
FASSUNGEN



Zeitschrift der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Berlin
DELIBRIUM DIE ERSTE

STUDENTEN aller Länder entspannt Euch

Billigflüge weltweit
Jugend- & Studententarife
Sondertarife USA:
Stand by + Round trip-Pässe
Mietwagen + Hotelreserv.
Billigbahn mit Wastrels
Sonderangebote
Last Minute
Tips + Infos + Reiseführer
und und und...

ask for discount

AKTIV AN DER MENSA FU

Thielallee 34 · 1000 Berlin 33
Montag - Freitag 10 - 18 Uhr

☎ 832 40 22

und ☎ 86 06 01, Bln. 31, Detmolder Str. 65

Aktiv
REISEBÜRO

**BEI UNS GIBT'S ALLES -
VOM FLUGTICKET BIS ZUR WELTREISE!**

Fachbuchhandlung für Geisteswissenschaften: edition suhrkamp, rororo, Fischer Taschenbuch, dtv, Kröner, UTB, **Psychologie**, PVU, Springer, Kohlhammer, Fischer Geist und Psyche, Juventa, Campus, Beltz, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, **Philosophie**, de Gruyter, Merve, Meiner, Argument, Suhrkamp stw, rowohlt enzyklopädie, Klostermann, Junius, **Geschichte**, Serie Piper, Droste, Vandenhoeck, Ploetz, dtv-Dokumente, Deutscher Verlag der Wissenschaften, **Politik**, Dietz, LinksDruck, Rotbuch, rowohlt aktuell, Konkret, VSA, Siedler, **Wirtschaft**, Gabler, Oldenbourg, Vahlen, Mohr, Leske, Verlag Die Wirtschaft, **Recht**, Beck, dtv-Beck, Assex, C. F. Müller, Heymanns, **Germanistik**, Reclam, Metzler, Niemeyer, de Gruyter, BI, Athenäum, Winkler, **Wörterbücher und Sprachlehren**, Langenscheidt, Klett PONS, Hueber, Kauderwelsch, Oxford, Russky yasyk, Brandstetter, **Belletristik**, Aufbau, Hanser, Luchterhand, Wagenbach, Rütten & Loening, Insel, Suhrkamp TB, Diogenes, KiWi, Rowohlt, S. Fischer, Verlag der Nation, **Frauenliteratur**, Orlanda, Frauenoffensive, Fischer Frau in der Gesellschaft, **Dritte Welt**, Peter Hammer, Lamuv, **Ethnologie**, Reimer, Du Mont, **Naturwissenschaften und Mathematik**, Akademie-Verlag, Springer, Verlag Gesundheit, **Sport**, Krimis, u. v. a. m.

Universitätsbuchhandlung

Tell 

Thielallee 34, nahe der Rostlaube, neben der Mensa, Eingang Brümmerstraße, an der U-Bahnlinie zwischen Thielplatz und Dahlem-Dorf. Ein starkes wissenschaftliches Sortiment unterstützt Ihr Studium: kompetent, freundlich, schnell. Sämtliche Semesterliteratur haben wir vorrätig, oder wir bemühen uns, diese sofort zu beschaffen. Dissertations-Verlags-Vermittlung. Bestellservice auch telefonisch. Öffnungszeiten: Mo. bis Fr. 9-18 Uhr, Sa. 10-13 Uhr. Tel. 8324051.

Entstanden aus der Null-Nummer der Delibrium liegt nun FASSUNGEN die Erste vor.

FASSUNGEN ist gedacht als Forum für all diejenigen Texte, die im universitären Bereich kein Unterkommen finden und dabei den Sprung ins weite Feld professioneller geisteswissenschaftlicher Tätigkeit noch nicht gemacht haben. Ohne starres Konzept soll FASSUNGEN eine Art Versuchsfeld für sowohl essayistische als auch literarische und theoretische Texte sein, die im weiten Bereich der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft angesiedelt sind. Gleichermaßen sollen Texte, die institutsrelevante Themen behandeln, ihren Platz in FASSUNGEN finden.

Über den Institutsrahmen hinaus sucht FASSUNGEN Austausch und Kontakte mit den anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen Berlins, der Bundesrepublik und, wie es im Sinne des Studienfaches liegt, möglichst auch auf internationaler Ebene. Dabei werden neben deutschsprachigen Texten auch Texte zumindest der weiterverbreiteten Literatursprachen veröffentlicht werden. Gegebenenfalls wird die Redaktion bemüht sein, Übersetzungsmöglichkeiten zu finden.

Selbstverständlich sind alle Autorinnen und Autoren selbst für ihre Beiträge verantwortlich.

Für die zukünftigen Nummern der FASSUNGEN können Artikel und Leserbriefe an die Adresse des Instituts der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9 1/33, z. Hd. Fr. Putzbach, Postfach FASSUNGEN, gesandt werden.

