STIEHLER, *Die Sprachen der Avantgarde* 5

Artikel:

Oskar PASTIOR, *Werkstatt mit transformatorischen Spielregeln* 8

Michael MARKEL, *Wie liest man Oskar Pastiors „Hunnenlatein“? Ein Versuch* 14

Jacques LAJARRIGE, *Lecture génétique d'un poème d'Oskar Pastior : La traduction du Rime CXXXII de Pétrarque* 24

Beatrice-Lăcrămioara NICOLESCU, *Urmuz: la limita scindării* 38

Heinrich STIEHLER, *Die -ismen in der Bildenden Kunst* 43

Benoît VITSE, *La mise en scène de Victor Brauner* 54

Birgit WAGNER, *Man Ray und die (inter-)medialen Ausdrucksformen der filmischen Avantgarde* 57

Fabio LONGONI, *La cucina futurista. Un aspetto minore d'un movimento globale?* 69

Karin STÖGNER, *„Die Hure am Abgrund“. Allegorie und dialektisches Bild bei Walter Benjamin* 81

Joachim BORN, *Tupi, or not tupi that is the question. Sprachwissenschaft und Anthropophagie im brasilianischen Modernismus* 91

Varia:

Raymonde A. BULGER, *Voyages en quête du paradis perdu. Hôtel Europa de Dumitru Tsepeneag* 103

Rezension:

Hans DAMA (Rez.), Cornel UNGUREANU 2002. *Geografie literară. Timișoara : Editura Universității de Vest* 110

*Präsentation:***Die Sprachen der Avantgarde**

Heinrich STIEHLER, Wien

Die Literatur zur Avantgarde, nicht nur zur historischen, ist mittlerweile unübersehbar. Dem Bücherberg eine weitere Publikation hinzuzufügen, impliziert einen gewissen Innovationszwang. Die vorliegende Nummer von *Quo vadis, Romania* versucht dem in doppelter Hinsicht zu entsprechen:

Erstens werden aufbauend auf zwei neueren französischen Veröffentlichungen¹ entscheidende Anstöße zur Konstitution der Avantgarden in der europäischen Peripherie geortet – genauer: in Rumänien, das sich niemals zum Vielvölkerstaat bekannt und mit seinem Zuwachs an nationalen Minderheiten nach 1918 ungewollt auch eine wertende Haltung Sprachen gegenüber gefördert hat. Dass sich die Intelligenz solcher Minderheiten bei wachsendem Nationalismus (und einer entsprechenden Sprachpolitik) jenseits des staatlichen Territoriums regroupiert und neue translinguale Koalitionen eingeht, verwundert nicht.

Zweitens kann sich Sprache in der avantgardistischen Praxis nicht auf die natürliche beschränken. Wo es um „Kampf“ und „Kampfgefährten“ geht, sind weiterreichende Kommunikationsmittel gefragt als die verbalen. „Sprache“ bezieht sich deshalb in unserem Fall nicht nur auf die „parole“ eines Systems im Sinne Saussures, sondern auch auf jene Ausdruckskünste, denen keine „langue“ zur Verfügung steht und die vielleicht gerade deshalb die experimentellsten sind.

Direkt aus der Werkstatt des Textens berichtet *Oskar Pastior*. Es mag dahingestellt sein, ob die diglossische Situation seiner Herkunft einen Anteil daran hat, dass er die Sprachen „mischt“, besser: unter dem Diktat des Klangs transformiert. Das bedeutet die radikale Aufwertung der Signifikantenseite des Zeichens auf Kosten des Signifikats, was Pastior an der hochartifizialen Form der Sestine vorführt. Wie man sein „Hunnenlatein“ (sic!) liest, darin führt *Michael Markel* ein. Nämlich als Normabweichung von der Institution Sprache so gut wie als neu zu setzende Gestaltungsnorm, der Sprache disponibiles Material statt sinnstiftender Ideologie ist.

Pastior ist als Übersetzer wie als Oberflächenübersetzer hervorgetreten. *Jacques Lajarrige* verfolgt dieses „Über – Setzen“ an den vier Versionen des Sonetts CXXXII aus Petrarca's *Canzoniere*. Kann die erste Fassung noch als fast wörtliche gelten, so markieren die beiden Folgenden in Zitat und Pastiche ein lauter werdendes Pochen auf der Egalität des Übersetzenden gegenüber dem konsekrierten Dichter. Die polyphone Version 4, die definitive, kehrt das Verhältnis um: an Autoren wie Petrarca ist zu zeigen, „wie ‚ihr‘ Schnabel ‚mir‘ wächst.“ (Pastior 1986. *Lesungen mit Tinnitus*)

¹ Vgl. Fauchereau, Serge 2001. *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes*. Essai. Paris : Denoël (erw. Neuauflage von 1976); Béhar, Henri 2002. *Les enfants perdus*. Essai sur l'avant-garde. Lausanne : L'Âge d'Homme.

Pastior markiert einen Endpunkt, der mit Urmuz (Pseud. für D. Demetrescu-Buzău, 1883 – 1923) beginnt.² *Beatrice-Lăcrămioara Nicolescu* weist den frühen Einzelgänger in der (toll-) kühnen Metaphorik als Vorläufer dadaistischer und surrealistischer „écriture“ aus. Sein erst auf den zweiten Blick tragisches Universum grotesker Tiernischen läutet eine bedrückende Moderne ein, die über Kafkas *Verwandlung* zu Ionescos *Nashörnern* führt.³ Vor dem Hintergrund der rumänischen Institution Kunst (Grigorescu) geht *Heinrich Stiehler* dem Entstehen von Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus in Malerei und Plastik nach. Vor Ort erweist sich das „neue Sehen“ als Reflex auf die bürgerliche Gleichsetzung von Ethnie und Ethik, die im rumänischen Rassismus gipfelt. Ihre internationale Resonanz verdanken Künstler wie Constantin Brâncuși, Marcel Iancu, Victor Brauner und Gherasim Luca gerade der nichtverbalen Dimension ihrer Werke. Im Jahre 2003 hat der französische Theaterregisseur *Benôit Vitse*, wie Pastior ein Mann der Praxis, am Ateneu-Iași *Victor Brauner. Grand Maître de l'Exil Permanent* inszeniert. Vitses poetischer Text berichtet davon und unterstreicht Brauners Aktualität für eine Kultur, die noch immer von der platten Mimesis-Konzeption des Sozialistischen Realismus affiziert ist.⁴ Der Beitrag *Birgit Wagners* beschäftigt sich im Rahmen der Pariser Avantgardebewegungen der zwanziger Jahre mit dem avantgardistischen Film und zeigt am Beispiel von Man Rays „ciné-poème“ *Emak Bakia* (1926) die konsequente Abkehr vom Erzählkino (also von der Mimesis), die Rays Gattungsbezeichnung als zentrales Anliegen benennt. Unter Anwendung von fünf Untersuchungsparametern arbeitet Wagner die Eigengesetzlichkeit der „écriture“ des Avantgardefilms heraus, die im Falle Man Rays die Codes von Kubismus, Dadaismus und Surrealismus keineswegs nur zitiert, sondern sie umsetzt als autonome Bilder der Kinematographie.

Auf einen eher unbekannteren Aspekt der italienischen Avantgarde geht *Fabio Longoni* ein. Gemeint ist die futuristische Küche. Sie nur als Ausdruck der Abgrenzung von der bürgerlich-passatistischen zu „lesen“, wäre verkürzt. Marinettis und Fillias (Luigi Colombo) *Manifesto della cucina futurista* erscheint 1930; beider *Cucina futurista* zwei Jahre später. Nicht nur im eingeforderten Verzehr von Produkten aus nationalen Rohstoffen und in der Italianisierung kulinarischer Termini treffen sich Futurismus und Faschismus. Auch im Kult des Neuen Menschen, im Phallogozentrismus und der Verherrlichung des (inszenierten) „Kampfes um die Fleischtöpfe“ sind Unterschiede zum herrschenden politischen Diskurs kaum mehr auszumachen. Kritik an institutionalisierter männlich-instrumenteller Sprache meldet *Karin Stögner* an. Eine Brücke schlagend von Walter Benjamins frühem Zyklus *Das Gespräch* (1913/14) zu den sog. Geschichtsphilosophischen Thesen (1940) geht sie *gender-bezogen* der Frage nach Aufbewahrung des Überlieferten in Erfahrung und Erinnerung nach. Als dialektisches Bild wird die Allegorie der „Hure am Abgrund“ gelesen, sie, die gerade durch ihre unvermitteltste Verdinglichung der Welt der Dinge, Geschichte, eingedenkt. Nicht anders „Angelus Novus“, den Stögner (mit Karl-Heinz Rüsing, 1991) als Angela Nova ausmacht: als gefallenem Engel, als Dirne. Sprache, die diesen *Namen* verdient, sei für Benjamin ein Weib; Sprache als Zeichensystem hingegen herrschenden Interessen fungibel und damit Medium des phallogozentrischen Universums.

² Vgl. Urmuz 1976. *Das gesamte Werk*. Übersetzt aus dem Rumänischen und herausgegeben von Oskar Pastior. München: edition text + kritik.

³ Vgl. Ionesco, Eugène 1967. „Das war Urmuz“, in: *Akzente* 6, 520-547.

⁴ Zu Brauner vgl. jetzt Alexandrian, Sarane 2004. *Victor Brauner*. Paris: Oxus.

Die Rezeption des Futurismus im außereuropäischen, hier brasilianischen Raum streift schließlich der Beitrag von *Joachim Born* mit dem paronomastischen Titel „Tupi, or not tupi that is the question“. Dem *Manifesto antropófago* (1.05.1928) von Oswald de Andrade entnommen macht die Shakespeare-Reminiszenz zweierlei deutlich: Zum einen die Rebellion gegen die eurozentrische Literatursprache mit dem Ziel einer volkssprachlichen, d. h. den sprachlichen Realitäten vor Ort gerecht werdenden Modernisierung. Zum anderen bleibt Europa im verballhornten Hamlet-Zitat noch so gut präsent wie in der Propagierung der Anthropophagie als Reaktion auf die zivilisatorische Dominanz der Alten Welt. Deren Avantgardebewegungen kannten alle den erneuernden „Kult des Primitiven“. Wenig erstaunlich scheint deshalb, dass der brasilianische Modernismus auf halbem Weg stehen blieb.

Drei allgemeine Ergebnisse zeichnen sich ab:

1. Alle Avantgardevertreter betonen den Materialcharakter ihrer „Sprache“. Das impliziert die radikale Aufwertung der Signifikantenseite des Zeichens.
2. Im Angriff auf die Institution Kunst innerhalb des kulturellen ideologischen Staatsapparates (Louis Althusser) geht es der Avantgarde um die Eroberung der Hegemonie. Solches schließt die Koalition mit repressiven politischen Kräften bis hin zur Staatsmacht nicht aus.
3. Aus strategisch-kommunikativen Gründen wird Intermedialität angestrebt, deren Möglichkeiten und Grenzen jedoch von den technischen Potentialen vorgegeben sind, die dem jeweiligen Medium innewohnen.

Werkstatt mit transformatorischen Spielregeln

Oskar PASTIOR, Berlin

HEIMAT – was ist das? Umfrage, vor Jahren, der Uni Bamberg. Es herauszufinden war die Aufgabe.

HEIM ist ja ziemlich eindeutig – aber AT? Ich nahm das Wörterbuch zu Hilfe, und zwar das *Rückläufige Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* von Erich Mater, das alle Wörter und Wortzusammensetzungen auf -at hintereinander aufführt – eben weil es alphabetisch rückläufig geordnet ist. Was ich fand, waren seitenlange mehrspaltige Auflistungen mit dieser Endung. Meine Leistung war dann bloß – und das hängt mit dem „Thema“ nun doch sehr zusammen – daraus eine rigorose Auswahl zu treffen; das immense Feld auf meine Bedürfnisse (und Bedürftigkeit) hin abzustecken, einzuzugrenzen. Das Ergebnis dieser „Heu-Mahd“, das Listengedicht von 1996, ist bekannt:

Rückläufiges heimataggregat

maat rübesaat pufferstaat
 sabbat zöli akrobat
 kandi sol man konkordat
 transsudat wie exsudat
 pereat spagat renegat
 aggregatte obligat
 surro nugat – ach achat
 matri patri arch rabiat
 immed fiat plagiat
 ordina kommissariat
 prole sekre notariat
 pla va prädi syndi deli duplikat
 seidenbro & advokat
 kopfsalat schnittsalat postulat
 supremat anastigmat
 heimat sprach wahl urhei sublimat
 promat diplo automat
 buchformat permanganat
 schnat
 kombinat illuminat
 obstü pensio brachmonat
 eis christ bau heu lenzmonat
 zitronat inkarnat
 feldspat kalkspat rat parat
 präparat geht separat
 schaumlösch querstauch abkühl leit löt
 brut brüt blitzschutzapparat

disparat
 planquadrat
 referat
 zierat zierat inserat
 literat
 rückgrat euphrat heirat pirat
 büro auto ethikrat
 lektorat hochverrat mundvorrat botschaftsrat
 konzentrat akkurat südostpassat notadressat
 schandtat etat azetat
 lak trak dik wohl resultat
 potentat attentat ruhmestat
 rheostat backzutat
 adäquat derivat
 privat vivat reservat

Wie aber übersetzt man dann sowas? Zum Beispiel ins Rumänische? Was entspräche anderswo einer solchen listenschaumgeborenen Heimat?

Am 27. März 2001, gemeinsam mit Nora Iuga (die meine Petrarca-Übersetzungen, die keine Übersetzungen sind, ins Rumänische übersetzt hat) und Ernest Wichner, Literaturhaus Berlin, im Auto auf der Fahrt von Bukarest nach Hermannstadt, gingen wir diesem Fragenbündel nach. In Ermangelung einer kompatiblen Heimat im Rumänischen landeten wir ziemlich rasch bei der PATRIA, dem Vaterland, und machten uns demnach auf die Suche nach Dingen mit Ria am Ende. Ernest im Fond, der Listenführer, notierte; besonders in der ozonreichen Karpatenluft im Rotenturmpass bordete die Liste fast über; die ich dann, wieder zu Hause in Berlin, als unsere Gemeinschaftsarbeit in eine Art von Rhythmus brachte. Im Unterschied zum At im Heimataggregat zeigte sich, dass hier das Ria-Anhängsel imstande war, sich eine Menge selbstständig funktionierender Kleinwörter (cu, va se, ma) vor die Brust zu schnallen, was bei *rialos*en Häufungen sogar syntaktische Folgen haben konnte...

PATRIA DIN TREI DIN URMA (pat cu pat pe nut se lenje)

aria calabria
 nutria puzderia
 mese lote soneria
 manciu mărtu penuria
 șicheria
 iste isto barbaria
 acto ctito șmecheria
 horia gloria furia curia
 maria varia paria șaria
 (copilă topito popică
 și bucătă căsăto măcelă)
 calo memo datoria

și bulgaria și ungaria și algeria-sumeria-asturia
 malaria-liberia-simeria amu-da caria mizeria
 pizze porcă difteria
 milită și mustăria
 peria beria seria styria
 jungle victo pălăria
 călăto și librăria
 (înfirme carose galante dezinte sufrage)
 chir pușcă jucă fantasmago
 ho glo fu ma
 cu va pa șa
 și alot idolat
 pattrato schelă primă vină
 patberă fieră țigla dofto
 patcofetă-forfecă salume-plapume bombone-condome
 oțelă-vopsito poșetă-amato cochetă-excroche
 o tă gale coteria
 teo lote soneria
 și așa mai tria-pria...

(nora iuga oskar pastior ernest wichner în drum spre
 sibiu, 27 martie 2001)

Das Rückläufige Wörterbuch als das im Grunde differenzierter, d.h. poetischer als das Reimlexikon agierende Spielwerkzeug (contrainte) zur Herstellung (Ermöglichung) komplexer Zusammenhänge. Andere Kunstmaschinen wie die Sestine mit ihrer genialen, zur Selbstübersteigerung in der abwesenden Sieben tendierenden Reimabfolgeformel „6-1-5-2-4-3“ können mehrsprachige Selbstübersetzungsstrukturen bewirken, sobald man die buchstäbliche/lautliche Reimfunktion auf die Spracheigenheit (National-sprachlichkeit) ganzer Zeilen ausdehnt, wie hier in meiner Sestine *fliegen eintag polyglott*, die in Frankreich unverändert, bloß mit dem Titel *sixtine éphémèment polyglotte* erschien:

voilà une sixtine française-anglaise :
 this is an english-german sestina:
 oh eine deutsch-rumänische sestine:
 iată și sextina româno-rusească:
 äto – russko-italjanskaja sestina:
 eccola una sestina italian-italiana:

comme stai, italian-francese sestina ?
 comment ça va, sixtine française-russe ?
 russko-anglijskaja sestina, kak poshiwajesch ?
 how are you, english-romanian sestina ?
 tu ce mai faci, sextină româno-germană?
 deutsch-deutsche sestine, alles in ordnung?

danke bestens, deutsch-italienische sestine!
 grazie, benissimo, italian-rumanesca sestina!
 foarte bine, sextină româno-franțuzească!
 merci, excellent, sixtine française-anglaise !
 thank you, splendidly, english-russian sestina!
 spassiba, prekrasno, russko-russkaja sestina!

no russko-nemezkaja sestina prekrasnej!
 aber die deutsch-englische sestine ist schöner!
 but the english-italian sestina is more beautiful!
 però la sestina italiana-francese è piu bella che tu!
 mais la sixtine française-roumaine est plus belle !
 dar sextina româno-română e și mai frumoasă!

unde e cea mai frumoasă sextină româno-rusească?
 a gde she samaja prekrasnaja russko-franzuskaja sestina?
 mais où se trouve la plus belle sixtine française-allemande ?
 wo aber ist die schönste deutsch-italienische sestine?
 ma dove si trova la piu bella sestina italiana-inglese?
 but where ist the most beautiful english-english sestina?

long live the english-romanian sestina!
 trăiască sextina româno-italiană!
 evviva la sestina italian-russa!
 da sdrastwujet russko-nemezkaja sestina!
 es lebe die deutsch-französische sestine!
 vive la sixtine française-française !

la sixtine française-anglaise est morte
 long live the english-italian sestina
 ma la piu bellissima è la sestina sestina-sestina

Dass die Sestinenformel selber – sie stammt ja aus der Troubadourdichtung – die Entstehung komplexer Gedanken beim Denken im Kopf (dort wo sich Entstehung und Material „höchst merkwürdig“ umarmen und weiterführen „möchten“) vorzeigt, demonstriert und verkörpert, also ist (der Gedanke als ein Wahnsystem das sich erwähnt) – dass diese Sestine auch als Kleinmodell, als Minisestine auf ein Sechstel in sechseinhalb Zeilen, in denen die Formel 6-1-5-2-4-3 zur Silben- und Semantikmelodie wird, eben auch zwischensprachlich funktionieren kann, habe ich in letzter Zeit ausprobieren können; es ist aber wirklich Glücksache, so polyglotte Silben zu finden. Drei von diesen *minisestiner*:

neffe queneau

kanu newö keno
 noka kenu wöne
 neno wöka nuke

tschirpf

quefir quebab quetschapp
 tschappque quefir babque
 quetschapp babque firque

kene nuno kawö
wöke kane nonu
nuwö noke neka
wö kanu

queque firtschapp quebab
babque queque tschappfir
firbab tschappque queque
tschapp babque

o meran / a enorm

marone romane
nema maro rone
nene roma roma
manerone maro
romama nenero
roro nema nema –
orna me

Bei solchen Minisestinen spielt natürlich auch die Konvention, wie Lettern in diversen Sprachen laut zu lesen sind, hinein; irritierend wie erstaunlich... Die herrlichste Transformationsmotorik, Selbstübersetzung Zeile für Zeile, ist aber immer noch die Permutation im strengen klassischen Letternanagramm – wie hier in einem

iglu pisa

agilupsi
pi aus gli –
igsi lupa
liga pius

upsi glia
piglu asi
pia siglu
ulpa gisi

alu gipsi
gupilasi
apis guli
sial puig

isa piglu
glius api
pagilius
agli ipsu

aug i lips
i pusa gli
sa i glipu

glu i spai

iglu pisa
glu i sapi
isla gupi
pusa igli

pisu igla
glais i pu
puligasi
luigi spa

plugiasi
algupisi
glupiasi
galipusi

sa pu ilgi
guli pisa –
pagus ili
pusigail...

– und weiter, bitte weitermachen: spiguila / a gips ilu / (igas pliu / is galupi) // upi galis / is pigalu / ius plagi / glipa sui...

Berlin, 14. Juni 2004

Oskar Pastior, geb. 1927 im siebenbürgischen Hermannstadt in Rumänien. 1945 – 1949 als Angehöriger der deutschen Minderheit zur Zwangsarbeit im Donbas (Ukraine) deportiert. Nach der Rückkehr Gelegenheitsarbeit. 1955 bis 1960 studierte er in Bukarest Germanistik und war anschließend dort beim Rundfunk tätig. Von einem Studienaufenthalt in Wien kam er 1968 in die Bundesrepublik Deutschland und lebt seit 1969 als freier Schriftsteller in Berlin.

Mitglied der Werkstatt für Potentielle Literatur OULIPO, des Bielefelder Colloquiums Neue Poesie, der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt und der Akademie der Künste in Berlin.

Preis des Südwestfunk-Literaturmagazins 1983; Ehrengast der Villa Massimo Rom 1984; Ernst-Meister-Preis für Literatur 1986; Hugo-Ball-Preis 1990; Brüder-Grimm-Poetikprofessur in Kassel 1992/93; Frankfurter Vorlesungen zur Poetik 1994; Preis für Europäische Poesie der Stadt Münster (gemeinsam mit Gellu Naum); Walter-Hasenclever-Literaturpreis der Stadt Aachen 2000; Peter-Huchel-Preis 2001; Preis der Rumänischen Kulturstiftung und Ehrendoktor der Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt 2001; Erich-Fried-Preis 2002. Eine Werkausgabe Oskar Pastiors ist seit 2003 beim Münchner Hanser Verlag im Entstehen.

Wie liest man Oskar Pastiors „Hunnenlatein“? Ein Versuch

Michael MARKEL, Nürnberg

Wie liest man es also, dieses „Hunnenlatein“ (FV 20^{1*}), wie findet man Zugänge zu Oskar Pastiors ungewöhnlichen Texten? Ganz allgemein vielleicht, indem man sich Gottfried Benns Hinweis vergegenwärtigt, Gedichte bestünden weder aus Gefühlen, noch aus Botschaften, sondern aus Worten, die mehr anschlügen als Nachricht und Inhalt. Das dürfte in ganz besonderem Maß auf Pastior zutreffen, denn in seinen Texten tritt Sprache in ihrer denkbar vollsten Leiblichkeit auf, und der Autor macht vorzüglichen Gebrauch von ihrem Materialangebot.

Allerdings einen recht eigenen Gebrauch. In einem Text des jüngsten Bandes *o du rober iasmin* (2002) heißt es etwa: *deltaspiele en-/ten pilades ele-/petalen seidel-/dill [...]* (RI 12), oder weiter: *ideelle spaten/liekeln spaete/seile [...]* (RI 13). „Mich dünkt, die Alte spricht im Fieber“, sagt Faust über einen ähnlich gefügten Text in der *Hexenküche*. Sprachlich betrachtet, stellen die zitierten Fragmente Sätze dar, die den Bedürfnissen des deutschen Valenz- und Satzmodells voll entsprechen. Was daran befremdet, ist die lexikalische Besetzung der Gliedstellen, die keiner verbindlichen Sprachnorm folgt.

Was in diesem Beispiel für die Satzgestaltung gilt, kann auch für die Textgestaltung gelten. Baudelaires *Harmonie du soir* als Vorlagemodell wird in den „43 Intonationen“ des Bandes *o du rober iasmin* jeweils neu inszeniert. Damit ist, glaube ich, eine erste konkretere Handreichung zum Lesen gewonnen: Pastiors materiale Strategien der Textfügung gründen sich auf Fehlbelegungen des Modells, können also zum ersten unter dem *Grundsatz der Normabweichung* gelesen werden.

Im Band *o du rober iasmin* geht jedem Text eine kurze Auskunft über dessen jeweilige Machart voran. Diesem Hinweis nach handelt es sich bei den zitierten Stellen (RI 12 – 13) keineswegs um lexikalisch willkürlich abweichend gestaltete Sätze, sondern Zeile für Zeile um Anagramme auf Baudelaires Zyklustitel *Spleen et idéal*. Der Text kann also nicht allein aus normabweichender Gliedstellenfüllung begriffen werden, sondern ist, da er unter dem Gebot der Anagrammierung steht, zum zweiten unter dem *Grundsatz dieser autorgesetzten Gestaltungsnorm* zu lesen.

Wenn schon Goethe, dann zu obigem Beispiel auch noch: „Sagt es niemand, nur dem Weisen, / weil die Menge gleich verhöhnet.“ Pastiors strenges Anagramm simuliert nicht nur Sätze, sondern auch die Form eines wunderbar abgestimmten, scheinbar schwerelos schwebenden dreiteiligen Dialoggedichts (*diesel an plete; plete an diesel; pedell an seite*), das offenbar nicht ganz zufällig an Texte aus dem *West-östlichen Divan* gemahnt. Pastior lesend, wäre also des weiteren nach dem Funkspiel jener Energien zu fragen, die durch die Reibung von alter und neuer Norm freigesetzt werden. Diese Verflechtung der Spielregeln setzt drittens *relationales Lesen* voraus.

Leser und Autor, hat Pastior einmal geschrieben, legten „den Weg, wenn auch nicht denselben, in ähnlich gleicher Richtung zurück“, es könne dem Leser nicht nur um „das zu findende Muster“, nicht nur um die „Auflösung“ gehen, sondern um den ganzen

¹ Zitate werden mit Bandsiglen und Seitenangaben belegt, die Aufschlüsselung der Siglen erfolgt am Textende.

„Parcours“ (FG 101). Das setzt viertens ein Lesen voraus, das sich der Leiblichkeit der Sprache im Textprozess vergewissert, ein Lesen nach dem *Grundsatz sprachmaterialer Gewichtung*.

Das ist gewiss kein einfaches, nicht immer ganz herkömmliches Lesen. Es setzt einen Leser voraus, „der Augen und Ohren neugierig offen hält“ (JA 105) und dem Autor bei seinen Manipulationen an Leib und Gliedern der Sprache tunlichst auf die Finger schaut. Das allein steht hier zu erwarten: der gewagte Versuch, in Pastiors scheinbar kreativem Chaos die Ordnungsmuster des Verfahrens auszumachen, die im Glücksfall ein verständigeres Lesen fördern.

Die Philologen unter den Lesern, diese „sekundären Geister“, die ohne „Fächer, Unterbringungen und Überdachungen oder gar ein [...] Theoriegebäude“ (FV 12) nicht auskommen, greifen zur Rasterung der Vielfalt gestalterischer Vorgänge gelegentlich hilfeschend nach den mathematischen Grundoperationen. Ich folge ihnen und unterscheide additive (*Draufbold, Kalabreserbündchen*), subtraktive (x -Abwesenheit in *laute(x) i(r)rtum* oder in *(r)eiche e(r)nte*), permutative (*unholder holunder; ulf grasmaul – ulf mausgral – ulf lausgral*) und substitutive (*bei nacht und nabel, ein Lesen lang*) Manipulationsmöglichkeiten, die sich auf allen Ebenen des Sprachsystems durchführen lassen und dem Sprachmaterial zu neuen Allianzen, Oppositionen, Similitäten oder Heterogenitäten verhelfen. Was sich da ergibt, ist ein wahrhaft weites Feld, das zur philologischen Parzellierung geradezu herausfordert.

1. Die Graphemik

Die Graphemik ist insofern ein Randproblem, als sich Oskar Pastior nicht gerade häufig auf ihre Angebote einlässt. Immerhin gibt es auch im jüngsten Band vereinzelte Belege visueller Texturen. So laufen etwa in *hds in gleichabständigen reihen* (RI 54) in einem ersten, linken Textfeld vierzehn senkrechte, alphabetisch geordnete Buchstabenkolonnen „gleichabständig“ auf die vierzehn Schriftzeichen von „harmonie du soir“ zu und in einem zweiten, rechten Feld davon weg, so dass sich in der alphabetisch dreizehnten Mittelzeile beider Felder der gleiche „Text“ als Symmetrieachse dieses Flächenmusters aus Schriftzeichen ergibt. Ebenfalls als Augenweide bieten sich die auf- und absteigend, links- und rechtsbündig hüpfenden Buchstabenreihen der jüngsten „Zopfmodule“ (RI 50, 56, 57 – 63) dar, doch auch früher hat Pastior gelegentlich mit Lettern gepuzzelt wie in *Kau Ellen, atze, tu es, geb* (FG 43 – 45), in *morgen im rogen* oder in *Pirmasens in variablen Homoletrien* (HG 43, 78), er hat Flächenornamente gebildet wie in *arithmese* (FG 57), *knöterich* (FG 85 – 86) oder *noch ein knöterich* (HG 52 – 54), und er hat Ähnliches getan wie Morgensterns Architekt: den Zwischenraum der Wörter herausgenommen und Schriftzeichenüberlappungen vom Typ „löwenzahnfleischhungerlohn“ (*remise buff*, RI 44) oder „dogmalaria“ (*Der Exiltext*, WA 2, 330) ermöglicht. Solches lässt sich herstellen, gelegentlich treiben Reisegruppen das als zeitverkürzendes Gesellschaftsspiel, doch wenn Pastior graphemische Delimitationsspiele anzettelt, können diese leicht „vom Sichersten ins Tausendste“ führen. Etwa ins Labyrinth des Minotaurus, jenes fügenlos gefügten mythischen Wesens, halb Mensch, halb Tier. Setzt Pastior diesem dann noch ein winziges „do“ voran, so reflektiert der Text *dominotaurusbekistandaradei* (HG 19) zugleich blinzelnd auf seine Machart.

Deviatorische Delimitationen waren allgemeine Textkondition in Pastiors *Gedichtgedichten* (1973), wo ein Rahmen von 46 typographischen Stellen pro Zeile den Text durch arbiträre Schnitte gegen den Strich scheidet, so dass eine „Vorrichtung“ leicht zur *orrichtung* und die harmlose Konjunktion „oder“ erstaunlich zu *o der!* oder zu *Ode R* mutiert. Silbentrennungen und Zeilenbrechungen mit Aha-Effekt sind reichlicher in den *Gimpelstiften* (1992) zu beobachten.

2. Die Lautung

Das französisch geschriebene, deutsch zu lautende Anagramm *baude laire* (RI 7 - 9) aus Pastiors jüngstem Band kommt dem Einschachtler als Überleitung zur Phonologie natürlich gelegen. Die Lautung bietet unvergleichlich mehr und vielfältigere Spielformen, zumal wenn nicht nur Einzelphoneme, sondern auch Lautgruppen in die Betrachtung einbezogen werden. Es kann aber durchaus auch geschehen, dass Pastior bloß einen Konsonanten etwas stärker aufzischen lässt und einen Vokal ein wenig länger dehnt, und schon verwandelt sich ein voraussetzbarer „Veteranenclub“ zum *wetscherabnenclub* (SB 70) - die *Ahnen ahnen* dann den russischen *wetscher*, den Abend.

Lautassoziative Häufungen (*daun faun alaun*, FG 19 - 22), alphabetische Reihenbildungen sogenannter Abecedarien, die einfach, doppelt oder dreifach (FG 46, 62) vorwärts oder rückwärts (FG 43 - 45), mit oder ohne zusätzliche Zahlenspiele (FG 54 - 56; RI 21 - 22) durch die Texte laufen und akronymische (FG 64; RI 51) oder akrostichisch-telestichische (UN 6) Muster ergeben, Silbenpalindrome sowie sonstige klangliche Umkehrschübe oder aber komplexe phonetische Ablaufspiele bieten in zahlreichen Texten äußerst phantasievolle „Beschäftigungen im Reich der Ohren“ (LT 119).

Im „lautmalerischen“ Text der *Gedichtgedichte* (GG 54) spitzt sich nicht nur „die ritmik zi“, sondern auch der Vokalismus des beschriebenen nicht geschriebenen imaginären Gedichtes, um schließlich in dunkler Vokalserie listig vor- und „ad absurdum“ geführt zu werden. Kleine „Orgien [...] des Wohlklangs“ (VG 107) veranlassen die monovokalischen Texte (*zur kur fuhr urwurm - kultur/pur*) der *Gimpelstifte* (VG 98 - 104) oder die monovokalischen Zeilen des Pantums *pompon tamtam* (VP 96). Selbst der eigentlich karge Vokalismus aus dem Namen des Literaturhauses Edenkoben (e - e - o - e) schafft, im Gedichttitel zu o - e - e - e - e permutiert, ein wahres *Ohrenbeben* (HG 108 - 111); in den 130 Textzeilen aber gestaltet sich der regelmäßige Wechsel dieser beiden Lautfolgen zu einer Art Paarlauf mit zwei markanten Kehrtwendungen. Ergebnis ist eine Art Doppelvokalise mit Umkehrschub oder, wie Pastior sagte, eine „Vokalisenschaukel“.

Überhaupt wird die Vokalise allein schon deshalb zum wichtigsten „Ohrenfänger“ (HG 133), weil sie eine eigene Gattung darstellt und sich formal entwickelt hat. Es sind Texte, die sich in dem Band *Vokalisieren und Gimpelstifte* (1992) „immer von neuem an der Vokalschnur der Ausgangszeile(n)“ (VG 107) entlang arbeiten, in späteren Bänden als „Oberflächenversionen“ (HG 137) oder „Oberflächenübersetzungen“ (VP 108) den Vokalismus ganzer Vorlagentexte nachbilden (WR 12; RI 23), gleichabständig verschieben (RI 33, 34, 35, 36), palindromisch zu „gegenläufigen“ Vokalisieren verkehren (HG 74) und sich schließlich den festen Baugesetzen tradierter Gedichtformen wie der Villanella (*Pissmandel*, VP 47 und 108) oder des Pantums (*gumram taleum*, VP 95; *pompon tamtam*, VP 96 und 112) unterwerfen. Einmal, soviel ich sehe, wird in Pastiors vorläufig letztem Band das Verfahren der Vokalise auf eine Konsonantenspiegelung übertragen (RI

32); reizvoll ist auch zu hören, wie Baudelaires „Harmonie du soir“, zu Klangsilben zerlegt, im tänzelnden Paradeschritt der Sestine daherstottert (*bar mo ni dü so ar*, RI 52 - 53).

Dass selbst lautspielerische Texte keine „Präkognitionsvokabelstrapase“ (FV 77) darstellen und nicht „unterhalb des gedanklichen Limits“ (KM 77) bleiben müssen, dass Pastior ein schlitzohriger Spieler ist, der immer noch einen Hintersinn als Trumpf in der Hand hält, beweist m. E. sinnfällig der Text *die melodie des archimedes* (HG 14 - 15). Die im Titel vorgegebene, im Text multiplikatorisch vorgeführte klangliche Identität von Auftakt und Ausklang der Sprachsequenzen verwirklicht sprachleiblich das Prinzip des Archimedes ebenso, wie im Umkehrschluss ästhetische Schönheit auf der Gleichgewichtsschwebe der Symmetrieglieder beruhen kann.

3. Die Grammatik

Es gibt einige wenige Texte, denen Grammatikalisches ganz direkt als Vorwurf dient. So nimmt beispielsweise der Text *auf trotz ist fluss mit* (JA 193; WR 7) aus der *Gimpelschneise in die Winterreise-Texte* (1997) zwar Wilhelm Müllers *Auf dem Flusse* zum Vorwand, wird aber, bis auf den Titel, ganz aus Präpositionen montiert, deren Zusammenordnung Bedeutungsanklänge, hie und da fast schon Mitteilungen (*nach unweit ab von statt*) freisetzt. *forname, fornaio* (WR 3) aus dem gleichen Band spielt im dritten „Anlauf“ „unter Beigabe von polyglotter Gimpel“ (WR e) mit deutschen Modalverben, während *wedel-entsch* (JA 192) ebenfalls polyglott die Konjunktionen *oder*, russisch *ili*, rumänisch *sau*, englisch *as* ins Spiel bringt und sie kunstvoll zu wechselnd rückläufig lesbaren Palindromen verschränkt. Stellt das russische *ili* schon an sich ein Lautpalindrom dar, bildet die Zusammensetzung aus *sau* und *as* ein Silbenpalindrom, wie *oder* durch Zusatz von *edo* ein gleiches ergibt. Stellungspermutierend in wechselnde Folge gebracht, ergeben schließlich die drei Palindromwörter sechs Zeilenpalindrome: mit einfachsten Mitteln ein einfallsreiches Textgebilde höchster Künstlichkeit.

Grammatikalische Morpheme als subtrahierte Präfigierungen sind lesend einem Textteil aus *halle paare fieder* (FG 73) nach alphabetischer Liste zuzusetzen, im *rückläufigen heimataggregat* (HG 82 - 83) spulen sie sich als Suffixe mechanisch additiv (*-at, -bat, -dat, -gat* ...) durch das halbe Alphabet hoch bis zum Scharnier „heimat“ und von da an wieder hinab, wobei Brüche der selbstgesetzten Regel zu Knackpunkten im Aggregat werden, an denen der Text seinen Witz übt, während er andernorts semantisch einschnappt: *pervat spagat renegat* oder *privat vivat reservat*.

Recht selten sind Eingriffe ins Flexionssystem, wenn etwa nichtflektierbare Wörter dekliniert werden wie die dialektgestützte *zue Trube* (FG 44) und die Analogbildung *nure laubbaumwipfelsprache* (JA 134) oder wenn Pastior als Replik auf „größer“ auch mal „ganz“ zu „ganzer“ steigert (*Im Flug*, OW 7). Reicher genutzte grammatikalische Arbeitsmöglichkeiten ergeben sich - wenn *Albert albert* oder das Grammophon in Anspielung an den bekannten Schlagler *ramonat* - aus der Klassenkonversion der Wörter, vor allem aber daraus, wie die Syntax mit dem experimentell umgerührten Wortschatz fertig wird.

Für den außergewöhnlichen Rang der Texte Pastiors spricht mit Sicherheit die Mehrfachvernetzung des Materials. Solch plurale Bezüglichkeiten sind grundsätzlich Ergebnis des kunstvollen Textbildungsverfahrens; sind sie aber schon im Material angelegt, verfügt Pastior über einen seltenen Spürsinn, diese Angebote zu erkennen und

zu nutzen. So beispielsweise jene des Genitivs. Ganz aus Genitivstrukturen bestand schon 1974 der Text *Die Stadt Ihrer Meinung* (WA 2, 333), 1997 lautete ein Bandtitel *Das Hören des Genitivs*. Im Leitgedicht *das denken des zufalls* (HG 7) heißt es: *vom löschen des durstes abgesehen/ist das hören des genitivs/der bosenträger der erkenntnis*. Schon Schulgrammatiken weisen darauf hin, dass der substantivische Genitiv ein höchst unzuverlässiger Kasus ist, weil er, sofern sein vorgeordneter Nominativ eine Nominalisierung vom Verb darstellt, eine Umkehr der Subjekt-Objekt-Relation erlaubt und somit eine doppelte Lesbarkeit ermöglicht. Hört der Genitiv etwas oder hört jemand den Genitiv? Denkt der Zufall selber oder denkt jemand an/über ihn?

In ähnlicher Weise ist nicht mehr eindeutig auszumachen, was im einfach erweiterten Satz Subjekt und was Objekt ist, wenn diese Satzglieder durch weibliche oder sächliche Substantive gebildet werden, die bekanntlich für Nominativ und Akkusativ kein unterscheidendes Kasuszeichen tragen. Darum gilt für eindeutig kommunikative Sprache die strenge Stellungenregel Nominativ/Subjekt vor Akkusativ/Objekt. Indem nun die Anfangszeilen von *traun* (HG 58 – 59) bewusst und erkennbar gegen diese Satzbauregel verstoßen - *da hat die umkehrkraft/ein kleiner satz gemacht* -, bringt die so erzielte syntaktische Polyvalenz vordergründig zwar semantischen Zugewinn, lässt jedoch gleichzeitig hintergründigere Zweifel an der Tauglichkeit der Sprache als verlässlichem Kommunikationsmittel aufkommen.

Verunsicherte Grammatik weicht nicht nur die Semantik auf, sondern relativiert auch die Logik und kehrt das Verhältnis zwischen Aktiv und Passiv nicht allein grammatikalisch um - das Spiel wird für Pastior bedenklich ernst.

4. Der Wortbereich

Wer über Pastior spricht oder schreibt, lässt sich überdurchschnittlich häufig zum Zitat verleiten, denn Pastior hat aus einem umfassend verfügbaren Wortschatz, der hoch- und fremdsprachliches, regionales, dialektales und fachsprachliches Gut einschließt, immer das treffendere Wort voraus, und er schnürt es so in seine Texte ein, dass sich dem Leser ungeahnte Funktions- oder Verständnisebenen eröffnen. Demzufolge ist mit reichlich Spielformen im Wortbereich zu rechnen. Sie bedienen sich phonologischer Mittel, haben andererseits oft schon den Text zur Voraussetzung, so dass sie sich nur künstlich und nicht immer sauber herausortieren lassen.

Wem außer Pastior wäre es denn schon aufgefallen, dass eine einfache Umkehr der Namenfolge des Philosophen Ernst Mach zur Ermahnung „Mach Ernst!“ wird? Pastiors Text *tacho eschnapur* (FG 12 - 13) führt zusätzlich vor, was - *mach sachen ach am fachwerk-/dach* - additiv, subtraktiv oder redensartlich mit „machen“ sonst noch zu machen ist: *mach buch das tor*.

Vorzüglich scheinen sich für Wort-Spiele Komposita anzubieten, deren Teile verkehrt zusammengesetzt (*sieben mal alpengebun*, HG 55 - 59), vertauscht, verschoben, getilgt oder ergänzt werden. Gelegentlich gewinnen sie aus dem Fehlen eines zu ergänzenden Teiles Schlüssigkeit (vgl. *balle paare fieder*, FG 72 - 73; *mein untaugliches pfaue*, HG 63), gelegentlich bilden sie im Hahnenritt oder Rösselsprung vor wie zurück Similitätsallianzen und Ornamente auf der Fläche (*haftsprung*, FG 60). Wie ergiebig Wortzusammensetzungen eingesetzt werden können, belegt das Titelgedicht des Bandes *Feiggehege* (1991) (FG 14 - 15). Der Text stellt eigentlich ein großes Freigehege dar, in dem 136 Belege von Wortzusammensetzungen oder Attributionen mit *-feig-* (*staubfeig, schuldfeig,*

einwandfeig, die feigheit die ich meine) zur Veranschaulichung dessen gehegt werden, wie mit fehlender Freiheit - von Freigehege spricht man ja nur bei deren Fehlen - die Feigheit zunimmt. Ein Beispiel für Möglichkeiten des politischen Gedichts bei Pastior? Warum nicht? Eines unter anderen.

Ganz anders der lange Text mit dem kurzen Titel *ist aus Feiggehege* (FG 35 - 39). Er führt eine äußerst komplexe Sprachornamentik vor. Das Satzmodell der Eingangszeile *ein zarter aal ist zäher als ein wüster abt* - also ein Gleichsetzungs-nominativ mit angeschlossener Vergleich - bleibt durch alle 157 Zeilen gleich. Was sich ändert, ist zunächst die Substantivauffüllung. Entsprechend den sieben Textabsätzen, werden sie sieben mal Zeile für Zeile durch andere ersetzt, die immer einer alphabetischen Liste entsprechen. Die drei Adjektive im Satz - ornamental disponiert, ein Komparativ zwischen zwei Positiven, doch alle mit der Similitätsendung -er - die Adjektive also rotieren nach alphabetisch rückläufiger Liste, indem sie von Zeile zu Zeile je einen Platz vorrücken und der dritte Platz neu besetzt wird. „Ist aber nicht jeder gute Text auch eine Arabeske?“ (VP 105) hat sich Pastior noch jüngst gefragt. Dieser ist gewiss eine vorzügliche.

Aussagetext oder Text als Ornament - für das Palindrom ist das kein Dilemma. Ornamental ist dessen rückläufige Lesbarkeit allemal, dass diese Lesung aber auch einen Sinn ergibt, gehört schon per definitionem dazu, auch wenn dieser Sinn nicht immer so zupackend ist wie in dem Silbenpalindrom *nur cobai baikonur* (KJ, 131), wo *Baikonur* für das ehemalige sowjetische Raumfahrtzentrum steht, *cobai* aber, entlehnt von französisch „cobaye“, rumänisch soviel wie „Versuchskaninchen“ bedeutet. *Nur cobai baikonur* - Silbenpalindrome wirkten gelegentlich wie Kalauer und häufig nahmen sie die Form einer Definition an, hat Pastior als Fazit intensiven Experimentierens mit rückläufiger Lesbarkeit auf Silben-, Wort- und Textebenen erkannt (KJ 158). Der Band *Kopfnuss Januskopf* (1990) sammelt den Ertrag dieser Experimente. Das Titelpalindrom halte ich für den schönsten Fund, weil es die spielerische Textart mythologisch einprägsam legitimiert, ein reizvoll komplexes gibt durch den Titel *katapult* (WR 8) sein rückschnellendes Wesen kund.

5. Der Textbereich

Gestalterische Manipulationen im Wortbereich treten sichtbar hervor, sobald sie sich auf einer dem Leser vertrauten Textfolie abheben. Darum legt sich Pastior häufig mit Vorgabetexten an - im textlichen Mikrobereich mit morpho-syntaktischen Festfügungen, Redensarten, Sprichwörtern, geflügelten Worten oder geläufigen Zitaten, im Makrobereich mit populären Texten oder normativen Gedichtformen, wobei er - *transcriptase ist das schwalbe theben* (HG 30) - die textlichen Festfügungen verfahrenstechnisch verändert oder durch lexikalische Neubelegungen aufbricht. Relationales Lesen ist hier besonders geboten.

Das kleine Beispiel *sine ira nulla bar-/bes* aus den *Gimpelstiften* (VG 10) ist geeignet, Einblick in die Komplexität solcher Umtextungen zu gewähren. In der angeblich auf Tacitus zurückgehenden lateinischen Redensart „sine ira et studio“ (ohne Hass und Eifer) substituiert Pastior den zweiten Teil durch „nulla barbes“, wobei sich das siebenbürgisch-sächsische Dialektwort „barbes“ (barfuß), zeilengebrosen und mit Trennungszeichen geschrieben, in das deutsche Adjektiv *bar* (bloß, entblößt, ohne...) und die russische

Präposition *bes* (ohne) zerlegt, die ihrerseits mit *nulla* und *sine* eine semantische Similitätshäufung ergeben.

Verdeckte, modifizierte, umfunktionierte Anspielungen und Zitate in Pastiors Texten aufzuspüren, wäre eine Aufgabe für sich und kann hier nur als Verfahren erwähnt werden. Der Text *das weiße blatt / hat ernst* (HG 27 – 28) inseriert Brocken bekannter Wanderlieder; Redensarten werden in *hippocampus* (HG 38 – 39) und in *Kalamitäten* (HG 69) eingedampft, in *Rückendeckung* (HG 36) katachrestisch kombiniert; literarische Zitate oder Zitatanspielungen sind häufig und bilden „abstände & knoten“ (HG 29) – Abstände zur Vorlage, Schnittstellen im neuen Textprozess.

Im Bereich von Ganztexten kreuzte Pastior beispielsweise in der *Berliner Kontamination* (TP 23 – 26; vgl. auch JA 199 – 207, HG 130 – 132) einen Prosatext Kleists mit einem Gedicht Benns, indem er den Wortschatz des einen in die Syntax des andern umbettete, und da sich das „spielerische Puzzle“ „als unheimliches Spiel auf eine nahe Zeitgeschichte zu“ (JA 20) erwies, wiederholte er es in der *Zweiten Berliner Ansteckung* (HG 21 – 23) mit anderen Texten der beiden Autoren.

Unzweifelhaftes Meisterstück solcher Transskriptionstechniken ist, für mich zumindest, der Text *Selbstinduktion* (HG 86 – 87). Darin werden Verben und Substantive aus Goethes *Prometheus* in Umkehrfolge gebracht, wobei ein erstaunliches Ergebnis erzielt wird. Nicht allein im Palindromscharnier *und betrost jung und gut*, sondern auch in anderen Zeilen verkehrt sich Goethes rebellischer Aufbruchtext wie von selbst in Klage und Skepsis: *Ich besitze nichts Geängstigteres / unter der Träne, als euch, Beladene! / Ihr reißt kümmerlich / von Schmerzen / und Schlafenden / euren Rettungsdank*.

An Autoren wie Francesco Petrarca (*Francesco Petrarca. 33 Gedichte*, 1983) oder Wilhelm Müller (*Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller*, 1997) erkundet Pastior umfassend, „wie ‚ihr‘ Schnabel ‚mir‘ wächst“ (LT 152), in den Bänden *sonetburger* (1983), *Anagrammgedichte* (1985), *Eine kleine Kunstmaschine* (1994) oder in *Vilanella & Pantum* (2000) erprobt er Chancen und Ergiebigkeit von Neutextungen streng normativer Gedichtformen, wohl wissend, dass seine Versionen einer andern Regel gehorchen und „eine andere Definition“ darstellen (AG 9).

Einen Extremfall selbstbestimmter Sprache stellt sicher der schon erwähnte sonetburger *wetscherahnenclub* (SB 70) dar. Er enthält keine Wörter in herkömmlichem Sinn, erfüllt keine Bedingungen kommunikativer Sprache – und kommuniziert doch. Denn die Phonemblöcke jeder Zeile spiegeln genauestens Vers- und Reimschema des strengen Sonetts: *assa - saas - blu - ulb* – das ganze in zwei Quartetten und zwei Terzetten variiert – vierzehn Sonette gleichsam auf der Folie einer Sonettform ähnlich abgebildet wie in *har monie dü so ar* (RI 52 – 53) sechs Sestinen in einer Sestine oder wie in *kolben und zehen* (VP 69 – 70) Zeile für Zeile aus Silbenblöcken ein „Pantum im Pantum“ (VP 110) gebildet wird: „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ und für die selbst die Grundlage Wort entbehrlieh sein kann.

Ist das „Linguistikherbst“ (HG 10) oder Wetscherahnenpoesie? Der sonetburger als spätzeitliches Fast-food-Angebot ehemals üppigerer poetischer *Fleischeslust* (1976)? Die Einschränkungsregeln des Sonetts hat Pastior schon einmal als Korsett bezeichnet, das Sprache in die Schranken einer „Fastenregel“ (JA 102) einschnürt, und vom Anagramm hat er gesagt, es habe „die Nüchternheit zur Leere“, die „Quote an Aushub, die in Bedeutsamkeit“ reiche (AG 9), sei gering. Freilich hat er auch eingeräumt, gelegentlich sei es ein „Bilderbogen, dem die Augen aufgehen“ (AG 10).

Zur Frage nach dem Wie dieser Texte tritt also doch auch jene nach dem Was. Zumindest ein Blinzeln nach Bedeutungen „sieh da! sieh dort!“ (UN 22) sollte lesend nicht ganz ausgeschlossen werden, auch wenn feststeht, dass Wortgestalt und Wortbedeutung in Pastiors Texten nicht den Gleichschritt suchen und Textprozesse sich als kleine Kunstmaschinen – oder wie ein Gang über siebenbürgische „Büffelklaviere“ (VP 105) – scheinbar allein nach mechanischen Regeln abspulen.

Der Autor hält nicht viel von einem mimetischen Literaturkonzept, und eine rezeptorische Reduktion des Textes auf dessen „Sinnkonstrukt“ gilt ihm als unsinnig (FV 76). Wünschbar als Ziel seines poetischen Verfahrens wäre ein bedeutungsfreier, nichtsagender Text, „vollkommen in einer [...] farblosen Völligkeitsleere“. Da aber eigendynamisch und unvermeidbar „Innewohnlichkeiten“ (FV 61) in den Text kommen, befürwortet er allenfalls einen, „wo das Wie und das Was einander so lesen, dass es sie gibt“ (FV 8) – nämlich beide – und wo das Ergebnis „nicht unter dem Strich, sondern unterwegs“ (FG 100) zu suchen ist. Für das „kognitive Blinzeln“ (FV 58) seiner materialen Arrangements und Strategien gebraucht Pastior wiederholt die Metaphern „Rhizom aus Anklang“ (FV 62) oder „relationales Myzel“ (FG 103, KM 78, FV 86) und legt damit den unterschwellig-subkutanen Charakter der Textbedeutungen fest.

Gewiss bewegt nicht wenige Leser auch die Frage nach dem Warum dieses „genuinen Kausalats“ (HG 7) „fieberhaften“ (KF 105) Sprechens. In den Frankfurter Vorlesungen *Das Unding an sich* (1994) bekennt Pastior, seine „Projekte“ seien gestalterisch aus einem „Aufbegehren gegen die Regelmäßigkeit selber wie gegen die teleologisch ausgerichtete Eigendynamik im Projekt“ (FV 41) entstanden. Auch zu dem hier angedeuteten ontologischen Hintergrund seiner Textstrategien hat Pastior wiederholt, wenn auch eher punktuell Stellung genommen. So hat er die Lieder und Balladen seines *Krimgotischen Fächers* (1978/1985) als „Krisengestirn[e]“ bezeichnet, die einen „Verlust des Zentrums“ (KF 104) signalisierten, und in seinen Betrachtungen zur „Perfidie des Genitivs“ (WA 2, 333) hat er darauf hingewiesen, Newtons Weltbild klarer Subjekt-Objekt-Scheidung sei heute dahin, ebenso „die linear tröstenden Finalitäten in Fortschritt und Geschichte – die generell sprachlichen“ (FV 55). Indem er in seinen Texten Traditionen, überlieferte Harmonien und Utopien dekonstruiert, reagiert er künstlerisch auf diesen Verlust von Teleologien. Wenn es ein Programm seiner Verfahren und Ziele zu formulieren gälte, sagte Pastior seinen Frankfurter Hörern, „so wäre dies sein allgemeiner Nenner: Leser oder Hörer hellhörig machen für Differenzierungsmöglichkeiten, damit jeder zu seiner eigenen Sprache findet, um nicht auf Hüte, die angeboten werden (von Ideologien und deren Medien und, notgedrungen, auch von jedem Text, auch meinem), hereinzufallen“ (FV 43). Seine Poesie sei ein Widerpart zum „hochtrabenden Brimborium der Ideologen. Ein Rauschen gegen ihren Rausch“ (JA 204), hatte er vorher schon geäußert. Die Zeit stopfe ihm ihren Finger in den Hals, und was sich da rauswürge an poetischen Janusköpfigkeiten, seien „Schnippchen und Schnäppchen gegen den Lauf der Welt, [...] oder, bitte: widerläufig geknüpfte Haken im Fleisch der Zeit“ (FV 53). Für solch wesentliche Widerläufigkeiten steht offenbar Pastiors kreativer Hader mit den Normgeboten der Grammatik wie der Poesie, ihr Bruch bietet diesem Autor, dem das zwanzigste Jahrhundert seine Instrumente nicht nur gezeigt, sondern sie an ihm auch geübt hat, eine Möglichkeit, sich frei zu spielen von den Zwängen normativen Denkens, von Fremdbestimmungen und „Vereinnahmungen durch totale Zeichensysteme“ (JA 56).

Fast möchte man meinen, Pastiors Weg habe mit Notwendigkeit zu seinem jüngsten Band *o du roher iasmin* (2002) führen müssen, denn dieser stellt eine Art Bilanz

verschiedenster Umtextungsmöglichkeiten auf der Grundlage sehr begrenzter Vorlagen dar. Autornamen, der Buch- und ein Zyklustitel, zwei herausgelöste Zeilen, sonst immer wieder und wieder der zum Kürzel werdende Titel *Harmonie du soir* veranlassen die dreiundvierzig „Intonationen“ Pastiors, die sich als Anagramm, Akronym, Sestine, Palindrom, als graphische oder konsonantische Arabeske, als Vokalise oder Oberflächenübersetzung und – neu als Verfahren – als semantische Versuchsanordnung darbieten – ein kleines Organon der Poesie Pastiors, das sich vorzüglich zum Erlernen ihres Alphabets eignet.

Siglen der ausgewerteten Quellen:

- AG 1985. *Anagrammgedichte*. München: Renner.
 AU 1976. *An die Neue Aubergine*. Zeichen und Plunder. Berlin: Rainer.
 FG 1991. *Feiggebege*. Listen Schnüre Häufungen. Berlin: Literarisches Colloquium.
 FL 1976. *Fleischeslust*. Lichtenberg: Klaus Ramm.
 FV 1994. *Das Uding an sich*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 GE 1965. *Gedichte*. Bukarest: Jugendverlag.
 GG 1973. *Gedichtgedichte*. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand.
 HG 1997. *Das Hören des Genitivs*. Gedichte. München/Wien: Hanser.
 HÖ 1979. *Hörlicht*. Sechzig Übertragungen aus einem Frequenzbereich. 3. Aufl. Spenge: Klaus Ramm.
 IJ 1985. *Ingwer und Jedoch*. Texte aus diverser Anlass. Göttingen: Herodot.
 JA 1987. *Jalousien aufgemacht*. Ein Lesebuch. Hrsg. Klaus Ramm. München/Wien: Hanser.
 KF 1978. *Der kerimgotische Fächer*. Lieder und Balladen. Mit 15 Bildtafeln des Autors. München: Klaus G. Renner.
 KJ 1990. *Kopfnuss Januskopf*. Gedichte in Palindromen. München Wien/Hanser.
 KM 1994. *Eine kleine Kunstmaschine*. 34 Sestinen mit einem Nachwort und Fußnoten. München Wien: Hanser 1994.
 LT 1986. *Lesungen mit Tinnitus*. Gedichte 1980-1985. München/Wien: Hanser.
 MC 2003. *Mein Chlebnikov*. Basel Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
 OW 1964. *Offne Worte*. Bukarest: Literaturverlag.
 PP 1983. *33 Gedichte (mit Francesco Petrarca)*. München Wien: Hanser.
 RI 2002. *o du rober iasmin*. 43 intonationen zu „Harmonie du soir“ von charles baudelaire. Weil am Rhein Basel: Urs Engeler Editor.
 SB 1983. *sonetburger*. mit 3 x 14 zeichnungen des autors. Berlin: Rainer Verlag.
 SD 1990. *Eine Scheibe Dingsbums*. Gedichte. Mit 10 Zeichnungen des Autors. Ravensburg: Otto Maier.
 ST 1969. *Vom Sichersten ins Tausendste*. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 TP 1978. *Ein Tangopoem und andere Texte*. Berlin: Literarisches Kolloquium.
 UN 1991. *Urologe knesst Nabelstrang*. Verstreute Anagramme. Augsburg: Maro.
 VE 1968. *Versuri* [Verse]. București: Editura Univers.
 VG 1992. *Vokalisieren & Gimpelstifte*. München/Wien: Hanser.
 VP 2000. *Villanella & Pantum*. Gedichte. München/Wien: Hanser.
 WB 1983. *Wechselbalg*. Gedichte 1978-1980. 2. Aufl. Spenge: Klaus Ramm.

- WR 1997. *Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller*. Weil am Rhein Basel: Urs Engeler Editor.
 WA 2003 *Werkausgabe*. Bd. 2: „Jetzt kann man schreiben was man will“. München/Wien: Hanser.

Lecture génétique d'un poème d'Oskar Pastior : la traduction du *Rime CXXXII* de Pétrarque

Jacques LAJARRIGE, Paris

Dans deux études précédentes, j'ai abordé la transposition des sonnets de Pétrarque par Pastior sous des angles complémentaires. Une première fois dans le cadre d'une lecture comparative des phénomènes de répétition; une seconde sous l'angle particulier de la traduction d'une contrainte d'écriture, au sens que les Oulipiens donnent à ce mot.¹ Les remarques qui suivent chercheront cette fois à envisager la relation des deux poètes par un autre versant, en confrontant les quatre versions successives que Pastior a livrées des *Rime CXXXII* du *Canzoniere*. Ces variantes ont été éditées par Klaus Ramm à partir des manuscrits inédits du poète. Elles fournissent sur sa démarche, ses hésitations, ses difficultés, des indications éclairantes qui permettent de faire ressortir leur caractère exemplaire au regard de l'ensemble du recueil *Oskar Pastior – Francesco Petrarca. 33 Gedichte*.² Nous ne disposons d'aucune information quant à l'intervalle de temps qui séparent ces quatre étapes de la gestation. Aussi faut-il considérer que la numérotation qui accompagne chacune des versions successives correspond à l'ordre chronologique de leur conception. Nous ne savons pas davantage s'il existe des traces de même ordre concernant les autres sonnets de Pétrarque, que ce soient ceux qui ont été finalement retenus pour l'édition ou ceux qui en auraient été écartés après abandon de tentatives jugées infructueuses.

Aussi adopterons-nous une approche pragmatique et empirique en considérant d'abord une à une les trois ébauches préliminaires, puis en les confrontant entre elles sur des points précis ainsi qu'avec le poème définitif, sans perdre de vue le texte source qu'elles ont en commun. Notre étude sera guidée par les interrogations suivantes :

- Quelles conséquences ont les différences, parfois importantes, qui existent d'une mouture à l'autre, pour la possibilité d'identifier le projet pastorien dans son ensemble et son degré de réussite ?
- Dans quelle mesure reconnaît-on encore, et à quel degré, l'hypotexte pétrarquien ?
- Enfin, en corrélation avec ce deuxième point, nous nous intéresserons à la question centrale de la citation traitée dans le texte programmatique *Was ist « Zitat »* qui livre quelques clés pour la pratique conjugée de la citation et de la traduction et prend explicitement appui sur Pétrarque.

¹ Cf. Jacques Lajarrige 1994. « Traductions, anagrammes et palindromes : trois formes de répétition inversée dans la poésie d'Oskar Pastior », in : A. Montandon & S. Chauouchi dir. 1994. *La répétition*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise Pascal (= Collection « Littératures »), 203-218 et « Les nouveaux habits de Pétrarque. Traduction et contrainte chez Oskar Pastior », in : *Formules*, revue des littératures à contraintes, n°2, 1998, Paris : L'Âge d'Homme, 51-60.

² Oskar Pastior - Francesco Petrarca 1983. *33 Gedichte*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. Les variantes sont reproduites dans : Oskar Pastior 1987. *Jalousien aufgemacht*. Ein Lesebuch. Hrsg. von Klaus Ramm. München, Wien : Carl Hanser Verlag. La version définitive y est donnée en premier, suivie par le texte de commentaire *Was ist « Zitat »* et après seulement, par ordre croissant, des versions I à III. Pour l'ensemble, cf. 40-43 de cette édition.

Commençons par citer le texte de référence, le sonnet des *Doutes sur la nature de l'amour* (CXXXII) figurant dans la première partie du *Canzoniere* :

Si ce n'est point l'amour, qu'est-ce donc que je sens ?
Si c'est l'amour, par Dieu, quelle chose est-ce là ?
Bonne, d'où vient l'effet d'âpreté et de mort ?
Mauvaise, d'où me vient la douceur des tourments ?

Si de plein gré je brûle, pourquoi ces pleurs, ces plaintes ?
Si c'est contre mon gré, à quoi sert de me plaindre ?
O mort vivante, o mal délicieux,
comment, si n'y consens, sur moi un tel empire ?

Si je suis consentant, à grand tort je me plains.
Par des vents si contraires, sur une frêle barque
je me retrouve en haute mer, sans gouvernail,

si légère en sagesse, si lourde d'errements,
que je ne sais moi-même quelle est ma volonté,
et brûlant en hiver je tremble en plein été.³

Version I : travaux d'approche

La *Version I* possède le double avantage d'être représentative d'un état de balbutiement du projet et de présenter la plus grande distance par rapport à la version finalement retenue pour la publication. On peut ainsi y déceler non seulement des hésitations bien compréhensibles à ce stade de la transcription, mais également des signes annonciateurs de ce que tenteront les étapes suivantes :

Wenn es Liebe nicht ist, was also (zum Teuffel) ist das was ich fühle?
Aber wenn das Liebe ist, mein Gott, was für ein Ding und welches?/wie beschaffen/
Ist sie gut – woher der raue todesähnliche (tödliche) Effekt?
Ist sie schlecht – / woher die Süße jeder ihrer Qual?
Wenn ich in Lüsten brenne – / warum / woher das Weinen und die Klage?
Wenn das Schlimme mir behagt – warum (wozu) dann lamentieren?
O Tod bei lebendigem Leib, o entzückendes Übel
Wie hat das alles in mir Platz, wenn ich nicht einverstanden bin?
Und wenn ich einverstanden bin, quält es mich und tut mir leid.

³ Nous citons Pétrarque d'après l'édition suivante : *Canzoniere. Le Chansonnier*, édition bilingue de Pierre Blanc. Paris : Bordas (= Collection Classiques Garnier), 1988, 265. Nous reproduisons ici le texte original : « S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento ?/Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale ?/Se bona, onde l'effecto aspro mortale ?/Se ria, onde sì dolce ogni tormento ?// S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento ?/S'a mal mio grado, il lamentar che vale ?/O viva morte, o dilectoso male, /come puoi tanto in me, s'io nol consento ?// Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio./Fra sì contrary vènti in frate barca/mi trovo in alto mar senza governo, // sì lieve di saver, d'error sì carca/ch'ï medesimo non so quel ch'io mi voglio, /e tremo a mezza state, ardento il verno. » Rappelons qu'il existe de ce sonnet une traduction de Martin Opitz.

Zwischen so gegensätzlichen Winden im zerbrechlichen (schwachen) Boot (Kahn)
 befinde ich mich auf hoher See ohne Steuerung,
 so leicht vom Wissen (???), so beladen mit Irrtum,
 daß ich selber nicht weiß was ich überhaupt will,
 und zittere mitten im Sommer brennend nach dem Winter.
 (Fassung I)

Chaque traducteur a ses astuces et ses manies. Mais traduire, c'est de toute façon opérer constamment des choix parmi des possibilités multiples. On ne s'arrêtera donc pas ici à des détails imputables à cette évidence, préférant privilégier le sens global, le mouvement général de la *Version I* et sa thématique. Ce qui frappe d'emblée, c'est sa très grande proximité avec l'original de Pétrarque. On remarque tout d'abord que Pastior y respecte scrupuleusement le nombre de vers du sonnet, sans toutefois se soucier des rimes. Ce constat vaut également pour les deux versions suivantes. En outre, il y reprend à son compte le mode interrogatif du modèle.

À l'exemple des premiers vers, il est possible, par une confrontation directe des deux textes ligne à ligne, de mettre en évidence que l'on a affaire à une traduction presque littérale qui, abstraction faite des nécessités grammaticales des deux langues en jeu, suit l'ordre syntaxique, la disposition des éléments dans le raisonnement :

Vers 1

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento ?
 Wenn es Liebe nicht ist, was also (zum Teufel) ist das was ich fühle ?
 Si ce n'est point l'amour, qu'est-ce donc que je sens?

Vers 2

Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale ?
 aber wenn das Liebe ist, mein Gott, was für ein Ding und welches?/wie beschaffen?
 Si c'est l'amour, par Dieu, quelle chose est-ce là?

Vers 3

Se bona, onde l'effecto aspro mortale ?
 Ist sie gut – woher der rauhe todesähnliche (tödliche) Effekt?
 Bonne, d'où vient l'effet d'âpreté et de mort ?

Vers 4

Se ria, onde sí dolce ogni tormento ?
 Ist sie schlecht – / woher die Süße jeder ihrer Qual?
 Mauvaise, d'où me vient la douceur des tourments?

L'impression générale est malgré tout déjà influencée, pour ne pas dire gauchie, par quelques anomalies évidentes. D'abord, quelques contresens sur l'original, notamment au dernier vers du premier quatrain, sur lequel nous ne nous appesantirons pas davantage, car cela est un risque inhérent à toute traduction d'une part, et d'autre part un danger encore plus inévitable lorsque l'on prend le parti, comme Pastior, de traduire consciemment à partir d'une langue que l'on ne connaît pas. Plus intéressant en revanche

est de notre point de vue une constante qui s'annonce dès le premier vers, celle qui consiste à intercaler entre parenthèses ou barres obliques des éléments qui ne peuvent se justifier à partir de l'original. C'est le cas de la séquence « zum Teufel » (que diable) qui n'apparaît pas chez Pétrarque. Pastior le sait bien, mais il semble vouloir introduire ici un contrepoids au « perdio » (par Dieu) du vers 2. Il faut reconnaître qu'il s'agit là d'une liberté qui ne dénature pas le modèle, lui-même sous-tendu en permanence par un jeu complexe d'oppositions et d'oxymores (se bone, se ria). Le choix de la parenthèse semble indiquer une intention, une hypothèse de travail destinée à faire ultérieurement l'objet d'un choix permettant de trancher entre plusieurs possibilités. Ce phénomène des variantes laissées en suspens, connu de tous ceux qui pratiquent la traduction, vaut pour les autres passages du texte laissés entre parenthèses comme « im zerbrechlichen (schwachen) Boot (Kahn) »⁴. Dans un cas comme dans l'autre, le texte présente des particularités d'une écriture différée au double sens d'un report dans le temps d'une décision à prendre ultérieurement et d'une différenciation. En effet, il n'est pas indifférent, du point de vue du sens, de proposer d'un côté « der rauhe todesähnliche Tod » (la mort âpre semblable à la mort) ou « der tödliche Effekt » (l'effet mortel).

Une autre tendance, qui prendra de l'ampleur dans les versions suivantes, se dessine également ici, en l'occurrence celle qui consiste à alourdir le texte par des excroissances volontairement redondantes. On en trouve un exemple au vers 2 où « wie beschaffen » (de quelle nature) répète d'une autre manière « was für ein Ding und welches ? » qui disait déjà deux fois la même chose. Ce trait prouve que Pastior a depuis le début autre chose en tête que la simple traduction, même approximative, de Pétrarque. De telles pratiques suggèrent qu'il cherche parallèlement à mettre en évidence des traits stylistiques et thématiques de son modèle qui ressasse l'interrogation sur la nature insaisissable du sentiment amoureux.

D'autres passages révèlent des incertitudes caractérisées comme dans « so leicht vom Wissen (???) » (vers 12) où les trois points d'interrogation s'avèrent à la réflexion parfaitement justifiés s'ils veulent marquer un doute quant à la juste compréhension de Pétrarque, car la légèreté en question ne provient pas du savoir, comme le suggère la version pastiorienne, mais est bel et bien une légèreté due à une insuffisance de savoir. Il faudrait comprendre en réalité « si légère en savoir ou en sagesse ». Un autre exemple serait l'accumulation des interrogatifs aux vers 4, 5 et 6 (« woher », « wozu », « warum »).

Provisoirement, nous pouvons conclure que cette première version, qui a tous les aspects extérieurs d'une première ébauche de traduction fidèle, encore mal dégrossie, avec ses inévitables hésitations et ses erreurs, ne présente encore que peu de velléités d'affranchissement, même si perce ici ou là déjà une plus grande diversité lexicale. Là où Pétrarque fait résonner la langue par des effets d'écho⁵, Pastior opte pour un autre registre, celui de l'écart permis par les synonymes : Klage/lamentieren (alors que le verbe klagen aurait été possible) ; das Schlimme/Übel (v.4 - 6).

⁴ La traduction de ce sonnet par Martin Opitz retient le substantif « Schiff » : « ich walle wie ein Schiff das durch das wilde Meer/Von Wellen umbejagt nicht kann zu Rande finden ». Le choix du mot « Kahn » a peut-être été inconsciemment dicté à Pastior par le poème *Abend* de Gryphius où on peut lire le vers que Pastior connaît sans doute : « Der Port naht mehr und mehr sich zu der Glieder Kahn ».

⁵ Cf. vers 6 : mal ; vers 8 : male ; vers 5 : lamento, vers 6 : lamentar.

Version II : un état intermédiaire en quête d'autonomie

Wenn was ich fühle, nicht „die Liebe“ ist, was ist es dann? und ist « sie » « es » – mein Gott, woraus besteht sie, wie ist sie beschaffen?/was ist sie, abgesehen von der Bezeichnung?:

Fühlt sie sich « gut » an – wieso bewirkt sie Rohheit, Tod?/führt sie im Endeffekt zum Tod?/

Tut sie weh – warum ist ihre Pein immer auch süß?

Fühlt sie sich « schlimm » an – oder ist sie es?/Tut sie weh – oder ist sie schlimm/
Trotz des süßen Ziehns?

Sagt, was ich fühle, mir wohl oder übel zu – weswegen also lamentieren?

Ach, lebendig zu sterben; ach, erquicklich/erquickender Kräfteverzehr /

und alles das in einem – ohne mein Einverständnis?

Und sage ich Ja dazu – gleich tut es mir ehrlich leid.

So hin- und hergebeutel, zerbrechlich,

außer Kontrolle, fernab (fern) von den Menschen,

so unwissend leicht, so anfällig für Irrtum

seh ich,/wird mir bewußt/ daß ich ja selbst das Objekt meiner Wünsche nicht kenne

und davon wird mir heiß und kalt, Winter und Sommer/Wechselbad Schüttelfrost//

(Fassung II)

Le lecture de la *Version II* permet de comprendre rapidement à quel objectif simple répondait la première approche : fournir un matériau de départ suffisamment proche de l'original pour pouvoir s'en imprégner dans le détail et en même temps suffisamment souple pour pouvoir se prêter à un processus de déstructuration ultérieure.

Formellement, les quatorze vers du sonnet source sont préservés, mais leur découpage n'est plus respecté. Les coutures du texte cèdent sous le poids de commentaires qui modifient la distribution des éléments dans le vers. Le premier d'entre eux, qui reprend l'interrogation initiale de Pétrarque sur l'indécision du sujet quant à la nature de l'amour, ne peut faire illusion bien longtemps. En effet, les stratégies mises en œuvre par Pastior pour creuser un écart d'avec son modèle sont nombreuses. Le fossé résulte d'abord du statut accordé au sujet lyrique et de la place qu'il occupe dans cette interrogation. Dans la *Version I*, c'était comme chez Pétrarque l'amour qui était placé en tête, et en second lieu seulement le pronom à la première personne qui s'imposait. Ce n'est déjà plus le cas ici où le « je » vient occuper la première position que peut lui octroyer la syntaxe : « Wenn was ich fühle, nicht « die Liebe » ist, was ist es dann ? »

En conséquence, l'amour est relégué au second plan. Logiquement, Pastior accentue chaque fois que cela est possible la prédominance du sujet en accumulant les tournures verbales conjuguées qui peuvent permettre de circonscrire les sentiments et les perceptions sensorielles de celui-ci : « fühlt sich gut an » ; « was ich fühle » ; « wieso bewirkt sie Rohheit? » ; « tut sie weh » etc. Alors que le souci antérieur avait été de gommer les échos, Pastior les réintroduit ici par un autre biais, grâce notamment à la répétition pure et simple de ces verbes ou par des effets de paronomase comme dans « erquicklich/erquickender Kräfteverzehr ». On peut y voir un double mouvement d'addition-soustraction. Le texte pastorien enfle sous l'effet d'interprétations personnelles qui prolongent et côtoient graphiquement la source : « Was ist sie, abgesehen von der

Bezeichnung? führt sie im Endeffekt zum Tod? » Mais ces ajouts, qui n'ont plus rien à voir avec une traduction littérale, ne font pas que récapituler selon une autre modalité des idées exprimées par la partie centrale de la *Version II*. Une notation telle que celle qui concerne la notion de doux tiraillement (« trotz des süßen Ziehns ») vise le sujet initial de l'énonciation, le sujet lyrique du poème de Pétrarque donc, voire au-delà de celui-ci Pétrarque lui-même. À l'opposé, Pastior, intervient aussi par des coupes massives qui vident le sonnet de sa richesse métaphorique initiale. C'est le cas du topos baroque de l'existence conçue comme frêle esquif livré à l'océan et de tout ce qui l'accompagne, l'absence de gouvernail, ou les vents menaçants. Il faut noter que cette purge radicale a pour effet de recentrer l'énonciation sur le « je » :

So hin-und hergebeutel, zerbrechlich,

[...]

seh ich ...⁶

Il se détache ainsi avec netteté de ce qu'il appelle dans *Alles ist « Zitat »* « l'idée fixe » de Pétrarque.⁷

Que ce soient les ajouts ou les suppressions, ces interventions remplissent deux fonctions complémentaires. La première est de souligner à l'excès les spécificités de l'original, de reproduire par mimétisme les circonvolutions de l'affect, les méandres de la rhétorique pétrarquienne, mais aussi d'ajouter à la redondance originale une excroissance du même ordre. La seconde est d'introduire subrepticement des énoncés plus indécis, dont le point d'incidence fluctuant est soit Pétrarque, soit Pastior, soit le rapport entre les deux. Ainsi, la séquence « erquicklich/erquickender Kräfteverzehr », déjà évoquée, peut-elle être reçue comme un commentaire critique de Pastior indiquant que Pétrarque s'épuise en vaines répétitions. À l'extrême rigueur, on pourrait encore y déceler une survivance fortement altérée du « dilettosa male », du mal délicieux. En revanche, le vers 12, (« so leicht, so anfällig für Irrtum ») paraît être une auto-critique ironique de Pastior qui, après avoir éliminé le contresens qui lui avait échappé dans la première version, l'assortit d'une confession, d'un aveu de faiblesse. Car si « so unwissend leicht » rétablit de manière acceptable l'idée d'une légèreté en matière de sagesse, la formule relève en outre de l'équivoque et pourrait être traduite par : « si léger sans le savoir, si sujet à l'erreur ». Comme si Pastior se plaisait à inscrire en filigrane dans son texte même les limites de sa démarche.

Parallèlement, le texte de Pétrarque semble se dissoudre peu à peu dans une écriture propre qui fait ressortir les citations par des guillemets, délimitant du même coup un territoire autonome. De manière générale, cette *Version II* est une solution intermédiaire un peu hybride dans la mesure où elle n'a pas renoncé totalement au rendu fidèle de certains passages et où, en même temps, s'affirme une volonté de prendre ses distances. Un tel compromis ne peut faire l'économie d'un aveu d'indétermination qui, par une sorte de contamination, s'est transposé sur lui et le pousse à reconnaître qu'à vrai dire il ne connaît pas vraiment l'objet de ses désirs. Une nouvelle fois, cette affirmation peut être attribuée soit à Pétrarque, soit à Pastior.

⁶ C'est moi qui souligne.

⁷ Oskar Pastior, *Alles ist « Zitat »*, in *Jalousien aufgemacht*, op. cit., 42.

Version III : l'affirmation de l'autonomie

Wenn aber, was in der Mitte zu wachsen anfängt, « nicht ist » – was bleibt mir « zu fühlen » ? Und « ist » es – mein Gott, wie beschaffen muß es sein ? Meint – ich zitiere – « was in der Mitte zu wachsen anfängt » es gut mit mir – wenn der Ausgang tödlich ist ? « Tut » das weh – oder « ist » das schlimm ? / Ohne Wurzel wachsend – eine Lust, eine Pein. Ich schüre beides um es auszulöschen : wohl oder übel eine klägliche Würde. « Ein Mißverständnis, und wir gehen daran zugrunde » – ein anderes Zitat. Und es widert mich an, an diesem Halm zu kauen (« Tod und Leben », « erquickender Kräfteverschleiß ») – es geschieht ohne mein Einverständnis. / Da stimme ich Petrarca zu; auch seiner Trauer. So hin und her, zerbrechlich, außer Kontrolle, fern von den anderen ; / so unwissend leicht ; so anfällig für den Irrtum; so fehlt mir selbst die Kenntnis dieser Wünsche: und davon wird mir heiß und kalt – « ein Hund lief in die Küche und so weiter ».
(Fassung III)

Pour saisir la véritable rupture qui s'opère entre les deux premières étapes que nous avons analysées et la troisième version, il faut recourir aux indications fournies par Pastior dans *Was ist « Zitat »* à propos de la phrase initiale qui introduit une citation étrangère à Pétrarque puisqu'il s'agit du début du *Journal* de Kafka consacré à la nature de l'inspiration.⁸

Cette rencontre avec Kafka, Pastior l'a située précisément à la date du 11.6.1982, jour de diffusion d'une émission radiophonique au cours de laquelle il a entendu cette citation alors qu'il travaillait à la *Version II*. Il a également précisé le nombre et la nature des autres emprunts ou interférences qui ont enrichi son texte⁹ : un poème de Walther von der Vogelweide, un film vu à Bucarest pendant ses études, et Kleist auquel il attribue sans doute par confusion une autre citation de Kafka qu'il a également réemployée, issue cette fois de la fin du récit de fiction *Ein altes Blatt* : « Ein Mißverständnis ist es und wir gehen daran zugrunde ».¹⁰

Pastior, seul membre germanophone de l'Oulipo, revendique la pratique de l'intertextualité comme constitutive de son travail d'écriture, mieux même, il la formule selon le principe oulipien selon lequel un texte qui emploie une contrainte parle de cette

contrainte. Il n'en va pas autrement ici. Plusieurs cas de figure se présentent : d'un côté la reprise littérale d'un passage, de l'autre la modification à peine perceptible d'un énoncé qui, n'étant plus encadré par des guillemets et participant pleinement d'une construction syntagmatique en partie liée à l'hypotexte pétrarquien, prend le statut d'une allusion.

Même cité tel quel, l'emprunt est toujours une violence faite à la source, car la pratique citationnelle conduit au minimum à un changement de statut de l'énonciateur et à une modification du point de vue. La fidélité toute relative se voit de toute manière anéantie puisque la fonction démarcative des guillemets dans cette *Version III* introduit une impossibilité d'attribution fiable. Lors de sa première apparition en tête du poème, la formule de Kafka voisine sans aucun signe de reconnaissance extérieur avec plusieurs emprunts qui, eux, sont mentionnés comme tels : « nicht ist », « zu fühlen », « ist », « tut ». Il s'agit là de vestiges pétrarquiens, mais ces citations sont déjà grandement altérées par le filtre des deux premières versions que le commentaire ajouté à la marge par Pastior fait virer au quasi pastiche.

La dissémination va donc dans le sens développé par Pastior dans *Was ist « Zitat »*, à savoir que tout est citation, parce que tout, à l'origine, est sorti de la substance de ces sonnets du *Canzoniere* et que par conséquent tout y est « citation de Pétrarque », y compris Kafka. Or, Kafka vient enrichir ce matériau premier et se coule autant dans le mouvement du texte pastorien que dans celui de son substrat pétrarquien. De cette façon, la citation est décontextualisée et déconnectée d'une pensée (« Gedanke ») hétéronome. La littéralité ou l'approximation ne font guère de différence sur ce point, d'autant moins que Pastior combine des éléments issus du *Journal* et d'un récit de Kafka. Ne manquant aucune occasion de dérouter son lecteur, il n'a pas seulement recours à un emploi fluctuant des guillemets, par exemple en citant une première fois Kafka en y renonçant, comme s'il pouvait s'agir de Pétrarque ou de lui-même, et une seconde fois à l'identique, mais avec des guillemets. La formule d'annonce « ich zitiere » introduit une incise qui, elle, doit être rapportée à des éléments relevant manifestement du domaine de l'interrogation sur les sentiments amoureux. À l'inverse, la remarque « ein anderes Zitat » pourrait laisser entendre que l'emprunt a été fait auprès d'un autre confrère encore. Or, il n'en est rien. Dans les deux cas, c'est Kafka qui a prêté sa voix, mais c'est une nouvelle fois vis-à-vis de Pétrarque, nommément cité, que Pastior exprime une convergence de vues (« da stimme ich Petrarca zu »). Avec une jubilation certaine, il exhibe et camoufle dans un même geste.

La *Version III* est de ce point de vue révélatrice de la construction d'un espace d'écriture qui, malgré l'emprise inévitable de ces deux confrères, mise avant toute chose sur l'individualisation, la délimitation, comme il dit lui-même très bien dans la *Postface* qui clôt le recueil.¹¹ La démétaphorisation de Pétrarque menée avec une belle constance participe de cette mise à distance. Mais il faut bien voir en même temps que l'injection de citations autres réintroduit des métaphores qui produisent à leur tour du sens et des allusions aux contraintes de l'entreprise. Il n'est pas très difficile de voir que la *Version III* propose davantage un essai d'écriture autonome qu'une traduction ou une transposition

⁸ Nous citons Kafka d'après l'édition : *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe (=KKA). Hrsg. von G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit, Frankfurt/Main: S. Fischer, 1982 sq., Pour la citation : *Journal 1909-1910*, KKA, *Tagebücher*, 13-16 : „Alle Dinge nämlich die mir einfallen, fallen mir nicht von der Wurzel aus ein, sondern erst irgendwo gegen ihre Mitte. Versuche sie dann jemand zu halten, versuche jemand ein Gras und sich an ihm zu halten das erst in der Mitte des Stengels zu wachsen anfängt. Das können wohl einzelne z.B. japanische Gaukler, die auf einer Leiter klettern, die nicht auf dem Boden aufliegt, sondern an den emporgehaltenen Sohlen eines halb Liegenden und die nicht an die Wand lehnt sondern nur in die Luft hinaufgeht. Ich kann es nicht, abgesehen davon daß meiner Leiter nicht einmal jene Sohlen zur Verfügung stehen.“

⁹ Oskar Pastior, *Alles ist « Zitat »*, loc. cit.

¹⁰ KKA, *Drucke zu Lebzeiten*, 267: *Ein altes Blatt*, in: *Ein Landarzt*. Kleine Erzählungen. 1919 et KKA, *Nachgelassene Schriften I*, 360 (Heft C, Februar-März 1917).

¹¹ „Nachwort zum Projekt“, in: Oskar Pastior – Francesco Petrarca, *33 Gedichte*, op. cit., 79: „Auch Petrarca wiederholt sich. Amor, Pfeil, Stirn, Auge, Lorbeer, Sonne – sein Bilderbogen wird, zwar mit Akzentschwankungen, aber so oft eingesetzt, daß man ihn unversehens wie ein Alphabet lesen lernt – das aber gerade lief meiner auf Individuation der Texte bedachten Annäherungsstrategie zuwider.“

d'un modèle. Au travers de la formule kafkaïenne du texte qui se déploie selon Pastior en l'absence de racines (« ohne Wurzel ») se défait l'ancrage de la source, entretenant parallèlement l'ambiguïté sur l'identité du sujet. De même, l'affirmation d'une transformation se faisant sans le consentement de l'intéressé s'intègre à un jeu de rôles où Pétrarque ne peut que protester du sort qu'on lui fait subir. Malgré tout, le texte source n'est pas entièrement effacé dans la mesure où retentit encore l'opposition des vers 5 et 6 de l'hypotexte : « mia voglio ardo / mal moi grado ».