Eine eventuelle redaktionelle Mitarbeit betreffend geben die Aushänge im Institut der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft Auskunft über Termine unserer Redaktionstreffen. Des weiteren sind ihre momentanen Mitglieder im Impressum namentlich genannt und halten sich mehr oder weniger häufig für direkte Anfragen und Rücksprachen im Institut auf.

FASSUNGEN sollte sich nicht im Singular verlieren...

2 ORDO INVERSUS

über Metapher

6 KUBISMUSKINO

Prospero's Books

16 PROSPERO DER MUSIK

*Gedichte von
Mario Bertoncini*

26 DAS BUCH ZUM BUCH

Prospero's Books

27 LOSE BLÄTTER

Zur Musik des Manierismus

29 LO DEMAS ERA MUERTE

*Erzählung von Marion v.
Möllendorff*

32 ASCHENBACH IM OTTOCENTO

Über August von Platen

34 WAS TUN?

Die Institutsverlegung

ORDO INVERSUS

Für Epiphanie

Das meiste, was zum Thema Metaphern publiziert wurde, seit Aristoteles (*Poetik* 1457b,I-1458a,17) ihm philosophische Würde verliehen hat, legt Zeugnis von einer begrifflichen Opazität ab, die im krassen Gegensatz zu dem kognitiven Blitz, den Metaphern provozieren, steht. Es existiert kein Algorithmus für die Metapher. Jeder Versuch zu einer Formalisierung derselben gleicht einem Stolpern eines Aufklärers, der sich in einem dunklen Keller im Fundament des Hegelschen Lichterhauses nach einem Kurzschluss hineinwagt (um die Schaltungen zu suchen) - das plötzliche, transluzide Aufblitzen der surrenden Glühbirnen vor dem Verlöschen noch vor Augen, wie ein apollinischer Rausch, der "das Auge erregt (hält), so dass es die Kraft der Vision bekommt" (Nietzsche, *Götzendämmerung*, 9,10).

Dieses Visionäre aber ist ein Idealisches im platonischen Sinn, es sucht die Antwort auf die Frage nach dem Wie?, nach dem *Funktionieren* des Metaphorischen. "Wie ist der Kurzschluss passiert?" fragt sich der Visionär. Dies erörterte, wengleich etwas konfus, eben Aristoteles, als er erst einmal zwischen drei Typen von Metaphern (Gattung-Art, Art-Gattung, Gattung-Art-Gattung) unterschied.

Die Einführung von vier Termini A/B--C/D ermöglichte dennoch dort, wo die ersten drei Typen der Frage nach dem Funktionieren der Metapher nachgingen, nach dem Was? der Aussagen von Metaphern zu fragen. In diesem Modell - des *Metaphysikers* Aristoteles! - erblicke man eine erste konzise Problematisierung der Vereinbarkeit von Einheit und Differenz! Jedenfalls erkannte er als erster einen kognitiven

Aspekt von Metaphern; Er dynamisierte sie, indem er sie mit der Mimesis assoziierte (*Rhetorik*, 1441,b), zu Instrumenten der Erkenntnis. *Diese Assoziation beinhaltet, meines Erachtens, einen Ausweg aus dem Festhalten an der Präsenz, den die späteren Metaphysiker nicht erkannten.*

Die Metaphertheorie der Innovation hat den figurativen Diskurs als Quelle für neue Erkenntnisse neulich wiederentdeckt und für die Naturwissenschaft fruchtbar gemacht (Black, *Models and Metaphers*, 1962). Illustrationen möglicher Arten von Analogie-Raisonnieren geben interessanterweise eher die Naturwissenschaften ab, als die Humanwissenschaften. Wo es bei letzteren meist bei Übertragungen bleibt, erfordert der Transfer bei ersteren meist eine Modifikation der Methoden, weswegen es sich bei diesen um regelrechte *Transformationen* geht. Wie auch immer weist das Analogie-Raisonnieren einen Opportunismus und eine Konservativität auf, die Selektion der Relate erfolgt oft genug aus einer ökonomischen Überlegung der Motive, die auf jeden Fall vielversprechend und gewinnbringend für die eigene Sache sein sollen. Dieser rhetorische Grund des Metaphorischen unterstützt meist eine säuberliche Konservierung der geltenden Episteme. Und man überlässt sich natürlich derjenigen Idee, die die grösste Aussicht auf Erfolg hat, anstatt sich Risiken und Unsicherheiten auszusetzen. Man "sucht nach System, Einfachheit, Reichweite, und wenn (man) in diesen Punkten befriedigt ist, schneidert man sich die Wahrheit so zurecht, dass sie passt" (Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, s.32). Man bedenke, was

eine perfide Variante der Analogie-These bis heute an Erstarrung im Umgang mit dem Metaphorischen bewirkt hat, die die Zulässigkeit von Metaphern an deren Akzeptanz innerhalb eines 'tragfähigen', interessierten gesellschaftlichen Konsens mißt.