L'écriture qui s'engendre elle-même *ex nihilo* à partir du milieu, le fêtu de paille que l'on mâche par les deux bouts, sont les ingrédients d'une contrainte rigide, en l'occurrence celle du palindrome. Le nom de Kafka étant tu, celui de Pétrarque peut réapparaître en pleine lumière. Mais c'est Kafka qui occupe ce point d'articulation central et les extrémités du texte. Ainsi s'esquisse ce qui constitue l'essence même de la contrainte palindromique telle que Pastior la pratiquera peu de temps après dans son livre *Kopfnuß Januskopf*¹², où les blocs de palindromes sont disposés autour d'une charnière centrale. De nombreux termes de la *Version III* répondent à une invitation à la polysémie et possèdent au moins deux significés : l'un qui renvoie de façon plus ou moins vague à Pétrarque, l'autre au « projet Pétrarque » de Pastior. Ainsi en va-t-il de la phrase d'abord énigmatique qui exprime un dégoût à l'idée de mâcher ce fêtu (« und es widert mich an, an diesem Halm zu kauen »). Elle constitue un élément précieux du dispositif métatextuel qui s'installe peu à peu d'une version à l'autre. Contrairement à Pétrarque, Pastior ne veut pas ruminer le poème qui lui sert de support, il se refuse à le suivre dans son ressassement constitutif. En même temps, les textes programmatiques *Was ist « Zitat »* et *Halm-Messen*¹³ – qui font tous deux une place de choix à Kafka – permettent d'interpréter le terme « Halm » comme une opération d'écriture complexe qui joue sur le double registre de la parenté et de la dissemblance, autrement dit sur l'identité transformée en écart. Le palindrome, qui utilise dans des directions opposées un même matériau de base ne fait pas autre chose. L'absence de « racine » laisse en suspens la question de l'origine ; mieux, elle cherche à la gommer, en multipliant paradoxalement les signes d'une autre présence, celle de Kafka dans le cas présent. Si l'on peut considérer que cette *Version III* installe peu à peu l'évidence d'une contrainte de l'écriture, d'un réglage textuel qui ne laisse rien au hasard, cela n'est possible que par l'effacement (« auszulöschen ») que le texte dit en complément du travail citationnel.

Nous touchons là également un point de rupture par rapport aux deux tentatives précédentes où soulaient les effets de grossissement du Même, le piétinement de l'apitoïement sur soi, caractéristiques qui, on s'en souvient, avaient entraîné la concentration de prolongements proches de la glose. Cependant, on ne peut négliger le fait que Kafka est lui aussi soumis à une décontextualisation, dans la mesure où la pratique de la citation coupe totalement l'emprunt du contexte dans lequel il était ancré pour le soumettre de force à un nouveau système de références. La recontextualisation, qui est nécessairement une recontextualisation, n'est toutefois possible que par l'intégration

¹² Oskar Pastior 1990. *Kopfnuß Januskopf*. Gedichte in Palindromen. München/Wien: Carl Hanser Verlag.

¹³ Cf. Oskar Pastior 1985. „Halm-Messen“, in: *Ingwer und Jedoch*. Texte aus diverser Anlaß. Göttingen, Herodot, (= Sudelblätter 3), 29. Ce texte a paru pour la première fois dans *Sprache im technischen Zeitalter*, hrsg. von W. Höllner und N. Müller, Berlin, Verlag LCB, Heft 88/15. Dezember 1983, *Kafka Schatten, Schatten Kafkas*. Sur la présence de Kafka chez Pastior et le texte *Halm-Messen*, cf. Claudine Raboin/Jacques Lajarrige 2002. « Oskar Pastior lecteur de Kafka – cheminement de l'implicite », in: *Études Germanique*, 57/2, 267-286.

syntactique, et efficace seulement si celle-ci souligne la procédure d'accueil par des guillemets ou qu'elle les omet à dessein. Ce que les citations ainsi recueillies perdent à être déracinées du *Journal* et de *Ein altes Blatt* se trouve contrebalancé par la fonction nouvelle que leur assigne de force le cotexte d'accueil, à savoir la capacité à désigner métaphoriquement la contrainte particulière de l'énoncé palindromique. On touche là une dimension fondamentale de l'écriture chez Pastior qui dépasse largement le cadre de cette étude restreinte. Si l'implication¹⁴ fournit un indice pour le lecteur par sa valeur d'auto-désignation de la contrainte, la métaphore métatextuelle préfigure davantage un autre projet à venir, dont l'évidence ne s'imposera qu'ultérieurement, qu'elle ne la met en pratique au sein même du texte. Toutefois, Pastior aime à livrer des clés pour la compréhension de son travail qui atténuent, voire annihilent les stratégies de dissimulation par ailleurs à l'œuvre. Ces révélations trouvent place dans des postfaces presque systématiques à chacun de ses recueils ou des explications postérieures, telles qu'on les trouve formulées dans *Was ist « Zitat »* ou les « Leçons de poésie » de Francfort réunies sous le titre *Das Unding an sich*. Qu'il s'agisse selon la terminologie de Genette d'un épitexte auctorial public comme pour *Was ist « Zitat »* ou d'un péri-texte auctorial comme pour la postface *Nachwort zum Projekt*, ces compléments fournissent des indices précieux pour qui veut saisir l'intention de l'auteur, mais ils ne faut pas attendre d'eux qu'ils divulguent tout ou penser qu'ils ne puissent, même involontairement, induire en erreur. Nous l'avons vu au sujet de Kleist, à qui Pastior attribue une citation de Kafka.

Une seconde voie de divulgation des intentions relève de ce que l'on pourrait appeler le « métatextuel connotatif »¹⁵. Dans le cas présent, ce serait ce qui a trait à l'effacement et à la direction prise par l'écriture à partir d'un milieu. S'esquisse ici en réalité ce que Pastior a par ailleurs désigné dans *Das Unding an sich* comme une écriture qui obéit à la structure du rhizome et tisse d'un projet à l'autre une vaste toile souterraine.¹⁶

Version IV :

Wenn das, was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt, « nicht ist » - was bleibt dir « zu fühlen »? Und « ist » es – mein Gott, wie muß es beschaffen sein? Meint (und du zitierst noch immer) « das, was in der Mitte zu wachsen anfängt », es gut mit dir, wenn eben sein Ende dein Ende ist? « Tut » das weh – oder « ist » das schlimm? Ohne Wurzel, aber wachsend; die Lust, die Pein; du schürst, um auszulöschen; wohl oder übel – Geschwätzigkeit. « Ein Mißverständnis, und wir

¹⁴ J'emprunte cette notion à Bernard Magné qui l'a forgée à propos d'un autre grand Oulipien, Georges Perec ; cf. Bernard Magné 1999. *Georges Perec*. Paris : Nathan, 53 et, du même auteur : « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de La Vie mode d'emploi », in : B. M. 1989. *Percollages 1981-1988*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 61-98 (p. 73 pour la notion d'implication).

¹⁵ C'est la formule qu'emploie Bernard Magné pour désigner « les dispositifs par lesquels certaines séquences [...] désignent, par connotation, certains mécanismes d'écriture », in : B. M. *Percollages 1981-1988*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 138.

¹⁶ Oskar Pastior, *Das Unding an sich*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, (= edition suhrkamp 192, Neue Folge, Band 922), 40.

gehn daran zugrunde»; noch ein Zitat. Und es widert dich an, an diesem Halm zu kauen (« Tod und Leben », « erquickender Verschleiß ») und braucht, um zu geschehen, dein Einverständnis nicht; da stimme ich zu; auch eine Art von Trauer. So hin und her, zerbrechlich, außer Kontrolle, fern von Dingen; so unwissend leicht, den Wünschen irrtümlich verwandt, und « doch » entwöhnt – kläglich; der Gedanke überläuft mich heiß „und“ kalt. (endgültige Fassung)¹⁷

L'autonomie recherchée a été en grande partie acquise par le troisième et avant-dernier maillon de la chaîne. La version définitive, celle qui sera publiée dans *33 Gedichte*, ne présente plus en surface que des variations minimales par rapport au stade précédent. Il semble plutôt qu'elle propose quelques ultimes réglages et donne au poème le polissage qui permet d'effacer l'échafaudage qui a servi à la construction.

Ce qui frappe d'emblée, c'est le renoncement à ce qui faisait pourtant la particularité de l'original comme des *Versions I, II et III*, à savoir l'énonciation à la première personne. Cela peut s'expliquer par le fait que Pastior a déjà obtenu en grande partie ce qu'il recherchait et créé la nécessaire distance avec l'original de façon à réduire les métaphores à une ossature décharnée pour mieux faire ressortir les « processus cognitifs »¹⁸ coulés dans la forme des sonnets. Aussi peut-il faire mine de rendre à Pétrarque ce qui lui appartient et réintroduire le « tu » dans plusieurs tournures : « was bleibt dir zu fühlen » ; « meint es gut mir dir » ; « und es widert dich an ». Pour compenser cette accumulation, il se livre ailleurs à une soustraction en éradiquant le nom de Pétrarque. Cela n'enlève cependant rien à la polysémie précédemment soulignée de l'énoncé qui permet de continuer à entretenir l'ubiquité de la deuxième personne sujet, à la fois Pétrarque et Pastior commentant à distance sa démarche. C'est là une confirmation d'acquis antérieurs. D'autres modifications semblent en regard de celle-ci bien dérisoires, comme par exemple la substitution de « noch ein Zitat » (*Version IV*) à « ein anderes Zitat » (*Version III*) ou le passage de « erquickender Kräfteverschleiß » (*Version III*) à « erquickender Verschleiß » (*Version IV*), même si ce dernier exemple plaide de nouveau en faveur de la cure d'amaigrissement et de désintoxication dite en partie encore avec les ironiques guillemets d'usage et la tournure adversative : und « doch » entwöhnt. L'autonomie est à ce prix, bien qu'il faille convoquer une autre référence tutélaire, Kafka

¹⁷ Il existe de ce texte une traduction française que nous reproduisons ici : « Si ce qui commence à pousser du milieu comme pensée « n'est pas » - que te reste-t-il à « sentir » ? Et si cela « est » - mon Dieu, de quoi est-ce fait ? Voudrait-il (et tu cites toujours) ton bien « ce qui commence à pousser du milieu », quand justement sa fin signifie la tienne, Cela « fait »-t-il mal ou « est »-ce grave ? Sans racine, mais qui pousse ; le plaisir, la peine ; tu attises pour éteindre ; tant bien que mal – paroles, paroles. « Un malentendu et nous en mourons » ; encore une citation. Et tu répugnes à mâcher ce brin d'herbe (« mort et vie », « usure réconfortante ») – et nul besoin pour s'accomplir de son consentement ; là j'acquiesce ; une autre sorte d'affliction. Un tel va-et-vient, fragile, sans contrôle, loin des choses ; si léger sans le savoir, par erreur proche des vœux, et « pourtant » désaccoutumé – misérable ; la pensée me fait frissonner chaud « et » froid ». In : Oskar Pastior 1990. *Pétrarque/33 Poèmes*. Traduction collective. Royaumont : Les Cahiers de Royaumont, 18.

¹⁸ *Nachwort zum Projekt*, op. cit. 78. Pastior emploie ici le terme : « Erkenntnisvorgänge ».

toujours, pour tenter de la gagner définitivement. L'idée (« Gedanke ») d'une langue commune et littéraire est dans la lecture très personnelle de Pastior, celle de Kafka, rendu dans son mouvement propre, mouvement qui est, pour la citation du *Journal*, sous-tendu par la structure oppositive « nicht ..., sondern ... ». Pastior y est particulièrement sensible dans la mesure où il perçoit, sans doute encore confusément, le parti qu'il pourrait en tirer à l'avenir pour son propre travail. Malgré tout, c'est encore et toujours avec la grammaire propre à l'analyse psychologique de l'amour telle qu'elle domine dans le *Canzoniere* que ce pressentiment est formulé.

Reste le contresens (« Mißverständnis ») à propos duquel Pastior précise ailleurs ceci : « Comme si je me félicitais d'un contresens précis, à bon droit virtuel, qui serait en mesure de générer cette relation d'imprécision du processus textuel, qui nous paraît esthétique ou beau, par le fait qu'elle dérive – lorsque, dans cette rencontre avec le 132^{ème} sonnet de Pétrarque, elle saisit par exemple la conséquence comme étant en même temps le mobile ».¹⁹

Il n'est pas inintéressant de souligner que jusque dans ses commentaires rétrospectifs, Pastior cite encore Pétrarque, notamment les *Rime CXXXII* avec sa barque fragile qui dérive sur les flots et qu'il revendique à nouveau l'erreur comme moteur de son écriture. Mais tandis que les *Versions III et IV* se chargeaient de mettre à distance le fonctionnement spécifique de la source rendue tantôt implicite tantôt affirmée dans son emphase explicite, comme programme raisonné de métatextualisation, l'épitéxte renverse la perspective et réintroduit clandestinement les métaphores du poème source. Ce brouillage des pistes, qui échappe au dévoilement autorisés par l'auteur, explique que le retour opéré dans *Das Unding an sich* ne se contente pas de reproduire partiellement les textes *Was ist « Zitat »* et *Nachwort zum Projekt*. Dans ce dernier en effet, il affirmait encore qu'il n'avait jamais eu l'intention de traduire les sonnets de Pétrarque tels quels. *Das Unding an sich*, après avoir cité *in extenso* la *Version IV*, revient sur ces propos : « Cela, pour le dire brièvement, est aussi la traduction. Comme l'interprétation. Un texte et un texte ».²⁰

Au bout du compte, on a assisté à un tour de passe-passe qui revient ni plus ni moins à un échange de signature, comme si Pastior mettait son nom au bas des sonnets pétrarquiens et Pétrarque en signait le commentaire avec sa langue à lui. La traduction du sonnet LXXIV retenue elle aussi dans le recueil ne se termine-t-elle pas par une mise en évidence de la différence ? Une différence qui permet entre autres de faire le lien entre ces quatre cas successifs que nous avons envisagés dans leur réalité d'écriture différée et l'ensemble du projet : « Oui, je contourne le blanc, qui m'aide maintenant ; et en m'opposant, je l'aide à se manifester, puis sortant de la ceinture, croît aussi la branche sur laquelle je suis assis dans le doux va-et-vient des différences – sur plusieurs plans. »²¹

¹⁹ Oskar Pastior, *Das Unding an sich*, op. cit. 96-97 : „Als lobe ich mir ein bestimmtes, füglich virtuelles Mißverständnis, das imstande ist, jene entscheidende Unschärferelation des Textvorganges zu generieren, die uns ästhetisch oder schön erscheint, indem sie abdriftet, wenn sie – in dieser Begegnung mit Petrarca 132. Sonett – etwa die Folgerung als den Beweggrund mitergreift“.

²⁰ *Ibid.* 99 : „Das kurz und bündig, ist auch die Übersetzung. Wie die Interpretation. Ein Text und ein Text“.

²¹ Traduction collective Royaumont, op. cit. 43 : „Ja, ich umschreibe die Aussparung, die mir jetzt hilft ; und indem ich mich dagegen wehre, helfe ich ihr auf die Sprünge – dann wächst aus der Gürtellinie auch der Zweig, auf dem ich sitze im süßen Auf und Ab der Unterschiede – auf manchen Ebenen“.

Cette distance ne peut s'instaurer que dans la durée, en différé. Cela vaut pour l'approximation volontaire du rendu comme pour les commentaires qui la prolongent. Dans *Das Unding an sich*, Pastior fera presque un pas en arrière. Après avoir précédemment affirmé que le « procédé n'était plus visible dans le texte »²², il concède le contraire à son lecteur : « Les plus fidèles lecteurs sont naturellement ceux qui ne me font pas confiance : c'est bien aussi ce que je veux ; et ils trouvent aussi contre moi de la substance de Pétrarque dans les textes, au cas où ils en trouvent. »²³

Dans son introduction au *Canzoniere*, Jean-Michel Gardair a rappelé que Pétrarque « notait en marge (en latin) jusqu'à l'heure de ses moindres variantes »²⁴. Bien que Pastior n'ait pas gâté ses futurs lecteurs en poussant la méticulosité aussi loin, les quatre versions successives des *Rime CXXXII* n'en offrent pas moins une vue unique sur le laboratoire du poète. Elles permettent également de mieux saisir la nature du projet dans lequel il s'est aventuré en se frottant d'aussi près à Pétrarque, d'apprécier la manière dont il a conquis la nécessaire distance avec son aîné et les motivations qui ont présidé aux choix définitifs opérés pour l'ensemble du recueil *33 Gedichte*, même si plusieurs indices permettent de penser que les choses se sont passées chaque fois différemment. Il n'est pas exclu d'imaginer qu'avec un peu d'entraînement certaines des trente-trois versions définitives n'aient pas nécessité autant d'étapes intermédiaires. Il reste toutefois malaisé d'extrapoler à partir de ce seul exemple pour en induire une règle générale.

Nous avons ailleurs cherché à montrer l'extrême complexité des diverses stratégies adoptées par Pastior. On peut sans trop de risque affirmer que ces quatre exercices de style appliqués à une même source illustrent parfaitement les trois qualités essentielles que Pastior prête à son entreprise : l'espièglerie, l'irrévérence et l'esprit d'aventure²⁵ et qu'elles permettent de reconstituer quelques-uns des procédés qui l'ont guidé dans ses choix ultimes, choix que les versions finales ne laissent plus qu'imparfaitement entrevoir.

L'écriture différée ou étalée dans le temps a bien joué dans le sens de la différenciation progressive, tout en conservant au travail de Pastior une particularité souvent sous-estimée du *Canzoniere*. En effet, de même que derrière la dimension compulsive du tourment qui s'auto-alimente dans la circularité d'une écriture fortement contrainte par la grammaire amoureuse régie par Laure et des formes fixes comme le sonnet et la sextine se cachait chez Pétrarque une réflexion sur sa pratique d'écriture²⁶, les quatre versions du sonnet pétrarquien qui ont retenu notre attention font progressivement émerger une formule, une grammaire propre qui sera mise à l'épreuve ultérieurement dans un autre projet. Cet exemple n'est d'ailleurs pas un cas isolé au sein du recueil *33 Gedichte*. La transcription du sonnet CXXIII de Pétrarque, pour ne citer que ce seul poème, suffirait à montrer que chaque nouvelle approche est susceptible, au terme

d'un processus de décantation, de générer des contraintes d'écriture plus ou moins strictes et de les appliquer scrupuleusement, comme cela se produit ici avec la déclinaison homovocalique de la structure originale.

De ce point de vue, les versions proposées par Pastior répondent à leur manière à l'intitulé latin que Pétrarque a choisi pour les 366 pièces qui composent le *Canzoniere* : *Rerum vulgarium fragmenta*, en choisissant de mettre en évidence leur caractère morcelé. Bon nombre des fausses traductions qu'en propose Pastior sont à bien des égards elles aussi des fragments d'œuvre, pièces disséminées d'un puzzle, chamarré et pourtant d'une grande cohérence.

²² Oskar Pastior. « Nachwort zum Projekt », op. cit. 83.

²³ Oskar Pastior. *Das Unding an sich*, op. cit. 99. „Die treuesten Leser sind natürlich jene, die mir mißtrauen: so will ich es ja; und sie finden Substanz von Petrarca auch gegen mich in den Texten, falls sie sie finden.“

²⁴ Jean-Michel Gardair 1983. « Préface », in : Pétrarque. *Canzoniere*. Paris : Gallimard. (= Collection Poésie), 10.

²⁵ « Nachwort zum Projekt », op. cit. 80.

²⁶ Cf. les *Rime* LXXIII : « Puisque c'est mon destin qu'à dire me contraigne cette brûlante envie qui m'a contraint à soupirer toujours, qu'Amour, qui m'y engage, soit mon guide, et le chemin me montre, qu'il module mes vers à l'aune du désir ... ».

Urmuz: la limita scindării

Beatrice-Lăcrămioara NICOLESCU, Wien

Elementele extralingvistice și extraliterare sunt importante în măsura în care pot aduce o argumentare, o explicație a fenomenului literar. În cazul lui Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău), acestea ne oferă posibilitatea de a re-construi cadrul și motivele care au dus la transformarea realității obiective într-o realitate absurdo-haotică, în care relația semnificat-semnificat ia aspectul unui amalgam inseparabil. Conținutul și limbajul textului formează, în opera lui Urmuz, un întreg indestructibil, ca într-o mașinărie complicată unde fiecare roțiță are o funcțiune bine stabilită și o rezonanță în armonie perfectă cu întregul. Cu o singură diferență însă: orice mașinărie funcționabilă lucrează după legi mecanice bine stabilite, pe când produsul literar urmuzian e un univers complicat ce eludează mai întâi legile literaturii (existente până atunci) și ignoră mai apoi legile umanului. Altfel spus: materia scrierilor sale stă sub imperiul unei transformări perpetue, în cadrul căreia are loc o disociere aproape maniacală a umanului în material și invers. Ceea ce modelează Urmuz este o substanță confuză, primară, el însuși și rolul maestrului de marionete care se mișcă numai după traiectorii bine definite.

Este bine știut faptul – și în ultimii ani exploatată ideea – că Urmuz este primul suprarealist, cel care a folosit anumite procedee de tehnică literară întrebuițate mai apoi de dadaști. Întrebarea care se pune este până unde se merge cu această identificare și în ce stă valoarea lui Urmuz?

Caracterul intenționalității

Dacă la dadaști procesul literar consta în a alege arbitrar termeni fără o legătură aparent logică și a-i plasa apoi într-un context literar cu scopul de a irita și în același timp de a nega ideea literară preexistentă, devenită prea strâmpătă, la Urmuz descoperim aceeași revoltă împotriva formelor închistate ale literaturii, însă textele sale sunt supuse conștient unui proces de schimonosire. Nimic nu se petrece întâmplător în aceste texte. Cuvintele, sintagmele, situațiile în care evoluează personajele sunt trecute de nenumărate ori prin prisma deformatoare a autorului. Senzația pe care o produc scrierile urmuziene este puternică, pe de o parte datorită efectului de surpriză bruscă și, pe de altă parte, impresionează procesul de minuțioasă căutare a efectului de ilaritate. Dacă dadaismul, aflat sub imperiul unui dinamism absolut, avea ca idee finală ieșirea din formulă și din convenție, nu pentru a intra, însă, într-o alta – la Urmuz, tocmai căutarea îndărătnică a cuvântului potrivit, a imaginii perfecte dovedește o dorință, nu de a arunca la gunoi literatura, ci de a o înnoi. *Pașini-le bișare* ale sale suferă un proces al catharsisului, reluând obsesiv, cu mici variațiuni, aceleași imagini, ca într-un joc al indecisului. Citind cu atenție, însă, optica se schimbă: indecisul devine echivalentul dorinței de perfecțiune, de sinestezie totală. Șașa Pană spunea, referindu-se la metamorfozele maniacale la care Urmuz și-a supus propriile texte: „De fiecare dată aceste schițe erau corectate și retranscrise de opt, de zece și unele de mai multe ori” (Șașa Pană 1970:47)

Cât despre impactul pe care l-a avut opera sa asupra generației sau a criticii vremii sale, acest fapt se poate explica printr-o întrebare. Cât de pregătită era societatea literară românească să primească ideile unui spirit atât de novator? Ea era ocupată încă cu digerarea unui Eminescu sau a unui Caragiale, în care, așa cum observa și Eugen Ionescu, se întrevăd primele structuri și peisaje ale literaturii absurdului.

Cîteva repere biografice

Urmuz se naște la 17 martie 1883, la Curtea de Argeș; în 1904 își face stagiul militar la București, devine sublocotenent, după care se înscrie la drept. În 1909 își ia licența și apoi, câțiva ani e judecător prin diferite orașele din țară. Această experiență își va pune pecetea pe opera urmuziană, al cărei autor devine un maestru în ceea ce privește exploatarea formelor literare stereotipe, a expresiilor șablon, a clișeele de toate tipurile. În 1913, după ce participase la campania din Bulgaria, avea să devină grefier la Înalta Curte de Casație din București.

Din această epocă datează unele hohote de răs care izbucneau din camera lui, unde citea fraților și surorilor, mai apoi și la câțiva amici aventurile grotești ale amicilor săi, plâsmuite încă de pe vremea când era în provincie (la Ghergani), cu mult înainte de primele încercuturi ale dadaismului (Geo Bogza 1930).

Participă la războiul din 1916 „într-o Moldovă bântuită de febră și foamete”, de unde se întoarce „plictisit și destrămat” (Geo Bogza 1930). După ce, în 1922, debutase în *Cugetul Românesc* cu *Pâlăria și Stamate*, la numai un an, în 1923, Urmuz se sinucide într-o manieră oarecum necaracteristică sieși: „câteva gloanțe fulgerară într-un boschet la șosea” (Geo Bogza 1930).

Opera

« Realitatea » descrisă de Urmuz apare, la o primă lectură, ca neavând nimic din realitatea obiectivă, ea fiind produsul bizar al unei viziuni proprii, distorsionate. Totul se mișcă după o schemă proprie, obsedantă, urmărită în amănunt, care creează spectacolul unui joc între « realitate/normalitate » și elemente ce aparțin unei realități « halucinante/anormalitate ». Se produce astfel o violare a realității printr-o permanentă ieșire din normă și tocmai această permanentă reîntoarcere, ce eludează parcă de fiecare dată alunecările spre spațiul nebunesc, sporește efectul de straniețate asupra cititorului. Dacă personajele s-ar comporta rectiliniu straniu, conform însușirilor la fel de neobișnuite prezentate la începutul « jocului », spiritul cititorului s-ar obișnui cu această «realitate» și ar accepta-o ca pe o hachiță a autorului. Dar provocarea vine din permanenta și falsa întoarcere la realitatea obiectivă:

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 ½ dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei, însoțit fiind de un viezure de care se află strâns legat un odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănâncă crud și viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămâie... (*Ismail și Turnavitu*, Urmuz 1983:59)

Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată... Algazy nu vorbește nici o limbă europeană... (*Algazy & Grummer*, Urmuz 1983:73).

Deci ceea ce surprinde este tocmai această pendulare între real și suprarreal, evadarea într-o lume fabuloasă și reîntoarcerea la «normalitate».

Faptul că Urmuz era ancorat în realitatea politico-socială a timpului său ne-o dovedesc intruziunile de «realitate» din operă, chiar dacă acest lucru se realizează dintr-un unghi propriu, ușor de confundat cu persiflarea sau cu ironia. Textele sale nu reprezintă numai produsul fantezist al unui creator de marionete, ci pune evenimente reale într-o lumină aparte cu efect de schimonosire, de luare în răs. În *Ismail și Turnavitu*, de exemplu, Urmuz vorbește despre rezolvarea chestiunii muncitorești; în *Cotadi și Dragomir* despre „delicata și complicata chestiune agrară“, iar în *Emil Gayk* despre „violarea neutralității de către armatele germane“, „despre uzul internațional“, „schimbul de prizonieri“, „teatrul de operațiuni“, „garanția și controlul Marilor Puteri“, „clauza secretă a tratatului“. Locul și modul în care sunt tratate aceste evenimente nu este unul al realității îngrijorătoare, ci unul al persiflării cu caracter minimalizator. Nu numai evenimentele majore ale timpului său sunt demontate printr-o progresivă anulare a seriosului, ci tot cotidianul abrutizant. Din acest punct de vedere, putem vorbi de o refulare a unui sentiment al inutilității, ce reiese dintr-un mod de viață neinteresant, într-o scriitură în care totul devine posibil, totul se acceptă.

Unul dintre punctele forte ale caracterului urmuzian este acela de a mima. Acest lucru îl face el însuși în viața de zi cu zi acceptând, aparent docil, dar cu mari daune sufletești (nici măcar mamei sale, cu care întreținea o corespondență permanentă, nu-i destăinuie nimic din frământările sale interioare), o umilă existență de funcționar care-l goleşte cu fiecare zi de energie și, după cum se știe, de viață. Același lucru se întâmplă și cu personajele sale: ele mimează caractere, sentimente (apar de cele mai multe ori în tandem, legate printr-un quasi-sentiment de prietenie), revolte sociale, chiar și moartea. Majoritatea scrierilor sale se termină cu o dislocare în neființă a personajelor, care amintește de moarte:

...Ismail abia mai avu puterea să se târască până la marginea pepinierii cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine și în această stare a rămas și până în ziua de azi... (*Ismail și Turnavitu*, Urmuz 1983:60);

...Cotadi [...] a lăsat prin testament ca să fie îngropat în aceeași groapă cu acesta [Dragomir], [...] spre a întreține candela după obiceiul creștinesc. (*Cotadi și Dragomir*, Urmuz 1983:71).

Acesta este scenariul urmuzian. Personajele apar în scenă acționând însă ca anti-personaje, negându-se sau anulându-se prin însăși existența lor. În primul rând, își pierd chipul uman datorită caracteristicilor pe care le primesc și care sunt specifice lumii materiale. Efectul dorit este cel al surprinzătorului. Nicolae Balotă numește acest procedeu „al devierii“ (N. Balotă 1977). Dacă descrierea începe de la primele cuvinte ca fiind conformă cu realitatea obiectivă, ea ajunge să devieze complet în cadrul aceleiași fraze prin alăturarea de termeni

ce sfidează legile normalului. Se creează o imagine mai întâi confuză și mai apoi absurdă. Efectul dorit este realizat, surpriza estetică fiind cea care se impune:

O particularitate a lui Cotadi este că, fără să vrea, devine de două ori mai lat și cu totul străveziu, dar aceasta numai de două ori pe an, și anume, când soarele ajunge la solstițiu. (*Cotadi și Dragomir*, Urmuz 1983:69);
...Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei la insulele Majorca și Minorca. (*Ismail și Turnavitu*, Urmuz 1983:60).

Pe lângă surpriza estetică, îndelung și cu migală căutată, se declanșează involuntar efectul comic și cel al caraghiosului, imaginea fiind cea a unei „paițe pe o scenă de mucava“ (N. Balotă 1977).

Intenția urmuziană, însă, nu se oprește la nivelul superficial al observatorului, ci dorește provocarea, prin aceasta declanșarea laturii profunde a analistului ce observă, în spatele acestor creaturi, golul și inutilitatea unei realități impuse, fie ea de ordin literar-estetic sau la nivel cotidian. Geneza tipologiei acestor personaje poate fi căutată pe linia basmelor populare românești în genul « jumătate-om-călăre-pe-jumătate-iepure-șchiop » sau în *Divanul* lui Cantemir, « struțo-cămila ». Dacă alegerea acestor personaje ține, cel puțin la Cantemir, de dorința unei mai mari libertăți de exprimare, de o posibilitate mai largă de expunere a propriilor idei asupra societății timpului său, fapt care era nu de puține ori periculos, la Urmuz pericolul era unul de ordin estetic, periclitare fiind înțelegerea și receptarea mesajului.

Întregul inventar estetic-lingvistic vine să susțină efectul de căutare minuțioasă a ineditului care surprinde. Astfel, personajele primesc nume cu rezonanțe ciudate (o parte dintre ele inventate), pe linie dadaistă, în perfectă armonie cu arhitectura neobișnuită a scrierilor sale, iar titlurile iau naștere, nu de puține ori, prin alăturarea a doi termeni, din două zone lingvistice diferite, unite prin factorul sonoritate: *Algazy & Grummer*, *Ismail și Turnavitu*, *Pálnia și Stamate*. La nivelul textului, alegerea lingvistică continuă acest joc, Urmuz culegând cu intenție cuvinte și expresii cu sonorități aparte, din zone lingvistice puțin întrebuițate, și așezându-le într-un context inedit ce provoacă hazul. În *Plecarea în străinătate*, de exemplu, descrie „...camera sa de lucru, care exala un așa de dulce și îmbătător miros de *ciurciuvele*“ (Urmuz 1983:65, subl.n.), și, mai departe: „își cusu două *tampoane de sugătoare* pe căptușala mucegăită a smokingului său“ (Urmuz 1983:65, subl.n.), sau: „Dezgustat de viață și încărcat de glorie și de ani, își scoase *căciula* și luă tot atunci ultimele dispozițiuni cari erau și ultima sa voință“ (Urmuz 1983:68, subl.n.). Enumerarea exemplorlor poate continua:

Sute de solicitori de posturi, ajutoare bănești și lemne sunt mai întâi introduși sub un abat-jour enorm, unde sunt obligați să *clocească* fiecare câte 4 ouă (*Ismail și Turnavitu*, Urmuz 1983:60, subl.n.);

[Emil Gayk]...este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, își face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine *pentru a te ciuguli*, (*Emil Gayk*, Urmuz 1983:61, subl.n.),

[Dragomir] își lungeste gâtul cu un *supliment de mucava* de un metru și 20 cm [...], Dragomir este răsplătit cu vârful și îndesat, putând să ia oricând la Cotadi masa

de seară, ce se compune din *piciorușe de caracatiță* și pâine; pe lângă aceasta se mai adaugă [...] câte un *ligbean mare plin cu scorușe*“ (*Cotadi și Dragomir*, Urmuz 1983:70, subl.n.).

Folosite în toate scrierile sale sunt și expresiile literare șablon, ce își pierd caracterul de sugestie, de înfrumusețare poetică, devenind simple instrumente ale limbajului de lemn cu caracter ironizator: „farmecul misterios al nopții“, „era o superbă noapte de vară“, „șoapte dulci și armonie“, „roșie ca floarea macului“ (*Fuchsia*), „piețița fină și catifelată“, „purtând smocuri fine de păr, lustruite și negre ca pana corbului“ (*Cotadi și Dragomir*), „un miros delicios îți gădilă nările“ (*Algazy și Grummer*), „emoționat până la lacrimi“ (*După furtună*).

Opera lui Urmuz este însoțită de un tragism mimat, după cum observa Nicolae Balotă, cum mimată este întreaga acțiune și revoltă a personajelor. Dar în lumea fantastico-fabuloasă pe care o creează, ele, chiar dacă la un nivel burlesc, au destine tragice. În general aceste scrieri se încheie cu o neîmplinire, cu o dispariție, cu moartea, iar tragismul urmuzian se ascunde în spatele imaginilor create. Dezamăgirea în fața unei vieți neîmplinite e paravanul unei lumi în stare de dezagregare, gata oricând de prăbușire.

Indicații bibliografice.

Balotă, Nicolae 1977. *Romanul românesc în sec. XX*. București: Viitorul românesc.

Bogza, Geo 1930. „Biografie“, in: *Unu*, anul 3, nr. 31, mai 1930.

Pană, Sașa ed. 1970. *Urmuz*. Câteva simple precizări. Notă asupra ediției. București: Minerva.

Urmuz 1983. *Pagini bizare*. Ediție, prefață și tabel cronologic de Constantin Crișan. Tălmăcirii integrale și fragmentare în: engleză, franceză, germană, italiană, rusă și spaniolă. Copertă, supracopertă, ilustrații și machetă artistică de Ion Mincu. București: Minerva.

Die -ismen in der Bildenden Kunst

Heinrich STEHLER, Wien

Vorab drei Überlegungen, die die Bildende Kunst – Malerei und Plastik als Medien des frühen XX. Jahrhunderts – betreffen:

- 1.) Die -ismen Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus verstehen sich nicht mehr als mimetisch oder pseudoanalog. Sie spiegeln nicht das Sichtbare wider, sondern *machen sehen!* « [...] l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité », schreibt Pierre Reverdy 1917 in seiner Zeitschrift *Nord-Sud*. « Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme ; c'est le genre qui nous est le plus opposé. »¹
- 2.) Es existiert für den gesamten Zeitraum 1910 – 1930, teilweise darüber hinaus, eine extrem enge inter- bzw. intramediale Beziehung zwischen der Literatur und den Bildenden Künsten.
- 3.) Letztere bedürfen der Sprache nicht, was die internationale Zirkulation, Rezeption und erneute Produktion erheblich erleichtert.

Avantgarde ist ein militärischer Terminus. Als „Vorhut“ setzt sie an zum Angriff auf die *Institution Kunst*, Eminescu in der rumänischen Literatur und Nicolae Grigorescu (1838-1907) samt Nachfolgern in der Malerei. Der Letztgenannte geht 1861 nach Paris ins Atelier von Sébastien Cornu und wechselt schlagartig „ins Freie“: nach dem Vorbild Corots (1796-1867) praktiziert die *École de Barbizon*, der sich Grigorescu anschließt, im Walde von Fontainebleau die sog. *Plein-air-Malerei*: Paysagisten wie Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Jules Dupré und Constant Troyon nutzen die Landschaft nicht mehr als Dekor mit konventionellen Insignien, sondern als Eindruckskunst, *Impressionismus*, der von nun an auch den Pinselschlag Grigorescus und seiner Schüler bestimmt. Die Naturdarstellung, das Menschenbild und die Lichtverhältnisse verdanken sich Corot, Millet und Troyon. Wichtiger aber ist, dass die ernste Frömmigkeit Millets, die auch Grigorescus rumänische Bauern auszeichnet, über einen ländlichen Pantheismus in die Idylle mündet, ganz dem Geschmack der neuen Bourgeoisie entsprechend. Denn „er stellt seine Staffelei in einer bestimmten Gegend auf (in einer Hügelgegend), er beweist Vorliebe für einen ganz bestimmten Männer- und Frauentypus, für ein bestimmtes Alter (das Jugendalter), für eine bestimmte Jahreszeit (Sommer), für einen bestimmten Baum (die Birke) usw.“², schreiben Drăguț Florea, Grigorescu und Mihalache und zitieren den Historiker Iorga, für den nur Nicolae Grigorescu imstande war,

¹ Reverdy, Pierre 1917. *Sur le Cubisme*. Zit. nach Hauck, Johannes 1994. „Avantgardistische Lyrik in Frankreich zwischen 1900 und 1920“, in: Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine Hgg. *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2: Formationen der literarischen Avantgarde. Opladen: Westdeutscher Verlag, 191.

² Drăguț, Vasile/Florea, Vasile/Grigorescu, Dan/Michalache, Marin 1971. *Die rumänische Malerei in Bildern*. 1111 Abbildungen. Bukarest: Meridiane, 152.

uns zu sagen [...], dass unser Land, das Land unseres Volkes, diesen Himmel besitzt, dass es dieses Licht ausstrahlt, diese Perspektive hat und dass seine wahrsten Söhne, in ihrem rauen Linnenzeug, dieses Lächeln haben, wenn sie fröhlich sind, und dieses tiefe Verständnis in den Augen, wenn sie über das Wunder des Lebens oder der Natur nachdenken.³

Nicolae Iorga (1871-1940) stand von 1903 bis 1906 der Zeitschrift *Semănătorul* vor, die das Ethische mit dem Ethnischen in eins setzte, damit eine ganze Ideologie begründete und auch einer zweifelhaften Ästhetik Vorschub leistete.

Sie äußert sich insbesondere in der Literatur und stellt der aufkommenden städtischen Zivilisation, der „abtötenden“ und „erdrosselnden“ Stadt, die idyllische Schau eines patriarchalischen Landlebens entgegen. [...] Nach Ansicht der Semănătoristen sollte hauptsächlich das ländliche Milieu dem Künstler als Inspirationsquelle dienen. Als Argument wurde nicht nur Nicolae Grigorescus Werk ins Feld geführt, sondern auch das seiner Nachahmer, das zuweilen von einem bestimmten Konventionalismus und von der Vorliebe für malerische Motive erdrückt zu werden drohte.⁴

Die 1902, nur ein Jahr nach dem *Semănătorul*, gegründete *Tinerimea Artistică* (Künstlerjugend) kommt weniger von der *Pariser* als von der *Münchener Schule* her und stellt die dort entwickelten Techniken der Historien- und Genremalerei in den Dienst der großrumänischen Idee. Bezeichnenderweise suggerieren hier – bei aller Berufung auf Grigorescu – wieder mehrheitlich akademische Ateliermethoden das Plein-Air-Verfahren. In Frankreich war die Situation avancierter. Matisse, Rouault und Marquet sorgten 1905 im Pariser Salon d'Automne als *fauves* – als „wilde (Tiere)“ – für Aufsehen. Im Gegensatz zur pointillistisch-divisionistischen Farbigkeit der Impressionisten setzen sie auf die reine Ausdrucksdynamik der Farben, der die gegenständliche Form untergeordnet wird. Sie werden großflächig nebeneinandergestellt, ohne noch Stoffe zu charakterisieren. In der Abkehr von darstellerischer Konvention und der freien Farbgebung ist der Fauvismus dem Expressionismus verwandt, dessen inhaltsschwere Thematik er allerdings nicht teilt. Die *fauves* beziehen Anregungen aus der Kunst der ozeanischen und der anderer „Naturvölker“, und das wird in der gesamten rumänischen Avantgarde so bleiben.

Soweit der Stand der Dinge, als sich in den zwanziger Jahren die rumänische konstituiert, zum Teil mit der, zum Teil gegen die politische Konjunktur, die bestrebt ist, eine ethnische Homogenität in den Kulturen der neuerworbenen Provinzen herauszustreichen. Das tut die *Gruppe der Vier* (Tonitza, Șirato, Dimitrescu und der Bildhauer Otto Han) so gut wie die *Arta Română*, die ihre „bodenständigen“ Motive nun wieder in Plein-Air-Malerei aus der ehemals bulgarischen Süddobrușcha (Quadrilater) bezieht. Wie der bilinguale Schriftsteller Oscar Walter Cisek die Exponate ihrer Bukarester Ausstellungen zum Thema seiner rumänischen Kritiken macht⁵, so überführt

³ Drăguț et al. 1971:153.

⁴ Drăguț et al. 1971:169.

⁵ Vgl. Cisek, Oscar Walter 1967. *Eseuri și cronici plastice*. Bukarest: Meridiane.

er deren extreme Licht-Schatten-Verhältnisse deskriptiv in seine deutschsprachige Prosa⁶ – ein weiterer Beleg für die eingangs erwähnte Korrespondenz Malerei-Literatur.

Die eigentliche *Avantgarde*, die sich ab 1922 um die Zeitschriften *Contimporanul*, *Punct*, *75 HP*, *Integral*, *Unu*, *Urmuz* und *Alge* gruppiert, zeigt den für die rumänischen Kunstverhältnisse typischen *synkretistischen* Charakter und gehört

mit vierzig Jahren Produktion [...] unter ihren europäischen Schwesterbewegungen zu den langlebigsten. Über den Grund hierfür lässt sich streiten. Wahrscheinlich ist er in der Fähigkeit der rumänischen Avantgardisten zu suchen, den Widerspruch zwischen Traditionsnihilismus und Erneuerungsanspruch auf sehr eigene Weise produktiv gemacht zu haben. [...] So erhielt der konstruktive Aspekt frühzeitig und endgültig den Vorrang gegenüber einer destruktiven Ausgangsposition. Der Preis, der dafür gezahlt werden musste, war der jeden Kompromisses: Die abgrenzenden, definierenden Kriterien verloren an Schärfe, sie erscheinen dem heutigen Betrachter verschwommener als bei den doktrinären Bewegungen wie Futurismus, Dadaismus oder dem französischen Surrealismus.⁷

Soweit Eva Behring, die von Drăguț, Florea, Grigorescu und Mihalache bestätigt wird – in einem Plädoyer pro domo: „Die europäische Avantgarde findet mehr oder weniger schüchterne Gegenstücke in allen ihren Ausrichtungen (Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus, Surrealismus usw.). Weil nun diese Künstler glaubten, dass zum Beispiel Brâncuși oder Argezi mit den herkömmlichen Ausdrucksmitteln vollends gebrochen hätten, proklamierten sie deren Werke als Beispiel für künstlerischen Modernismus, ohne dabei auf die komplexe und tiefe Verbundenheit beider zu den alten Quellen rumänischer Kunst zu achten.“⁸

Das gilt für Brâncuși, es gilt weniger für Marcel Iancu und überhaupt nicht für Victor Brauner oder Gherasim Luca. Constantin Brâncuși (1876-1957), dessen nachgestelltes Atelier vor dem Centre Beaubourg dem Besucher offen steht, geht 1904 über München nach Paris zu Rodin, ohne sich der bildhauerischen Wucht des Meisters zu unterwerfen. Seine Büsten und Skulpturen, die 1913 auf der New Yorker Internationalen Ausstellung moderner Kunst, bekannt unter dem Namen *Armory Show*, ausgestellt wurden, bestätigen tatsächlich die Worte des „Zöllners“ Rousseau: „Toi, tu as transformé l'antique en moderne.“⁹ Gemeint ist die nüchterne Geometrie des Gegenständlichen, das als einfache Form – die Urform war für Brâncuși das Ei – aus organischer und anorganischer Materie entsteht: aus Holz, Metall, poliertem Stein. Insofern sind noch die

⁶ „Ich habe Ihnen schon wiederholt gesagt, dass Sie ein ‚Meister in der Schilderung der Sommerhitze des rumänischen Altreichs‘ sind, der, wenn überhaupt, nicht so bald übertroffen werden wird, und dass Sie es verdienen würden, neben den großen rumänischen Malern immer wieder mitgenannt zu werden.“ (Erwin Wittstock an Oscar Walter Cisek im November 1961.) Zit. nach Wittstock, Joachim 1974. *Erwin Wittstock. Das erzählerische Werk*. Cluj-Napoca: Dacia, 32.