Die dekonstruktive Theorie der Iterabilität bei Derrida war bei der *naturwissenschaftlichen Kritik* in der Schule, als sie implizit wesentlich zur Erhellung der Frage beiträgt, inwiefern eine Analogie-Anomalie-Erklärung des Metaphorischen den Prozess der Erkenntnis eher verschleiert als beleuchten kann. Die unumgängliche Einbettung des Prozesses der Erkenntnis in eine konstruktive und dekonstruktive Arbeit macht es unmöglich, entgegen der metaphysisch-traditionellen Annahme, ein genaues "Wer", "Wann" und "Was" einer Metapherfindung zu klären. Allein die logozentrische Hermeneutik begeht den grossen Fehler, die Innovation des Erkannten mit dem konzeptuellen Ereignis der Metapher zu identifizieren. Die Innovation obliegt immer dem Erkenntnisprozess und verdankt sich einer historisch variablen Zuschreibung bei vollkommener Iterabilität der Analogie.

Wir erleben bei der *Metaphysik-Tradition* des Abendlandes das Ausbleiben einer Pflege des Gedächtnisses, eines qualitativen, dekonstruktiven, historischen, erinnernden Charakter der Zeit. Hierfür sorgte sicherlich ihr Festhalten an der Präsenz, einer Präsenz, die die Abwägung des Metaphorischen zugunsten einer intertextuellen Auctoritas und des Vergessens entschied.

Wie sich leicht zeigen läßt, und wie alle Metaphysik dennoch vergessen zu haben scheint, haben alle philosophischen Konzepte etymologisch ihren Ursprung in einer sinnlichen Welt geschlagen, bevor sie zu den Höhen anheben durften, worin sie heute, wenn auch nicht frei von Schwindel, schweben. "Die intelligible Welt der Metaphysik ist deutbar als ein analoger

Transfer aus der sinnlichen Welt der Physik" (Bennington, Jacques Derrida, *Metapher*). Diese Transaktion mit dem Sinnlichen war immer schon im Gange, wie Aristoteles "auf die geistreichste Weise" (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1,III,2) erkannte. Diese Charakterisierung entspricht der Ausführung Aristoteles über den Begriff der Induktion im Anhang der zweiten Analytik; Erfahrungen sind gültig, wenn sie nicht von neuen Erfahrungen widerlegt werden. Wie Gadamer sagt, nimmt die Allgemeinheit der Erfahrung, "die noch nicht Allgemeinheit der Wissenschaft ist" (1,II,3), "eine bei Aristoteles auffallend unbestimmte Mittelstellung (Heraushebung von mir, cab) zwischen den vielen Einzelwahrnehmungen und der wahrhaften Allgemeinheit des Begriffs ein." Das Gemeinsame (Analoge) aus einer Fülle von Wahrnehmungen wird "herausgesehen" und codifiziert. *Die Erinnerung (die Mneme) ist offenbar das verbindende Glied, "durch das sich aus der Erfahrung des Einzelnen das Wissen des Allgemeinen zu erheben vermag."* Die Schöpfung der Allgemeinbegriffe selbst läßt Aristoteles (so wie auch Derrida) offen, doch ihr expliziter Ursprung aus der Analogie ist, wie gesagt, an verschiedenen Stellen der Analytik und auch in der Metaphysik (cap. 1) belegbar.

Spätestens seitdem der Mensch sein Handeln als Vernunft setzt, als Raisonieren, und nicht mehr "durch die Anschauungen fortgerissen wird, (indem) er (...) (sie) erst zu entfärbten, kühleren Begriffen (Heraushebung von mir, cab) verallgemeinert" (Nietzsche, *Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 1, s.881) hat ein *Prozess des Verdrängens durch Gewöhnung*, durch Konvention eingesetzt. Der Mensch vergisst, dass es so mit ihm steht und kommt, Nietzsche nach, "eben durch (...) dieses Vergessen, zum Gefühl der Wahrheit" (Heraushebung von mir, cab). Durch *Abstraktion* - im doppelten Sinne dieses Wortes also, als *Verallgemeinerung* (vom Begriff) und gleichzeitig als *Vergessen*

(abstrahere) des metaphorischen Ursprungs desselben. Eine Problematik, die Nietzsche hier nicht erkennen mag, aber dennoch impliziert in den Folgen, die sein Metaphermodell (Wahrheitsmodell) für das Reflexionsmodell der Aufklärung mit sich führt, formuliert sich in der Erkenntnis einer Zirkularität der überlieferten *Anschauung* der Aufklärung. Ihr Begriff bedarf der Anschauung als eines Signifikanten, indem es sich ausdrückt. Anschauungen sind virtuell intellektuell. Nietzsche verdreht dieses Modell. Die Anschauungen, von denen Nietzsche spricht, sind ursprünglicher als der Begriff, sie sind nicht mehr das Andere des Begriffs, sondern das Ursprüngliche, nicht mehr die Metapher des Begriffs, sondern das Selbst. Insofern aber können sie nicht mehr durch Metaphern erfasst werden. Denn die Metapher ist die Reflexion, insofern, als der Begriff 'Reflexion' selbst eine Metapher ist. Nietzsche führt seine Ausführung über die Anschauung nicht weiter. Wo sich die Ästhetik der Anschauung seiner Zeit gegen die Unlesbarkeit dieser Welt, aufgrund ihres intellektuellen Erbes (gleichsam ein Vergessen und eine Aufhebung des Repräsentanten), nicht behaupten kann, lässt Nietzsche die Reflexion als das unbewusst Metaphorische praktisch stehen. Doch ohne Objekt (Repräsentant) und ohne Metapher bleibt die Anschauung im Trockenen. Nietzsche selbst hat die Konsequenz dessen nur erahnt und blieb selbst jedoch philosophisch der intellektualisierten Anschauung eines Fichtes verpflichtet.

Mit einer Gewalt, die die Früchte durch Schläge reifen will, verpflichtet sich eine dermassen von Aufklärung und Romantik (Nietzsche) ausgeplünderte Anschauung dann immer mehr auch in der Praxis einem Denken der Dispositiven. Der autoritäre Moment der Auslegung (Interpretatio) verharret immer stärker in der Präsenz einer konzidierten Auctoritas, eines quantitativen, vermehrenden *Mehrwertbegriff* der Zeit, des

Seienden. Die Autorität über das Kontextuelle ist eben nur im Quantitativen der Präsenz möglich: Als interessierte, opportunistische Realpolitik der Dispositive einer verkommenen Metaphysik. Gleich einer Regierung, die die übernommenen Mankos verständlicherweise auf die nächste Legislaturperiode abwälzen möchte bei ständiger Wiederwahl sich schließlich nie um sie kümmern wird und selbst diese Mankos vergessen, als Mankos einverleiben wird, vergaß die Metaphysik (einschliesslich Nietzsches) den Opportunismus ihres autoritären Umgangs mit dem Metaphorischen. Bestenfalls wurden an ihrem Hof karikierte Metaphern zu fatalen Ornamenten, die zu belustigen hatten. Sobald jedoch diese Cherubinen einen essentiellen Vorteil für sich in Anspruch nahmen, wurden sie von den Dispositiven einer aufgeklärten Hermeneutik (Anschauung), einer *Glorifizierung* unterzogen, die sie als *ästhetisches Phänomen* abstempelte und, dermaßen 'sublimiert' in die Literatur verbannte, worin sie dann für eine strukturelle Formalisierung zugänglich waren.

Ich will meinen, daß der strukturellen Formalisierung der Einblick hinter die Schattierungen eines Pulcinella-Gewands (die immer Anspielung bleiben und den Anderen im Selbst ankündigen) trotz oder gerade wegen der Reflexion zu gewähren nicht imstande sind. Derartige Anstrengungen bleiben einer Präsenz und einer kontextuellen Auctoritas verpflichtet, die es gerade gilt zu *durchbrechen*. Um dies zu gewähren, *müsste* die Reflexion aufgehoben werden, doch dies wäre auch verfehlt, als wir ja gesehen haben, dass ohne Reflexion keine Metapher mehr möglich ist. Ein Ausweg könnte es sein, wenn die Reflexion die Metapher in die Welt setzte, die aber dann von einer von Reflexionsmomenten freien Anschauung aufgenommen und bearbeitet würde. Dieser Paradoxon stellt tatsächlich einen Weg dar, der der Weg der Dissemination des Metaphorischen ist. Die Dissemination des Metaphorischen ist aus

der Sicht eines strukturalen und diskreten Bollwerks, dem das Auge, das Visionäre des Aufklärertums eingesetzt ist, nicht aufzuhalten. Das freischwebend Metaphorische greift die "Strukturalität der Struktur" an, das Periphere der Metapher entpuppt sich - unerwarteterweise - als jenes Zentrum der Struktur selbst, das Innen und Aussen der Struktur ausmacht, "reçoit indifféremment les noms d'origine et de fin, d'Arché ou de Telos" (Derrida, *La structure, le signe et le jeu*, S. 410). Die Metapher, wie nicht anders zu erwarten war, verschmilzt mit der Strukturalität. Das Gerinnen der freischwebenden Differenzen zu Spuren ist dem Metapherwerden aller philosophischen Konzepte gleich.

Wir sind alle Zuschauer dieses entgrenzenden Spiels, in dem sich die Signifikanten "doppelt markieren" und somit sich aufheben, indem sie auf alle Sinnpotentialitäten hindeuten, die sie selbst verfehlen, "alles andere als das damit bezeichnend, was sie sagen" (Lacan, *Schriften*, II, 29); Wo es nur noch Metaphern gibt, und demzufolge keine mehr.

Konsequenz: Das alte Verdrängen der Erinnerung an den Ursprung aus dem Metaphorischen gewinnt im Fluß der Spuren dieses Verdrängens, und zwar in der Pflege einer historischen Versenkung in ihnen - unerwarteterweise - den Charakter des Prophetischen.