⁷ Behring, Eva Hg. 1988. *Texte der rumänischen Avantgarde 1907 - 1947*. Nachwort. Leipzig: Reclam, 326f. Behring lässt die vierzig Jahre rumänischer avantgardistischer Produktion mit Urmuz beginnen und mit den Bukarester Surrealisten auslaufen.

⁸ Drăguț et al. 1971:254.

⁹ Zit nach Prut, Constantin 1981. „Portraits en éventail. Petit dictionnaire des artistes de l'avant-garde roumaine“, in: *Revue Roumaine* 10-11-12, 128.

Werke des Triptychons von 1937/38 – *la Table du Silence* (Abb. 1), *la Porte du Baiser*, *la Colonne sans Fin* – expressionistisch zu nennen: sie folgen der „Wesensschau“ Husserls, der „Einfühlung“ Diltheys und dem „Kunstwollen“ Wilhelm Worringers, das über die „Einfühlung“ als geistiger Energie aus dem *Phänomen die Essenz* abstrahiert – Platons *noumenon*, das „Gedankending“.

„Im bildnerischen Werk Marcel Iancus haben sich die verschiedensten avantgardistischen Strömungen niedergeschlagen. Es lässt sich somit anhand eines konkreten Beispiels das Fehlen einer einheitlichen Bewegung avantgardistischer bildender Künstler belegen.“¹⁰ Iancu (auch: Janco, Janko), als Jude 1895 in Bukarest geboren und 1984 im israelischen Künstlerdorf El Hod gestorben, stand anfangs mit der Dresdner, dann Berliner Malergemeinschaft *Die Brücke* in Verbindung. Mitarbeiter am kurzlebigen Organ *Simbolul Ion Vineas* und Tristan Tzaras, den er später illustrierte, reist er Letzterem nach Zürich voraus – zum Studium der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule, was im Bauhausstil des Bukarester Städtebildes der dreißiger Jahre nachwirken soll. Vorerst gestaltet Iancu, zwischen Malerei und Literatur schwankend, im Cabaret Voltaire, Ecke Niederdorfstraße – Spiegelgasse in einem der übelst beleumdeten Viertel Zürichs, die dadaistischen Soireen mit.

Dada war – in Zeiten kriegerischer Nationalismen – so international wie multimedial:

Es wurden Gedichte von Max Jacob, Apollinaire, André Salmon, Blaise Cendrars, Jacob von Hoddis und Erich Mühsam rezitiert oder es wurden die „Goualantes“ von Aristide Bruant und Melodien von Henri Duparc vorgetragen; die Musik war ein Potpourri aus Klavierstücken von Saint-Saëns und Ritornellen für russische Balalaika; die ausgestellten Bilder der Dadaisten (...) inspirierten sich ganz offensichtlich an den von Picasso, Marinetti oder Cangiullo eingesandten Werken, d.h. sie verdankten dem zeitgenössischen Modernismus fast alles!¹¹

und das wird beim Pariser Dada nicht anders sein, während sich der Berliner (mit Herzfeld-Heartfield) und der Hannoveraner (mit Kurt Schwitters) *politisch* radikalisierte.¹²

¹⁰ Drăguț et al. 1971:256. Hervorhebung nicht im Original.

¹¹ Sanouillet, Michel 1988. *Dada von Max Ernst bis Marcel Duchamp*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, 8.

¹² An Berlin und vor allem an Hannover scheint Walter Benjamin zu denken, wenn er schreibt: „Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind ‚Wortsalat‘, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Nicht anders ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten. Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringung, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken.“ (Benjamin, Walter, 1974. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung.“ in: Ders. *Gesammelte Schriften* I.2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 501f.)

Anders als Tzara fasst Iancu in Paris nicht Fuß. Er verlässt Dada und ruft 1922 in Bukarest mit *Vinea Contemporanul* als Organ des rumänischen Konstruktivismus ins Leben – Konstruktivismus ähnlich wie beim niederländischen *De Stijl* und beim ungarischen *Ma* verstanden als Entwurf, geometrisierend, figürlich, „nützlich“ und damit Negation dadaistischer Negation. *Bäuerin mit Eiern* (Abb. 2) fällt in diese Periode. Rumänischer Expressionismus, gebrochen im Kubismus des frühen Picasso. Rumänisch ist das Motiv, die Bäuerin in ihrer weißen Bluse, expressionistisch der farblich verfremdete Gesichtsausdruck, tragisch und bedeutungsschwer. Kubistisch ist trotz aufrechterhaltener Raumillusion (mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund statt Flächenhaftigkeit) die Linienführung, disproportional mit vielen Schrägen nach dem Vorbild der Pariser *Section d'Or*, der Künstlergemeinschaft des Goldenen Schnittes.

Iancu malte das Bild auf dem Höhepunkt des französischen Surrealismus, von dem es nichts hat und in dem es zu einem Machtkampf zwischen der sog. „Pariser Gruppe“ (mit Breton, Aragon und Éluard) und den „Zürichern“ (Francis Picabia und Tristan Tzara) gekommen war, den diese verloren. Bretons Definition aus dem 1. Manifest des Surrealismus von 1924 ist bekannt:

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement *réel* de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹³

Für Malerei und *objet trouvé* sollte man eher auf Pierre Reverdys Ausspruch in *Nord-Sud* vom 13. März 1918 zurückgreifen, auf den sich Breton selbst beruft: «L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – [...].»¹⁴

Der Erste, der solches praktizierte, war der Italiener Giorgio De Chirico (1888-1978).

De Chirico ist unbestreitbar der „Erfinder“ der sogenannten „surréalité“ in der Malerei. Es ist sicher kein Zufall, dass seine bemerkenswerten Bilder zur gleichen Zeit entstanden, als (...) Guillaume Apollinaire eines seiner burlesken Bühnenstücke als „surrealistisches Drama“ bezeichnete. Apollinaire war dann auch in Paris der Entdecker De Chiricos.¹⁵

Ich möchte hier zwei Richtungen, die die surrealistische Kunstpraxis eingeschlagen hat, unterscheiden. Die eine ist im eigentlichen Sinne gegenständlich. Gemeint ist damit der Vorgang, Dinge willkürlich als disparate zu assoziieren. Die zweite ist realiter ungegenständlich und beruht auf dem spontanen Ausdruck der Kräfte des Unbewussten. Victor Brauners *Passivité* (Abb. 3) gehört der ersten Richtung an, Gherasim Lucas *Le*

¹³ Breton, André 1985. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 36. Hervorhebung nicht im Original.

¹⁴ Zit. nach Hauck 1994:199.

¹⁵ Crispolti, Enrico 1988. *Surréalisme von René Magritte bis Salvador Dalí*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, 7. „Surrealismus“ geht als Begriff zurück auf Apollinaires Bühnenstück *Les Mamelles de Tirésias*. *Drame surréaliste en deux actes et un prologue*, uraufgeführt am 24. Juni 1917.

crépuscule (Abb. 4) vertritt als O.O.O. (objet objectivement offert) oder ready made die zweite Richtung, zu der auch die Techniken des *dessin automatique*, der *mouvements hypnagogiques* (mit geschlossenen Augen) und der *vaporisation* zählen.

Ein Wort nur zur Mittlerrolle der in Sachen Kunst Reisenden. Bei zunehmendem Antisemitismus in Südosteuropa ziehen jüdische Künstler ab den zwanziger Jahren vermehrt Frankreich Rumänien vor. Neben Tristan Tzara sind das Jacques Herold (1910-1987) und Victor Brauner (1903-1966) – beider Bruch mit Breton erfolgt erst nach dem Zweiten Weltkrieg. 1938 hatte Brauner seine „Schüler“ Gellu Naum (1915-2001) und Gherasim Luca (1913-1994) in die Seinemetropole geholt, bevor beide – zurückgekehrt – den Bukarester Surrealismus ausrufen¹⁶: unmittelbar vor Kriegseintritt Rumäniens, der sie zum Schweigen zwingt.

Victor Brauners *Passivité* ist keine! Ikonographie und Graphie widersprechen sich (wie z. B. auch in René Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*) und setzen damit jenes *neue Sehen* in Gang, das aus dem *dépaysement*, der Desorientierung des Betrachters, resultiert. Brauner hatte *Passivité* erstmals einem größeren Kreis in Saşa Panăs Periodikum *Unu* (1928-1932) zugänglich gemacht, das genauso wie der die *Révolution surréaliste* ablösende *Surréalisme A.S.D.L.R.*¹⁷ (1930-1933) für den Kommunismus eintrat. Seine menschlichen Gestalten werden in die metallene Härte lebloser Formen gezwungen, der sie eine sich verfransende doppelte Kurve zuführt: einer neuen Hölle Dantes, der Maschinenwelt des Taylorismus. Brauners Traumlandschaften sind Mondlandschaften, sind solche des Alptraums von Yves Tanguy (1900-1955): Wüsten, in denen Wesen amöbengleich zum Anorganischen mutieren. „Das Thema dieser bizarren Menschengestalten, die ängstlich und gequält ein bedrückendes Universum bevölkern, wiederholt sich obsessiv in Brauners Bilderwelt [...]“¹⁸, die heute *Le Monde diplomatique* mit Vorbedacht illustrativ einsetzt.

Beim Tode seines Vaters Anfang der vierziger Jahre hatte Victor Brauner Gherasim Luca eine Gliederpuppe und 75 Schreibfedern vermacht, die dieser seine Frau bittet, auf einem Kissen aufzunähen. « *Je est un Autre* » – das Diktum Rimbauds aus einem der *Voyant*-Briefe (an Paul Demeny am 15. 5. 1871) wird auch an ihr wahr, wenn sie den Vorgang bei der 30. Feder unterbricht: eine ihrer jüdischen Freundinnen war bei einem Pogrom von 30 Männern vergewaltigt worden. Das ist der *hasard objectif*: blitzartig entsteht aus dem Zusammentreffen eines Subjekts mit einem Objekt, einer inneren mit einer äußeren Wirklichkeit, jenes Dritte, das erst die Einheit der Psyche ausmacht – Bretons „*fonctionnement réel de la pensée*“. Ab jetzt werden die „Penisse“ so aufgenäht, dass sie die Zelluloidhand der Puppe nicht berühren kann, deren zweite Hand zwischen den Beinen das Geschlecht schützt. Solches war für die Bukarester Surrealisten das *objet objectivement offert*, das O.O.O. « *Il s'agit* », so Luc Mercier, « *d'un objet confectionné et offert à une personne rigoureusement déterminée par la nature symbolique de l'objet.* »¹⁹ Ambivalenzen ins Bewusstsein hebend wird der Gegenstand *Medium* zwischen *Es* und *Ich*.

Auch Lucas Titel *Le crépuscule* scheint ohne Bezug zum ausgelösten psychischen Prozess. Bei alledem gibt es erhebliche Unterschiede zwischen dem französischen und

dem rumänischen Surrealismus, besonders dem der Jahre 1945 – 1947. Zwar berufen sich beide auf Freuds Psychoanalyse und lehnen beide ihre pragmatische Dimension, die Rückführung des Lustprinzips aufs Realitätsprinzip, ab. Aber die Bukarester – so unbekannt sie bei uns sind – unterscheiden keinen manifesten vom latenten Trauminhalt und gehen weiter in der Politisierung der Komplexe: im *hasard objectif* breche der Klassen Gegensatz auf, der Ödipuskomplex stehe für die Verinnerlichung bürgerlicher Herrschaft durch das Proletariat, dessen « *érotisation sans limites* » es in die Wege zu leiten gälte.²⁰

Enden möchte ich mit einer anderen Beobachtung. « *Nous nous adressons à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier* », heißt es unmittelbar nach Kriegsende in Lucas und Trosts Manifest *Dialectique de la Dialectique* (1945), « *et, comme dans les grands naufrages, nous leur indiquons notre position exacte, à 44°5' de latitude nord et 26° de longitude est.* »²¹ Der Wiederanschluss an die westeuropäische Avantgarde wird hier über die exakten Koordinaten Bukarests gesucht, der hauptstädtischen Metropole. Die surrealistische *trouaille* bedarf der Disparatheit der Stadt, ihrer Flohmärkte, ihrer architektonischen Schichtungen, der Erotik der Passantinnen, die in der Menge verschwinden. Sie bedarf nicht der Lüge eines ganzheitlichen patriarchalischen Landlebens, zu der sich die rumänische Malerei um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert verstiegen hatte. Auch diese Erkenntnis hat Giorgio De Chirico 1918 vorweggenommen – in Erinnerung an sein schäbiges Atelier in der Pariser rue Campagne Première. „Neue Länder tauchten am Horizont auf“, sagt er.

Der Handschuh aus bemaltem Zink mit den schrecklichen goldenen Krallen, der vor der Tür des Ladens hin und her schwankte von dem allzutraumigen Zusammenzucken der bürgerlichen Nachmittage, deutete mit dem Zeigefinger auf die Pflastersteine des Bürgersteiges und deutete mir die hermetischen Zeichen einer neuen Melancholie. Der Schädel aus Pappmaché mitten in der Auslage des Friseurs, der bei schrillen Heldentaten einer grauen Vorzeit abgehauen wurde, ging mir in Herz und Gehirn wie ein immer wiederkehrendes Lied nicht mehr aus dem Sinn. Die Dämonen der Stadt wiesen mir den Weg.²²

¹⁶ gemeinsam mit Virgil Teodorescu, dem Arzt Paul Păun und dessen Geliebter Nadine Krăinic.

¹⁷ Also *Le Surréalisme au service de la révolution*.

¹⁸ Drăguţ et al. 1971:258.

¹⁹ Mercier, Luc 1995. « *L' univers érotisé. Le groupe surréaliste de Bucarest 1939 – 1947* », in : *Le Rameau d'Or* 2 (3), 84. Vgl. auch Luca, Gherasim 2000. *Le Vampire passif. Avec une introduction sur l'objet objectivement offert, un portrait trouvé et dix-sept illustrations*. Paris : José Corti, 8f.

²⁰ Vgl. Luca, Gherasim/Trost (Dolfi) 1995. « *Dialectique de la Dialectique* », in : *Le Rameau d'Or* 2 (3), 71, 73f., 72.

²¹ Luca/Trost 1995:68.

²² Zit. nach Crispolti 1988:13.

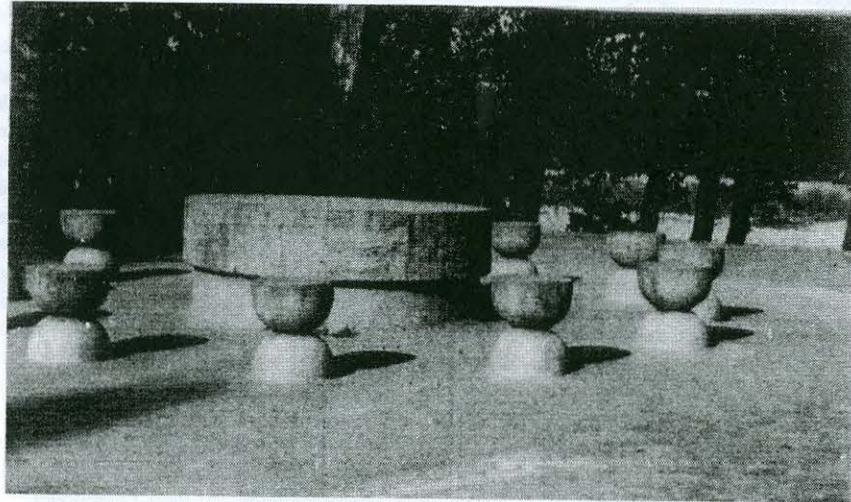


Abb. 1



Abb. 2

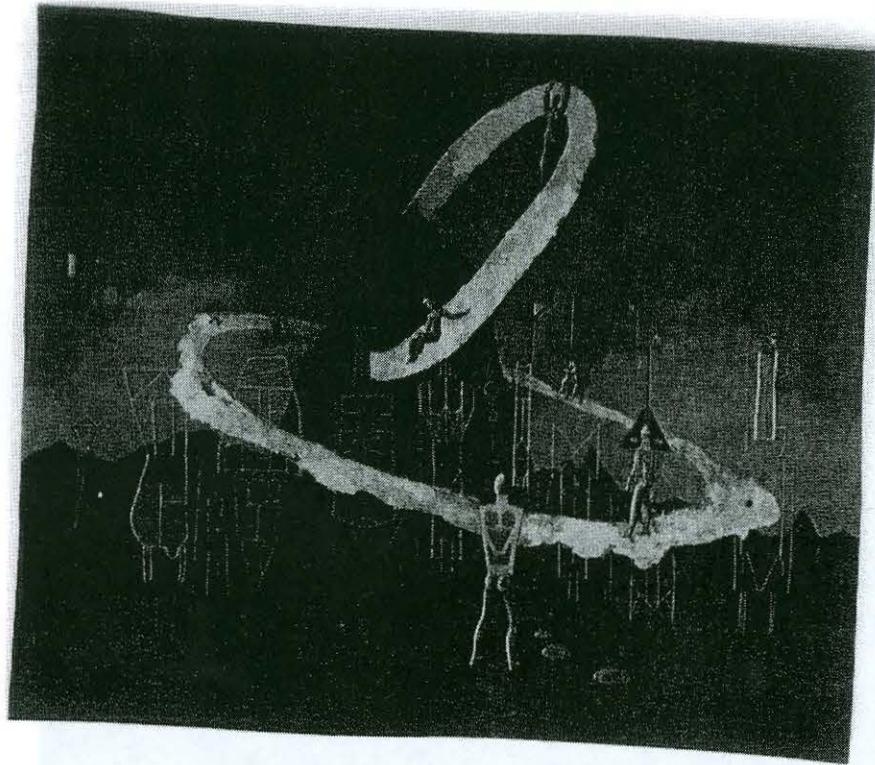


Abb. 3

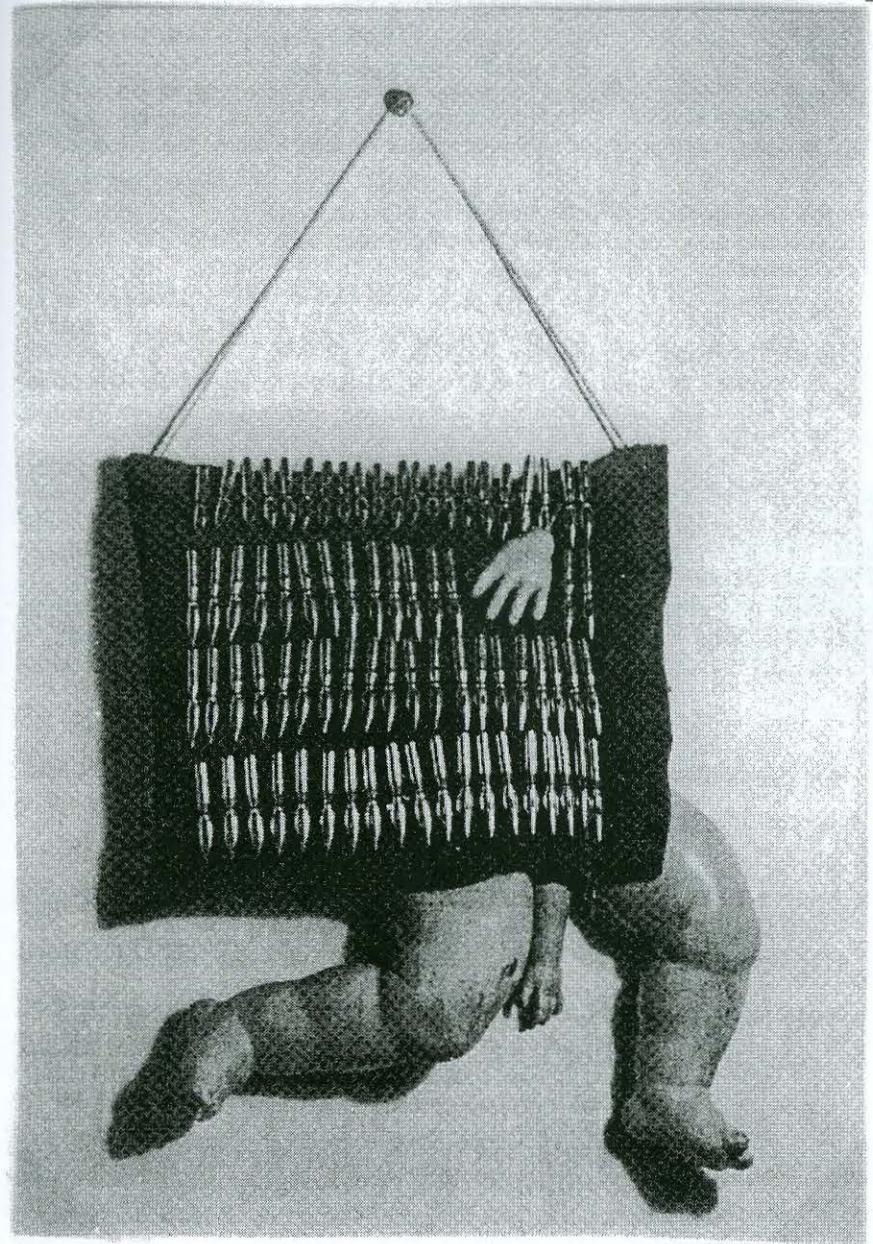


Abb. 4

La mise en scène de Victor Brauner

Benoît VITSE, Paris - Jassy

Les avant-gardes furent dans chaque pays respectif des mouvements décisifs qui ont déterminé la plupart des tendances intellectuelles futures, même les plus actuelles. Ce fut un mouvement européen qui a permis une remise en question pertinente de tout ce qui fut établi depuis des siècles et une prise de conscience de l'état du monde à travers les arts.

En Roumanie, cette avant-garde fut occultée pendant toute la période historique du réalisme socialiste, car elle dérangeait un système qui s'établissait sur l'ordre. Et aujourd'hui, pour toute une génération, il manque un maillon de la chaîne. C'est pourquoi il est essentiel qu'à travers des expériences comme la nôtre, ce pays se réapproprie des écrivains et des artistes qui ont donné tant aux différents mouvements qui ont « fait » les cultures du XX^{ème} siècle.

Né en Moldavie roumaine, le 15 juin 1903, Victor Brauner participe très tôt aux mouvements d'avant-garde, en créant notamment la revue HP75, dans laquelle il invente la « pictopoesie ». En 1930, il vient à Paris et entre dans le groupe surréaliste. André Breton lui porte une grande admiration : « Il n'y a que toi pour le démoniaque moderne ; tu exprimes au plus haut point le fantastique d'aujourd'hui. » En 1938, il perd un œil au cours d'une altercation entre deux peintres espagnols. Il quittera le groupe surréaliste en 1948 pour poursuivre en solitaire une œuvre étrange, influencée par les mythologies et l'occultisme. En 1966, il représente la France à la Biennale de Venise. Il meurt la même année à Paris.

Dans notre spectacle *Victor Brauner, Grand Maître de l'Exil Permanent*, six comédiens retracent la vie et les envies de Victor Brauner à travers différents épisodes, où se mêlent poésie et imaginaire, peinture et surréalisme, théâtre et érotisme.

Pourquoi Victor Brauner ?

Parce qu'il a dépassé les limites qu'on accorde généralement à un peintre, les zones réservées qu'on lui permet de hanter, les frontières accessibles à chacun. Il s'est établi avec tout son attirail sur les hauteurs de sa fulgurante imagination et il a laissé les curieux s'attrouper.

Le Surréalisme passait par-là et voilà qu'il s'en empare sans jamais le décider à changer de costume. Il y entre avec ses bottes de sept lieues, mais il y trouve aussi chaussure à son pied. Et il participe à sa façon à cette révolution. Il manifeste et se manifeste. Il enrichit le mouvement d'une composante rare et se fortifie d'autant de qualités concentrées dans le groupe.

Il s'en va en donnant un coup de pied dans la porte et devient solitaire, fragile et immense dans une nouvelle quête ésotérique le matin, érotique le soir. Monsieur K lui tient lieu de lucarne télévisuelle pour connaître les horreurs du monde et les femmes le saluent. Avant de quitter la scène – ultime pirouette –, lui, apatride et n'ayant aucun sens des frontières, toujours hors du monde, lui qui pouvait souscrire à ce vers de Tristan Corbière « Je porte ma patrie à la semelle de mes chaussures », lui qui est l'auteur d'une

formule toute aussi réussie « La nation que je préfère, c'est l'imagination », représente donc la France (à la Biennale de Venise).

Victor Brauner est sans doute un des peintres les plus curieux, les plus originaux de notre époque, dont l'œuvre et la personne, même au temps où il était méconnu, ont toujours exercé sur un milieu choisi une sorte de rayonnement occulte. Une légende s'est attachée à lui, due au caractère énigmatique de la plupart de ses compositions, et aux circonstances fatales dans lesquelles il a perdu un œil. (Sarane Alexandrian)

On est aujourd'hui loin de tenir une liste des œuvres de Victor Brauner ; on en retrouve régulièrement. Il est irraisonnable de penser à un catalogue raisonné. Et les livres que l'on trouve (ou qu'on ne trouve plus) sur Brauner sont plus des catalogues raisonnés, au sens où ils invitent à entendre de façon vibrante les appels parfois désespérés, mais souvent joyeux de l'artiste.

Entrer chez Victor, puisqu'il nous y invite avec familiarité, c'est d'abord se déshabiller de tous les oripeaux culturels qui se sont accumulés sur nos épaules. C'est accepter d'oublier, c'est faire abstraction, oui, faire *concrètement abstraction* de toute subtilité inutile. On entre sur la pointe des pieds dans un atelier où le modèle, contorsionniste, s'efforce de ressembler au tableau. Le peintre est absent, mais Victor est partout. Ici on fait l'amour sous le regard grave du *Poisson à roulettes* et du *Loup-table*, avec en fond sonore les soupirs des machines. Le visiteur comprend qu'il fait partie de cette peuplade ; il commence à reconnaître les totems et les objets d'envoûtement. Il n'a plus conscience qu'il est nu et chaque apparition le conforte dans l'idée qu'il est protégé par un mage puissant.

« Coloriste enragé, mais blême » (toujours Tristan Corbière). La couleur partout nous rassure aussi, parce que nous y retrouvons l'enfance. L'enfant se retrouve parfois comme l'âne de Buridan devant ses crayons de couleurs, et quand il se décide, il ne peut supporter d'utiliser l'un plus de quelques secondes et il s'empare immédiatement d'un autre qu'il laisse aussitôt. Ce monde de couleurs nous reconforte, à quelques détails près... La perte d'un œil parfois nous saisit et nous plonge dans l'anxiété. Les mutilations sont toujours difficiles à oublier. Alors, et justement pour ne pas oublier, on lit le titre du tableau ou une petite notice au dos et on apprend que « la situation n'a rien de tragique ». C'est ainsi que Victor Brauner devient un personnage théâtral, puisqu'il participe du tragique et de « l'humour noir pour lequel il montre une prédilection si marquée » (Breton).

« Mon œuvre est autobiographique, elle raconte ma vie. Et ma vie est exemplaire, parce qu'universelle ». Victor Brauner a donc bien conscience de sa situation d'artiste-modèle. Ce soi-disant doux rêveur affirme une posture sociale et des positions politiques. Il regrette simplement que le temps présent soit aussi indifférent à l'artiste, qui est, selon lui, « le seul qui donne un sens aux choses ». Comme beaucoup d'étrangers qui parlent assez bien le français, il trouve commode ce mot « chose ». Il l'emploie à tout propos, comme pour trouver un dénominateur commun terrestre.

La peinture l'a conduit à l'écriture, parce qu'il a bien fallu donner quelques signes, quelques notes, quelques indices. Juste pour égarer davantage le regardeur, comme dirait Marcel Duchamp. Et il s'est pris au jeu du crayon qui crache les phrases et qui permet

d'écorcher une langue pour mieux la respirer et lui faire rendre tout son jus. Mettre en scène Victor Brauner devient alors un régal pour gourmet, tant la poésie et l'humour se partagent les meilleurs morceaux. Il suffit d'aller regarder derrière les tableaux; là on trouve des bouts de phrases, des « choses », des explications inexplicables en quelque sorte. Mais bien vite, il apparaît une évidence : il faut se garder de lui imposer le faste et les règles du théâtre conventionnel, le préserver de tout académisme et le présenter dans un cadre qui sent bon le travail manuel (un chantier, un atelier, une forge feront bien mieux l'affaire qu'une salle de spectacle). L'éclairer, en préservant la part d'ombre, de lanternes et de phares de voiture. Et puis l'écouter peindre.

Benoît VITSE, metteur en scène, après avoir joué pendant dix ans un one-man-show Vitse Side Story, a créé une compagnie de théâtre en 1981 : la Cie GUILLAUME CALE. Avec les membres de cette troupe, il a monté une trentaine de spectacles en 15 ans, dont La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (d'après Marcel Duchamp), qui a été jouée plus de 300 fois et qui a obtenu le Grand Prix du public de la ville de Strasbourg en 1986. Ils ont joué dans un certain nombre de pays d'Europe, et notamment en Roumanie. Et c'est donc presque naturellement qu'il a été nommé directeur du Centre Culturel Français de Iași en Roumanie, puis de l'Institut Français de Kiev en Ukraine. Depuis 2002, il est revenu à Iași où il dirige l'ATENEU, Centre Européen de Création. Sa troupe a présenté cette année quatre pièces, dont Victor Brauner, grand maître de l'exil permanent.

Man Ray und die (inter-)medialen Ausdrucksformen der filmischen Avantgarde

Birgit WAGNER, Wien

1. Ob und inwieweit der Film eine Sprache sei, wurde in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in dem damals in den Humanwissenschaften führenden Wissenschaftsparadigma der Semiotik diskutiert. Umberto Eco und Christian Metz sind prominente Vertreter dieser Diskussion, ein Filmemacher wie Pier Paolo Pasolini einer ihrer nicht minder prominenten Außenseiter. Im Zentrum dieser Überlegungen stand die Frage, welche Analogien die ‚Sprache‘ des Films mit den natürlichen Sprachen besitze bzw. wo die Grenzen dieses Vergleichs lägen; des Weiteren interessierten die Möglichkeiten der Gliederung des filmischen ‚Codes‘ in Analogie zur Gliederung der natürlichen Sprachen und die Ausarbeitung präziser semiotischer Analysekatoren für Bildmedien wie den Film oder das Comic.

Aktuell hat sich die Beschäftigung mit dem Film von einem semiotischen zu einem medienwissenschaftlichen Zugang verschoben. Ab dem Moment, wo man den Film – auch den sog. Stummfilm – als hybrides Medium auffasst, in dem bewegte Bilder mit geschriebener, im Falle des Tonfilms auch mit gesprochener Sprache, und mit Musik zusammen wirken, rückt die verbale Sprache als Bezugsparadigma aus dem Zentrum, um die Intermedialität des Filmischen hervortreten zu lassen. Man konnte dafür auf ältere Filmtheorien zurückgreifen: Schon „Eisenstein betrachtet die Kinematographie als genuin *synthetische* Kunst, als eine Kunst, deren Wesen es ist, eine *organische Synthese* selbständiger Kunstformen zu leisten, die über einen puren Zusammenklang mehr oder weniger zufällig miteinander verbundener Medien hinausgeht.“ (Müller: 1998:35). Der Film als hybrides Medium kann folgerichtig nicht *eine* Sprache besitzen, er spricht – um bei demselben Bild zu bleiben – mehrere Sprachen gleichzeitig und *kreolisiert sie*.

Dazu kommt noch, dass in den letzten Jahrzehnten auch das Kino als Institution und als Dispositiv untersucht wird. Gerade für den Stummfilm ist die Rekonstruktion der Aufführungspraxis, einschließlich der sie begleitenden Musik, wichtig geworden; damit beschäftigt sich die sog. *New Film History*¹. Der Film ist in dieser Perspektive ebenfalls weniger eine ‚Sprache‘ als eine intermediale Ausdrucksform, die, vor allem für die Zeit vor den technischen Möglichkeiten des Heimkinos, nicht getrennt von ihrer Aufführungspraxis, das heißt dem Kino als Ort und Institution, zu betrachten ist. Dies alles hat weitreichende Konsequenzen für die Beschäftigung mit den Filmen der klassischen Avantgarde.

Ich werde mich hier vor allem mit den Filmen beschäftigen, die im Rahmen der in Paris angesiedelten Avantgardebewegungen der 20er Jahre entstanden sind, um schließlich exemplarisch einen Streifen zu analysieren, nämlich *Emak Bakia* (1926) von Man Ray. Im Zentrum stehen dabei jene Filme, die von Mitgliedern der dadaistischen und

¹ Die *New Film History* (Noël Burch, Thomas Elsaesser u. a.) befasst sich vor allem mit der Rezeptionsgeschichte des Kinos (hauptsächlich des frühen Kinos), mit dem Kino als Institution und wendet sich gegen eine Filmgeschichte, die diese als die Geschichte einzelner ‚großer‘ Filme erzählt (Elsaesser 2002:20-46).

surrealistischen Bewegungen gemacht worden sind, und nicht die gleichzeitigen, manchmal ebenfalls als ‚avantgardistisch‘ bezeichneten Film der französischen Schule dieser Jahre, also jene von Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac und Marcel P'Herbier (vgl. Amiel 2002:83).

Die Bild- und Montageinspirationen dieser Pariser Avantgarde-Filme liegen im Kubismus (Formen in Bewegung), im Dadaismus (Sinnzertrümmerung und Persiflage von Narrationen) und im Surrealismus (Schaffung surrealistischer Bildmetaphern und Mythen). In der Praxis freilich vermischen sich diese einzelnen Avantgardebewegungen zuzurechnenden Einflüsse, wie man gerade am Beispiel von Man Ray zeigen kann.

Die avantgardistischen Filmemacher kommen aus anderen (älteren) Kunstsparten und Medien, sind Maler wie Duchamp, Léger und Dalí, Literaten wie Buñuel und Cocteau, oder Fotografen wie Man Ray; sie nähern sich dem Film weniger ‚professionell‘ als handwerklich. Gemeinsam ist ihnen ihr Kunstwille, der nicht so sehr auf ein ‚Werk‘ als vielmehr auf den kreativen Umgang mit der Materialität des Mediums abzielt. Die Filme werden als Provokation, nicht als *entertainment* konzipiert, obwohl gerade der populärkulturelle Charakter der Institution Kino für die Avantgardisten nicht ohne Reiz ist. Mit Ausnahme von Buñuel und René Clair bleiben all diese Regisseure nichtprofessionelle ‚Filmemacher‘; überdies arbeiten sie oft in Teams wie etwa René Clair, der den dadaistisch inspirierten Film *Entr'acte* (1924) signiert hat, an dessen Entstehen Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, Erik Satie und Darius Milhaud entscheidenden Anteil haben. Wie diese Namenreihe deutlich macht, ist die Pariser Avantgarde so international wie andere Standorte avantgardistischer Bewegungen; Spanier, Katalanen, US-Amerikaner werden vom Paris der Zwischenkriegszeit angezogen und arbeiten gemeinsam mit den französischen Mitgliedern der Avantgardebewegungen.

Alle diese Filmemacher weisen das narrative Kino der Kontinuität zurück, das im Kino der zwanziger Jahre bereits fest etabliert ist, wenn es auch anderen Konventionen des Erzählens gehorcht als der klassische Hollywood-Film, dessen Entstehen mit den dreißiger Jahren zu datieren ist. Bei den Pariser Avantgardisten wird Narration entweder dadaistisch unterlaufen, surrealistisch überdeterminiert oder fällt im kubistischen Tanz der Formen überhaupt weg; letzteres vor allem im sog. *cinéma pur*. Zurückgewiesen beziehungsweise durch Parodie dekonstruiert wird weiters der didaktische Gestus des Dokumentarfilms; als eine solche Dokumentarfilm-Parodie können der groteske Trauerzug in *Entr'acte* oder die Eingangssequenz über Skorpione in *L'Age d'or* gelten. Experimentiert wird mit Formen, die aus anderen Medien und Kunstsparten entlehnt werden, vorzugsweise aus der Malerei, der Musik oder dem Ballett (hier ist als klassisches Beispiel Fernand Légers und Dudley Murphys *Ballet mécanique* von 1924 zu nennen).

Dies ist die intermediale Qualität dieses Avantgarde-Film-Jahrzehnts. Genuin filmisch zu nennen ist hingegen das Experimentieren mit den Möglichkeiten der Montage: dem Montieren von Formen (Duchamp, Man Ray), dem Montieren von Bildern zu onirischen Sequenzen (Buñuel und Dalí) und der Montage als Zertrümmerung des narrativen Zusammenhangs: der letztere Zugang prägt alle Avantgarde-Filme dieser Jahre.

Die Aufführungspraxis der Filme, besonders der Stellenwert, der der jeweiligen Premiere zukommt, ist Teil des Konzepts avantgardistischen Filmemachens. Die Premiere wird wie das Lancieren eines Manifests als avantgardistisches Ereignis, als Spektakel, Provokation und interaktives Spiel mit dem Publikum geplant und konzipiert. Thomas Elsaesser hat vorgeschlagen, dadaistische Filme überhaupt über ihre

Aufführungspraxis und nicht über ihre Machart zu definieren: die Dadaisten seien weniger am Film als am Kino als einem populär-anarchistischen Ort interessiert gewesen (Elsaesser 2002:263). Dies gilt auch für andere Avantgarde-Filmer; vor allem aber gilt, dass der Film als provokatives Ereignis konzipiert wird. Man weiß, dass sich Buñuel für die erste Vorführung des *Chien andalou* (1928) im Pariser Studio des Ursulines mit Steinen bewaffnete und sehr enttäuscht war, als bei dem anwesenden Intellektuellen-Publikum der Skandal ausblieb. Allerdings wurden er und Dalí zwei Jahre später bei der Premiere von *L'Age d'or* entschädigt, als die Zuschauer das Pariser Kino Studio 28 verwüsteten, die Leinwand beschmierten, das Mobiliar zerstörten und ausgestellte Bilder der Surrealisten zerschnitten.

Generell gilt für den provokativen und ereignishaften Charakter, den die Filmpremiären in den Augen der Avantgardisten annehmen sollten, dasselbe wie für die Manifeste und ihre immer wieder behaupteten performativen Qualitäten: sie sind in ihrer Wirkung an den Augenblick gebunden, und unvermeidlich gerät die Avantgarde dabei in einen Widerspruch zwischen der Präsenz des gelebten Augenblicks und dem Projekt der Schaffung des Neuen, das über den gelebten Augenblick hinaus Dauer haben soll. Man kann ein- und dasselbe Publikum nur einmal schockieren, die Schockwirkung ist an das Hier und Jetzt eines einmaligen Ereignisses gebunden, und doch soll sie Teil der Geschichte/des Mythos der eigenen Bewegung werden...² Und noch mehr als für die Manifeste, die ja als orale Texte und theatralische Inszenierung gedacht werden konnten, gilt für den avantgardistischen Film, dass er sich eines *Aufzeichnungsmediums* bedient und somit bereits durch seinen medialen Charakter den aktionistischen Anspruch unterläuft: er ist unvermeidlich ein Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit.

2. Im Folgenden möchte ich die Möglichkeiten der (inter-)medialen Ausdrucksformen des Avantgardefilms exemplarisch am Beispiel des Films *Emak Bakia* von Man Ray untersuchen. Man Ray, dessen Nachruhm zweifellos seinen Fotografien und einzelnen seiner Bilder zu verdanken ist, ist auch Autor von vier avantgardistischen Kurzfilmen: *Le Retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *L'Etoile de mer* (1928) und *Les mystères du château du dé* (1929). Gemeinsam mit seinem Freund Marcel Duchamp hat er schon in New York mit der Filmkamera experimentiert, und nach seiner Übersiedlung nach Paris im Jahr 1921 wird dieses Interesse für den Film ein Jahrzehnt lang sein Leben (mit-) bestimmen. „Man Ray, directeur du mauvais movies“, hatte er in New York einen Brief an Tristan Tzara signiert (Bouhours/de Haas 1997:10), zu einem Zeitpunkt, als er noch mit Duchamp und für Duchamps optische und filmische Experimente arbeitete. In Paris wurde ihm der Weg zum Film unter anderem durch das Mäzenatentum von Arthur und Rose Wheeler geebnet, die die Produzenten von *Emak Bakia* sind.

Emak Bakia wurde in Biarritz und Paris gedreht; der Filmtitel ist eine baskische Redewendung, die laut Man Ray „don't bother me“ bedeutet. Die Gattungsbezeichnung, die im Untertitel genannt wird, *ciné-poème*, weist bereits auf die nicht-narrative Grundstruktur hin. Der zwanzig Minuten lange Film wurde im November 1927 im Théâtre du Vieux Colombier im Rahmen einer privaten Vorführung zum ersten Mal gezeigt; dazu wurden live Tango, französische Chanson-Melodien und Jazz (Django Reinhardt) gespielt. Im Gegensatz zum Kurzfilm *Le Retour à la raison*, der bei seiner

² Zum momentanen, nicht in der kulturellen *memoria* aufhebbaaren Status der performativen Funktionen der avantgardistischen Manifeste vgl. meinen Aufsatz: Wagner 1997.

Erstaufführung im Rahmen der dadaistischen *Soirée du coeur à barbe* für Tumult gesorgt hatte, musste der Skandal bei einer privaten Aufführung wohl ausbleiben. Obwohl der Film nach der Intention seines Autors surrealistischen Prinzipien folgt (Automatismus, Improvisation, Irrationalität), hat er bei der Gruppe keinen Erfolg: „[...] il laisse de glace les amis de Breton lors de sa première“ (Bouhours/ de Haas 1997: 43). Allerdings hat er internationalen Erfolg im Rahmen von Avantgardetreffen, wird in den Monaten nach der Premiere in London, New York, Brüssel und Frankfurt gezeigt und ist dann 1927/28 in Paris im *Studio des Ursulines* zu sehen.

Generell gilt, dass Man Rays Renommee als Photograph seine Filmproduktion etwas in den Schatten gestellt hat. Zu Unrecht: *Emak Bakia* und *L'Etoile de mer* sind außerordentlich interessante Experimentalfilme. In der nun folgenden Analyse von *Emak Bakia* werde ich den Akzent auf fünf Untersuchungsparameter legen, die man zugleich, wenn auch mutatis mutandis, für die Filmproduktion der klassischen Avantgarde überhaupt anwenden kann: die Frage des Filmgenres, jene der Segmentierung des Films, den anti-narrativen Gestus, die Selbstthematization des kinematographischen Tuns und die Montage-Techniken.

2.1. *Cinépoème*: ein Programm

Emak Bakia trägt als Untertitel die Gattungsbezeichnung *cinépoème*. Während Man Rays 1928 gedrehter, als surrealistisch geltender Film *L'Etoile de mer* tatsächlich die filmische Umsetzung eines lyrischen Textes ist – nämlich eines Gedichts von Robert Desnos – ist dies bei *Emak Bakia* nicht der Fall. Der Film ist das Resultat der freien kreativen Bildassoziation seines Regisseurs: «Je n'avais pas de scénario. Tout serait improvisé» (Man Ray, zit. nach Bouhours/de Haas 1997:19). Franz-Josef Albersmeier hat in seinem für die französische Kultur der zwanziger Jahre grundlegenden Buch *Theater, Film, Literatur in Frankreich* vorgeschlagen, „unter 'cinépoème' ein Gedicht [zu verstehen], dessen Inhalt (Sujet, Motiv) dem Film entlehnt und das auch in formaler Hinsicht (Technik, Bildgestaltung) vom Film beeinflusst ist“ (Albersmeier 1992:87). Ein *cinépoème* ist nach dieser Auffassung also eine literarische Gattung, die intermedial Formen und Inhalte des Filmischen verarbeitet. Man Rays *Emak Bakia* zeigt jedoch, dass auch das Gegenteil der Fall sein kann: sein *cinépoème* ist eine Subgattung des Films, die Formen des Literarischen sowie der bildenden Künste intermedial verarbeitet.