Die Sprache als synchron abgeschlossene Taxonomie wird von ihrem Schatten eingeholt, die Nicht-Entscheidbarkeit der Opposition Analogie-Anomalie entscheidet sich selbst, das Echo des Logos eilt seiner Stimme vor. Wo es letztlich um den mystischen Grund der Geschichte geht, so würde wahrscheinlich Benjamin argumentieren, wenigstens in der Lektüre Derridas (*Gesetzeskraft*, letzte Seiten), nachdem Gesetz und Gewalt bisher unter dem schwarzen Tuch der Unentscheidbarkeit fehlschlügen, handelt nun der Gott, als vollendete Anschauung. "Und was geschehen soll, ist schon vollendet" (Hölderlin, *der Tod des Empedokles*, III. Fassung, s. 478). Im Fluss, wo die Metapher (als Spur) - nachträglich, in der Erkenntnis - Erinnerung an die Zukunft gewesen sein wird. Verrückt ist, dass wir wissen; was so ein Satz heisst. ■ cab



K
KUBISMUS
N
O

PETER GREENAWAY ÜBER WILLIAM SHAKESPEARE, JOHN
GIELGUD UND "PROSPERO'S BOOKS". ÜBER DEN
TERMINATOR UND ÄSTHETIK. UND ÜBER DIE MAGIE DER
WORTE.

Eine Interview-Montage.

"BOATSWAIN, BOATSWAIN,
-----" Die erste Zeile
von Shakespeare's *The Tempest* ist
auch die erste Zeile von Peter
Greenaway's filmischer Adaption
Prospero's Books. Schön geschwun-

gen kratzt eine Feder den Ausruf
in blauer Tinte über die Leinwand.
Am Anfang war das Wort..... die
Worte füllen Seiten, die Seiten
ein Buch, das Buch einen Film.
Warum *The Tempest*, warum schon

wieder - nach Henry V von Kenneth Branagh - William Shakespeare, den malträtierten Meister bemühen? I have a contract with my Dutch producer Kees Kasander to make three pictures in four years. First of that contract was *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989). The second one was going to be a film called *Fifty five Men on Horseback*, which in fact we are now going to shoot in January/February 1992. So there is a way, in which *Prospero's Books* forced itself between two other films, and there is a particular reason for this: John Gielgud (*Prospero*) is a very elderly gentleman, and both he and I thought that we wanted to make

this film soon because who knows - he might not be with us for very much longer... that sounds extremely morbid... but it was also very pragmatic. Gielgud was very impatient to get this performance of *The Tempest* down on film, he had been waiting after all for two decades to do it. It certainly was his original idea, but the suggestion of doing this brilliant last Shakespearean play - written so late in Shakespeare's life it almost can be considered to be a Jacobean piece of drama rather than an Elizabethan one - did for me fall on very fallow ground. *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* after all was very much modelled on a piece of Jacobean



drama called *'tis pity, she's a Whore* by playwright John Ford. Even *The Draughtman's Contract* (1982), the first film I came to the Berlin Film Festival with, addresses itself with its cod-Congrebian dialogue between male and female to these traditions. Jacobean drama took high risks with taboo, melodrama, violence and sexual darkness, and passed those excitements along to de Sade, Genet, Bataille, Artaud, the Theatres of Cruelty and the Absurd and to filmmakers like Pasolini and Bunuel, who deliberately examined the extremes of human behaviour in

order to understand the full spectrum. I wanted to engage in some of these excitements of unrestricted licence with a feeling perhaps that this Late Elizabethan age might have much in common with that first Late Elizabethan age... so it was certainly initially Gielgud's instigation to adapt *The Tempest*, but it did coincide with some very permanent interests of my own. *Prospero's Books* nimmt Shakespeare beim Wort. Am Anfang war die Schrift, sie evoziert die üppigen Bilder, formt die Materie, erschafft Menschen "aus Prospero's Geiste", setzt Gestalten in Bewe-