Gedichte sind jene literarischen Texte, die am eindrucklichsten die Signifikantenseite der Sprache in Form von Reim, Rhythmus und anderen Lauteffekten zum Ausdruck bringen und denen darüber hinaus, nach Roman Jakobson, die metaphorische Assoziation wesentlich ist. Was wäre demnach ein kinematographisches *cinépoème*? In Analogie zum literarischen Gedicht handelt es sich dabei um einen Film, der die Montage von Einstellungen vorrangig nach formalen Äquivalenzen und metaphorischen (Bild-)Assoziationen vornimmt und mit der Signifikantenseite des Filmischen – *light moving in time*³ – experimentiert. *Emak Bakia* zeigt über lange Strecken nichts anderes als Formen in Bewegung. Die kreisförmige Bewegung verschiedener zweidimensionaler Formen und als dreidimensional wahrgenommener Objekte erfolgt in einem eindringlichen und zugleich leichten, pulsierenden Rhythmus, im Gleichklang mit der jeweiligen begleitenden Musik. Wie noch zu zeigen sein wird, sind Teile der belichteten Materialien desemantisiert, manche schwach und manche auch stark semantisiert. Alle aber folgen sie, in den

³ Diese sehr schöne Definition des Filmischen entlehne ich dem Buchtitel von Wees 1992.

formexperimentellen Sequenzen des Films, jenem pulsierenden, kreisenden Rhythmus, der dem Film seinen ästhetischen Reiz gibt. Wenn es, wiederum nach Jakobson, das Wesen des lyrischen Textes ist, dass er die Aufmerksamkeit der Rezipienten wie kein anderer auf seine Faktur richtet und diese zum ästhetischen Genuss werden lässt, trifft genau das auch auf Man Rays *cinépoème* zu: *light moving in time* wird losgelöst von Semantik, hingegen in Verbindung mit der Musik zu einer Erfahrung des modernen Schönen:

Une série de fragments, un cinépoème composé d'une certaine séquence optique constituent un ensemble qui reste à l'état de fragment. De même qu'on peut beaucoup mieux apprécier la beauté abstraite d'une oeuvre classique dans un fragment que dans sa globalité, ce film tente de révéler les éléments essentiels du cinéma contemporain. Ce n'est pas un film „abstrait“ ni une narration; sa raison d'être réside dans ses inventions de formes lumineuses et de mouvements, tandis que les parties les plus objectives interrompent la monotonie des inventions abstraites et servent de ponctuation. (Man Ray 1927, zit. nach Bouhours/de Haas 1997:157).

2.2. Zur Segmentierung des Films

Es gibt zweifellos verschiedene Möglichkeiten, *Emak Bakia* in Sequenzen zu gliedern. Eine davon – jene, die die filmische Rekonstruktion der Video-Edition des Centre Pompidou nahelegt – folgt der Abfolge der Musikstücke, die Man Ray in den sechziger Jahren nach seinen Erinnerungen an die Uraufführung für *Emak Bakia* zusammengestellt hat: vier Jazz-Nummern mit Django Reinhardt und Will Bradley und ein Walzer aus der *Lustigen Witwe* für die Schlusssequenz. Die Abfolge der Jazz-Nummern fasst jeweils eine Serie von Einstellungen zu einer akustischen Einheit zusammen; der Übergang von Musikstück zu Musikstück erfolgt zuweilen mitten in der Einstellung. Die Schlusssequenz wird durch einen Zwischentitel ohne Musikbegleitung – *La Raison de cette extravagance* – visuell und akustisch sehr deutlich vom Hauptteil des Filmes getrennt.

Nun ist die Synchronisierung der Bilder mit den Musikstücken, wenn auch deren Abfolge von Man Ray vorgeschlagen wurde, nichts anderes als eine spätere Rekonstruktion. Es ist daher nicht minder interessant, den Film nach visuellen Kriterien in Sequenzen zu gliedern. Meine Analyse unterscheidet sich von jener, die Jean-Michel Bouhours skizziert hat (Bouhours/de Haas 1997:49ff.), indem sie eine Typologie von *Bildinhalten* zum Gliederungsprinzip der Sequenzen macht:

- a. Eingangssequenz (eine Einstellung): Bildthema des doppelten Blicks 1, Selbstporträt des Regisseurs mit Kamera und auf der Außenhaut der Kamera eingeblendetem Auge (s. Abb. 1).
- b. Formen in Bewegung 1: hier sind die aus *Le Retour de la raison* übernommenen Filmmaterialien einmontiert, darunter auch die, die sich der Aufnahmetechnik der *rayographie*⁴ verdanken.

⁴ Eine Rayographie ist ein „Verfahren, das darin besteht, Gegenstände direkt auf lichtempfindliches Papier zu legen und sie einige Sekunden lang dem Licht auszusetzen. Entwickelt man dann das Papier auf normale Weise, erhält man ein Bild, dessen Hell-Dunkel-Werte vertauscht sind“ (Emmanuelle de l'Écotais in Heiting 2001:80). So wie die Rayographie ein Foto ist, das ohne Kamera aufgenommen wurde, so sind auch die genannten Einstellungen aus *Le Retour de la raison* filmisches Material, das ohne Filmkamera zustande kam.

- c. Schriftband 1: « ... au milieu du bassin de Neptune au cours de deux grandes / Schnitt / avec Marcel Doret ** le journal annonce ** Paris... ». Dieses Schriftband vom Typus der Leuchtreklame läuft knapp unter dem Dach über die Hausecke eines Pariser Boulevardhauses, taucht aber im Grunde völlig kontextlos aus dem Dunkeln auf.
- d. Formen in Bewegung 2.
- e. Bildthema des doppelten Blicks 2: auf der Kühlerhaube eines Automobils, das durch seine zwei vorkragenden Scheinwerfer ein Augenpaar zu besitzen scheint, öffnet sich durch Überblendung zusätzlich ein menschliches Auge.
- f. Pseudo-narrative Sequenz 1: die fragmentarische ‚Geschichte‘ besteht aus der Überlandfahrt einer Automobilistin, einem angedeuteten Unfall, dem Aussteigen einer Heerschar junger Frauen, von denen man jeweils nur die Beine sieht, wobei ein Beinpaar zum Schluss einen Charleston tanzt, dem Schnitt ins Intérieur eines großbürgerlichen Hauses, wo man eine junge Frau an ihrem Toilettetisch sieht. Aus dem zunächst topographisch völlig dekontextualisierten Haus erfolgt ein Blick über eine Steilküste tief hinunter auf einen Meeresstrand, auf Wellen, die tendenziell zu Formen in Bewegung werden, bis die Figur einer im Sand liegenden Frau das Strandambiente wieder in Erinnerung ruft.
- g. Formen in Bewegung 3: gezeigt werden kubistische Objekte und Collagen in Trickanimation.
- h. Schriftband 2: « ... chaque soir, à Magic City... »
- i. Formen in Bewegung 4: hier überwiegen wieder nicht-identifizierbare Formen und Lichtpunkte.
- j. Bildthema des doppelten Blicks 3: Serie von Gesichtern und Augenauf- und -zuschlägen.
- k. Zwischentitel (ohne Musik): *La Raison de cette extravagance*.
- l. Pseudo-narrative Sequenz 2: ein Mann fährt im Automobil vor, steigt aus, betritt ein großes Wohnhaus, öffnet eine Schachtel mit *faux-cols*, die falschen Krägen beginnen zu tanzen, und einer nach dem anderen verschwindet aus dem Bild. Die letzte Einstellung dieser Sequenz zeigt den Mann in Anzug, Krawatte und Hemd, wie er seinen *faux-col* mit einer heftigen Handbewegung vom Hals entfernt.
- m. Formen in Bewegung 5.
- n. Bildthema des doppelten Blicks 4: die zweite Serie von Gesichtern und Augenauf- und -zuschlägen endet mit jenen Einstellungen, in denen Kiki de Montparnasse, Man Rays damalige Freundin, ein künstliches Augenpaar auf die Lider gemalt hat. Mit dem Schließen ihrer Augen, das zugleich ein fiktives Augenaufschlagen ist, entlässt der Film sein Publikum.

Folgt man dieser Sequenzenanalyse, kann man den kreisförmigen Tanz der Formen in Bewegung als Analogie zum rhythmischen Prinzip der Montage der Sequenzen auffassen – eine lyrische Äquivalenz, wie Jakobson sagen würde, ein adäquates Kunstprinzip für ein *cinépoème*.

Die Analyse hat darüber hinaus gezeigt, dass vier Typen von Sequenzen einander abwechseln: die Bildthematik des Blicks, Formen in Bewegung, Pseudo-Narrationen und Schriftelemente. Der erste Typus von Sequenz thematisiert den kinematographischen Apparat, der zweite stellt eine intermediale Aneignung von Kunstformen des Balletts, der Malerei und der Skulptur dar, der dritte verwirklicht eine Form, die in das Kino im

Prozess seiner Literarisierung Eingang gefunden hat,⁵ und die Schriftelemente gehören ebenfalls dem Medium der Schriftlichkeit an. Selbstreflexive Medialität und intermediale Verfahren prägen jeden einzelnen dieser Sequenztypen. Die Eingangs- und die Schlussequenz sind dem Bild-Thema des doppelten Blicks gewidmet, was noch zu kommentieren sein wird. Im nächsten Analyseschritt sollen zunächst die pseudo-narrativen Sequenzen im Vordergrund stehen.

2.3. Der anti-narrative Gestus oder das dekonstruktive Erzählen

Nicht genug damit, dass große Teile dieses *cinépoème* ohne Narration auskommen, sind auch noch seine narrativen Teile durch die Selbst-Dekonstruktion des narrativen Gestus gekennzeichnet. Man Ray praktiziert jene Form des rätselhaften, auf erzählerische Kohärenz verzichtenden Erzählens, für die der zwei Jahre später entstandene *Chien andalou* berühmt werden sollte. All jene Elemente, die gemeinhin die Kohärenz einer literarischen oder filmischen Erzählung ausmachen, werden so eingesetzt, dass sie zwar den Anschein einer Narration stiften, diese jedoch ununterbrochen durchkreuzen. Zwei verschiedene Erzählungen werden begonnen, um dann an einer beliebig scheinenden Stelle abgebrochen zu werden, ohne dass sich ein erkennbarer erzähllogischer Zusammenhang ausgebildet hätte.

Dies beginnt damit, dass es keine Figuren gibt, deren personale Identität feststellbar wäre. Die Frauenfiguren der ersten pseudo-narrativen Sequenz sind, mit Ausnahme der Frau am Schminktisch, die von Rose Wheeler gespielt wird, anonymisiert, sind Körperteile, Körper-Fetische. Der Mann der zweiten Erzählsequenz (der Surrealist Jacques Rigaut) führt mit den falschen Hemdkrägen eine rational nicht deutbare Handlung aus; im Übrigen scheint hier die Bildquelle für jene Sequenz im *Chien andalou* zu liegen, die die männliche Figur mit den merkwürdigen Leder- und Riemenvorrichtungen für den menschlichen Körper zeigt. Aber auch der Anschluss von Einstellung zu Einstellung – die genuin kinematographische Form des Erzählens – „stimmt“ in *Emak Bakia* nicht immer, auch nicht nach den Kriterien der Stummfilmzeit, die sich noch nicht streng nach der aus Hollywood importierten *match-cut*-Technik richten. Die Zuschauer müssen beispielsweise nach den vorangehenden Einstellungen annehmen, dass der Autounfall auf dem Land oder in einem ländlichen Dorf stattfindet. Die nächste Einstellung nach dem Ballett der aussteigenden und tanzenden Frauenbeine zeigt jedoch den Gehsteig vor einem städtischen Haus, in das wir mit der Szene am Schmink-Tisch Einlass bekommen. Dieses Haus wiederum liegt, wie der vermeintliche Blick aus dem Fenster suggeriert, direkt auf einer Steilküste über einem einsamen Meeresstrand. Diese durch Montage erreichte Verschachtelung und Derealisation von Räumen ist ebenfalls ein Element, das in den beiden surrealistischen Filmen von Buñuel und Dalí wieder auftauchen wird. Es handelt sich um eine filmische Form von Surrealismus; die Aufeinanderfolge von Orten, wie sie etwa Aragons *Paysan de Paris* oder Bretons *Nadja* den Lesern suggerieren, erzeugt den Eindruck der Flanerie, nicht aber die totale Verfremdung der gewohnten topographischen Orientierungskriterien.

Versucht man, nicht nur die Sequenzen, sondern auch die Einstellungen, die Man Ray verwendet, in einer Typologie zu ordnen, so kommt man auf folgendes Bild, das

⁵ Die Ursprünge des Films sind *nicht* literarisch. Vgl. Paech 1997:VIII, der die Literarisierung des Films seit etwa 1908/1910 ansetzt.

einen zusätzlichen Einblick in die Fragmentarität der narrativen Sinnangebote und der Sinnangebote überhaupt ermöglicht:

- a. nicht erkennbar semantisierte ‚abstrakte‘ Formen in Bewegung.
- b. schwach semantisierte Formen in Bewegung (zum Beispiel die tanzenden Reißzwecken und Nägel oder die Lichter eines Karussells), die kein narratives Sinnangebot enthalten.
- c. stark semantisierte Formen (menschliche Körper/Gesichter) mit narrativen Sinnangeboten, deren Versprechen jedoch nicht erfüllt wird.
- d. stark semantisierte Formen (die Schriftzeichen der beiden Leuchtreklamen und der Zwischentitel). Wenn man will, kann man diese drei Fälle des Auftretens von Schrift alle als ängstliche ‚Inserts‘ deuten, die narrative Vorausdeutungen machen, deren Versprechen ebenfalls nicht erfüllt wird. Auch diese Technik, mit Schrift im Stummfilm umzugehen, findet sich im *Chien andalou* wieder.

In dieser Typologie von Einstellungen und der in ihnen jeweils fokussierten ‚Objekten‘ steigt der Grad der Semantisierung kontinuierlich an, ohne dass sich die Inhalte auch in den stark semantisierten Teilen des Films mit narrativem Sinn füllen würden. Ein solcher wird jedoch zunächst insinuiert, so dass die Zuschauer als Leser der Geschichte(n) entweder in ihrer Sinnsuche frustriert oder vom Rätselcharakter der angedeuteten Geschichten fasziniert werden. Nicht zuletzt jedoch bewirken die vielen Sequenzen mit Formen in Bewegung, dass die Aufmerksamkeit der Rezipienten von der Sinnebene zur Ebene der Form umgeleitet wird: sie sehen ein visuelles Poem, keine Film-Erzählung.

2.4. Die Thematisierung der visuellen Wahrnehmung und der visuellen Medien

„Die Dialektik von Auge und Kamera“ (Wees 1992:4), das heißt, die Thematisierung des Verhältnisses von natürlicher und medial vermittelter visueller Wahrnehmung kann als ein gemeinsames Kennzeichen der Filme der klassischen Avantgarde gelten: von Man Ray über Dziga Vertov bis zu Buñuel. „The unorthodox techniques of avant-garde filmmakers ‘pose questions about seeing’ and confront the viewer with a more complex and dynamic experience of visual perception than is normally the case in film viewing.“ (Wees 1992:4)

Emak Bakia wird von zwei Sequenzen gerahmt, die eine *mise en abyme* der filmischen Bildproduktion und Bildrezeption leisten. Die erste Einstellung (s. Abb. 1) zeigt das Auge eines Mannes am Okular einer Kamera, die mehrere Objektive besitzt, deren ‚Sehmöglichkeiten‘ also besonders betont sind. Wo die Lichtkanäle der Objektive in der Kamera zusammenlaufen, öffnet sich durch einen Überblendungsstrick ein menschliches Auge. Dieses Auge befindet sich jedoch in verkehrter Stellung, wie bei einem Menschen, der auf dem Kopf steht, und ist somit das Äquivalent des umgekehrten Bildes, das die Camera obscura auf ihrer Projektionsfläche oder auch das Licht auf der Linse des menschlichen Auges erzeugt.

Wo das erste – das verkehrte – ‚Bild‘ sein sollte, öffnet sich also ein Auge, allerdings als wäre es das Bild selbst. Dies lässt natürlich an die Metapher vom Kameraauge denken.⁶ Genau besehen, ist der gezeigte Vorgang jedoch wesentlich

⁶ Eine detaillierte und technisch informierte Analyse dieser Metapher liefert Wees im ersten Kap. seines Buchs: vgl. Wees 1992:11-30.

komplexer. Der Kameramann, der sein Auge an das Okular hält, *sieht sich selbst sehen*: das ist die selbstreflexive Technik einer *mise en abyme*, nicht nur die Metapher vom Kameraauge. Wie jede *mise en abyme*, so ist auch diese ein selbstreflexives Element, das eine Desautomatisierung des filmischen Sehens bewirken soll. Ein Zuseher, der darüber Bescheid weiß, dass der Mann an der Kamera Man Ray selbst ist, wird die Selbstreflexivität dieser Einstellung noch verstärkt wahrnehmen.

Die zweite und die dritte Bildsequenz zum Thema ‚Auge‘ spielen mit der Thematik des Augenöffnens und -schließens. Das menschliche Auge, das sich auf der Kühlerhaube des Automobils zwischen den beiden Scheinwerfer-Augen auf tut, verweist zurück auf die Dialektik von natürlichem und technisch gestütztem Sehen und zugleich voraus auf die Augenpaare der dritten und vierten Bildsequenz, die alle menschlich sind und sich öffnen und schließen. Was sieht man denn eigentlich, wenn man das Auge schließt?

Much can be seen when the eyes are closed. There are phosphenes and other visual phenomena produced by the internal workings of the visual system, as well as dreams and visions that are seen as vividly as anything the eyes encounter in the external world. (Wees 1992:27)

William Wees' allgemeine Bemerkung über die Möglichkeiten, mit geschlossenen Augen ‚zu sehen‘, möchte ich übertragen auf die Seh-Möglichkeiten, die Man Rays Film anbietet. Die Formen und Lichtpunkte in Bewegung sind dabei ein Äquivalent des ‚inneren‘ Sehens, so wie es etwa eintritt, wenn man bei geschlossenen Augen auf die Lider Druck ausübt, und die pseudo-narrativen Sequenzen entsprechen der speziellen Logik der Traumbilder (mit anderen Worten: der surrealistischen Bildsequenz).

Die letzte Bildsequenz zum Thema Auge, jene, die Kiki de Montparnasse mit ihren echten und den auf die Lider gemalten künstlichen Augen zeigt, visualisiert ihrerseits die Bild-Rezeption, so wie sie von Man Ray gewünscht wird: auf den geschlossenen Augen des alltäglichen Sehens und der Rationalität öffnen sich groß und leuchtend die Augen des inneren Sehens und des Traums. Wie die Traumbilder eines Films zustandekommen, ist allerdings in erster Linie eine Frage der Montage, also eine technische Frage.

2.5. Die Montage-Technik

Gilles Deleuze beschreibt das kinematographische Traumbild folgendermaßen:

Die Traumbilder scheinen [...] in zwei Extreme auseinanderzufallen, die man in Bezug auf ihre technische Herstellung unterscheiden kann. Das erste Verfahren bedient sich einer reichen Fülle von Mitteln: Überblendungen, Doppelbelichtungen, Abblendungen, verschiedenartige Kamerabewegungen, Spezialeffekte, Labormanipulationen, bis hin zum Gegenstandslosen und zur Abstraktion. Das andere Verfahren geht sehr sparsam vor, indem es mit Schnitt-Montage oder direkten Schnitten operiert und sich dabei eine fortlaufende Loslösung vornimmt, die den Betrachter zwischen konkret bleibenden Gegenständen träumen ‚läßt‘. (Deleuze 1997:82).

Man Ray bedient sich in seinem Film beider Verfahren. Die avantgardistischen Möglichkeiten der Montage verwendet er dort, wo der übliche Anschluss von Bild zu Bild gegen den Strich gebürstet wird. Die Fälle des ‚falschen‘ narrativen Anschlusses, die eine Nicht-Kontinuität von Zeit und Raum erzeugen, wurden bereits erwähnt. Interessant ist aber auch die Montage-Technik in den Sequenzen, die ich „Formen in Bewegung“ genannt habe. Das leitende Prinzip der Verknüpfung ist die Form- und die Bewegungsassoziation. So hängen alle Einstellungen mit Formen in Bewegung über ihre gleichbleibende Bewegungsrichtung zusammen. Sie erzeugen den plastischen Eindruck, die Formen oder die Lichtpunkte würden sich von links hinten nach rechts vorne bewegen und gleichzeitig im Uhrzeigersinn drehen, so dass die Drehbewegung als dreidimensional raumfüllend, als zirkuläre Welle wahrgenommen werden kann. Diese Bild- und Montagetechnik illustriert die schöne Definition von Abel Gance, eines Zeitgenossen Man Rays, der das Kino als „la musique de la lumière“ definiert hat (zit. nach Amiel 2002:84).

Andere Anschlüsse folgen dem surrealistischen Prinzip der Assoziation. Vom Meer gelangt man zu der Einstellung, die Bouhours in Anspielung auf einen Buchtitel André Bretons *poissons solubles* genannt hat, von der Kühlerhaube des Automobils mit seinen drei ‚Augen‘ gelangt man über die Formassoziation zur ledernen Schutzbrille der Automobilistin und dann zum Rad des Wagens, und von der Streuung von hellen und dunklen Punkten der *rayographies* gelangt man zu einer ebenso flächig wirkenden Aufnahme einer Blumenwiese. Nach der Typologie von Vincent Amiel handelt es sich um einen „montage de correspondances“, der die Welt als visuelles Spektakel konzipiert: „un monde à percevoir“ (Amiel 202:11).

Der Anschluss von Einstellung zu Einstellung folgt der Assoziation, die Gesamtmontage der Sequenzen folgt hingegen, wie bereits diskutiert wurde, einer rhythmischen Wiederkehr von Themen. Das Rahmenthema: wie sieht man einen avantgardistischen Film mit einem *untutored eye*?⁷, kommentiert und orientiert die lyrischen und die pseudo-narrativen Sequenzen. Die Schriftelemente – die laufenden Bänder aus Leuchtschrift – können ebenso als Lichtpunkte in Bewegung wie auch als ängstliche Zwischentitel wahrgenommen werden; der Zwischentitel *La raison de cette extravagance* hingegen ist eine Zuschauerprovokation, in der man ein dadaistisches Element sehen kann (*Emak Bakia* wird meist als eine Übergangsphase vom ‚dadaistischen‘ *Retour à la raison* zum ‚surrealistischen‘ *L'Etoile de mer* bezeichnet; es ist evident, dass der Zwischentitel aus *Emak Bakia* eine Anspielung auf den Filmtitel des ersten Films ist). Ich denke, es ist aber auch deutlich geworden, dass der Film, auch der Avantgardefilm, seine eigenen Gesetze kennt, die sich nicht ohne weiteres auf die textuellen und bildlichen Verfahren der Avantgardebewegungen in Literatur und bildender Kunst zurückführen lassen. Ein Film wie *Emak Bakia* – oder wie *L'Etoile de mer* oder *Le Chien andalou* – können den Automatismus der *écriture* nur auf manchen Ebenen verwirklichen: bei der ‚Auswahl‘ der Einstellungen etwa. Allein die Montage hingegen ist ein ‚Eingriff‘: und wir haben gesehen, welche große Rolle sie in diesem Film spielt.

3. Das Kino der Avantgarde spricht viele ‚Sprachen‘. Es spielt mit Codes, die verschiedenen Kunstformen entstammen: literarischen wie Metaphern und narrativen

⁷ "The untutored eye" ist eine wahrnehmungstheoretische Metapher des avantgardistischen Filmemachers Stan Brakhage, vgl. Wees 1992:55ff.

Strukturen, literarischen und bildkünstlerischen wie der *mise en abyme*, musikalisch-literarischen wie dem Rhythmus, bildkünstlerischen wie der Formassoziation. Es ist imstande, im Medium des Films andere Medien nicht nur zu ‚zitieren‘, sondern die kinematographischen Bilder ihnen anzuverwandeln. Die Lust am künstlerischen Experiment übersetzt sich dabei häufig in eine handwerkliche Machart, die die Filmautoren als multimediale Künstler der vorelektronischen Bilderzeugung ausweist. Dass ihre Verfahren mittlerweile den Markt industriell produzierter Videoclips und Werbespots erobert und damit einiges von ihrer ursprünglichen visuellen Schockwirkung verloren haben, steht auf einem anderen Blatt. Mittlerweile hat gerade das ‚Handwerkliche‘ ihrer Faktur eine neue ästhetische Qualität erhalten.

Literaturhinweise:

- Albersmeier, Franz-Josef 1992. *Theater, Film und Literatur in Frankreich*. Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Amiel, Vincent 2002. *Esthétique du montage*. Paris: Nathan cinéma.
- Bouhours, Jean-Michel/de Haas, Patrick Hgg. 1997. *Man Ray directeur du mauvais mouvie*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Deleuze, Gilles 1997. *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Aus dem Frz. von Klaus Englert. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas 2002. *Filmgeschichte und frühes Kino*. Archäologie eines Medienwandels. München: edition text + kritik.
- Heiting, Manfred Hg. 2001. *Man Ray 1890-1976*. Köln u. a.: Taschen.
- Jakobson, Roman 1993. *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Müller, Jürgen E. 1998. „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept“, in: Jörg Helbig Hrsg., *Intermedialität*. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 31-40.
- Paech, Joachim 1997. *Literatur und Film*. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Wagner, Birgit 1997. „Auslösen, vernichten, gründen, schaffen: zu den performativen Funktionen der Manifeste“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders Hgg., *<Die ganze Welt ist eine Manifestation>*. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 39-57.
- Wees, William C. 1992. *Light Moving in Time*. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film. Berkeley u.a.: University of California Press.

Filmographie:

Man Ray Films, Videoedition des Centre Pompidou, Paris 2000 (enthält: *Le Retour à la raison*, *Emak Bakia*, *L'Etoile de mer* und *Les Mystères du château du dè*).

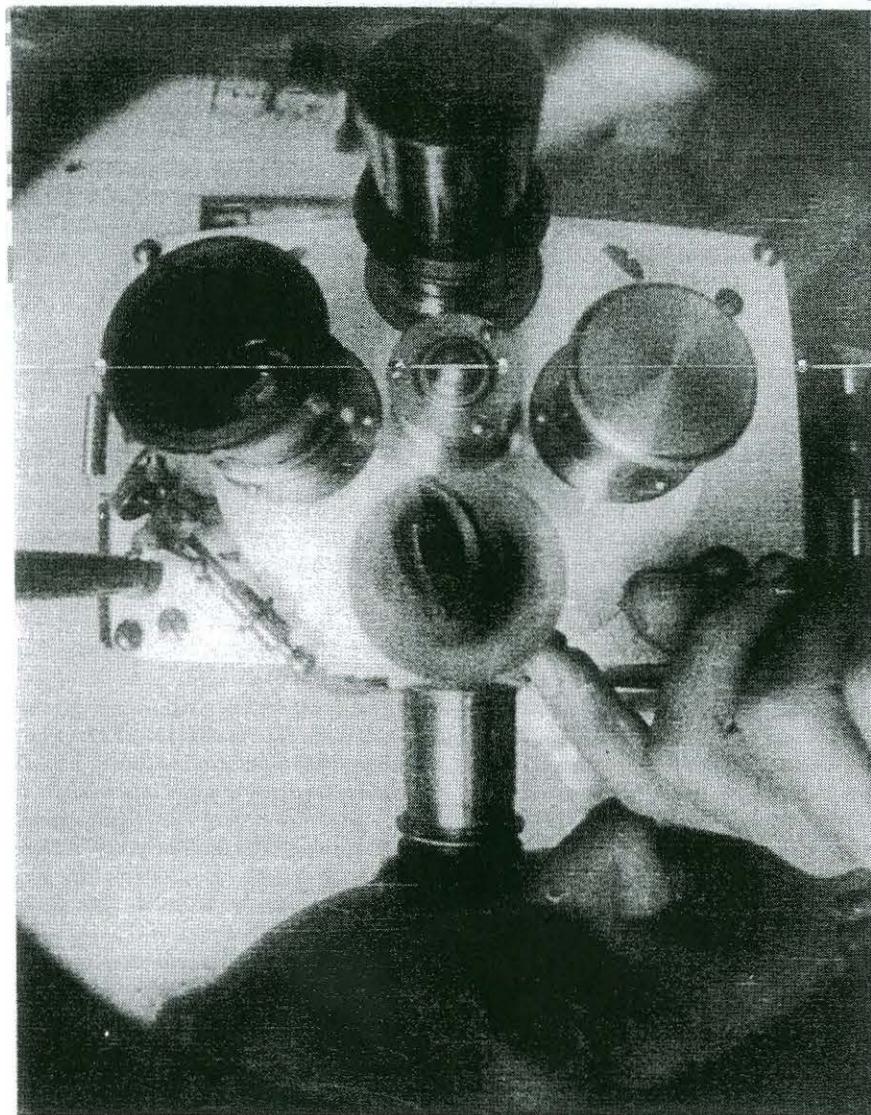


Abb. 1

La cucina futurista Un aspetto minore d'un movimento globale?

Fabio LONGONI, Wien

1. Introduzione

Un lato poco noto e per molte ragioni trascurato del movimento futurista è quello relativo alla lotta al *passatismo* anche nel campo della cucina. Eppure, per almeno dieci anni, a partire ufficialmente dal 1930, riviste e quotidiani italiani e stranieri riportarono a grandi titoli le prese di posizione di Filippo Tommaso Marinetti e dei suoi sodali a riguardo di un preteso nuovo modo di accostarsi alla tavola. Le reazioni dei contemporanei furono veramente a largo spettro, andando dall'appoggio entusiastico fino al totale rifiuto e all'invettiva più feroce in nome della tradizione e non raramente del buon gusto. Ad ogni buon conto, esse furono paragonabili a quelle tramandateci in occasione della riforma di altri campi artistici. Il tentativo inoltre di passare dalla teoria alla prassi, mediante l'apertura di taverne futuriste e l'organizzazione di banchetti e pranzi aperti a tutta l'intellettualità del tempo, riempì giorno dopo giorno le pagine dei giornali e spinse a volte a delle vere battaglie tra i sostenitori di differenti concezioni *filosofico-culinarie*.

Prendere in esame questo periodo dell'ultimo futurismo ci permette di comprendere che la rivoluzione in cucina non fu in alcun modo un aspetto minore della politica di svecchiamento della società italiana, ma che al contrario essa venne posta quale ideale pietra miliare nella costruzione di una nuova e più moderna Italia.

L'esperienza abbastanza diffusa in anni vicini a noi di riprendere in mano le ricette del movimento e addirittura quello di riaprire dei ristoranti futuristi nelle maggiori città italiane, porta con sé però il rischio di trasformare in un patetico *revival* quella che invece dovrebbe essere prima di tutto una ricostruzione quasi filologica della rivoluzione culinaria ed intellettuale dell'instancabile Marinetti. Aprire semplicemente un libro di cucina futurista e seguirne in maniera formale le indicazioni significa non rendersi conto delle svariate e polimorfe anime insite in questa sollevazione contro la tradizione. La polemica continua, la fantasia strepitosa, la volontà di provocazione dei benpensanti, a volte anche l'autoparodia del movimento stesso, non possono e non devono essere separati dalle ricette, altrimenti il risultato di ogni sforzo sarà soltanto quello di servire - in ogni senso - ai nuovi commensali dei semplici baccelli vuoti e di banalizzare i tentativi senza dubbio molto seri di poeti, scrittori, architetti, pittori, cuochi futuristi¹.

In realtà la cucina futurista creò una vasta silloge di ricette che in prima istanza potremmo subito suddividere in attuabili e in essenzialmente provocatorie. Per quanto concerne il primo gruppo, alcuni accostamenti di ingredienti o di vivande sono di sicuro discutibili se rapportati al nostro senso del gusto; importante è però notare come la cucina di Marinetti sotto molti aspetti si possa considerare quasi progenitrice della *nuovelle cuisine* soprattutto per la sua implicita ritualità, per la cura nel servire e nel preparare le pietanze

¹ Un esempio positivo, sebbene quasi unico nel panorama italiano, è quello di Milano dove è attivo da alcuni anni il ristorante *Lacerba*. In esso vengono curate non soltanto le ricette, ma si tenta di fornire al cliente quasi un concentrato di cultura futurista, costituito da cucina, teatro, provocazione e happening.

sui piatti stessi con una sintesi di fantasia e di genialità che a tratti riesce a trasformare l'atto del mangiare in un fattore artistico. Alla stessa stregua può essere ricordato il coraggio della sperimentazione, il gusto per l'esotico² e per la ricerca degli ingredienti più puri ed inusitati.

Una gran parte delle ricette risultano invece poco realizzabili, non tanto per gli ingredienti, sebbene essi siano certamente lontani dalla nostra concezione culinaria, ad esempio l'uso dell'acqua di colonia sulle vivande, quanto per l'aperta volontà di provocazione della borghesia del tempo, mediante la ripetuta presenza di richiami erotici, bellici, politici, e letterari, che oggi inevitabilmente risultano privi di un adeguato contesto.

2. Il manifesto della cucina futurista

Il testo stilato da Filippo Tommaso Marinetti e Fillia (Luigi Colombo), dopo la pubblicazione del 28 agosto 1930 sulla Gazzetta del Popolo di Torino, venne riedito con frequenza per tutto il decennio, così da essere conosciuto ed apprezzato, od al contrario del tutto rifiutato, dagli intellettuali, alla stregua degli oggi più famosi e citati manifesti futuristi. L'innegabile minore ricezione dei messaggi rivoluzionari contenutivi va probabilmente ricercata nella realtà di graduale declino del movimento, ormai istituzionalizzato ed *addomesticato* in forme superficialmente folcloristiche da Benito Mussolini e dalla dittatura fascista.

Il manifesto del 1930 contiene comunque, sia esplicitamente sia *in nuce*, svariati elementi che i medesimi autori ripresero ed ampliarono a distanza di soli due anni in "La cucina futurista", l'opera-saggio-romanzo che, con maggiore profondità e decisione, avrebbe messo a fuoco la tematica della lotta senza quartiere ad ogni forma di tradizione e di passatismo. Se il manifesto costituisce quindi esclusivamente una sintesi veloce e, sotto molti aspetti anche superficiale, dei più o meno rivoluzionari principi futuristi, esso si dimostra però certamente adeguato per fornire al lettore una prima immagine dell'impegno ferreo ed inflessibile profuso da Marinetti e dai suoi sodali in



Fig. 1 - Fortunato Depero - Copertina per "Citrus"

questa operazione realmente eversiva finalizzata a *dinamizzare* un ulteriore campo del sapere e della vita sociale, rivoluzionando forse l'ambito più tradizionale e restio a qualsiasi alterazione, quale quello relativo ai gusti alimentari e gastronomici degli italiani.

Senza ironia, si potrebbe sostenere che la volontà futurista d'inizio secolo di svecchiare manifestazioni artistiche come l'architettura, la pittura, la letteratura, la musica e la fotografia, non si rivelò come un compito di difficoltà comparabile a quello ancora più arduo di portare autentiche novità in cucina; luogo da tempo immemore deputato alla scrupolosamente osservata *religione della pastasciutta*.

² In non poche ricette di Marinetti troviamo l'utilizzo di carne di cammello, ma forse questa è solo a prima vista una sorpresa se si dimentica che il padre del futurismo nacque in Egitto.

Scorrendo il testo e già ad una prima veloce lettura, colpisce l'attenzione la presenza di tematiche assolutamente nuove, ma anche il sussistere di una silloge di vecchie rivendicazioni frettolosamente rielaborate, tipiche e rappresentative d'un movimento ormai risucchiato dal vortice mussoliniano e svuotato al suo interno dal fascismo ormai egemone ed in piena epoca di pragmatico consenso. Dei vecchi manifesti sopravvivono gli elementi che contrappongono il movimento al passatismo, la lentezza della tradizione alla velocità inarrestabile del nuovo, e che forniscono l'immagine quasi utopica di un radioso futuro in cui il lavoro manuale sia ridotto al minimo grazie all'invenzione di macchine sempre più perfezionate e alla mirabolante evoluzione di discipline quali la chimica e la fisica.



Fig. 2 - Fortunato Depero - Bitter - Cordial Campari

La realtà d'un movimento che ha dovuto misurarsi con il fascismo risulta lampante, anche quando si vogliano trascurare gli espliciti richiami alla dittatura fascista e al suo duce, peraltro nominato immediatamente in apertura di documento. Nel manifesto della cucina futurista non risulta facile individuare in maniera univoca i debiti ed i crediti ideologici originatisi tra i due movimenti o, detto in altri termini, non è semplice precisare che cosa sia confluuto dall'uno all'altro e viceversa. Ad ogni modo ed in prima approssimazione, possiamo riscontrare la presenza innegabile di elementi originari futuristi confluiti successivamente nel fascismo, oppure di aspetti in origine comuni ma sviluppatisi in maniera autonoma e parallela nel corso del *ventennio*.

Costantemente presente è ad esempio il richiamo alla virilità più o meno stereotipata del maschio italiano, per il quale, "la voluttà dell'amare è scavatrice abissale dall'alto al basso". La bellezza, l'agilità del corpo maschile vigoroso e slanciato vengono esaltate, mentre il lettore del manifesto viene messo in guardia dal pericolo che l'italiano contemporaneo "diventi cubico massiccio impiombato da una compattezza opaca e cieca". Sempre comune al movimento fascista si rivela la preoccupazione che da un italiano debole, lontano anni luce da quello che per quasi tutte le dittature poteva essere considerato l'uomo nuovo del XX secolo, derivasse solamente "fiacchezza, pessimismo, inattività nostalgica e neutralismo".

In superficie emerge pure il profondo interesse per l'aviazione, per il volo "di aeroplani negri alla conquista dello zenit". Nel caso specifico però il coincidere delle due visioni non è totale e se l'aereo per i futuristi simboleggia quasi esclusivamente velocità, liberazione dalle catene di Prometeo, lotta strenua al passatismo, per il fascismo volo e aviazione tendono gradualmente ad identificarsi con la potenza militare e con la brama di conquista territoriale.

Ulteriori elementi riscontrabili nel manifesto dimostrano poi l'ormai quasi totale adesione del futurismo alla dittatura mussoliniana e soprattutto alle sue tanto pubblicizzate battaglie, prime tra le quali quelle del grano e dell'autarchia in genere. Il rifiuto della pastasciutta, punto nodale ed irrinunciabile del documento, non sembra contenere in sé motivazioni univocamente digestivo-psicologiche contro un alimento tanto diffuso ed amato che "si ingozza, non si mastica" e che "viene in gran parte digerito in bocca dalla

saliva e il lavoro di trasformazione è disimpegnato dal pancreas e dal fegato", quanto piuttosto ci troviamo di fronte ad una rivendicazione futurista consistente in un invito o forse in un appello-precetto al preferire prodotti nazionali che non pesino negativamente sulla deficitaria bilancia dei pagamenti. In altre parole, la mussoliniana battaglia del grano si trasforma nella futurista battaglia del riso, dato che senza reticenza si sostiene proprio che, "l'abolizione della pastasciutta libererà l'Italia dal costoso grano straniero e favorirà l'industria italiana del riso". Analogamente nel campo degli alcolici, la scelta di campo è netta e la preferenza ancora una volta è data ai prodotti nazionali quali il "liquore italiano Aurum", prodotto nel quale l'aggettivo italiano è senza dubbio evidenziato.



Fig. 3 - Fortunato Depero - Squisito al selz

Il richiamo comunque più trasparente alla realtà della dittatura fascista è offerto nel testo *en passant*, se non a livello di subconscio; eppure non trascurabile è senza dubbio l'ordine più che l'invito al bandire dalla tavola sia l'eloquenza, sia la politica. Il richiamo ai pericoli del parlar troppo si trasformerà infatti negli anni successivi nel più noto imperativo del taci che il nemico t'ascolta!

Se quelli appena riportati possono essere intesi come aspetti spuri e negativamente contingenti del pensiero futurista, altri passaggi testuali mostrano invece l'esistenza di elementi veramente innovativi ed eversivi scaturiti dall'attacco globale marinettiano alla società del primo novecento. Le novità espressamente concernenti la cucina sono in effetti numerose e di non poco conto.

Pagato il debito all'ideologia fascista, Marinetti e Fillia danno infatti un volto più delineato e preciso alla loro rivoluzione. I concetti riscontrabili ora riguardano poi non soltanto la cucina, da intendere come silloge di ingredienti e di ricette, ma si pongono in rottura aperta e inconciliabile con il passato anche per quanto concerne il ruolo attivo del cosiddetto *homo edens* che andrebbe sottoposto senza indugio ad un corso di rieducazione al gusto e al comportamento alimentare.

Se ancora una volta la tradizione si dimostra nemica del futurismo, l'esigenza di mutare rapporti ed abitudini si trasforma in un vero e proprio imperativo categorico espresso da un movimento costretto ad agire "per inventare ad ogni costo un nuovo giudicato da tutti pazzesco". In questo passaggio risulta lampante come la ricerca di un comodo consenso non rivesta per gli autori alcuna importanza, ed anzi come la scelta di *velocizzare* ogni disciplina corra il rischio seppur calcolato d'essere giudicata un atto d'eversione e di follia³.

Il manifesto della cucina futurista oscilla in effetti tra volontà di coinvolgimento collettivo di tutti gli organi di senso, oltre a quello gustativo, e innalzamento d'un inno neopositivista alla possibilità illimitata dello sviluppo tecnologico ed industriale.

L'atto meccanico del mangiare non ha il semplice significato d'ingurgitare degli alimenti atti alla sopravvivenza del commensale, quanto piuttosto diviene un rito ben organizzato ed officiato all'interno d'una più ampia funzione parareligiosa nella quale

³ D'altra parte il rischio d'essere accusati di follia non era poi così remoto se si leggano con attenzione ingredienti e modalità d'esecuzione di alcune ricette.

obbligatorio è consultare "le nostre labbra, la nostra lingua, il nostro palato, le nostre papille gustative, le nostre secrezioni glandolari". Con un gusto e mediate scelte linguistiche a tratti quasi dannunziane e decadenti, il futurismo pare voglia trasfigurare l'atto del nutrirsi in un'opera di perfetta teatralità e di complessa messa in scena; un vero e proprio *happening* al quale devono prender parte numerosi attori-spettatori-commensali, mentre il pranzare da soli non rientra in alcun modo negli schemi dell'ideologia futurista. Non il singolo, ma il gruppo deve essere parte del rito e non per niente grande attenzione viene dedicata all'aspetto esteriore della tavola ed alla "(cristalleria vasellame addobbo) coi sapori e colori delle vivande", il che finisce in realtà per trasformare la cucina in un ampio palcoscenico.

Il futurismo arriva quasi a formulare una sociologia dell'alimentazione, visto che per Marinetti e Fillia i popoli sono il risultato di ciò che mangiano ed il carattere d'una popolazione deriva direttamente e strettamente dai cibi consumati. Ad esempio le caratteristiche dei napoletani vengono discettate nel manifesto con argomenti che potrebbero ricordare vagamente la teoria dei climi di Montesquieu. La volontà di servirsi di una banale pseudoscientificità stona in questo caso particolarmente per un movimento che in lotta con la tradizione, almeno a parole ha fatto della scienza moderna la propria bandiera. Si legge infatti che i napoletani,

sono stati combattenti eroici, artisti ispirati, oratori travolgenti, avvocati arguti, agricoltori tenaci a dispetto della voluminosa pastasciutta quotidiana. Nel mangiarla essi sviluppano il tipico scetticismo ironico e sentimentale che tronca spesso il loro entusiasmo.