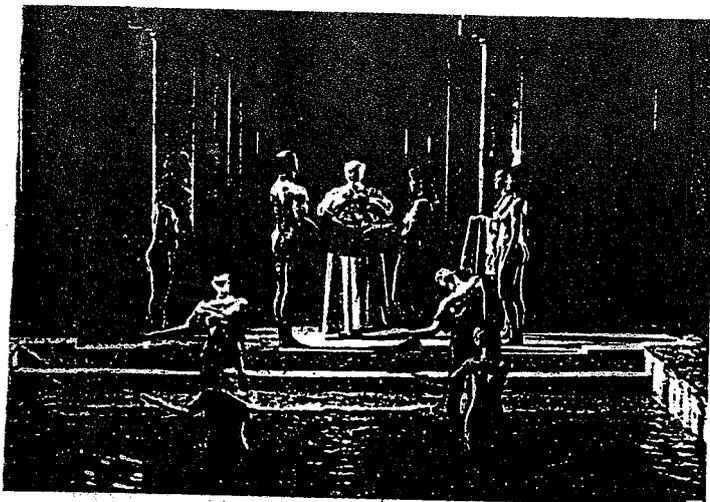
gung. Prospero ist Shakespeare: Dichter, Verwandler, Magier, Manipulator. Er bringt seine Ideen zu Pergament, und jedes Wort gebiert hundert Bilder. Prosperos Insel ist ein Ort der Illusionen und Selbsttäuschungen, deren Erscheinungen von einem unglücklichen Gelehrten geschaffen wurden, der sein kleines Renaissance-Herzogtum im Exil wiedererstehen läßt: ein Ort, an dem eingeborne Geister überredet werden, mythologische Figuren zu mimen, an dem sich Prospero wie ein venezianischer Doge kleidet, an dem Caliban tanzt, Ceres, Iris und Juno zu schrillen Bacchanalien singen. *Evoe! Consumatum est!* Bildersturm, sich überlagernde Bilder, bewegliche Spiegel und Spiegel-Bilder, wahre Trug- und Zeitbilder, aus Tiefen, wo Bilder, heraufbeschworen durch Worte, quälend wirklich werden wie Gegenstände, Tatsachen, Ereignisse, immer wieder sich verdichtend und auflösend. Alles ist ein Trugbild und Greenaway feiert den Text als den Urstoff, aus dem jegliche Art von Magie, Illusion und Täuschung hervorgeht. Filmemachen ist Einbildung und diese hat ihren Ursprung im Geist des Dichters. Some English critics suggested that if Gielgud lived for another twenty years, and I was interested, that he and I could shoot the complete Shakespearean canon of 36 plays... I think, that's a stupid suggestion, primarily because there's a particular way in which *The Tempest* is very different from some of the earlier psycho-drama confrontational plays like *Hamlet*, *Richard III* and *Othello*, which demand a completely different approach from that we have engendered here. The non-confrontational story of *The Tempest* is basically about one old man, who is telling his life-story. That creates the strongest and most radical strategy of this film: to use the concept of Shakespeare as Prospero as Gielgud, who is entirely in control of the other characters as he invents them by words. So we have used John Gielgud not only to voice and act the main part of Prospero but also to cover the voices of all

the other people. This strategy is maybe criminal: taking away fifty percent of an actor's potential by making him mute, but it demonstrates the God-like power of the word-creator. He's the puppet-master, who manipulates everybody else. Wahrhaft: zur Macht der Manipulation hat auch Greenaway eine eindeutige Affinität; wie kein anderer usurpiert er die Phantasie des Zuschauers, zwingt ihn mit seinen überfüllten Bildern in das Innere eines gigantischen enzyklopädischen Gedächtnisses: "être en mémoire de lui: être en sa mémoire, habiter une mémoire désormais plus grande que votre souvenir et ce qu'il peut rassembler, en un seul instant ou en un seul vocable, de cultures, langues, mythologies, religions, philosophies, sciences, histoires de l'esprit ou de littératures. Je ne sais pas si vous pouvez aimer cela, sans ressentiment et sans jalousie. Peut-on pardonner cette hypermnésie qui d'avance vous endette?" Eine ähnliche hypermnésische Maschine, als welche Derrida die Schriften von Joyce bezeichnet, sind die Filme Greenaway's: das künstliche Auge beschreibt schier endlose Defilees durch die Archive menschlichen Geistes; Zitationen, Allusionen - eine enzyklopädische Reise; Greenaway ist Eklektizist und wie kein anderer geeignet, die Ideen- und Gedankenwelt Prospero's, eines eklektischen Scholastikers des 17. Jahrhunderts zu bebildern. Prospero is a model for a certain form of figure that Shakespeare had in mind, which might have been related - looking backwards - to somebody like Paracelsus and looking forward to somebody like Isaac Newton. These two figures represent a certain attitude towards science at that time: Paracelsus still very much involved in religious superstition and Newton in the beginnings of empirical science. Prospero, admittedly a fictional figure, somehow straddles these two areas. The first performance of *The Tempest* supposedly took place in London in 1611, which is at least 80 years after the end of the High Renais-

sance, but hasn't yet reached the Baroque. 1611 therefore is represented as being a mid-period of mannerism, certainly in Europe, certainly in Northern Italy and the type of paintings and the attitude towards pictorial representations was very different than it was in the Renaissance. So you have painters like Pontormo and Bronzino in these years: Pontormo, who counted his feces every morning, Bronzino, who walked around the world holding a mirror up to his face, so he could always see his nose. They were extraordinary, eccentric and obsessive characters, who in some senses were in the shadow of those great Renaissance figures like da Vinci, Michelangelo and Raffael. After works like theirs, where do they go now? - I suspect there is a certain similarity in the end of the 20th century. After great figures like Stravinskij, Le Corbusier and Picasso, for example there is a period now of what can be described as a lack of cultural confidence between two epochs of high cultural confidence - the last one having been the peak of modernism, which was apparent in the 50's and 60's. We have yet to find the next one. Peter Greenaway ist ein gnadenlos manieristischer Filmemacher in einer von ihm als manieristisch empfundenen Zeit, Zeit der Postmoderne, Zeit des Übergangs, Zeit des neuen Illusionismus. I think we are now in an Baroque age again in terms of its interest in illusionism. The two most powerful and dominant creative tools now are cinema and television. Cinema is just a beam of light over your head hitting a white screen. TV is a question of one basic level of some thousand dots - highly illusionistic, there is nothing there. Fanatischer Verfechter dieser Illusions-Maschine, aggressiver Technokrat: bedenkenlos bombardiert der Regisseur sein Publikum mit wuchernden Visionen; seine *Sturm-Verfilmung* ist eine Materialschlacht im menschenleeren Universum. Totale Simulation? Cyberspace? - aber ja, bitte... Technikfreak Greenaway: All over the world there are new forms of

visual literacy arriving. If we could combine them and use them for sophisticated purposes, we would have before us a new Gutenberg revolution. I'm referring primarily to inventions like high-definition-television, concepts like the graphic-paint-box, concepts of virtual reality, which now we are becoming familiar with. There are even amazing technical tricks in a film like *Terminator II*... Mit der Verwendung der Paintbox gelingt es Greenaway, die von Sergej Eisenstein als die Königin der Filmkunst bezeichnete Animation weiter fortzuentwickeln. In *Prospero's Books* erwachen auf altem Pergament eingefrorene Schriften und Bilder zu Leben, inkarnieren sich, wachsen und vermehren sich. Greenaway ist wie sein Protagonist ein Meister der Realitäts-Manipulation: er nutzt die Paintbox, HDTV und Video für computergesteuerte Montage und Verfremdungseffekte; visuelle Phantasien jeglicher Art werden "Wirklichkeit". I started my career off as a painter. I still believe painting is a supreme visual art, capable of great radical experimentation, which the cinema is very loathsome or incapable of following. After all, cinema has not even reached its Cubist period yet. There is something about these new technologies, where we can not hope seriously - considering all the enormous excitements in the 20th century painting, and somehow try to mutualize them in cinema. A lot of people believe that technologies like the paintbox have created a hands-off situation, that these technologies create a gap between creator and the object created. But for me they are only magnificent tools: you can do exactly, what a painter does - anything that can be contained in the vocabulary of a painter can be reproduced electronically. The uses to which this particular technology supports are as yet very much unexplored. A film like *Prospero's Books* is only the beginning of something very exciting. We've put one or two small toes in a vast ocean of possibilities... I think, any contemporary creator of any

sort should try very hard to use the technology of his time. A painter like Canaletto used also some optical devices, which were mirrored in *The Draughtsman's Contract*; Vermeer used primitive cameras, pinhole cameras, cameras obscuras. There is now this peculiar fear of technology, which must be very rapidly overcome. Gefährliche Gratwanderung: Menschen, Leidenschaften, Emotionen sind in Greenaway's Kino nur lebendiges Material zum Weiterverwerten via Computer; ihnen kommt kein eigentliches Interesse zu. Vielmehr bieten sie den Stoff, der vivisektiert, zerkleinert und zerstückelt wird, um gleich wieder zusammengefügt zu werden zu flüchtigen Synthesen von Bildern und Ideen, die



classification, forms of order, taxonomic considerations of phenomena. All cultural objects, cultural history, indeed all forms of political, religious and social life and are organized in similar ways. We have vast amounts of chaos flying at us every second of our lives. We have to find ways and means of comprehending this information by creating systems. But there is a way in all my films, that ultimately I mock the systems that I use. I'm trying to find an alternative to organizing

gerade noch zusammenhalten, wenn sie die Kamera erfaßt, um im nächsten Augenblick schon zu zerfließen. Doch die Manipulationen sind reflektiert und als solche immer sichtbar. Kaum treten sie als "means to an end" hinter Aussage und Ästhetik zurück, vielmehr drängt sich der Verdacht auf, daß sie die Essenz dieses formalistischen Kinos ausmachen; *Prospero's Books*, ein Film über die Macht des Wissens und der Worte, dechiffriert und bestätigt diese gleichwohl in seinem technischen Medium. Diese Omnipotenz bedarf eines Regelsystems, einer Matrix, eines Gerüsts, um ihrer grenzenlosen Willkür die Spielregeln zu verleihen. I'm interested in forms of



the world other than by narrative, which is a very anecdotal and ephemeral process; since I have the God-like ability to write my own scripts, there is a way I can have 3000 characters or only three, I can kill my heroine off in the first act or wait until the end of the film. That sense of arbitrariness needs some other considerations, forms of discipline. So, for example, in *Drowning by Numbers*(1988) I have very glibly used the idea of a number-count as seen through the eyes of children.