La descrizione d'una ricetta tra le tante della cucina futurista mette invece in evidenza il particolare gusto per i richiami erotici, per le forme senza dubbio falliche che più volte è possibile ritrovare nelle successive opere di cucina. Si tratta quasi di un'ossessione per le forme cilindriche erette, per i richiami al membro virile e quindi per l'esaltazione del carattere maschio e vigoroso di questa cucina. Nel carneplastico⁴ vero cavallo di battaglia della rivoluzione alimentare futurista, ci si sofferma con cura proprio sull'aspetto fallico di una pietanza composta,

di una grande polpetta cilindrica di carne di vitello arrostita ripiena di undici qualità diverse di verdure cotte. Questo cilindro disposto verticalmente nel centro del piatto, è coronato da uno spessore di miele e sostenuto alla base da un anello di salsiccia che poggia su tre sfere, dorate di carne di pollo.

Tralasciando gli aspetti più goliardici di questa cucina, è comunque di fondamentale rilievo sottolineare nuovamente la volontà di solleticare ogni forma di senso. Nuovi parametri olfattivi, visivi, tattili devono entrare a far parte della cucina, intesa appunto come espressione artistica, come irripetibile opera d'arte. Tutti gli organi di senso vengono

⁴ Nel corso del pranzo futurista dell'8 marzo 1931, svoltosi alla Taverna Santopalato di Torino, era apparsa addirittura la specialità del *porco eccitato*, ovvero una pietanza consistente in un salame privato della pelle e posto verticalmente in una marmitta contenente caffè bollente e acqua di colonia. La volontà di provocazione erotica del commensale, pur nella sua innegabile volgarità, fa sorgere il dubbio che in questo campo i futuristi volessero mostrare più che altro uno spirito goliardico, ironico, autoironico piuttosto che realmente fallico e sessuale.

eccitati ad esempio anche con la semplice "abolizione della forchetta e del coltello" soprattutto "per i complessi plastici che possono dare un piacere tattile prelabiale". In tale contesto, degno di nota è l'utilizzo di sostanze eteree quali i profumi scelti meticolosamente per favorire ed aiutare la degustazione degli alimenti; ed infatti secondo i due autori, "Ogni vivanda deve essere preceduta da un profumo che verrà cancellato dalla tavola mediante ventilatori". In maniera analoga viene dato spazio alla musica, limitata però "negli intervalli tra vivanda e vivanda".



Fig. 4 - Fortunato Depero - Mandorlato Vido

Nella stessa direzione si muove anche la proposta dei cosiddetti bocconi simultanei, cioè di pietanze "cangianti che contengano dieci, venti sapori da gustare in pochi attimi". Veramente interessante è in questo caso la determinazione di trasformare i "bocconi" nelle nuove immagini della cucina, alla stessa stregua di come le figure retoriche lo sono della letteratura, visto che "Un dato boccone potrà riassumere una intera zona di vita, lo svolgersi di una passione amorosa o un intero viaggio nell'Estremo Oriente".

Infine va sottolineato il richiamo al ruolo della chimica che sotto certi aspetti potrebbe essere quasi considerato profetico. L'inno alla chimica non è solo teorico, ma assume il significato di richiesta pratica dell'uso di additivi e di sostanze farmaceutiche in cucina. Apparentemente questo appello non sembra in sé eccessivo, dato che l'utilizzo descritto pare ai nostri occhi, abituati ormai a ogni *esperimento* in campo industriale alimentare, non proprio eversivo e infatti,

Gli indicatori chimici renderanno conto dell'acidità e della basicità degli intingoli e serviranno a correggere eventuali errori: manca di sale, troppo aceto, troppo pepe, troppo dolce.

in effetti però, l'idea che degli interventi, al momento piuttosto semplici, potesse un giorno trasformarsi in un'orgia di sofisticazioni alimentari non sembra aver solleticato le menti dei futuristi, peraltro spesso tanto preveggenti in altri campi, ad esempio in quello del ruolo della pubblicità nell'arte. Nessun campanello d'allarme sembra esser suonato nelle menti futuriste. Probabilmente l'esaltazione acritica della chimica non rappresenta altro che un tributo dovuto al neopositivismo ancora imperante, un prezzo pagato alla fiducia nell'evoluzione tecnologica inarrestabile, confusa ieri come oggi con il progresso *tout court*.

Assieme alla chimica entra in cucina l'industria, le ultime novità della scienza e della tecnica trovano un posto d'onore nell'ideologia futurista attraverso l'esaltazione di tutta una serie di apparecchiature che, seppur presentate come scientifiche, lasciano in realtà una sensazione di ciarlatanesco utilizzo del linguaggio. La citazione di,

ozonizzatori che diano il profumo dell'ozono a liquidi e a vivande, lampade per emissione di raggi ultravioletti (poiché molte sostanze alimentari irradiate con raggi ultravioletti acquistano proprietà attive, diventano più assimilabili, impediscono il rachitismo nei bimbi, ecc.), elettrolizzatori per scomporre succhi estratti ecc. in modo da ottenere da un prodotto noto un nuovo prodotto con nuove proprietà, mulini colloidali per rendere possibile la polverizzazione di farine, frutta secca, droghe, ecc., apparecchi di distillazione a pressione ordinaria e nel vuoto, autoclavi centrifughe, dializzatori.

nonostante la pretesa serietà e autorevolezza, ci rimanda a produzioni letterarie dal gusto dolciastro, raffazzonato ed ingenuo.

Il manifesto della cucina non è di per sé certamente esaustivo, sia per la sua brevità e concisione oggettivamente necessarie per la pubblicazione su un quotidiano, sia per la veloce stesura durata a quanto pare soltanto alcuni giorni. La funzione di questo documento, così come d'altra parte per altri manifesti futuristi, è perciò da considerarsi esclusivamente come preparatoria e proprio per questa ragione non deve stupire - come già accennato - che a distanza di soltanto due anni, ancora una volta Marinetti e Fillia abbiano pubblicato un'opera che rappresenta una ripresa, ma soprattutto un ampliamento ed un'esemplificazione del manifesto del 1930.

3. La cucina futurista - Un pranzo che evitò un suicidio

Il pamphlet, redatto con brio ed arguzia, venne stilato dai due autori al fine palese di presentare al lettore un provvisorio ideale bilancio della rivoluzione culinaria futurista⁵. Lo scritto, suddiviso in soli sei capitoli, è strutturato in modo alquanto semplice. D'importanza fondamentale per comprendere l'attività militante futurista è comunque il tragicomico antefatto, dedicato al racconto dell'accorrere di Marinetti, Fillia ed Enrico Prampolini sul lago Trasimeno per salvare l'amico Giulio Onesti da malsani pensieri suicidi. Operazione quest'ultima peraltro perfettamente riuscita attraverso la realizzazione di un pranzo dai richiami scoperatamente erotico-pantagruelici.

Insomma, la nuova cucina è salvifica sotto ogni aspetto, mentre quella passata fornisce agli italiani unicamente "la noia di una antichissima abitudine" e la consapevolezza che "un simile modo di nutrirsi prepara al suicidio." [Marinetti/Fillia 1998: 9]

In questa prima parte Marinetti e Fillia, utilizzando a piene mani un linguaggio ricco di immagini, si producono con abilità nella creazione di un *pastiche* in bilico tra il racconto apocalittico e il romanzo d'appendice, non rifiutando in alcuni passaggi nemmeno i toni esasperati del più bieco *feuilleton*. L'ironia, o meglio il senso dell'autoironia ed il gusto per il particolare che allenti una tensione divenuta troppo forte, contraddistingue anche i momenti in apparenza più tragici nei quali la cucina futurista viene propriamente presentata come il rimedio universale ai propositi suicidi, e come la panacea contro ogni male,

Poi Giulio fu preso da un tremito convulso irrefrenabile:

- "(non voglio, non debbo tradire la morta. Quindi mi suiciderò questa notte!"

⁵ In realtà Marinetti preferiva parlare di rivoluzione culinaria, perché - diceva - "culinario sa di culo".

- "a meno che?" - gridò Prampolini
- "a meno che?" - ripeté Fillia.
- "A meno che?" - concluse Marinetti - a meno che tu ci conduca immediatamente nelle tue ricche e fornite cucine. [Marinetti/Fillia 1998:10]

Come accennato, la presenza di richiami erotici non raramente dai risvolti addirittura cannibalici, così come l'esaltazione pagana di banchetti degni del *Satyricon* si frammischiano nelle iniziali pagine dello scritto. Ed infatti, per la produzione di 22 salvifici complessi plastici mangiabili viene elencata con cura un'incredibile quantità di ingredienti,

Cento sacchi dei seguenti ingredienti indispensabili: farina di castagne, farina di grano, farina di mandorle, farina di segala, farina di grano turco, polvere di cacao, pepe rosso, zucchero e uova. Dieci giarre di olio, miele e latte. Un quintale di datteri e di banane. [Marinetti/Fillia 1998:10]

mentre la funzione esplicitamente carnale e libidinosa dei cibi costituisce parte irrinunciabile della rivoluzione futurista,

Rovesciò i paraventi e apparve il misterioso soave tremendo complesso plastico di lei. Mangiabile. Gustosa era infatti a tal punto la carne della curva che significava la sintesi di tutti i movimenti dell'anca. E luceva di una sua zuccherina peluria eccitando lo smalto dei denti nelle bocche attente dei due compagni. Sopra, le sferiche dolcezze di tutte le ideali mammelle parlavano a distanza geometrica alla cupola del ventre sostenuta dalle linee-forze delle cosce dinamiche. [Marinetti/Fillia 1998:10-11]

Nelle pagine successive viene riportato per intero il testo del manifesto della cucina futurista del 1930, al quale fa seguito un'illustrazione accurata della realizzazione pratica della rivoluzione marinettiana sia grazie all'apertura ed alla gestione della ben nota *taverna del santopalato* di Torino, sia allo svolgimento nelle principali città italiane e straniere di banchetti la cui eco riempiva le pagine dei giornali nazionali.

La quarta parte descrive ed enumera invece alcuni pranzi da tenersi sia in particolari occasioni sia ogni giorno, ad esempio, "pranzo di nozze", "pranzo ufficiale", "pranzo oltranzista", "dinamico", "architettonico", "tattile", "di Capodanno", "svecchiatore" e così via.

In più di un caso, la denominazione stessa dei pasti proposti ci fa comprendere di trovarci in presenza dei passaggi maggiormente critici ed eversivi del documento. L'impressione che scaturisce dalla lettura non è quella di avere di fronte a sé delle semplici ricette o un insieme di istruzioni finalizzate all'organizzazione pratica di cene o banchetti, quanto piuttosto l'inconscio tentativo d'una prima istituzionalizzazione di alcuni comportamenti che avrebbero dovuto assumere gli adepti a questa specie di *mistica culinaria futurista*. Sedersi a tavola ha ora la reale funzione di un *happening*, di un rito in cui movimenti, odori, profumi, luci, suoni, rumori, provocazioni politiche e letterarie, richiami erotici, ironia ed autoironia, assumono una portata non raramente maggiore rispetto all'importanza effettiva degli alimenti posti in tavola.

L'attenzione e la cura prestate agli aspetti scenografici dei pranzi hanno qualcosa di squisitamente architettonico, di ricercato e di assolutamente sperimentale, ad esempio

nell'uso dei colori. Alle vivande viene data spesso una luce alla quale l'individuo comune non è abituato e alla quale non riesce assolutamente ad abituarsi provando al contrario sentimenti di repulsione. Non dobbiamo dimenticare infatti, che in più occasioni i giornali contemporanei hanno riportato, seppur erroneamente, come dimostrazione del fallimento della rivoluzione futurista in cucina, il rifiuto da parte di molti commensali ai banchetti di servirsi di alimenti estremamente comuni, ma ai quali l'illuminazione artificiale avesse dato colorazioni inusitate⁶.

Questa attenzione per gli aspetti teatrali è ben riconoscibile nel pranzo astronomico del futurista Dott. Sirocofràn, nel quale la tavola,

è costituita da una lastra di cristallo poggiata su aste lucenti di alluminio. La sala da pranzo è tutta buia. Dal basso verso l'alto, sotto la tavola, e dai due lati verso il centro, attraverso lo spessore stesso del cristallo, delle sorgenti luminose graduabili illumineranno in cento modi diversi il piano di cristallo, variando intensità e colore a seconda delle vivande.

Tutto il vasellame è di cristallo.

Albeggerà così in coppe di cristallo, un brodo consumato reso fluorescente mediante una minima quantità di "fluorescina". [Marinetti/Fillia 1998:124]

Ma soffermandoci sugli aspetti più provocatori della cucina futurista si può notare come nulla sia più vietato ai commensali e come le secolari regole del galateo abbiano ormai esaurito il loro compito. Non solo il mangiare con le mani non è più degno di rimprovero, ma addirittura, come possiamo leggere nella descrizione del pranzo dinamico, permesso è scagliarsi sul cibo, mangiare selvaggiamente, abbuffandosi e facendosi largo tra i convitati anche con la violenza fisica,

I convitati vestiti sportivamente, le maniche rimboccate, saranno trattenuti fuori della porta di una sala di ginnastica dove a terra e in piccole piramidi saranno disposte le vivande predette.

Allo spalancarsi della porta si precipiteranno tutti furiosamente all'assalto, bocche aperte e mani grifagne. Mangeranno meglio quelli che riusciranno a tener lontani i contendenti a calci, con bocche masticanti e mani arraffanti. L'abilissimo però sarà quello che riuscirà, ispirandosi al grande quadro "Il giocatore di calcio" di Umberto Boccioni, a conquistare una ventina di palle commestibili e, scavalcando finestre e terrazze, fuggire nella campagna. Inseguimento di bocche denti mani. Con un finale di battaglia gastronomica, a bocche aperte. I lottatori non insaccano i colpi: li ingoiano. [Marinetti/Fillia 1998:107-108]

A questa quarta parte segue un fondamentale ricettario futurista ricco di formule non soltanto di Marinetti e Fillia, ma di singoli esponenti artistici del movimento. Infine, un piccolo dizionario che offre al lettore precise informazioni a riguardo dell'utilizzo corretto della lingua italiana in cucina, dà conclusione al volume.

⁶ Per limitarci ad un esempio si potrebbe citare la colorazione viola data in più occasioni mediante un riflettore a delle tazze di normalissimo latte.

Proprio queste pagine conclusive sono degne d'attenzione per meglio comprendere le posizioni futuriste in campo linguistico oltre che culinario. Le definizioni, contenute in questo utile anche se stringatissimo vocabolario, suggeriscono al lettore la coesistenza all'interno della rivoluzione futurista di una pluralità di tematiche e di posizioni ideologiche.

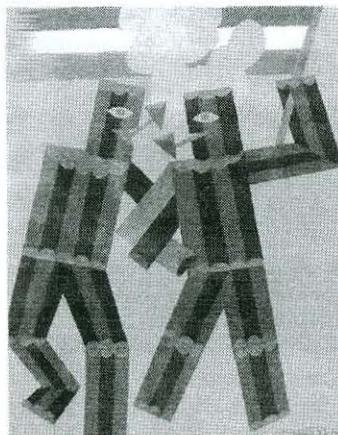


Fig. 5 - Fortunato Depero - Pubblicità di cioccolato

sandwich.

Passando ad un ulteriore piano-livello, balza all'occhio l'utilizzo verosimilmente ironico o autoironico di vocaboli concernenti alcune particolari ricette. In realtà non siamo in possesso di alcun elemento certo, tale da farci escludere a priori un impiego serio e sincero delle espressioni presenti, d'altra parte però, non scordando lo spirito genuinamente provocatorio dei due autori, è davvero difficile dare per scontato che, persone di grande intelligenza quali Fillia e Marinetti non s'attendessero una reazione di divertimento e di scherno da parte del lettore più o meno convinto della loro rivoluzione, davanti a vocaboli quali *guerrainletto* (bibita fecondatrice), *inventina* (nome generico di polibibite rinfrescanti e lievemente inebrianti che servono a trovare fulmineamente un'idea nuova), *prestoinletto* (polibibita riscaldante invernale), *paveinletto* (polibibita sonnifera), e così di questo passo.

Più complesso è senza dubbio il terzo livello fornitoci dai vocaboli presenti nel dizionarietto. Al contrario dei precedenti, essi richiamano in linea più diretta alcune tematiche fondamentali della rivoluzione futurista nel campo della letteratura e dell'arte in generale. La compresenza di percezioni simultanee originate nei vari organi di senso dai cibi futuristi, viene posta in risalto, e la cucina assume il ruolo non di un'entità a sé stante, bensì di frammento, di tessera irrinunciabile di un universo futurista più ampio. "Conprofumo", "contattile", "conrumore", "conmusica", "conluce", "disprofumo", "distattile", "disrumore", "dismusica", "disluce" sono tutti termini che si muovono appunto in questa direzione coinvolgendo in modo particolare, olfatto, udito, tatto, vista da un lato e gusto dall'altro.

Non pochi di questi concetti rimandano in effetti a puntuali ricette riportate all'interno del volume. Limitandoci qui ad un esempio, è innegabile che la voce,

CONTATTILE:

Termine che indica l'affinità tattile di una data materia con il sapore di una data vivanda. Esempio: il contattile del pasticcio di banana e il velluto o la carne femminile. [Marinetti/Fillia 1998:157]

ci riporta subito alla memoria il famoso pranzo tattile [Marinetti/Fillia 1998:113-114] o la spesso citata aereovivanda [Marinetti/Fillia 1998:130] di Fillia,

Aerovivanda

(formula dell'aeropittore futurista Fillia)

Si serve dalla parte destra di chi mangia un piatto contenente delle olive nere, dei cuori di finocchi e dei chinotti. Si serve dalla parte sinistra di chi mangia un rettangolo formato di carta vetrata, seta e velluto. Gli alimenti debbono essere portati direttamente alla bocca con la mano destra, mentre la mano sinistra sfiora leggermente e ripetutamente il rettangolo tattile. Intanto i camerieri spruzzano sulle nuche dei commensali un conprofumo di garofano mentre giunge dalla cucina un violento conrumore di motore di aeroplano contemporaneamente ad una dismusica di Bach.

CARTA VETRATA

SETA ROSSA

VELLUTO NERO

Bibliografia:

- Bozzolla, Angelo/Tisdall, Caroline 2002. *Futurismo*. Milano: Rizzoli.
 Dolcetta, Marco 2003. *Avanguardie del '900*. Roma: RAI-ERI.
 Marinetti, Filippo Tommaso/Fillia (Luigi Colombo) 1998. *La cucina futurista*. Un pranzo che evitò un suicidio. Milano: Marinotti.
 Salaris, Claudia 2000. *Cibo futurista*. Dalla cucina nell'arte all'arte in cucina. Roma: Nuovi Equilibri.
 Salemi, Maria Concetta 2003. *La cucina futurista-La cucina liberty*. Firenze: Libriliberi.
 Verdone, Mario 2003. *Il futurismo*. Roma: Newton Compton.

Fonti internet:

- www.depero.it

Riferimenti iconografici:

- Figura 1 – Fortunato Depero, Copertina per "Citrus – Rivista della Camera Agrumaria di Messina" – 1928 – litografia – 34 x 23 cm.
 Figura 2 - Fortunato Depero, Bitter - Cordial Campari – 1928 – matite colorate su carta – 40 x 28 cm.
 Figura 3 – Fortunato Depero, Squisito al selz (Progetto di manifesto per "Campari") – 1926 – collage di carte colorate su cartone – 70 x 96,5 cm.
 Figura 4 – Fortunato Depero, Manifesto per "Mandorlato Vido" – 1924 – litografia – 140 x 100 cm.
 Figura 5 – Fortunato Depero, Progetto di manifesto per pubblicità di "Cioccolato" – c. 1924 – collage di carte colorate su cartone – 52 x 36 cm.

„Die Hure am Abgrund“ Allegorie und dialektisches Bild bei Walter Benjamin

Karin STÖGNER, Wien

„Immer bleibt der Sprechende von der Gegenwart besessen. Also ist er verflucht: nie das Vergangene zu sagen das er doch meint. Und was er sagt, hat schon lange die stumme Frage der Schweigenden in sich befaßt, und ihr Blick fragt ihn, wann er endet. Er soll sich der Hörenden vertrauen, damit sie seine Lästerung bei der Hand nimmt und sie bis an den Abgrund führt, in dem die Seele des Sprechenden liegt, seine Vergangenheit, das tote Feld, zu dem er hinirrt. Da wartet aber die Dirne schon lange. Denn jede Frau hat die Vergangenheit und jedenfalls keine Gegenwart. Darum behütet sie den Sinn vor dem Verstehen, sie wehrt dem Mißbrauch der Worte und läßt sich nicht mißbrauchen.“ (GS II-1:93)*

Der Zyklus mit dem Titel *Das Gespräch*, dem obige Textstelle entnommen ist, stammt aus den Jahren 1913/14 und blieb zu Lebzeiten Benjamins unveröffentlicht, kursierte jedoch in Form von Abschriften im Bekanntenkreis des jungen Benjamin. Nach Rolf Tiedemann zeugen diese kurzen Texte von der „Intention des jungen Autors, etwas Bündiges – wie immer auch literarisch facettiert – zur Artikulation einer Metaphysik der Jugend beizutragen [...]“ (GS II-3:919) Sprache steht im Zentrum dieser Überlegungen, die Auseinandersetzung mit ihr jedoch kreist um eine bestimmte Vorstellung der zeitgenössischen Geschlechterverhältnisse, festgemacht am Verhältnis ‚Intellektueller‘ – ‚Dirne‘. Beim ersten flüchtigen Lesen des eingangs zitierten Denkbilds ist das Urteil über Benjamin oft allzu rasch bei der Hand: die Reproduktion von patriarchalen Geschlechterstereotypen, die ‚sprachlose Frau‘ rückgebunden an die althergebrachte Rolle der Empfangenden (Hörenden), die dem männlichen Subjekt die Matrix seiner Selbstbestätigung abgibt. (Vgl. Stoessel 1983:76) Jedoch trifft dies nicht annähernd den Blick Benjamins aufs Verhältnis von Männlichem und Weiblichem – nicht Mann und Frau! – wie auch ein zeitgleich geschriebener Brief an seinen Freund Herbert Belmore zeigt. Auf dessen „einfache Formeln für Mann und Frau: Geist-Natur/Natur-Geist“ entgegnet Benjamin:

ich allerdings vermeide hier konkret zu reden und spreche vom Männlichen und Weiblichen lieber: Denn wie sehr durchdringen sich beide im Menschen! Und so verstehst Du, daß ich die Typen ‚Mann‘ ‚Weib‘ für etwas primitiv im Denken einer Kulturmenschheit erachte. Warum bleiben wir allermeist bei dieser Teilung stehen (als Begriffsprinzipien? gut!) Aber wenn man Konkretes meint, so muß die Atomisierung weiter gehen, bis ins einzelste Individuum

* Aus den Gesammelten Schriften Walter Benjamins wird wie folgt zitiert: GS Bandzahl-Teilbandzahl:Seite.

hinein. Europa besteht aus Individuen (in denen Männliches und Weibliches ist) nicht aus Männern und Weibern. (Benjamin 1978:65)

Ungezwungen sind diese Darlegungen von der Jugendbewegung und den das *fin de siècle* charakterisierenden Debatten um die ‚Feminisierung der Kultur‘ geprägt, machen aber deutlich, wie Benjamins Rätselbild der ‚Dirne am Abgrund‘ zu dechiffrieren ist. Nicht Konkretes im positivistischen Sinne, d.h. den blanken Befund, meint er damit, sondern vielmehr eine Figur, Allegorie des Unausprechlichen ebenso wie des Sprachzerfalls, die beide Erfahrungsverlust und Unfähigkeit zur Erinnerung meinen. Es ist damit ein früher Beleg für Benjamins allegorisches Verfahren, das in den Dreißiger Jahren in der Auseinandersetzung mit Baudelaire und Paris als „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ (GS V-1:45) zur vollen Reife gelangen sollte. Mit Sigrid Weigel wäre zu sagen, dass für „Benjamins Theoriarbeit die Bilder des Sexuellen und der Geschlechter gleichsam die Allegorie seines allegorischen Verfahrens“ darstellen, wodurch es ihm gelingt, „auch die Genese verkörperter Vorstellungen und sprachlicher Figurationen“ in die Auseinandersetzung einzubeziehen. (Weigel 1997:130f.) Benjamin errichtet keine starren Bilder, sondern rekurriert auf Konstellationen, stillgestellte Momentaufnahmen einer historischen Bewegung, durch welche die Einzelne – ‚Frau‘ oder ‚Hure‘ – aus dem sie einbettenden Zusammenhang gleichsam herausgesprengt wird und sich zur monadischen Figur kristallisiert. Die Zerstückelung und Entseelung des Konkret-Leiblichen, die dabei statthat, nähert Benjamins Konzeption der Allegorie an, die auf außerhalb ihrer selbst liegenden „differenziellen Sinn“ (Fürnkäs 1988:189) und „nichtsifikante Sprachmomente“ (Menninghaus 1995:15) verweist. Es wird jedoch das Verhältnis umgekehrt: die Allegorie als „andere Rede“ wird zur „Rede des Anderen“ (Weigel 1990:47), bei Benjamin zur Rede explizit der Anderen, genauer der Schweigenden oder Verstummen, derer, die aus dem phallogozentrischen Universum von Herrschaft ausgeschlossen ist – Nicht-Identisches, Nicht-Herrschaftsfähiges, von der Gesellschaft ‚Verworfenen‘, ‚Unrat‘ der Weltgeschichte. Darauf konzentrierte Benjamin sich schon früh, wie selbiger Brief an Belmore mitteilt. Quasi in Reaktion gegen den romantisierend-ästhetisierenden Blick auf die Hure, welcher sie erst recht verdinglicht, greift er sie heraus und entfremdet sie als *Die Hure* erneut. In solcher (künstlerischen) Entfremdung konvergieren Geist und Sexus: „Wenn wir selber so eine Art privater Persönlichkeitswürde uns reservieren wollen, so verstehen wir nie die Dirne. Aber wenn wir selbst all unsere Menschlichkeit als ein Preisgeben vor dem Geist empfinden und kein privates Gemüt, keinen privaten Willen und Geist dulden – so werden wir die Dirne ehren. Sie wird sein was wir sind.“ (Benjamin 1978:67) Bloßer Geist und bloßer Sexus als die beiden „lebenswidrigen Abstrakta“, wie Benjamin 1931 im Kraus-Aufsatz sie nennt, kommen „zur Ruhe“ nur, „indem sie einander erkennen“. (GS II-1:354) Dieses gegenseitige Erkennen findet nicht in der „Vergeistigung des Geschlechtlichen. Diesem köstlichen Männerinventar“ statt, wohl aber in einer „Vergeschlechtlichung des Geistigen: Dies ist die Sittlichkeit der Dirne.“ (Benjamin 1978:67) Als getrennte, unvermittelte sind Geist und Sexus Abstrakta, die im „Geschwätz“ dem Menschen auf den Leib rücken und keine Distanz mehr gewähren. In dem 1916 entstandenen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* schreibt Benjamin: „Die abstrakten Sprachelemente aber – so darf vielleicht vermutet werden – wurzeln im richtenden Wort, im Urteil. Die Unmittelbarkeit (das ist aber die sprachliche Wurzel) der Mittelbarkeit der Abstraktion

stellte sich richtend ein, als im Sündenfall der Mensch die Unmittelbarkeit in der Mitteilung des Konkreten, den Namen, verließ und in den Abgrund der Mittelbarkeit aller Mitteilung, des Wortes als Mittel, des eiteln Wortes verfiel, in den Abgrund des Geschwätzes.“ (GS II-1:154) Benjamin spricht damit auf die Instrumentalisierung von Sprache an, die im Wissen nicht weniger statthat als in ihrer Unterwerfung unter den Warenfetisch – in der Reklame ebenso wie in der großstädtischen Prostitution. Im Geschwätz als der Abstraktion vom Konkreten wird dieses nicht aufgehoben, sondern negiert, vernichtet – es bleibt unvernommen, unerhört, erstarrt im undurchdringlichen Bild, das immer nur das meinen darf, was die herrschaftlichen Interessen ihm zuschreiben. Angesprochen ist damit nicht zuletzt der sprachliche Positivismus, dem – jeder mimetisch-leibhaften Kommunikation mit Dingen abhold – der betrachtete Gegenstand unter der Hand zum toten wird, über den er urteilt. Er benennt die Dinge nicht mit Namen – dem Konkreten, Erkennbaren (Schweppenhäuser 1992:92) –, sondern bezeichnet, kategorisiert und inventarisiert sie unter Absehung aller besonderen Qualitäten. In solcher „Überbenennung“ ortet Benjamin den tiefsten sprachlichen Grund allen Verstummen (GS II-1:155). Die Mittelbarmachung der Sprache, ihre Reduktion aufs bloße Zeichen, wodurch sie sich *keinem* Inhalt und Zweck verschließt, macht Sprache eben darin den herrschenden Interessen verfügbar, die jenes ausschließen, was anders wäre – Sprache wird zum Instrument von Herrschaft. Darauf spricht Benjamin wohl auch an, wenn er die Sprache „ein Weib“ nennt (GS II-1:352) – das, worüber Herrschaft je nur verfügt, das bloße Mittel, nicht in sich selbst ruhender Zweck ist: das ‚Weib‘ als Inbegriff der Verdinglichung von Menschlichem. Verdinglichung aber zeigt gerade die Entfremdung von der Dingwelt an, sie tritt durchs aufdringliche Hervorkehren der Dinge in der Warenwelt zutage, in der sie als Abstrakta, Warenembleme, in den „Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens“ (GS IV-1:85) eingeschweißt sind. Das Abstrakte nimmt sich fürs Konkrete, das Konkrete fürs Abstrakte. Das Geschwätz ist die Sprache dieses Fetischcharakters der Ware, in ihm wird gerade vom Konkretesten – dem Gesellschaftlichen – abstrahiert, damit aber auch vom Vergangenen. Sprache als bloßes mathematisches Zeichen widersetzt sich der Erinnerung, ja diese ist in ihr gar nicht vorgesehen. Gerade in ihrer vollendeten Rationalität, der Angleichung ans mathematische Zeichen, ihrer Auflösung in eine Reihe von Partikeln, deren Aneinanderreihung willkürlich sei, wird Sprache wieder bannend magisch, Teil des undurchdringlichen mythischen Kreislaufs. Der Faktor der Zeit ist derart aus ihr ausgeschieden, alles bleibt befangen in unreflektierter, ewiger Gegenwartigkeit. „Immer bleibt der Sprechende von der Gegenwart besessen“, schreibt Benjamin in eingangs zitierter Textstelle, und scheint damit auf den Verlust der Erinnerung anzusprechen. Die ‚Frau‘ erscheint sodann in verschiedenen Rollen: als Hörende führt sie den Sprechenden an den Abgrund seiner Vergangenheit, als Hure wartet sie ebendort schon lange. Sie wird zur Hüterin einer Schwelle, wacht übers Vergangene, das in der instrumentellen Sprache des Sprechenden stets dem Vergessen anheim gegeben ist. Gerade jene Gestalt also, durch welche die Verdinglichung am unvermitteltesten hindurchgeht, mahnt an das ihr selbst entgegengesetzte Eingedenken des Sprachlos-Vergessenen. Das Vergangene ist das Sprachlose, ihm wird im modernen Leben so wenig Platz gewährt wie den realen Frauen, die dem Vergessenen, damit Vergangenen der Kultur angehören: „Denn jede Frau hat die Vergangenheit und jedenfalls keine Gegenwart.“ (GS II-1:93) Diese Frauengestalten sind konzipiert als nicht-herrschaftsfähige, die zur Gesellschaft gleichsam exterritorial

oder verquer stehen. Herrschaft vollzieht sich über sie hinweg und durch sie hindurch, dennoch haben sie daran mittelbar Anteil. Diese Zweideutigkeit, Teil des herrschaftlichen Zwangszusammenhangs zu sein und doch über ihn nichts zu vermögen, kennzeichnet die Unterdrückten der Gesellschaft, für sie stehen die Frauenfiguren in ihren variablen Facetten bei Benjamin ein. Ihre ‚eigentliche‘ Sprache aber ist unerhört, wo sie laut spricht, wird sie ebenso geschwätzig wie die sie umgebende Umwelt, der sie doch mit stummer Stimme – hier berühren sich die Gegensätze auch lautlich – den Weg ins Abgeschiedene, Vergessene weisen sollte. „Sprechende Frauen sind von einer wahnwitzigen Sprache besessen“, heißt es deshalb an anderer Stelle in *Das Gespräch*. (GS II-1:95) Der Wahnwitz jedoch ist die Männergesellschaft selber, die schließlich beide verstümmelt, Den Wissenden wie Die Hure: als bloßen Geist und bloßen Sexus stellt Benjamin sie einander gleich. Das im Urteil begründete Wissen zeichnet Benjamin auch andernorts nach, in einem kurzen, aus dem Jahr 1916 stammenden Text mit dem Titel *Sokrates*. Den Ausschluss des Weiblichen verfolgt er gerade in der unversöhnten Vergeschlechtlichung des Geistigen bei Sokrates, dessen Frage er eine „Erektion des Wissens“ nennt (GS II-1:131), wo Geist und Sexus zwar verbunden, nicht jedoch vermittelt werden. Dadurch wird die repressive Geschlechterdifferenz fortgeschrieben, die mit dem sprachlichen Sündenfall – der Reduktion von Sprache aufs bloße Mittel von Herrschaft – gesetzt ist (Weigel 1997:166). Wahre „Vergeschlechtlichung des Geistes“ aber müsste die Kategorie von *gender* in den Überlieferungszusammenhang von Wissen einführen, die in Benjamins Unterscheidung von Männlichem und Weiblichem als gesellschaftliche Dispositive bereits eine frühe, wenn auch nicht ausgereifte Ausformung gefunden hat. „Das Dasein des Weiblichen verbürgt die Geschlechtslosigkeit des Geistigen in der Welt“ (GS II-1:130), welches dadurch nicht mehr bloßer Geist wäre, der mit bloßem Sexus ineinsfällt. Die Vergeschlechtlichung des Geistes verbürgt gerade sein Heraustreten aus dem Bann des bloßen Sexus und deutet hin auf ein „Jenseits des Geschlechterprinzips“ (Horkheimer 1991:192), in dem die Geschlechterdifferenz nicht sowohl negiert, als ihrer repressiven Momente entledigt werden und so „zur Ruhe kommen“ (GS II-1:354) könnte. In der Vorstellung der sapphischen Liebe liegt Benjamin eine ferne Ahnung solcher Ruhe; in ihr leiblich-mimetisches Kommunizieren – das nicht länger die Mimesis ans Tote ist – legt er den Wegweiser der Möglichkeit zur Rettung der Erinnerung in der Sprache: „Wie sprachen Sappho und ihre Freundinnen? – Die Sprache ist verschleiert wie das Vergangene, zukünftig wie das Schweigen. Der Sprechende führt in ihr die Vergangenheit herauf, verschleiert von Sprache empfängt er sein Weiblich-Gewesenes im Gespräch. – Aber die Frauen schweigen.“ (GS II-1:95) Dieses Schweigen gilt Benjamin als Heraushebung aus der ratio, die irrational geworden ist. Das Dilemma, dass Denken und Erkenntnis im Logos, in der beschädigten post-adamitischen Sprache stattfinden, ist nicht zu lösen – wir haben keine erlöste/erlösende Sprache. Jedoch die Reflexion aufs Beschädigte ist möglich und notwendig, sie findet statt in der Mimesis ans Entfremdete (Adorno 1997b:39), die das Schweigen beredt macht. Solche Mimesis kennzeichnet auch jenes Verhältnis zwischen ‚Dirne‘ und ‚Genius‘, in dem bloßer Sexus und bloßer Geist gegenseitig sich aufheben im seligen Aufeinanderbezogenheit, des Erkennens im Namen. Der Abgrund, an dem die Hure wartet, ist der nächtliche Ort, „wo Geist und Sexus sich zusammenfinden“ (GS II-1:350) und Eingedenken stattfindet. An der Schwelle dorthin, in der Abgeschlossenheit, stehen die Frauen als stumme Mahnerinnen: Sappho ebenso wie

Die Hure. Sie deuten dergestalt bereits auf den „Engel der Geschichte“ aus den 1940 entstandenen Geschichtsphilosophischen Thesen hin:

Es gibt ein Bild von Paul Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm. (GS I-2:697f.)

Dieser Engel wäre in der weiblichen Form zu fassen, als „Angela Nova“ (Rüsing 1991:70). Sie ist der gefallene Engel, Lucifer vielleicht – die Lichtträgerin, die vom unerbittlichen Gang der Weltgeschichte ins Reich der Dunkelheit, in die „Allnächtlichkeit“ (GS II-1:93) hinabgestürzt wurde. Die Hure hütet sie, die Nacht, in der die sapphische Liebe, die „ganz nächtliche“ (GS II-1:130), waltet. Die „weib-weibliche“ Liebe, die Liebe unter Gleichen, ist trotzdem, oder gerade deshalb, „die tiefste, die herrlichste und erotisch und mythisch höchst vollendete, ja fast strahlende“ (ibid.) Liebe. In ihrer mythischen Befangenheit noch enthält sie das Vorzeichen eines Utopischen, in dem Geist und Sexus zu einem Dritten sich amalgamieren, das mehr und anderes ist als die Summe beider: das in der Menschensprache unbenennbare, eingedenkende Ruhen im „Jenseits des Geschlechterprinzips“ (Horkheimer 1991:192), wo „von der Schmach der Differenz nichts überlebt als deren Glück.“ (Adorno 1997c:82) Nicht Stillstand würde indes solches Ruhen bedeuten, sondern erst wahrlich schöpferischen Fortschritt, Antipode zur blind und irrational gewordenen Selbsterhaltung, zum Über-Zeugen. „Für Männer“ schreibt Benjamin später in der *Einbahnstraße*: „Überzeugen ist unfruchtbar.“ (GS IV:87) Die Liebe ohne Zeugung wird zur wahrlich fruchtbaren, ‚Unfruchtbarkeit‘ gewendet zur eigentlichen Schöpfungskraft. „Alle Frauen hatten mich geboren, kein Mann hatte mich gezeugt“, sagt *Das Genie* bei Benjamin, „Niemand hat sie gezeugt und zu mir kommen sie, um nicht zu zeugen“, erwidert ihm *Die Dirne*. (GS II-1:94) Beide wenden sich gleichermaßen gegen das bürgerliche Reproduktionsgesetz, das mit Phallogozentrismus aufs engste verquickt ist. Die sapphische Liebe – ohne Männer und ohne Zeugung – wird zur „Einbruchsstelle des Erwachens“ (Benjamin 1978:688) aus dem welthistorischen Traum des Immergleichen, dessen immanenter Bestandteil die instrumentalisierte Sprache, die ewige Wiederkehr bloßer, herrschaftlicher Zeichen ist. „Die Liebe ihrer Leiber ist ohne Zeugung, aber ihre Liebe ist schön anzusehen. Und sie wagen den Anblick an einander. Er macht eratmen, während die Worte im Raum verhallen. Das Schweigen und die Wollust – ewig geschieden im Gespräch – sind eins geworden. Schweigen der Gespräche war zukünftige Wollust, Wollust war vergangenes Schweigen“ (GS II-1:96) Die hier eingeführte Zeitstruktur ist dem Kontinuum der

Geschichte, d. i. der perennierenden Herrschaft, gleichsam enthoben; sie bezeichnet ein „Gewesen-sein-Werden“, eine „Zeitstruktur des Begehrens“, mithin erst eigentlich „historische Zeit des Subjekts“ (Weigel 1997:141), das – von der Vorgeschichte im Marxschen Sinne emanzipiert – in die Geschichte eintritt. Dieser Schritt ist der ihrer selbst innegewordenen Menschheit vorbehalten, die, dem Bann sowohl der Vergangenheit als auch der Zukunft entwachsen, die Gegenwart nicht länger triumphieren lässt; die Stummes, Ausdrucksloses eingedenk zum Sprechen bringt. Im Genius, dem „Strahlenden“, ist solche versöhnte Menschheit vorgezeichnet: „Das Strahlende ist nur wahr, wo es sich im Nächtlichen bricht, nur da ist es groß, nur da ist es ausdruckslos, nur da ist es geschlechtslos und doch von überweltlichem Geschlechte.“ (GS II-1:130) Einstweilen jedoch ist es *Die Hure*, die „den Sinn vor dem Verstehen“ (GS II-1:93) hütet, d.h. vor seiner Prädisposition und Zurichtung durch das von herrschaftlichen Interessen geleitete ‚Verstehen‘. „Sie wehrt dem Mißbrauch der Worte und läßt sich nicht mißbrauchen“ (ibid.) – weil sie als eine, die so und so immer mehr gibt, nicht missbraucht werden kann? oder weil sie als Ausgestoßene nicht sich fügt?

Warum ist es gerade die Gestalt der Hure, die Benjamin so exponiert und zur auskomponiertesten Form der Allegorie enthebt? Erhellend wird dies erst aus der Sicht von Benjamins Spätschriften, in welchen die frühen Motive quasi materialistisch gewendet wiederkehren, herausgelöst aus der metaphysischen ‚Zeitlosigkeit‘ der frühen Schriften und eingebracht in die konkreten Konstellationen der Moderne. Diese haben ihr Zentrum in der zum Fetisch gewordenen Ware. Die Hure als Allegorie erscheint in diesem Zusammenhang bereits in der Dichtung Baudelaires, wo sie als entfremdetes Zeichen, Emblem einer in der Warenwirtschaft erstorbenen Erfahrung steht und das „Schreckbild einer Menschheit ohne Erinnerung“ (Adorno 1997a:230) repräsentiert. Benjamin greift diesen Strang auf, hebt *Die Hure* jedoch in den Stand des dialektischen Bildes. Denn als Allegorie steht sie vor allem für die Vergänglichkeit der Moderne, von der sie selbst getroffen ist. Nichts Rettendes ist daran, bloß ein Preisgeben, Wiederholung dessen, was ohnehin der Fall ist. Die Allegorie steht damit am entferntesten Gegenpol zum Namen, dem Konkreten, und bei Benjamin ist diese Entfernung so weit getrieben, dass die Pole erneut sich annähern – in der Monade. Die Bedeutungsgehalte *Der Hure* sprengt er dergestalt aus ihrem angestammten Überlieferungszusammenhang heraus, ruft *Die Hure*, wie ein Wort gleichsam sie zitierend, beim Namen und rettet ihren zivilisatorischen Gehalt – vom Schein gereinigt – in die Aktualität herüber: „Erst der Verzweifelnde entdeckte im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert – weil man es nämlich aus ihm herauschlug.“ (GS II-1:365) Als solche Monade spiegelt sie verkehrt „die extensive Totalität in sich als Miniatur“ und stellt so das „Bild des Absoluten“ (Fünlkäs 1988:195). Sie ist damit zugleich aus dem Sinnzusammenhang der ewig wiederkehrenden bloßen Zeichen der Sprache herausgeschlagen und überdauert als Ausdruckslose, vom Urteil Unbenannte, steht mithin in der Tradition von Benjamins früher Sprachmagie, in welcher Sprache „nicht allein Mitteilung des Mittelbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mittelbaren“ (GS II-1:156) ist. Durch das sinnzerstörende Zitieren wird jenes ‚Ursprüngliche‘ herausgebrochen, das der Allegorie und deren Sinnfremdbestimmung stets den Grund abgegeben hatte – Nicht-Identisches, das gerade im Ausgestoßenen, ‚Verworfenen‘ sich zeigt. Der „Lumpensammler“ wird Benjamin zur Metapher für sein

eigenes Verfahren im Passagen-Werk: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“ (GS V-1:574) Ungehörtes vernehmbar machen, „was nie geschrieben wurde, lesen“, aufsammeln von Spuren und trennen, was dem routinierten Blick zusammengehört – die künstlerische Funktion der Montage; vom befreienden Interesse geleitete Willkür in der Auswahl der „Lumpen“, stets rekurrend aufs Alltägliche, in dem allein „das Geheimnis“ (GS II-1:307), nämlich die Willkür des gesellschaftlichen Apparates selbst, durchdrungen werden kann. Bei solchem ‚Stöbern im Unrat‘, den die Moderne ihm vor die Füße warf, stieß Benjamin auf *Die Hure*. Was in ihr für eine Fassung ins dialektische Bild sich aufdrängt, ist ihre Zweideutigkeit: von der Gesellschaft ausgestoßen, repräsentiert sie zugleich deren innerstes Prinzip, jenes des universalen Tausches; sie ist, darüber hinaus, „Ware und Verkäuferin in einem“ (GS V-2:1233). Wie der Zweifel rührt auch die Zweideutigkeit vom Wort *zwei* her, „von einem Begriff also, der die Voraussetzung für die Möglichkeit bietet, den ‚Anderen‘ überhaupt zu denken.“ (von Braun 1992:8) Die Zweideutigkeit *Der Hure* ist im Spannungsfeld von Sexus, Tausch und Natur angesiedelt, wie Benjamin – Karl Kraus zitierend – darlegt:

Jedoch erst daß und wie sich Sexual- und Tauschverkehr verschränken, macht den Charakter der Prostitution aus. Wenn sie ein Naturphänomen ist, so ist sie es genau so sehr von der natürlichen Seite der Ökonomik, als Erscheinung des Tauschverkehrs, wie von der natürlichen Seite des Sexus. ‚Verachtung der Prostitution? | Dirnen schlimmer als Diebe? | Lernet: Liebe nimmt nicht nur Lohn, | Lohn gibt auch Liebe!‘ Diese Zweideutigkeit – diese Doppelnatur als doppelte Natürlichkeit – macht die Prostitution dämonisch. (GS II-1:353)

Doppelte Natürlichkeit der Hure liegt darin begründet, dass sie als ‚Frau‘ ‚Natur‘ repräsentiert, in ihrer Käuflichkeit aber den Inbegriff des universalen Warentausches verkörpert, an welchem die Gesellschaft als zweite Natur ablesbar ist. Doppelte, verdoppelte Natur, die in der allegorischen Überhebung zur Antinatur wird, zeigt das durch die und in der Gesellschaft Entfremdete an, den nicht-geschlossenen Charakter, womit Herrschaft stets nur verfährt. Dieses Entfremdete verdoppelt Benjamin im Bild der Hure noch einmal und macht es so der erkennenden Annäherung zugänglich. Der „stoffliche Schein“, der sie derart umweht, die Klage und das Weh, nimmt sich gegen den „ideologisch-phantasmagorischen“ Schein der Warenwelt „wie die gediegene Wahrheit selber“ (Schweppenhäuser 1992:95f.) aus. Nicht auf dem Positiven, Schönen beharrt Benjamin, sondern auf dem ‚Beschädigten‘, ‚Verworfenen‘, dem scheinbar am äußersten Gegenpol zur Hoffnung Angesiedelten. Dieses macht er gerade auf die Hoffnung hin durchsichtig – so setzte er *Die Hure* an den Abgrund und legte in sie die Möglichkeit des Eingedenkens hinein. Er macht es durch eine künstlerische Übertreibung, durch entstellte Verdoppelung des entstellenden Status quo, dessen, was der Fall ist und wogegen man scheinbar nichts vermag. „Die Konstruktion des Lebens“, heißt es in der *Einbahnstraße*, „liegt weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. [...] Unter diesen Umständen kann wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen, in literarischem Rahmen sich abzuspielen – vielmehr ist das der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit.“

(GS IV-1:85) Literatur muss dem Markt, dem sie ohnehin unterworfen ist, gewachsen sein, d.h. die Warenform nicht sowohl verleugnen, als vielmehr zur Spitze treiben, sie übertrumpfen. In der konsequenten Ausgestaltung des Gegenstandes als Ware in Kunst und Literatur liegt zugleich die Möglichkeit der „Warenzeichen-Fälschung“, die ihn als Ware „verkehrsunfähig macht, indem sie den sprachlichen Gedanken aus seiner marktgerechten Verpackung zur Unbotmäßigkeit aufstört.“ (Fürnkäs 1988:259) Die Entstellung als der „Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen“ (GS II-2:31), wird derart angerufen, das Ding selbst dem Vergessen abgezwungen – jedoch nur in der Gestalt des dialektischen Bildes, das erlaubt, „das Fremde zu verstehen, ohne dass es aufhörte, fremd zu sein“ (Peter Szondi, zit. nach Fürnkäs 1988:182). Das dialektische Bild durchdringt die Mythen der Warenwelt theoretisch, ist von daher also nicht schon Erlösung selbst, sondern nur das „Incognito der Bedürftigkeit danach.“ (Schweppenhäuser 1992:100) In der Ausgestaltung der Hure als dialektisches Bild nimmt eine weitere Zweideutigkeit sich ihrer an: sie ist „Bild und Leib zugleich“ (Weigel 1997:146), Bild-Körper, in dem sich die Verkörperung der Ware mit der menschengewordenen Allegorie überkreuzt: „Der trügerischen Verklärung der Warenwelt widersetzt sich ihre Entstellung ins Allegorische. Die Ware sucht sich selbst ins Gesicht zu sehen. Ihre Menschwerdung feiert sie in der Hure.“ (GS I-2:671) Der Widerspruch, der aus dem dialektischen Bild sich ergibt, ist jener zwischen Anspruch und Geltung der antagonistischen Gesellschaft, der nicht eingegeben, sondern in der bildlichen Konstellation gerade zur kritischen Austragung gelangen soll. Das dialektische Bild bietet die kritische Reflexion des Konkreten auf, das darob seiner Abstraktheit überführt wird: Sichtbarmachung des Abstrakten, das als Konkretes sich ausgibt, einer Überblendung, die Benjamin im phantasmagorisch-ideologischen Sündenfall des Sprachgeistes verortet hat.

Frauengestalten geleiten durch Benjamins Werk, und geben – wie Ariadne – den leitenden Faden durchs Labyrinth der Texte an die Hand. Als Miniatur dieses gesamten Textwaldes tritt die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* in den Blick, eine Montage von Denkbildern, in denen der Autor an der eigenen Kindheit die Überreife der ihn einbettenden bürgerlichen Gesellschaft darlegt. Dass er ein begeisterter Leser Marcel Prousts gewesen ist, wird an diesem Buch sinnfällig: Es ist der Versuch, verschollene Erinnerungen, die verlorene Zeit, aus dem Bildarchiv des eigenen Lebens herauszuschlagen als „ein Echo, von dem der Hall, der es erweckte, irgendwann im Dunkel des verflossenen Lebens ergangen scheint.“ (GS IV-1:251) Die Aktualität, in welche die Bilder der Kindheit überführt werden, ist jedoch stets eine vermittelte, wie überhaupt aus der Erinnerung der Gegenstand als veränderter hervorgeht. „Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen. Und das ist vielleicht gut. Der Chock des Wiederhabens wäre so zerstörend, daß wir im Augenblick aufhören müßten, unsere Sehnsucht zu verstehen. So aber verstehen wir sie, und um so besser, je versunkener das Vergessene in uns liegt.“ (GS IV-1:267) Die eigene Kindheit tut dabei als Abgrund sich auf, an dem erinnerte Frauengestalten warten; die Mutter zuweilen, auch Großmutter und Tanten. Zentral jedoch stehen die Unbenannten, die dem Kind schon allein aufgrund des Klassenunterschieds ‚fremd‘, in ihrer Fremdheit jedoch verlockend waren: Marktweiber und Huren. Die Verdinglichung, die ihnen in der Gesellschaft doppelt widerfährt – durch die Klassen- und durch die Geschlechterherrschaft – nimmt Benjamin nicht mitleidvoll moralisierend in die Darstellung auf, sondern erhebt sie zum Grotesken:

Kein Zweifel jedenfalls, daß ein Gefühl – ein trügerisches leider – ihr [der Mutter] und ihrer und meiner eigenen Klasse abzusagen, Schuld an dem beispiellosen Anreiz trug, auf offener Straße eine Hure anzusprechen. Stunden konnte es dauern, bis es dahin kam. Das Grauen, das ich dabei fühlte, war das gleiche, mit dem mich ein Automat erfüllt hätte, den in Betrieb zu setzen, es an einer Frage genug gewesen wäre. Und so warf ich denn meine Stimme durch den Schlitz. Dann sauste das Blut in meinen Ohren und ich war nicht fähig, die Worte, die da vor mir aus dem stark geschminkten Munde fielen, aufzulesen. Ich lief davon, um in der gleichen Nacht – wie häufig noch – den tollkühnen Versuch zu wiederholen. (GS IV-1:288)

Die Hure als mortifizierte Warenemblem jagt den gleichen Schrecken ein, ist ebenso unheimlich wie die beseelte, menschliche Maschine – das Grauen aber gilt nicht so sehr der Hure selbst, sondern der verkehrten Wahrnehmung durch den Fetischcharakter der Ware, der gesellschaftliche Verhältnisse als solche von Dingen zurückspiegelt. Die Hure ist hier nicht stumm, wohl aber ist ihr Gegenüber unfähig, ihre Worte „aufzulesen“, der Schreck der gesellschaftlichen Zwangszusammenhänge hat ihn taub gemacht. So gründet denn das Verstummen der Welt auf der Taubheit der Menschen, d.h. ihrer Unfähigkeit zur Erfahrung. Das „Tollkühne“ an der ganzen Szenerie ist schließlich nicht die vermeintliche Absage an die eigene Klasse – sie bleibt „trügerisch“, denn gerade auch die Männer der herrschenden Klasse weisen als Stammklientel der Huren sich aus. Es liegt vielmehr im Nichtmüdewerden, das Rätsel der Hure lösen und damit „den Grund seiner Unlösbarkeit“ (Adorno 1997b:185) benennen zu wollen: den Fetischcharakter, der Weib und Ware stets aufs engste verquickt. Stille und Schweigen der Dingwelt ist es, was daraus erwächst. Die leibhaft-mimetische Zwiesprach, die das Kind mit den Dingen hält, spricht die Verdinglichung negativ an und wird zum Vernehmbarwerden der ‚Sprache der Dinge‘: Beim Versteckspiel in der elterlichen Wohnung etwa wird das Kind dem Tisch ähnlich, unter dem es sich versteckt: „Hier war ich in die Stoffwelt eingeschlossen. Sie war mir ungeheuer deutlich, kam mir sprachlos nah. So wird erst einer, den man aufhängt, inne, was Strick und Holz sind.“ (GS IV-1:252) Die Grenzen zur Mimesis ans Tote verschwimmen zuweilen; in die Stoffwelt gebannt zu bleiben aber ist der äußerste Schrecken des Menschen. „Ich ließ darum mit einem lauten Schrei den Dämon, der mich so verwandelte, ausfahren, wenn der Suchende mich griff – ja, wartete den Augenblick nicht ab und kam mit einem Schrei der Selbstbefreiung ihm zuvor.“ (GS IV-1:254) Das Schweigen und der Tod – in Benjamins Erzählungen nehmen sie Gestalt an, menschliche Gestalt, die durch die Denkbilder der Berliner Kindheit leitet. Im ersten Abschnitt „Tiergarten“ wird sie vorgestellt: Luise von Landau, eine Schulkameradin. Stets kehrt ihr Name wieder, von der Statue der Königin Luise bis zu jener des Prinzen Louis Ferdinand, sehnsuchtsvoll erwartet zergeht er auf der Zunge und kulminiert im Schweigen, einer Trauer, die selbst die Wiederholung des Namens nicht stillen kann.

Luise von Landau hieß sie, und der Name hatte mich bald in seinen Bann gezogen. Bis heute blieb er mir lebendig, doch nicht darum. Er war vielmehr der erste unter den Gleichaltrigen, auf den ich den Akzent des Todes fallen hörte. [...] Und wenn ich nun ans Lützowufer kam, suchte ich mit den Blicken stets ihr Haus. Zufällig lag es einem Gärtchen gegenüber, das, am anderen

Ufer, in das Wasser hängt. Und das verwob sich mit der Zeit so innig mit dem geliebten Namen, daß ich schließlich zur Überzeugung kam, das Blumenbeet, das drüben unberührbar prangte, sei der Kenotaph der kleinen Abgeschiedenen. (GS IV-1:254f.)

Wo in den Denkbildern der *Berliner Kindheit* sodann das Lützowufer oder die Lützowstraße genannt werden, führen sie in die Abgeschiedenheit, ja in den Tod – Luise, der geliebte Name, in dem Lust und Trauer sich verschwistern, rückt in nächste Nähe zum „Todesengel“ (GS IV-1:292), der am Abgrund der eigenen Kindheit wartet.

Literaturhinweise:

- Adorno, Theodor W. 1997a. *Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien*, in: Gesammelte Schriften Bd. 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 217-237.
- Adorno, Theodor W. 1997b. *Ästhetische Theorie*, in: Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1997c. „*Veblens Angriff auf die Kultur*“, in: Gesammelte Schriften Bd. 10-1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 72-96.
- Benjamin, Walter 1978. *Briefe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter 1992. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Braun, Christina von 1992. „*Der Jude*“ und „*Das Weib*“. Zwei Stereotypen des „Anderen“ in der Moderne, in: *metis*, 1. Jg., 1992, Heft 2, 6-28.
- Fürnkäs, Joseph 1988. *Surrealismus als Erkenntnis*. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen. Stuttgart: Metzler.
- Horkheimer, Max 1991. „*Notizen 1949-1969*“, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften* 6, Frankfurt a. M.: Fischer, 189-425.
- Menninghaus, Winfried 1995. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rüsing, Karl-Heinz 1991. *Das Glücksmotiv bei Walter Benjamin*. Für eine Theorie des Erwachens. Essen: Die Blaue Eule.
- Schweppenhäuser, Hermann 1992. *Ein Physiognom der Dinge*. Aspekte des Benjaminschen Denkens. Lüneburg: zu Klampen.
- Stoessel, Marleen 1983. *Aura*. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München-Wien: Hanser.
- Weigel, Sigrid 1990. „*Von der anderen Rede zur Rede des Anderen*. Benjamin liest Freud oder Zur Vorgeschichte der Allegorie der Moderne im Barock“, in: Martin Lüdke/Delf Schmidt Hgg. *Verkehrte Welten*. Barock, Moral und schlechte Sitten, Literaturmagazin 29, Reinbek bei Hamburg, 47-55.
- Weigel, Sigrid 1997. *Entstellte Ähnlichkeit*. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt a. M.: Fischer.

Tupi, or not tupi that is the question Sprachwissenschaft und Anthropophagie im brasilianischen Modernismus

Joachim BORN, Dresden

1. Einleitung

Brasilianer sind Suchende: Die Frage nach dem „Brasilianischen“ treibt Sprachwissenschaftler, Literaten, Politiker, Anthropologen, plastische Künstler, Musiker wie Ethnomusikologen – neben anderen – um. Bezüglich der Sprache steht die Frage nach dem „Portugiesischen“ versus dem „Brasilianischen“ versus dem „Portugiesischen Brasilianischen“ im Vordergrund. Was sind Dialekte, und wo verlaufen ihre Grenzen? Gibt es einen Standard, der zugrunde gelegt werden kann? Was verbindet Brasilien mit Europa, den PALOP-Staaten, der Lusophonie? Überwiegen Divergenz oder Konvergenz? Ist es sinnvoll, nach Europa zu schauen, oder sollte man einen eigenen Weg suchen? Gibt es Dialekte oder doch eher diastratische Unterschiede? Was ist die beste Grafik? Die korrekte Grammatik? Antworten werden gesucht in Großprojekten, zum einen etwa zur grammatischen Norm der gebildeteren Schichten Brasiliens¹, zum anderen in sprachgeografischen und soziolinguistischen Einzel-² oder Großprojekten³. Die Fragen – gleichwohl – beschäftigten schon ganze Generationen, darunter insbesondere die Avantgarde, die Modernisten. Sie wollten ihr Land, seine und ihre Kultur, seine und ihre Sprache – das „eigentlich Brasilianische“ (Rössner 1995:226) – entdecken, indem sie Avantgarden in Europa als interkulturelle Anregungen verstanden; das Ziel war, im Abgleich mit dem „Fremden“ das „Eigene“ besser kennen zu lernen.

2. Die *Semana de Arte Moderna*, die Manifeste und der brasilianische Modernismus

Schon kurz nachdem das erste futuristische Manifest Marinettis am 20. Februar 1909 im Pariser *Figaro* erschienen war, hatte Almachio Diniz, der „durch einen Zufall“ ein Exemplar der Zeitschrift *Poesia* in die Hände bekommen hatte, dieses am 30. Dezember 1909 im *Jornal de Notícias* (Salvador da Bahia) brasilianischen Lesern zugänglich gemacht.⁴ Allerdings fand erst die Wiederveröffentlichung 1926 anlässlich des Besuches Marinettis in Brasilien eine größere Verbreitung (Castello 1999:60). Die spannende Frage: „Wie kamen die verschiedenen Avantgarde-Strömungen nach Lateinamerika?“, findet zumindest hier eine einfache Lösung:

¹ So etwa das Projekt NURC, *Projeto de Estudo da Norma Lingüística Urbana Culta*, das in mehreren Großstädten durchgeführt wird und dessen Ergebnisse nach und nach in Werken wie der *Gramática do Português Falado* publiziert werden.

² Dazu gehören etwa Sprachatlanten für Paraíba (Aragão/Menezes 1984) und Paraná (Aguilera 1994 und 1996), um diese nur stellvertretend zu nennen.

³ Vgl. das gemeinsame Projekt der drei Bundesuniversitäten von Rio Grande do Sul, Santa Catarina und Paraná Varsul, *Variacão Lingüística Urbana no Sul do País*.

⁴ Und damit viel früher als nachweislich den meisten europäischen Lesern...

Foi em 1909. Recebi, casualmente, um número da revista – 'Poesia' – de que era redator F.T. Marinetti. Nela vinha o primeiro manifesto futurista. Naturalmente recebi estranhas impressões diante do esquisito da criação literária ali contida. De pronto [...] publiquei, procedido de algumas palavras elucidativas, o manifesto do Futurismo. (Diniz 1926:9)⁵.

Es war 1909. Ich erhielt per Zufall ein Exemplar der Zeitschrift – *Poesia* – deren Redakteur F. T. Marinetti war. In ihr erschien das erste futuristische Manifest. Natürlich war ich seltsam beeindruckt angesichts der ungewöhnlichen literarischen Kreationen, die darin enthalten waren. Sofort [...] veröffentlichte ich das futuristische Manifest, mit einigen erhellenden Bemerkungen vorne weg.⁶

Es war also der Zufall, der dem Feuilletonchef einer Regionalzeitung das Gründungsdokument des Modernismus, das ursprünglich rund zehn Monate vorher simultan im *Figaro* auf Französisch und in *Poesia* auf Italienisch erschienen war, in die Hände fiel (Marinetti 1909). In der Folge ist belegt, dass u. a. Félix Pacheco, José Veríssimo, Ernesto Bertarelli und Alberto de Oliveira schon vor dem Besuch Marinettis mit dessen Thesen vertraut waren, während Oswald de Andrade, der 1911 aus Paris zurückgekehrt war, zwar von Paul Fort schwärmte, aber keinen Bezug zum Futurismus herstellte (Castello 1999:60ff.). Erst auf seiner nächsten Europareise 1912 nach Italien, Frankreich, Deutschland und England, auf der er die meiste Zeit in Paris verbrachte, lernte Oswald de Andrade dort Marinettis Manifest kennen, wie er in *Ein Mensch ohne Beruf* (Andrade 1974) schildert.⁷ Für bedeutend hielt er es gleichwohl damals nicht. Seiner Meinung nach hätten zwei Manifeste der Welt Transformationen verkündet: das kommunistische von Karl Marx (das ihm – nach eigenen Angaben – seinerzeit völlig entgangen war!⁸) und das „weniger wichtige“, das des Futurismus. Kurz darauf, 1915, publizierte er *Em prol de uma pintura nacional in O Pirralho?*, in dem er eine brasilianische Malerei forderte und Almeida Júnior als Vorläufer einer solchen bezeichnete.

Den Modernismus in Brasilien können wir mit Mário de Andrade als einen historischen Prozess verstehen¹⁰, der um das Jahr 1915 begonnen hatte¹¹. Insbesondere eine

⁵ Zitiert nach Castello 1999:60.

⁶ Die Übersetzung portugiesischer Zitate erfolgte durch mich.

⁷ Zitiert nach Baitello 1986:112.

⁸ „que me escapara completamente“ (Andrade 1974:70), zitiert nach Baitello 1986:113.

⁹ Número 168 (janeiro de 1915).

¹⁰ Andrade o. J.:232; zitiert nach Chaves 1970:9.

¹¹ Man könnte aber auch Ausstellungen, die der aus Litauen stammende Lasar Segall 1913 in São Paulo und Campinas veranstaltet hatte, als erstes Auftreten Moderner Kunst in Brasilien bezeichnen, aber da er zu dieser Zeit eher Berliner oder Dresdner Sezessionist war (er wanderte erst 1923 in Brasilien ein), kann man wohl nicht von „brasilianischer Moderne“ im engeren Sinne sprechen. Vorläufer des literarischen Modernismus in Lateinamerika macht u.a. Knauth aus: Neben dem aus Uruguay stammenden Lautréamont sieht er vor allem Jules Laforgue sowie den Brasilianer Sousândrade – eigentlich Joaquim de Sousa Andrade, 1851-1893 (?) – als einen der Vorläufer, die den Weg ebneten. Für Knauth ist Sousândrade „einer der ersten panamerikanischen und polyglotten Dichter, dessen lyrisches Epos *O guesa errante* (Indianische Odyssee, ca.1870-1890) ein wichtiger Prätext nicht nur der *Cantos* von Ezra Pound ist“. (Knauth 2002:2) Bei Schwartz 1983:9 findet sich gar ein Verweis auf eine erste Version des *Guesa Errante* aus dem Jahre 1866.

Ausstellung Anita Malfattis 1917 rief eine riesige Polemik hervor, in der sich Monteiro Lobato offen gegen diese Form moderner Kunst stellte¹², was aber eine große Solidarisierungsaktion vieler Künstler – u. a. Oswald de Andrade – hervorrief. Der Modernismus erlangte anlässlich der *Semana de Arte Moderna* (13., 15. und 17. Februar 1922 im Teatro Municipal von São Paulo) einen ersten Höhepunkt, erfuhr 1924 seine erste Untermauerung durch Manifeste und gelangte schließlich Ende der 1920er Jahre zu seiner vollen Entfaltung (Chaves 1970:15f.). Die Phase von 1922-1930 wird entsprechend hoch tragend als *fase heróica* ('glorreiche Phase') des brasilianischen Modernismus bezeichnet.¹³ Danach verglühte die Bewegung recht rasch: Nach der Machtübernahme Getúlio Vargas' 1930 konnten nur noch vereinzelte „Nachzügler“ (Rössner 1995:236) von sich reden machen, etwa Raul Bopp's *Cobra Nonato*, von dem weiter unten noch die Rede sein wird (Bopp 1931).

Die erste explizite Übernahme avantgardistischer Terminologie erfolgte 1919 in der Paulistaner Zeitschrift *Panóplia* unter dem Titel „O que É o Teatro Futurista Sintético“ (Castello 1999:60ff.). 1921 beginnt mit Oswald de Andrade's Artikel *O meu poeta Futurista* – einer Vorabrezension der *Paulicéia Desvairada* seiner Namensvetters Mario de Andrade – eine rege Auseinandersetzung darüber, wer oder was Futurismus/Modernismus ist, gewissermaßen *ante litteram* und mit Einschluss fast aller, die Rang und Namen in der brasilianischen Avantgarde hatten, ohne dass dies nun wirklich bedeuten müsste, dass alle Namen wirklich dieser Strömung zuzuordnen wären: Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Cândido Mota Filho, Plínio Salgado, Sérgio Buarque de Holanda u. a. m. (Castello 1999:66). Insbesondere Mário de Andrade war nicht glücklich über diese Etikettierung, sah er doch eine Diskrepanz in „Form und Stellungnahme“ zu Marinettis Futurismusbegriff (Baitello 1986:113).

Die *Semana de Arte Moderna* war von José Pereira da Graça Aranha eingeführt worden und versammelte plastische Künstler (u. a. Di Cavalcanti, Malfatti, Rego Monteiro, Brecheret), Musiker (u. a. Villa-Lobos, Guiomar Novais, Ernâni Braga), Architekten (Moya, Prziembel) und Schriftsteller (Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Mário und Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato und Guilherme de Almeida¹⁴, Afonso Schmidt, Sérgio Millet, Plínio Salgado). Wichtig für die Veranstaltung war, dass Graça Aranha – Gründungsmitglied der *Academia Brasieria de Letras* 1896 – sein ganzes Prestige in diese Veranstaltung einbrachte. Die meisten Teilnehmer kannten von ihren Europareisen die dortigen modernistischen Strömungen und wollten sie in Brasilien einführen bzw. protegieren.

Die modernistische Grundhaltung war eine Rebellion gegen die herrschende Literatursprache Brasiliens. Im Mittelpunkt stand der Kampf gegen Parnassianismus, realistisch-naturalistische Ästhetik und aus Europa (Portugal) importierte Rhetorik. Als die kühnsten Vorkämpfer („os combatentes mais atrevidos“) taten sich die beiden Andrades hervor (Lima Sobrinho 1958:144), José Oswald de Sousa Andrade (1890-1954) und Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945). Die „Woche für Moderne Kunst“ war eine einzige sprachliche Provokation: Das Publikum buhte und piffte die Lesungen aus modernisti-

¹² In einem im *Estado de São Paulo* am 20. Dezember des Jahres erschienenen Artikel *A propósito da exposição Malfatti*. Der offene Hass war umso erstaunlicher, als Lasar Segall keinerlei Anstoß erregt hatte (Brito 1997:61f.).

¹³ Vgl. u. a. Merquior 1984 und v. a. Helena 1989:41-63.

¹⁴ Weder „die“ Andrades, noch „die“ Almeidas sind miteinander verwandt.

schen Werken aus, die Vortragenden selbst befeuerten die Anwesenden, ja nicht abzulesen von ihren vehementen Reaktionen. Das versammelte Establishment rebellierte, das (in den führenden nationalen Kreisen) identitätsstiftende Opernwerk *Il Guarani* wurde angegangen – Villa-Lobos als individuelle Bereicherung entgegengesetzt.

Die Futuristen sammelten sich zunächst in einer Gruppe, die die Zeitschrift *Klaxon* edierte.¹⁵ Politische Richtungsstreitigkeiten führten zu einer Aufspaltung in mehrere Bewegungen. In der wohl bedeutendsten epigonischen Strömung gab Oswald de Andrade den Ton an und publizierte 1924 das *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, das 'Manifest der Brasilholz-Dichtung'.¹⁶ Der Name ist vor allem deswegen symbolisch, verdankt doch *Brasilien* seine Landesbezeichnung schlechthin diesem einst so wertvollen Exportschlager. Es verbindet gleichsam Ablehnung des Eurozentrischen mit Hinwendung auf indigene *terra*. Darüber hinaus ist der *pau-brasil* (*Caesalpinia echinata*) in seiner Gestalt charakteristisch und sinnbildlich für die Ziele der Modernisten wie Schlichtheit, Unschuld, Reinheit zu deuten (Nunes 1986:113). Sprachlich wird im Brasilholz-Manifest dem Infantilismus gehuldigt:

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.¹⁷

Im Mai 1928 schließlich gründet Oswald de Andrade die Anthropophagen, die er um die Zeitschrift *Revista de Antropofagia* schart. Mit von der Partie bei den Menschenfressern waren neben Andrade Alcântara Machado, der aus Tupanciretã in Rio Grande do Sul stammende deutschstämmige Raul Bopp, Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão¹⁸ und Geraldo Ferraz – in ironisierender Anspielung auf die Akademie verstanden sie sich als *Órgão da Antropofagia Brasileira de Letras*. Die Anregung, ein anthropophagisches Manifest zu verfassen, hatte de Andrade im übrigen von Tarsila do Amarals Bild *Abaporu* erhalten. Der Zeitschrift selbst war jedoch – wie den meisten vergleichbaren Projekten – nur eine kurze Lebensdauer beschieden: Ihre letzte Ausgabe erschien im August 1929. Vielfach wird das „Wiederkauen“ der verschiedenen kulturellen Einflüsse als einer der Gründe für den Namen angegeben, entscheidender dürfte aber die persönliche Begegnung Andrades mit Francis Picabia gewesen sein, der in seinem *Manifeste Cannibale Dada* (1920) die kleinbürgerliche Kultur provozieren wollte¹⁹. Allerdings frönt Picabia weitgehend einem nihilistischen Dada:

¹⁵ 'Hupe'; die Sprachzertrümmerung – semantisch, nicht syntaktisch! – hielt hier schon in die Autodefinition Einzug: „Klaxon não é futurista. Klaxon é klaxista“. Die Spaltung brachte im übrigen neben den radikal-modernistischen Brasilholzdichtern die Gruppe *Verde-Amarelo* 'Grün-Gelb' und die *Anta* 'Tapir' hervor, die – von Plínio Salgado angeführt und den späteren Wirrungen Marinettis vergleichbar – in einer dem italienischen Faschismus nachempfundenen Bewegung, dem *Integralismo*, mündete.

¹⁶ In *Correio da Manhã* am 18. März. Eine deutsche Übersetzung findet sich in Asholt/Fähnders Hgg. 1995:309-313; eine portugiesischsprachige Fassung findet sich im Internet u. a. unter: http://www2.uol.com.br/linguaportuguesa/valcoescrito/ve_semanaarte.htm.

¹⁷ Zitiert nach Baitello 1986:122f.

¹⁸ Besser bekannt als Pagu.

¹⁹ Die *Anthropophagie*-Metapher geht auf Alfred Jarry, der schon 1902 die eurozentristische Sichtweise der Anthropophagie (einer 'vernachlässigten Disziplin der Anthropologie') karikierte und seine Zeitgenossen damit schockierte, dass er zwei Aspekte der Anthropophagie definierte: einen anderen zu fressen oder vom anderen gefressen zu werden. Eine Explorationsreise von Anthropologen nach Neuguinea

DADA lui ne sent rien, il n'est rien, rien, rien. / Il est comme vos espoires : rien. / comme vos paradis : rien / comme vos idoles : rien / comme vos hommes politiques : rien / comme vos héros : rien / comme vos artistes : rien / comme vos religions : rien.²⁰

Hier ist nichts von der Aufbruchstimmung zu spüren, die die brasilianischen Modernisten dazu trieb, ihre Identität zu suchen (und Manifeste zu formulieren). Als Oswald de Andrade das *Manifesto antropófago* am 1. Mai 1928 in der ersten Ausgabe des Menschenfresser-Zentralorgans verfasste²¹, wiederholte er im Prinzip das in *Pau-Brasil* formulierte Programm. Allerdings verstanden er und seine mit zeichnenden Autoren das Manifest auch als progressive, taktische, gewissermaßen prophylaktische Antwort auf die reaktionären Gruppen der *Anta* und des *Verdeamarelismo*, deren Manifest (*Nbengaçu Verde-Amarelo*) freilich erst am 17.05.1929 im *Correio Paulistano* erschien (u. a. unter der Ägide von Plínio Salgado und Menotti del Picchia).

4. Die Futuristen und die (brasilianische) Sprache

Die sprachliche Attacke der Modernisten richtete sich gegen die *elegância petrificada de uma linguagem literária padronizada*, gegen die ‚elegante Fossilisierung einer literarischen Standardsprache‘ (Sena 1988:99), die vor allem Vorbildern der ehemaligen Kolonialmacht nachempfunden und keine Entsprechung mehr im tatsächlichen diatopischen und diastratischen linguistischen Alltag fand.

Im *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* wird einer klaren einfachen, die Realität abbildenden Sprache das Wort geredet: „A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.“ Also keine Archaismen, keine gelehrte Bildungen, natürliche und kreative Sprache, die Berücksichtigung millionenfacher Irrtümer – die Sprache, kurz: „wie wir sprechen, wie wir sind“.

Im *Manifesto antropófago* wird nicht nur auf eine „surrealistische Revolution“ rekurriert, sondern insbesondere auch ein Bezug zur „surrealistischen Sprache“ hergestellt:

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.²²

Catiti Catiti

Imara Notia

Notia Imara

Ipeju²³

sei ein großer Erfolg gewesen, da keiner zurückkehrte, weil alle Forscher verspeist wurden... (Jarry 1969).

²⁰ Eine deutsche Übersetzung findet sich in Asholt/Fähnders Hgg. 1995:192f.; eine portugiesischsprachige Fassung findet sich im Internet u. a. unter <http://cf.geocities.com/dadatextes/cannibale.html>.

²¹ Eine deutsche Übersetzung findet sich in Asholt/Fähnders Hgg. 1995:380-383; eine portugiesischsprachige Fassung findet sich im Internet u. a. unter <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>.

²² ‚Wir hatten schon den Kommunismus. Wir hatten schon die surrealistische Sprache. Das goldene Zeitalter.‘

²³ Auch in deutschen Übersetzungen bleibt dieser Teil im Original erhalten!

Interessanterweise treten hier die primitiven Aspekte sprachlich in *Nbeengatu* auf, der so genannten *língua geral*, der auf dem Tupí basierenden Gemeinsprache großer Teile Brasiliens, die bis weit ins 19. Jahrhundert weitaus präsenter im Lande war als das europäische Importidiom.²⁴

Aus diesem Manifest stammt der berühmte Satz, den auch dieser Beitrag in der Überschrift führt: „Tupi, or not tupi that is the question.“²⁵ In ihm wird schließlich gleich einleitend die Rettung gesehen, denn – so wird dort postuliert – „nur die Anthropophagie rettet uns. Gesellschaftlich. Wirtschaftlich. Philosophisch. Einziges Gesetz der Welt. Maskierter Ausdruck aller Individualismen, aller Kollektivismen. Aller Religionen. Aller Friedensverträge.“ Von daher die existenzielle Frage: „Tupi oder Nicht-Tupi, das ist das Problem“. Tupi war schon vor Europa, die Moderne lebte vor der „Entdeckung“, das Anthropophage schlägt die zweifelhaften Werte der europäischen „Zivilisation“. Die Demontage der futuristischen Avantgarde Europas in Lateinamerika führte zu der Einschätzung, die dadaistische und die surrealistische Avantgarde hätten in der *terra indígena* „ihren eigentlichen Ursprung, und zwar schon vor der Eroberung Amerikas durch die Europäer“ als „Grundthese des *Menschenfressermanifestes* [...] der kulturellen Anthropophagie der brasilianischen Modernisten, insbesondere Oswald de Andrades“ (Knauth 2000:9). Der verballhornte Hamletianismus wird, um mit Abreu zu sprechen, zum „leitmotiv où le tragique le cède à l'ironie et à l'humeur qui scande – en forme de paradoxe, puisque c'est encore par rapport au miroir européen que l'on se situe –, et le manifeste, et les textes théorique de son auteur“ (Abreu 2003:395). Die dichotomische kartesianische Welt „Tupi“ oder „Nicht-Tupi“ wird angefochten in Brasilien, indem man sich einer Entscheidung entweder versagt oder die Variante „Tupi“ und „Nicht-Tupi“ wählt – ein Paradox, das wie ein roter Faden auch bei der Suche nach der brasilianischen Sprache durch Sprachwissenschaftler und Literaten durchgängig präsent ist: Muss es „Portugiesisch“ oder „Brasilianisch“ sein? Kann es nicht „Portugiesisch“ und „Brasilianisch“ sein? Ist eine binäre Bezüge herstellende Frage überhaupt sinnvoll? Trotz aller Suche: der Terminus der *brasilidade* fällt nicht – er ist eine spätere Erfindung – laut Houaiss tauchte er erstmals 1930 auf.²⁶

War Oswald de Andrade der große Theoretiker des brasilianische Modernismus und bisweilen auch der geschickteste Umsetzer der sprachlichen Neuerungspostulate in seinen Gedichten und Romanen, so war das Multitalent Mário de Andrade sicherlich derjenige, der durch seine metalinguistischen Reflektionen über die „brasilianische Sprache“ hervorsticht. In einem Brief an Alceu Amoroso Lima aus dem Jahre 1927 mokiert er sich, dass man nicht die himmelweiten Unterschiede bei den *Fehlern* im Portugiesischen spüre, die Oswald und er begingen – während Oswald daraus einen komischen Effekt zöge, mache er daraus eine ernste und organisierte Sache.²⁷

Insbesondere aber verstand sich Mário de Andrade – nachdem die *Semana de Arte Moderna* ihn für ein „revolutionäres Herangehen“²⁸ an die Sprachenfrage sensibilisiert hatte – als nationalistischer Neuerer. So widmete er sein *Amar, verbo intransitivo* (1924) der

²⁴ Siehe hierzu u. a. Noll 1999:170ff. Raul Bopp und Plínio Salgado verbrachten viele Stunden miteinander, um Tupi zu lernen, wie letzterer im Vorwort zum *Manifesto Pau Brasil* unterstrich (Martins 2002:106).

²⁵ Ein Zugeständnis allerdings an Rechtschreibereformen: Ursprünglich lautete die Grafie: Tupy, or not tupy that is the question.

²⁶ Houaiss 2001 in der CD-ROM-Version mit Etymologien.

²⁷ Siehe Schwartz 1991/92:146.

²⁸ Lima Sobrinho 1958:144.

volkstümlichen Syntax, verfasste flammende Zeitungsartikel und ließ seine Hinwendung zur gesprochenen brasilianischen Sprache in *Macunaima*, den „Anti-Luisaden“²⁹, dem „exzellenten anthropophagischen Werk schlechthin“³⁰ kulminieren. Inspiriert hatten ihn hierbei Amadeu Amaral³¹, der den *Dialeto caipira* erforschte³², und Valdomiro Silveira³³, der sich fasziniert auf die Regionalliteratur des *Interior* im Staate São Paulo gestürzt hatte. Sein Versprechen jedoch, eine *Gramatiquinha da Fala Brasileira* zu verfassen³⁴, hat er dann doch nie eingelöst, wahrscheinlich ist eher, dass er von Anfang an gar nicht daran dachte, sich einer derart aufwändigen Sache zu widmen.³⁵ Seine Arbeit betrieb er gleichwohl minutiös, griff er doch auf ein persönliches Archiv von rund 21.000 Karteikarten zurück (Cabral 1970:106).

In einem Brief aus dem Jahre 1924 an Manuel Bandeira deutete Mário de Andrade Opferbereitschaft an: „Ich bin bereit, mich zu opfern; denn man muss dieser Unterschicht Mut machen, die sich noch nicht traut, *Brasilianisch* zu schreiben.“³⁶ Mário de Andrade selbst nannte das Vorwort zu seinem Lyrikband *Paulicéia Desvairada* ein *Prefácio interessantíssimo*, in dem er Gedanken von Apollinaire aufnimmt und im Sinne des *esprit nouveau* das Recht auf Delirium einfordert – der modern(istisch)e Bauch rebelliert quasi gegen den (dominanten) parnassianischen Kopf (Andrade 1922). Zur Sprache wird Andrade deutlich, insbesondere zum „Brasilianischen“: *A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo “ão”*, „die brasilianische Sprache gehört zu den reichsten und klangvollsten und sie besitzt das höchst wunderbare ‘ão’ – die nasalierte Endung, die in der Regel aus lateinisch *-ione* oder *-anu* hervorgeht (etwa *decisão* bzw. *cidadão*), sicher ein phonisches Argument, das die enge Verbindung zum vorbildhaften Französischen untermauern soll. Des weiteren wird einer radikalen Phonetik durch die Schreibweisen *si* (statt *se*) und *milhor* (statt *melhor*) gehuldigt, neben Neologismen kommen auch apokopierte Formen wie

²⁹ Abreu 2003:389.

³⁰ Nunes 1986:124.

³¹ Als Berufsbezeichnung findet man bei Amaral gemeinhin „poeta, folclorista, filólogo, ensaísta“, ein umfassend gebildeter Autodidakt, der für die Sprachwissenschaft als Gründer der brasilianischen Dialektologie *avant la lettre* bezeichnet werden kann. 1919 belegte er nach dem Tode von Olavo Bilac – dem Hauptvertreter des Parnassianismus – die *Cadeira 15* der Academia Brasileira de Letras (ABL). 1920 veröffentlichte er seine Arbeiten aus dem Paraíba-Tal (Amaral 1976), erst zwei Jahre später erschien der heute sehr viel bekanntere Band über den Dialekt der Cariocas von Antenor Nascentes, fast anderthalb Dekaden später die Arbeit Mário Marroquims über die Sprache des Nordostens (Nascentes 1922 bzw. Marroquim 1934).

³² Unter *caipira* versteht man im Allgemeinen Bewohner und Sprache des Hinterlandes des Bundesstaates São Paulo.

³³ Von 1909-41 Inhaber der *cadeira 29* der ABL, Verfasser u.a. der Erzählensammlung *Os Caboclos* (Silveira 1920), Anführer der Revolution 1932 in Santos, 1937 mit seinen Kollegen Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Monteiro Lobato, Plínio Barreto und Cassiano Ricardo Apologet der Kandidatur Salles de Oliveiras, nach dem Sieg von Getúlio Vargas' *Estado Novo* aus seinen politischen Ämtern verstoßen.

³⁴ Es wurde als „Werk in Vorbereitung“ 1924 in *Clã do Jaboti* angekündigt (Andrade 1924).

³⁵ Das hat er jedenfalls in einem von Cunha (1968:95) zitierten Brief an Sousa da Silveira angedeutet: „Von diesem Buch habe ich nie auch nur eine Seite geschrieben, ich hatte nicht einmal die Absicht, das zu tun. Wohl hatte ich mir viel zur Sprache notiert, Karteikarten angelegt, Prozesse beobachtet [...]. Das Buch hatte ich jedoch nur angekündigt, um allen zu zeigen, dass meine Absicht nicht darin bestand, Erinnerung zu bündeln, sondern ernster, systematischer, wohl überlegter Natur war. Aber das nützte auch nichts. Selbst intimste Freunde stellten sich vor, dass ich besonders stolz darauf war ... die Sprache Brasiliens zu erfinden. Proença (1969:84) vermutet „pura psicologia do meio nacional“.

³⁶ Hervorhebung von mir. Zitiert nach Cabral 1970:108.

pra (statt *para*) zu ihrem Recht (Schwartz 1991/92:147). Es folgt eine Kritik an Marinetti, dem er einerseits Größe zugesteht, weil er die „suggestive, assoziative, symbolische, universelle und musikalische Kraft“ des freien Worts wieder entdeckt habe, den er aber andererseits kritisiert, weil störenderweise daraus ein *System* gemacht habe (*„fez dele un sistema“*). Hier könnte eine frühe Kritik an der (sprachlichen) Systemgläubigkeit, an die ja viele Modernisten (später) glaubten, herausgelesen werden. Für seine lyrische Sprache beschwört er die antiken Vorbilder: Virgil, Homer benutzten keine Reime, sie bedienten sich „bewundernswerter“ Assonanzen. Er sieht seinen (poetischen) Text frei vom Druck, dem Prokrustesbett, in dem man sich auf der Suche nach konventioneller Rhythmik, Metrik und Reimen befinde.

Dass aber Mário de Andrade – verglichen mit seinen Zeitgenossen – eine wahrhaft moderne Auffassung vertrat, wird in seiner Nachschau *O Movimento Modernista* deutlich, wo er – wie so oft – von sich in der dritten Person schreibt und resümiert: „Niemand forderte er, dass ihm die ungezügelt Brasilianismen (*brasileirismos*) folgten. Wenn er sie (eine Zeit lang) verwendete, dann in der Absicht, eine Untersuchung, die er für fundamental hielt, in akute Angst zu versetzen. Aber das Primärproblem ist nicht böswillig lexikalischer, sondern syntaktischer Natur. Und ich versichere, dass Brasilien heute nicht nur regional, sondern landesweit zahlreiche Tendenzen und syntaktische Konstanten besitzt, die ihm die charakteristische Natur einer [eigenen] Sprache verleihen.“ (Andrade 1942:247)³⁷ Widmen sich bis heute zahlreiche Studien der Sprachzertrümmerung (die ja in Wahrheit meistens eine *Wortzertrümmerung* beschreibt...), den lexikalischen Besonderheiten oder semantischen Reformulierungen der brasilianischen Modernisten – und im übrigen auch metalinguistisch bei den Unterschieden zwischen „portugiesischem“ und „brasilianischem“ Portugiesisch! –, so wies Mário de Andrade schon früh den Weg zu einer umfassenden Untersuchung der Sprache anhand des Textes und nicht des Wortes. Gleichwohl konnte er nicht zuversichtlich in die Zukunft blicken, denn es war „noch zu früh [für eine brasilianische Sprache] und durch die Wucht der feindlichen Elemente, insbesondere aber das Fehlen geeigneter wissenschaftliche Organe war alles auf individuelle Äußerungen reduziert. Und heute“, so sein bitteres Fazit „sind wir hinsichtlich der Normalität gebildeter und geschriebener Sprache schlechter daran als vor hundert Jahren.“ (Andrade 1942:191)³⁸

Als Hauptwerk Mário de Andrade gilt *Macunaima*, ein Indigenenroman – von ihm selbst als „Rhapsodie“ bezeichnet –, der dem Mythenmaterial nachempfunden ist, das der deutsche Ethnologe Theodor Koch-Grünberg von seinen Forschungsreisen hinterlassen hatte (Koch-Grünberg 1916-1924). Dieser Roman wurde einheitlich als Meisterwerk der Anthropophagen „als synthetischer Ausdruck der Gemeinsamkeiten in diesem bewegten Jahrzehnt der brasilianischen Geistesgeschichte“ empfunden (Rössner 1991:41). *Macunaima* ist aber auch Gegenstand einer der bedeutendsten metaliterarischen und metalinguistischen Darstellungen der brasilianischen „Philologie“: Cavalcanti Proenças *Roterio de Macunaima* (Proença 1969)³⁹. Minutiös wird hier nachgezeichnet, wie sich Mário de Andrade eines „vocabulário regional“ (und zwar aus allen brasilianischen Regionen!) ebenso bediente wie zahlreicher „frases feitas“ und Sprichwörter (Proença 1969:81)

³⁷ Zitiert nach Schwartz 1991/92:147.

³⁸ Zitiert nach Barbosa 1974:191.

³⁹ Der Terminus 'Philologie' sei hier erlaubt, um zu unterstreichen, dass Cavalcanti Proenças Werk wirklich als Meilenstein sowohl der Sprach- als auch der Literaturwissenschaft eingeschätzt werden muss.

Ein anderer Schriftsteller, der sprachprägend wirkte, war der oben schon erwähnte Raul Bopp, von Mário Andrade in *Macunaima* als „einer der liebsten Freunde“ bezeichnet (Oliveira 2001:249). Dieser macht in *Cobra Norato* durch eine besonders originelle und überraschende Adjektivierung auf sich aufmerksam: Bei Bopp gibt es *ilhas decotadas* 'gestutzte (dekolletierte) Inseln', *árvores de galhos idiotas* 'Bäume mit idiotischen Zweigen', *águas defuntas* 'verstorbene Wässer', *horizontes beiçudos* 'dicklippige Horizonte', einen *charvo desdentado* 'zahnlosen Sumpf', *mangue de cara feia*, einen Baum mit 'hässlichem Gesicht' u. v. a. Wortbildnerisch besonders kreativ sind Bopps 'gesunde Feigenbäume': *mata-paus vou-bem-de-saúde*.⁴⁰ Für Vera Lúcia de Oliveira leistet Bopp einen „fundamentalen Beitrag zum modernistischen Mühen, eine nationale Literatursprache zu schaffen, die Formen der gesprochenen Sprache zugleich berücksichtigt“ (Oliveira 2001:285). Nicht die Verwendung verständlicher Lexik und komplizierter Syntax steht im Vordergrund. Vielmehr ist es der überraschende Einsatz volkstümlicher Lexik – etwa in Oxymora oder Antithesen – und eine koordinierende Satzstruktur, mit der Bopp der parnassianischen Opulenz einen Antipol entgegen schleudert.

5. Schluss

Die futuristische Bewegung Brasiliens, die ihren Höhepunkt in der Anthropophagie fand, verband ihre Suche nach *der* Sprache mit der Suche nach den Varietäten in der sprachlichen Realität. Damit war sie nicht nur modernistisch, sondern auch modern. Denn sie kontrastiert offen die damals herrschenden Schulen der Sprachwissenschaft, die entweder mit alten Texten (Historische Grammatik) oder mit der Systemhaftigkeit der Sprache (Strukturalismus) befasst waren. Ein interdisziplinärer Ansatz, bei dem sich Kulturschaffende der unterschiedlichsten Disziplinen gemeinsam auf die Suche nach der brasilianischen Identität machten, brachte für die Linguistik die Erkenntnis, dass eine Grammatik der (gesprochenen) brasilianischen Sprache *das* Desiderat für eine adäquate Beschreibung der herrschenden Varietätenvielfalt sein muss. Es ist im Übrigen bis heute das Ziel der in der Einleitung angesprochenen „Suche“ unserer brasilianischen Kollegen. Der bemerkenswerte Scharfblick des wahrhaft interdisziplinären Mário de Andrade, der in den vierziger Jahren die Rückschläge in diesem Bemühen bedauerte, mag man heute symbolisch verstehen für eine verlorene Zeit in der Sprachwissenschaft. Macht war in den Händen derer, die gerne geordnete (und geschlossene) Systeme für die *ultima ratio* hielten. Da diese Weltsicht im politischen Makrokosmos koinzidierte, konnten die Anregungen der Menschenfresser erst in den letzten Jahren wieder aufgenommen werden.

⁴⁰ Beispiele aus Bopp 1931, zitiert nach Oliveira 2001:284.

Literaturhinweise:

- Abreu, Leonor Lourenço de 2003. "Fasciné mais décalé face aux avant-gardes européennes: le modernisme brésilien", in: *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart*. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Richard Baum und António Dinis (= Abhandlungen zur Sprache und Literatur; 151). Bonn: Romanistischer Verlag, 383-395.
- Aguilera, Vanderci de Andrade 1994. *Atlas Lingüístico do Paraná*. Vol. I: Cartas. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado.
- Aguilera, Vanderci de Andrade 1996. *Atlas Lingüístico do Paraná*. Vol. I: Apresentação dos dados. Londrina: UEL.
- Amaral, Amadeu 1976. *O dialeto caiçara. Gramática, vocabulário*. Prefácio de Paulo Duarte. 3.^a edição (repr. da 2.^a edição facsimilada). São Paulo: Hucitec. [erstmalig publiziert 1920]
- Andrade, Mário de 1922. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: [o. V.].
- Andrade, Mário de 1928. *Macunaíma*. São Paulo: Cupola.
- Andrade, Mário de 1942. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- Andrade, Oswald de 1974. "Um Homem sem Profissão. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamã", in: *Obras Completas* 9. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. [erstmalig erschienen 1954]
- Aragão, Maria do Socorro Silva de/Menezes, Cleusa Palmeira Bezerra de, *Atlas lingüístico da Paraíba*. Vol. 1: Cartas léxicas e fonéticas. Vol. 2: Análise das formas e estruturas lingüísticas encontradas. Brasília: Universidade Federal da Paraíba/Centro Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter Hgg. 1995. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 - 1938)*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Baitello jun., Norval 1986. *Die Dada-Internationale*. Der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien. Inaugural-Dissertation. Berlin: Freie Universität – Fachbereich Germanistik.
- Barbosa, João Alexandre 1974. "Linguagem e Realidade do Modernismo de 22", in: Jackson 1998, 171-196. [zuerst erschienen in: *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 73-106]
- Bopp, Raul 1931. *Cobra Norato*. São Paulo: Irmãos Ferraz.
- Brito, Mário da Silva 1997 (1978). *História do modernismo brasileiro*. I: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6.^a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cabral, Leonor Scliar 1970. "As idéias lingüísticas de Mário de Andrade", in: *Aspectos do Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 105-147.
- Castello, José Aderaldo 1999. *A literatura brasileira*. Origens e Unidade. *Volume II*. São Paulo: Edusp.
- Cunha, Celso Ferreira da 1968. *Língua portuguesa e realidade brasileira* (= Coleção temas de todo tempo; 13). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Diniz, Almachio 1926. *F.T. Marinetti – sua Escola, sua Vida, sua Obra em Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Lux.

- Helena, Lucia 1989. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda* (= Série Principios). 2.^a edição. São Paulo: Ática.
- [Houaiss 2001]=] Houaiss, Antônio/Villar, Mauro de Salles/Franco, Francisco Manoel de Mello 2001. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Brasileira S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva 2001.
- Jackson, K. David 1998. *A Vanguarda Literária no Brasil*. Bibliografia e Antologia Crítica (= Bibliografia e Antologia Crítica das Vanguardas Literárias no Mundo Ibérico e Luso-Brasileiro; 1). Frankfurt a. M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana.
- Jarry, Alfred 1969. "Anthropophagie", in: Ders., *La chandelle verte* (= Livre de poche; 1623/24/25. Paris: Librairie générale française 1969, 174.
- Knauth, K. Alfons 2000. *Die lateinamerikanische Avantgarde*. Ringvorlesung Ruhr-Universität Bochum, 12.1.2000 [im Internet unter <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarden/Knauth.htm>]
- Koch-Grünberg, Theodor 1916-1924. *Vom Roraima zum Orinoco*. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913. Unternommen und herausgegeben im Auftrag und mit Mitteln des Baessler-Institutes in Berlin. 5 Bände. Stuttgart: Strecker und Schröder
- Lima Sobrinho, [Alexandre José] Barbosa 1958. *A língua portuguesa e a unidade do Brasil* (= Coleção Documentos Brasileiros; 99). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Marinetti, Filippo Tommaso 1909. "Manifeste du futurisme", in: *Le Figaro*, 20 février 1909.
- Marroquim, Mario 1934. *A língua do Nordeste (Alagoas e Pernambuco)*. (Biblioteca pedagógica brasileira; Série 5: Brasileira; 25). São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Matrins, Wilson 2002. *A Idéia Modernista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks.
- Merquior, José Guilherme 1984. "Drei Schriftsteller des >Modernismo<: Mário de Andrade, Manuel Bandeira und Jorge de Lima", in: *Brasilianische Literatur*. Herausgegeben von Mechthild Strausfeld (= st.; 2024; Materialien). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 121-158.
- Nascentes, Antenor 1922. *O linguajar carioca em 1922*. Rio de Janeiro: Susekind de Mendonça & Ca.
- Noll, Volker 1999. *Das brasilianische Portugiesisch*. Herausbildung und Kontraste. Heidelberg: Winter.
- Nunes, Benedito 1986. "Antropofagia e Surrealismo", in: Jackson 1998, 111-124. [zuerst erschienen in *Remate de Males* (Campinas) 6, 1986, 15-25]
- Oliveira, Vera Lúcia de 2001. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP/Blumenau: edifurb.
- Proença, Manuel Cavalcanti 1969. *Roteiro de Macunaíma* (= Coleção Vera Cruz; Literatura Brasileira; 138). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. [erstmalig publiziert São Paulo: Anhembi 1955]
- Ribeiro, Darcy 1995. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. 4.^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rössner, Michael 1991. „Spuren der europäischen Avantgarde im ‚modernistischen Jahrzehnt‘ in Brasilien“, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald Hg. *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989/La

- vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989 (= Bibliotheca Ibero-Americana; 37). Frankfurt a. M.: Vervuert, 31-50.
- Rössner, Michael 1995. „Brasilien: «Jahrhundertwende und das modernistische Jahrzehnt», in: Ders. Hg. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Schwartz, Jorge 1983. *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 20*. Oliverio Gironde e Oswald de Andrade (= Coleção Estudos; 82). São Paulo: Perspectiva.
- Schwartz, Jorge 1991/92. “As Linguagens Imaginárias”, in: Jackson 1998, 143-149. [zuerst erschienen in: *Revista USP* 12, 1991-1992]
- Schwartz, Jorge 1999. “Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald”, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald ed. *Naciendo el hombre nuevo ... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico* (= Bibliotheca Ibero-Americana; 72). Frankfurt a. M.: Vervuert/Madrid: Ibero-americana, 276-297.
- Sena, Jorge de 1988. “Modernismo Brasileiro: 1922 e Hoje”, in: Jackson 1998, 97-110. [zuerst erschienen in *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988, 265-280]
- Silveira, Valdomiro 1920. *Os Caboclos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Varia:

**Voyages en quête du paradis perdu.
Hôtel Europa de Dumitru Tsepeneag**

Raymonde A. BULGER, Saint Paul (Iowa)

Jean-François Lyotard souligne que l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique : « elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir » (Lyotard 1986:32). Si l'on considère l'œuvre de Proust, de Joyce qui, lui, aurait d'après Patrick Colm Hogan été influencé par le *Paradis lost* de Milton, l'on peut remarquer que le postmodernisme est fasciné par un objet perdu. Le projet moderne de réalisation de l'universalité a été détruit, liquidé, nous dit Lyotard, et il souligne le nom paradigmatique d'Auschwitz pour l'inachèvement tragique de la modernité. Nous nous proposons d'étudier *Hôtel Europa* de Dumitru Tsepeneag, Roumain francophone exilé à Paris, pour y relever l'esthétique du sublime au sens kantien, c'est à dire qui comporte à la fois plaisir et peine mais dans lequel « l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne s'accorder avec un concept » (Kant). Nous devons souligner que le postmodernisme n'est pas un modernisme à sa fin, mais à l'état naissant et que cet état est constant, remarque encore Lyotard. Nous allons voir comment Tsepeneag partira en quête de l'Europe occidentale, en trouvera toutes sortes de simulacres sans jamais trouver l'Europe de ses rêves et comment avec une verve ironique il en fait une sorte de deuil. L'illusion se paie au prix de la terreur, dit Kant, et la plume narquoise de Dumitru Tsepeneag nous emmène dans les voyages de Ion Valea pour atteindre ce qui sera le mirage occidental, un mirage sans cesse évanoui, détruit et reconstruit infiniment sous de nouvelles formes.

Les voyages des Balkans en plusieurs étapes pour atteindre la capitale de la France, les illusions, la terreur, les petites jouissances comme celles de gagner au jeu, les trahisons, l'absence de sentimentalité, la sexualité non brimée, la promiscuité, sont décrits dans le style du nouveau roman, celui du regard, avec une mise en abîme originale, l'histoire de l'écriture du roman dans l'histoire du roman lui-même. L'écriture emploie le « je » et le « il », mais sans aucune séparation entre les faits quotidiens et ceux de la fiction en train de s'élaborer. Le texte s'écrit, se réécrit, se répète sous l'œil cartésien d'une épouse française, Marianne. La profusion de personnages bons ou mauvais sujets de différentes nationalités, les mythes en filigrane et une grande intertextualité vont compliquer notre analyse. Comment allons-nous étudier cette multiplicité de choses, de pays, de gens, de langages, de références, de réalité et de fiction, d'histoire nationale et de scénarios inventés, de gravité, de sérieux et de farce, de comique dérisoire ? Nous allons essayer de nous y prendre à la manière d'analyse d'une pièce ou d'un film, en regardant la théorie dramatique, les lieux, l'action, les caractères, le dénouement.

C'est Margareta Gyurcsik qui souligne la postmodernité de l'œuvre de son compatriote Dumitru Tsepeneag. Cette œuvre, dit-elle, représente le reflet esthétique d'une pensée paradoxale : « Son texte est cohérent et incohérent à la fois, il renvoie simultanément à des catégories telles ordre et désordre, équilibre et déséquilibre, clarté et ambiguïté (...). Autrement dit, c'est un (texte) qui assume la complexité du texte postmoderne » (Gyurcsik 1996:29). J.-F. Lyotard avait bien noté qu'un écrivain postmoderne travaille sans règles et, en plus, qu'il travaille pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. (Voir Lyotard 1986:33). Nous remarquons que c'est exactement la façon d'écrire employée par Tsepeneag dans *Hôtel Europa*. Comment écrit-il ? Il ne nous cache aucune action triviale dès son saut du lit, pour nous plonger, en prenant son bain, dans un récit qu'il fabrique autour de deux étudiants Mihai et Ion à Bucarest, récit à peine interrompu par la femme de l'auteur qui veut se laver les dents ; il la laisse entrer et continue à imaginer son scénario qu'il discute avec son épouse à l'esprit cartésien. Les tracas du temps de l'écriture qu'il faut libre ont-ils leur source dans la présence de cette Marianne trop maternelle, intelligente, sans chichis, très rationnelle que M. Gyurcsik identifie comme la France ? Temps et espace sont constamment remis en question dans ce roman. L'écriture ne fait aucune différence entre la réalité et la fiction, malgré que la réalité semble apparaître dès que le téléphone sonne. Tsepeneag a été fasciné par l'œuvre de Robbe-Grillet, mais il a dépassé l'école du regard : il y a des dialogues, l'ouïe devient importante comme le toucher et la sexualité jamais brimée répond bien à la remarque : le mariage est moderne, les liaisons postmodernes.

Il est intéressant de noter que, comme dans *Les gommes* de Robbe-Grillet, nous trouvons des mythes sous-jacents au texte. C'est celui d'Hermès avec le facteur ailé et celui de la cosmologie si ancrée dans le mysticisme roumain avec les soucoupes volantes, tous les oiseaux, de l'aigle au perroquet, celui folklorique de l'agnelle et du berger acceptant la mort qui représente un cérémonial grandiose d'épousailles avec le cosmos. Puis, avec une variante, le mythe de Pénélope. Car si le protagoniste Ion Valea ne revient pas plus à la maison que l'auteur réfugié en Bretagne pour écrire en paix son roman, Ion, en quête de son auteur (référence à Pirandello ?), est finalement réuni avec lui. L'écrivain roumain exilé en France peut, comme dans le cas de Panait Istrati et de Romain Rolland, devenir le second père de Ion, et nous aurions alors, comme dans *Les gommes*, une variante du mythe d'Œdipe car Ion, sorte de fils prodigue, non seulement passe une nuit avec Marianne, la femme de l'auteur, et devient donc coupable d'inceste, mais lui vole son sac pour obtenir l'argent nécessaire au voyage de Paris en Bretagne. Quant au mythe de Pénélope, il s'entrelace avec les deux autres : l'auteur fait et refait son texte continuellement ; il traverse les genres et cette transsexualité peut aussi être transférée à Marianne, femme adultère mais aussi grand tyran justicier.

Les étapes du voyage de Ion à travers la Roumanie, la Hongrie, l'Autriche, l'Allemagne et l'arrivée à Strasbourg sont peuplées de péripéties loufoques et terrifiantes, une sorte d'initiation pour le jeune roumain qui, avant la chute du dictateur Ceaușescu, était à la faculté de français. Ces espaces sont traversés par train, camion, voiture et, à un moment critique de passage d'Allemagne en France, derrière une chaise roulante où se trouve un handicapé. Cet handicapé, Gică, est un Roumain de Timișoara dont les aventures qui s'étalent d'une proposition inouïe d'un périple de Timișoara à Paris par une fabrique allemande de chaises roulantes tous frais payés par carte bleue, jusqu'à son esclavage par la mafia des mendiants, prophétisent celles de Ion. Les voyages supposent

des bagages, ou au moins, une valise et nous notons le rôle important donné aux valises (Ionesco) et des voyages en train (Butor) où, à l'instar de l'Orient Express crimes ou péripéties loufoques se situent. L'auteur semble fasciné par les employés des chemins de fer, le père de Ion et monsieur Fuhrmann sont des employés à la retraite et nous remarquons le rôle du chef de gare du premier roman écrit en français par Tsepeneag, *Roman de gare*, dans lequel il s'agit du tournage d'un film. Ce film, *Les Deux Marie*, que Ion et Marianne regardent ensemble et qui les font se rencontrer. Doit-on relier ces trains aux wagons transportant les familles juives aux fours crématoires ? Cette idée lugubre ne doit pas pourtant nous échapper, car toute l'écriture de Tsepeneag a deux tranchants : réalité versus fiction, folie hilarante versus folie meurtrière, loisirs versus travaux, jeunesse estudiantine versus cinquantennaires et retraités, santé versus douleurs de sciatique/taux de cholestérol, le sida est même mentionné. Le silence de la campagne bretonne est aboli par la sonnerie du téléphone : c'est la nature versus la civilisation, le cru et le cuit. Y a-t-il eu une hécatombe de morts lors du soulèvement à Timișoara ou était-ce un canard ? Peut-on croire les média, la TV ? Tout est-il truqué ? Les terroristes sont-ils de la Securitate ? L'homme de la chaise roulante est-il sans ressources ou la proie d'une mafia qui organise la demande d'aumônes au seuil des cathédrales ? Ion, amant brutal de Maria, descendra au rôle de gigolo pour sa survie ; est-il le père de l'enfant de cette Maria, infirmière qui enfante dans un camp de prisonniers en Bosnie ? (voir Matei Vișniec, *La femme comme champs de bataille*). Un camarade de faculté devient un ennemi, un voleur et un membre de la mafia des mendiants. Lorsque Jean Baudrillard écrit : « l'illusion n'est plus possible parce que la réalité ne l'est plus » (Baudrillard 2000:98), il compare Disney Land et la vie américaine et nous allons voir comment le dénouement de *Hôtel Europa* illustre cette remarque.

Si postmodernisme signifie une sorte de collage, une collection de croyances, de valeurs morales et d'attitudes qui forment notre conscience et notre société, une culture contemporaine de plus en plus globalisée reliée à la révolution dans les média, si la théorie du postmodernisme est préoccupée avec la société visuelle, ses représentations, ses logiques culturelles et les nouveaux types de maux personnels comme le sida, l'usage des drogues, la violence familiale ou publique, le texte de Dumitru Tsepeneag illustre bien cela. Pourtant l'incrédulité des méta-narratifs n'est pas perçue comme telle puisque les personnages consultent les cieux pour y déceler des signes : ceux de soucoupes volantes, par exemple, et parce qu'ils donnent une valeur symbolique aux aigles ou au faucon, oiseaux de proie. Cependant, une explication historique viendrait se substituer à ces croyances et la nouvelle genèse serait que les premiers hommes formaient une colonie pénitentiaire (« Ils étaient des esclaves punis par les maîtres de je ne sais quelle planète » Tsepeneag 1996:394) des exilés sur terre. Comme dans le nouveau roman, une affirmation est immédiatement démentie. Toute construction de texte a son revers destructif. Le voyage en camion de l'auteur à Bucarest après l'exécution du Nabot (Ceaușescu) va être refait à rebours par Ion Valea rencontré avec Mihai lors de ce voyage humanitaire avec le Dr. Gachet (nom du médecin qui a soigné Van Gogh à Auvers-sur-Oise ?). L'exil de l'étudiant deviendra pesant à Budapest à cause de la langue, ainsi qu'à Vienne et à Munich, malgré la gentillesse d'un ami de son père, monsieur Fuhrmann ; la série d'hôtels Europa rencontrés ou habités par Ion est une série de simulacres de lieux peuplés d'une diversité d'exilés : lieux sordides en sous-sols inondés, et à Strasbourg, un ancien hôtel pour chiens et autres animaux, un lieu de ralliement de la mafia des mendiants. Ce n'est plus le luxe

décadent de l'hôtel Continental de Bucarest, mais une caricature d'hôtels louches, berceaux de vices et de mort. Car la mort rôde encore en dehors de la frontière roumaine. Elle y rôde sous la figure d'un truand moscovite.

La violence, l'assujettissement, les suicides, les drogues, la perversité, la misère, la terreur, le désespoir, la mort, sont tous présents dans *Hôtel Europa* qui nous donne aussi des descriptions de bon papa comme ce monsieur Fuhrmann fameux joueur de jacquet, des récits à la madame de Ségur, celui de Gică avec sa première chaise roulante et de sa comtesse de Ségur venue à Timișoara, histoire différente de celle racontée par Petrișor, une crapule et un froussard. Il y a des disparitions d'individus et des résurrections telle celle de Maria, alias Silvia et Sonia, peut-être l'ancienne petite amie de Ion. Cette résurrection due à la perversité sexuelle d'un employé de la morgue était un fait divers envoyé au romancier par sa femme (Tsepeneag 1996:137). Dans le roman en cours, cette triple identité serait un masque, puisque la jeune femme travaille comme prostituée et s'avère n'être pas Maria. À cause d'elle, Ion s'arrête à Vienne en allant à Munich. Et découvre le bordel de l'hôtel Europa où trône Georges le proxénète.

Comme dans le film *Les Deux Marie*, on se ressemble mais est-on la même ? Et cette Smaranda, médecin dont Gachet s'éprend, pourquoi Ana l'appelle-t-elle Maria ? Cette Maria violée une fois dans une morgue et une autre fois en Bosnie ? Cette Maria dont Ion était sûr, ne se prostituait pas par vénalité mais plutôt en vertu d'un intérêt presque mystique pour le sexe opposé (Tsepeneag 1996:193). Son enfant, né dans un camp de prisonniers, naît en exil. Est-il celui de Ion, du Dr. Gachet ou d'un Bosnien ? Cette incertitude sur laquelle l'auteur ne s'arrête même pas rôde dans tout le roman dont l'écriture de la fin se précipite car le temps manque, comme les mots pourtant de sa propre langue, car il veut regarder le ciel d'où doivent descendre les ovnis. Si ces soucoupes volantes envoient d'autres exilés, membres d'une colonie pénitentiaire, la terre serait donc le paradis perdu. Et l'humanité une colonie de déportés criminels ? Cela expliquerait la conduite de Ion, de Petrișor, de Gargarine, de Georges le Libanais, de Dinu Valea père, de toutes les Marie, reine, maîtresse ou épouse, de l'handicapé Gică, de l'auteur même, qui ment et faribole toutes sortes de situations, donnant la parole à un chat et inventant des scénarios abracadabrats dans des trains, sur des routes, associant les idées de maroquinerie et de chèvre et qui sème la terreur avec la figure de Haiducu, ce Bessarabien qui, sous des allures des haidoucs de Panaït Istrati n'est pas du tout un Robin des Bois, mais le chef d'un réseau compliqué de mafia qui enlève ou tue ceux qui lui résistent. Non seulement l'auteur invente, change les faits ou les incorpore dans son texte, mais il fait fariboler Gică l'handicapé avec un conte de fées, car lui aussi rêve de la France. Il est intéressant de noter que l'auteur fait demander à sa femme Marianne par Gargarine, un russe de la mafia, d'être gentille avec Ion, le personnage principal du roman. Est-ce à cause du coup de téléphone reçu lors de son séjour à Moscou avec Smaranda ou réel désir que Marianne emmène Ion chez elle ? En tout cas, elle commet l'adultère et l'auteur, lui, résiste aux avances d'Ana. Ici, l'auteur semble châtier l'épouse trop autoritaire mais qui ne cesse de lui plaire, attitude de Ion envers Maria.

Le romancier a voyagé en camion l'hiver dernier à Bucarest avec une délégation de Médecins sans frontières et il a rencontré réellement, nous dit-il, un Mihai, un Ion, une Ana, une Maria, tous ayant l'envie de quitter la Roumanie (Tsepeneag 1996:108), surtout Ion, qui a été arrêté avant Noël par la Securitate et a failli être fusillé. Après 176 pages d'onirismes et d'hyperréalisme, l'ébauche du projet de roman apparaît : « L'initiation d'un

jeune de l'Est dans le déclin de l'Europe occidentale. Le parcours d'une conscience vers la connaissance de soi, vers le malheur. Ensuite, esquisser le cheminement opposé, celui de l'objectivation avec l'aide du monde extérieur, aussi extérieur que possible, jusqu'à l'aliénation du soi. » (Tsepeneag 1996:176) Y a-t-il réussi ? Toujours est-il que Ion explique à Gică le désir de tout homme d'être reconnu autrement qu'en tant qu'objet ou animal mais en tant que sujet, « tel qu'on est seul à savoir être. » (Tsepeneag 1996:355) C'est après cette déclaration que Ion tombe entre les mains d'un comptable suborneur.

Le nuage noir sur la vie de tous les Roumains émigrés en France est celui du deuil de la Moldavie. La figure terrifiante de Haiducu, le truand moscovite, en est le simulacre. D'abord amical puis furieux, il kidnappe, torture, sème la panique par des coups de téléphone aussi brefs que menaçants et semble à la poursuite des Roumains émigrés dont il suit le parcours à travers l'Europe. Ion a beaucoup de difficultés à lui échapper. Mais Haiducu sera présent dans la villa bretonne prêtée par un ami de l'auteur qui va recevoir Ion, amené par le facteur. Nous notons que Ion ne reçoit pas le courrier qui, comme lui, passe de mains en mains, de pays en pays sans atteindre son destinataire.

L'intertextualité est, comme le mythe d'Œdipe, toujours en filigrane dans *Hôtel Europa*. On y trouve des allusions à Pirandello, à Ionesco, à Butor, à Don Passos, à Vișniec, à des films, à des faits divers ; la mise en abîme, l'histoire dans l'histoire, le traitement du temps, de l'espace, nous fait penser à la cinématographie et tout cela nous donne une sorte de collage bien postmoderne. La quête de l'auteur pour ses personnages est comme celle d'un détective qui, avec des petits drapeaux place des repères sur une carte pour placer et traquer les criminels dans divers lieux. Comme dans *Les gommes* de Robbe-Grillet, l'enquêteur devient l'enquêté puisque nous avons toute une bande d'émigrés en quête d'un auteur, d'un écrivain qui cherchait la paix et la solitude pour composer ses personnages dans la maison prêtée de cette campagne bretonne. Cette maison devient, comme tous les hôtels de Budapest, de Vienne, de Munich, de Strasbourg, un autre hôtel Europa, peuplé d'émigrés de l'Est, une maison accueillante où l'on boit le champagne mais qu'il faudra quitter au retour du propriétaire. L'humour, l'ironie, le comique, dérisoire bien sûr, font bon ménage avec les terribles attentats à la liberté, à la pudeur, à la solidarité, à l'humanité. Pourquoi croire que nous expions encore tous le péché d'Adam ? Les justiciers extraterrestres remplacent le Jupiter de l'antiquité et, pleins de patience et d'espoir, les exilés sur terre attendent comme Ana « inattentive à quoi que ce soit d'autre... » (Tsepeneag 1996:395). Ils attendent. « Pour voir » (Tsepeneag 1996:395).

Ainsi Tsepeneag sous un voile de légèreté pose le problème de tous ceux avides de liberté et d'un ailleurs, après la chute du mur de Berlin et celle de la dictature communiste en Roumanie. Après l'échec de la place de l'Université, aux yeux des jeunes le départ apparaissait comme l'unique planche de salut. Malheureusement ceux qui partaient le faisaient dans des conditions de plus en plus dangereuses et aberrantes. Coupures de journaux à l'appui (Don Passos), l'auteur nous en donne des exemples (voir Tsepeneag 1996:108). La fraternité entre compatriotes n'est pas toujours ce qu'elle devrait être. Les oiseaux de proie planent sur les têtes des voyageurs naïfs, pleins d'illusions. Ils apprennent à vivre d'une façon qu'ils n'avaient jamais soupçonnée auparavant, mais « l'important n'est pas d'être libre, c'est se battre pour l'être. Le chemin de la liberté est plus précieux que la liberté acquise » (Tsepeneag 1996:57).

L'espoir est-il imprésentable ? Le contenu absent de l'esthétique moderne est une esthétique du sublime mais nostalgique. L'imagination échoue à présenter les ovnis des justiciers extraterrestres. L'illusion se paie au prix de la terreur et ceux qui donnent la terreur la donnent pour survivre et dominer les naïfs. Ion, amené par Pierre le facteur ailé, Hermès, mais aussi ange gardien car c'est lui qui amène aussi les lettres mêmes perdues, osons nous croire, Ion a atteint l'auteur, son auteur, son père des lettres, bien que Ion n'écrive pas, comme le protégé de Romain Rolland, Panaît Istrati, mais a-t-il vraiment fait le deuil de l'Europe de ses rêves ? Croit-il, à la fin de ses malheures, à un pardon et un sauvetage venus du ciel ? Ou bien continuera-t-il son chemin de la liberté plus précieuse que la liberté acquise, plus loin au-delà des mers, fasciné par la réussite de son ami Sandu, alias Alexandru Hurst à San Diego ? Qui sait ? Le cœur des Roumains et celui de toute l'humanité vivraient-ils sans ces mythes de future fortune ? Les méta-narratifs ne seraient-ils donc pas pour toujours éteints ?

Il est intéressant de noter que notre imagination folle va être piégée dans la suite d'*Hôtel Europa*. Dans *Pont des Arts*, Ion n'apparaît pas. C'est son père, monsieur Valea, qui est interrogé par les tribunaux sur le meurtre de Maria assassinée par Ion, amant jaloux. Gică, pauvre victime, est devenu le roi de la mafia des mendiants sur le pont des Arts à Paris et feint une cécité sur son fauteuil roulant. Quant à l'auteur, il s'offrira dans le texte la satisfaction d'avoir une liaison avec Smaranda, le médecin aux seins volumineux, pour accompagner l'indiscrétion imaginée de son épouse dans son premier texte. Mais le lecteur piégé verra l'auteur piégé à son tour puisque Marianne n'a pas lu la fin du premier texte et ne s'est occupée que de couper deux cents pages du manuscrit du Dr. Gachet. Jeu du lu et du pas lu, de l'enquêteur enquêté, du voleur volé, Dumitru Tsepeneag continue celui du vu et du pas vu à la Robbe-Grillet. Mais où est passé l'assassin ? Et qui a été l'assassin ? Maria n'est-elle pas Silvia, Sonia, même Smaranda ? L'illusion se paie au prix de la terreur. Si l'esthétique du sublime au sens kantien comporte à la fois plaisir et peine et dans lequel l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne s'accorder avec un concept, Dumitru Tsepeneag aura bien réussi à nous souligner l'inexistence d'une vérité universelle et cette fascination de la postmodernité pour un objet perdu, le paradis de l'Europe occidentale, ce paradis perçu maintenant comme le lieu d'une colonie pénitentiaire peuplée de criminels, c'est-à-dire un enfer.

L'existence serait-elle pour nous un exil et le néant une patrie ? se demandait déjà Cioran en 1934. Il soulignait ainsi l'exil métaphysique de l'homme.

Bibliographie:

- Baker, Stephen 2000. *The Fiction of Postmodernity*. Edingburgh: Edingburgh University Press.
 Baudrillard, Jean 2000. *Mots de passe*. Paris : Pauvert, Fayard.
 Berger, Arthur Asa 1997. *Postmortem for a Postmodernist*. London: AltaMira Press.
 Eagleton, Terry 1996. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell.
 Gyurcsik, Margareta 1996. „Une contribution roumaine au Nouveau Roman : Dumitru Tsepeneag“, in : *Dialogues Francophones 2*, Universitatea Timișoara, 24.

- Harvey, David 1989. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Basil Blackwell Inc.
 Lyotard, Jean-François 1986. *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Paris : Galilée.
 Lyotard, Jean-François 1993. *Moralités postmodernes*. Paris : Galilée.
 Tsepeneag, Dumitru 1996. *Hôtel Europa*. Roman traduit du roumain par Alain Paruit. Paris : P.O.L.

Rezension:

Cornel Ungureanu 2002. *Geografie literară*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 303 S.

Cornel Ungureanu, ein ausgezeichnete Kenner der europäischen wie der Weltliteratur, leitet an der Universitatea de Vest Timișoara (West-Universität Temeswar) gemeinsam mit Adriana Babeți den *Studienkreis für Mitteleuropäische Literatur(en)* „Das dritte Europa“ und hat als langjähriger stellvertretender Chefredakteur der in Temeswar erscheinenden Literaturzeitschrift *Orizont* durch zahlreiche Buchveröffentlichung auf sich aufmerksam gemacht.

Zwecks Vorbeugung von Missverständnissen und Fehlinterpretationen weist der Verfasser bereits im Vorwort wohlweislich darauf hin, dass die „Literarische Geographie Rumäniens“ keinesfalls eine „Regionalisierung, Föderalisierung oder gar Zerstückelung der nach 1918 einer Reihe von „Zentralismen“ unterliegenden rumänischen Kultur betreiben wolle. Doch es waren vornehmlich jene Zentralismen, die jeden Dialog mit dem fruchtbringenden schöpferischen „Lokalgeist“ verweigert und diesen unterbunden hatten.

Im Vorwort zu seiner bekannten „Istoria literaturii române de la origini până în prezent“ (Călinescu 1941, Neuaufl. 1982:6) vertritt der angesehene Literaturhistoriker und -kritiker George Călinescu die Ansicht, dass gerade die örtlichen Quellen einer geographischen Kultur dienlich seien und die Regionalbeiträge die Landkarte Großrumäniens mit klingenden Namen vervollständigen: Mihai Eminescu in der Bukowina, Bogdan Petriceicu Hașdeu in Bessarabien, Dimitrie Bolintineanu in Makedonien, Ioan Slavici an der Westgrenze, George Coșbuc und Liviu Rebreanu in der Gegend um Năsăud, Titu Maiorescu und Octavian Goga im siebenbürgischen Teil des Alt-Tales – sie alle seien die ewigen Hüter des heimatlichen Bodens.

George Călinescu distanzierte sich von jeder Art vermeintlichen Chauvinismus' und führte als Primärziel seiner Literaturgeschichte mit informativ-erzieherischer Absicht die Behandlung von Schriftstellern aus dem zentralen Siedlungsraum der Rumänen an: Mihai Eminescu, Titu Maiorescu, Ion Creangă, George Coșbuc, Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga u. a., die im Sinne ihrer geographischen Herkunft indiskutabel der rumänischen Kultur zuzuordnen sind.

Wenn bei Vasile Alecsandri, Alexandru Odobescu und anderen Schriftstellern vielleicht „ferne“ griechische Wurzeln geortet werden können, weist dies auf eine südländische Komponente der rumänischen Literatur hin, analog etwa mit den Midi-Franzosen oder den Sizilianern bei den Italienern, während Dimitrie Bolintineanu und Ion Luca Caragiale, Alexandru Macedonski und andere thrakischer Herkunft sind.

Cornel Ungureanu hebt die Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg hervor: Rumäniens Grenzen wurden „korrigiert“, eine veränderte Geographie mit ihren „Rettungsstrategien“ sollte bzw. musste der Öffentlichkeit erklärt werden, und selbst wenn der Beitrag der rumänischen an der Entwicklung der europäischen Literatur auf die eine oder andere Weise zur Kenntnis genommen wurde, besteht heute hingegen der dringende Bedarf an der Neubewertung der letzten fünf Jahrzehnte „literarischen Lebens“ in Rumänien, vor allem, wie in dieser Zeitspanne der Konnex zur klassischen Literatur hergestellt werden konnte.

Dass der rumänischen Literatur nach 1918 und erst recht nach 1948 ein Inseldasein aufoktroiert und sogar Vergleiche mit bulgarischen, jugoslawischen, polnischen und ungarischen Schriftstellern, also mit jenen aus den „Bruderländern“,

unterlassen wurden, sollte der abgekapselten rumänischen Literatur keinesfalls dienlich sein.

Von diesem Stand der Dinge ausgehend, beabsichtigt Cornel Ungureanu in einer Reihe von Buchprojekten, die literarische Öffnung Rumäniens zum europäischen Kulturraum sowie die Reaktionen der einheimischen Schriftsteller auf dieses sich ihnen bietende neue Umfeld zu beleuchten.

Der Meinung des Autors zufolge, sieht sich die rumänische Literatur mit der Frage konfrontiert, ob Literatur in unserer heutige Zeit eigentlich noch erforderlich sei. Ein Blick in die Vergangenheit scheint, Ungureanu zufolge, nicht gerade zielführend, wenn es darum geht, bis dato verschwiegene Autoren aus der Versenkung zu hieven; zu rasch droht sie unsere kurzlebige Zeit zu überrollen [...] mit Büchern, mit Ideen, die leider in einem atemberaubenden Tempo leichtfertig über Bord geworfen werden...

In Kapitel I lenkt der Verfasser die Aufmerksamkeit des Lesers auf „drei Säulen“ der rumänischen Literatur – Mihai Eminescu [„Centrul și calea spre el“ (Der Mittelpunkt und der Weg zu ihm)], Ioan Slavici [redefinirea lui „acasă“ (Seine Neubewertung bei uns „zu Hause“)] und Ion Luca Caragiale [arhipelagul (ein Inseldasein)].

Besonders heikle Fragen werden in Kapitel II (Documentar 107ff.) mit akribischer Sorgfalt erörtert: „Trifft die Bezeichnung ‚Balkanismus‘ auf Rumänien zu? Ist Rumänien eigentlich ein Balkan-staat?“ (128)

Gemeint ist natürlich der auf die Literatur gemünzte Terminus „Literarischer Balkanismus“, die Schriftstellerkonzeption zu diesem Thema, mit dem sich bereits Lucian Blaga, Tudor Vianu, George Călinescu und Mircea Ciobanu eingehend auseinandergesetzt haben. (128 ff.).

Der Autor geht diesbezüglich auf neuere Deutungsweisen von Ovid S. Crohmăniceanu, Mircea Muthu, G. Grigurcu, Alexandru Paleologu u. a. ein. (130 ff.)

Auch vor anderen, bisherigen Tabuthemen [Kapitel III: Contemporanii, în spațiu și timp (Zeitgenossen – in Raum und Zeit, 141-300)] zeigt Cornel Ungureanu keine Scheu: Wenn in der kommunistisch aufgezwungenen Interpretationsweise in der Literaturforschung das in Marin Predas Roman „Moromeții“ dargestellte Bauerngeschlecht als Prototyp des rumänischen Bauern schlechthin zu gelten hatte, so muss man hier korrigierend festhalten, dass es diesen Prototypen eigentlich gar nicht gegeben hat, denn die Bauern Predas in der zweibändigen Romanhandlung – in der Donautiefenebene angesiedelt – unterscheiden sich in ihrer Lebens-, Denk- und Handlungsweise von denen der Banater Ebene. Diese sieht Peter Stoica völlig differenziert von dem Bauerntyp aus dem Süden des Landes bei Dumitru Radu Popescu oder die aus der Moldau (im Osten Rumänien, Anm. H. D.), wie sie von Alecu Ivan Ghilia oder George Bălăiță wiederentdeckt werden.

Natürlich ist der Bauerntyp bei Preda nicht der in den Romanen von Anfang der 50er Jahre bei Mihail Sadoveanu (Mitreă Cocor etwa, Anm. H. D.), Zaharia Stancu, V. Em. Galan, Petru Dumitriu, Ion Istrate, Dumitru Mircea. Bei Preda wird erstmals in der rumänischen Literatur das „Innenleben“ – die Psyche – der Bauern mit einer noch nie zum Ausdruck gebrachten künstlerischen Meisterhaftigkeit analysiert bzw. dargestellt, was dem Roman einen besonderen Platz in der rumänischen Nachkriegsliteratur einräumt (220).

Mit Schriftstellern wie Vasile Voiculescu (143ff.), Mircea Eliade und Mihail Sebastian (167ff.), Vintilă Horia, Valeriu Anania (191ff.), Geo Bogza (203ff.), Petre

Hans Dama

Pandrea und Mihai Sorescu (253) setzt sich Cornel Ungureanu in Unterkapiteln kritisch auseinander, während die Betrachtungen über zeitgenössischer Autoren wie Mircea Ciobanu (271ff.), Gabriela Adameşteanu (284ff.) und Mircea Căţărescu (293ff.) das Betrachtungsbild der rumänischen Postmoderne abrunden und gleichzeitig ein Bindeglied zu dieser europäischen Strömung der Gegenwartsliteratur herstellen.

Hans Dama