Spiele, Spiele, Spiele: Schafe und Gezeiten, Sonnenaufgangs-Kartenhäuser, Toter-Mann-Fangen. Es geht um die Zahl 3 und den Buchstaben N. Eine kleine Velazquez-Menina zählt die Sterne: "Eins - Antares, Zwei - Capella, Drei - Canopus, ...Hundert - Elektra". *A Zed and Two Noughts* (1986) has very much to do with the alphabet. Greenaway's Lieblingsspiel mit dem Lexikon: unter "H" stehen *happiness, Hitler, his holiness, heaven* und *hell...* das Lexikon ist der einzige Ort auf Erden, wo diese völlig verschiedenen Sachen zusammentreffen. How absurd and necessary! - *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* is structured by their attitudes towards colour-coded spaces. *The Belly of an Architect* (1987) is a film about Classicism, about trying to order the world in terms of a very strong use of the grid, the use of verticals and horizontals. The cameraman himself was an architect, seeing the world in planes and elevations and facades, so that the only diagonal in the whole film occurs, when the architect dies and then the film immediately reverts to its concern for symmetry. - But these systems in the end are only systems, they have no universal truth. I have interest in numeracy, but I don't believe in the Kabbala or any miraculous system inherent in this sphere. I only use these devices in order to organize material, although the aesthetics are very intimately bound into the content of the films. Systeme sind austauschbar und führen nirgendwohin. Ein anderer Sinn als ihre Funktion der Ordnung und Klassifikation wäre undenkbar. Doch: "Nichts fordert ein offeneres Auge, eine treuere und besser modulierte Sprache. Nichts verlangt mit mehr Nachdruck, daß man sich durch die Verfielfachung der Eigenschaften und der Formen tragen läßt". Green-

away, der Zeremonienmeister, betont den Ritualcharakter seiner Systeme und zelebriert die ihnen aneignende Ästhetik. - Die Prinzipien von *Prospero's Books* haben mit Zeit und Raum zu tun: All the images essentially derive from the brilliant last text of Shakespeare, which is extremely rich and complex. One of the visual strategies I tried very hard to use is how it is legitimate and indeed necessary for all great poetry and prose in some senses to juggle with many ideas simultaneously. What I wanted to do is to get this textual magic into film, into visual images. I would rather have suggested these images one after another in conventional cinema editing usage, but that would have destroyed the excitement of the synchronicity of many ideas being juggled with at one time. So this attitude of sticking the images one on top of another is an attempt to find a complex visual equivalent to the extraordinary rich original. Conventional cinema develops the images in a linear horizontal path from beginning to end and our method of "sticking", this building up of images, is indicating almost a vertical dimension to the filmmaking process. So it is rather akin to the musical score, which not only works horizontally (in time), but vertically as well (extension, space). Architektur des Kreuzes: die Szenen in *Prospero's Books*, in denen die Kamera die Bilder von links nach rechts "liest", analog der linearen Zeitlichkeit der Rede, reproduzieren die visuelle Welt nach Art des flüchtigen Flugs der Stimme in horizontaler Linie. Vertikal errichten sich in dieser Spur die Bilderpyramiden, Schichtungen, "Pfropfungen". Es scheint, als errichte Greenaway mit seinen Bild-Bahnen die materiellste Architektur des Kreuzes: Symbol der Macht und des Gottes dieser Schöp-

fung: Shakespeare, Prospero, Greenaway? - "Absolut neu ist keine neu erfundene Form". Die Geschichte hat keinen Anfang und kein Ende, und so ist Greenaway's Kino auch die ewige Wiederholung zeitlicher Ereignisse, nicht im geringsten eine originäre *creatio*, sondern ein Arbeiten mit Versatzstücken der Geschichte, eine enorme Huldigung an die *bricolage*. In Prospero's Bibliothek, selbst eine Zitation der berühmten "Biblioteca Medicea-Laurenziana" von Michelangelo, jongliert der Bastler mit den großen Geistern vergangener Zeiten wie ein Demiurg mit abgeschlagenen Köpfen. Zum Weltenbau aus dem Stoff des Alten gehören die Zeichen, die ihre Bedeutung längst eingebüßt haben und darum um so mehr fortwuchern; und so wimmelt es in *Prospero's Books* von Symbolen, Chiffren, Hieroglyphen und Allegorien. Greenaway's Kino ist ein Kino der Metaphern und Begriffe. **It seems to me, that before everyone became very literate there existed a highly sophisticated approach to visual language, an approach that perhaps we've lost. One of my main interests in Holland is painting, where those amazing manifestations of the real world that we find in Vermeer and Rembrandt are enriched by a fantastic metaphorical language. It might, you know, be a woman holding a three-stringed lyre in one hand and two pomegranates in the other, which meant that she had had two miscarriages. Such metaphors were known to people. In my films there is a similar set of references and allusions, except that they have to be worked at, searched for, played with and reflected upon. But if you don't care to do that, you're still free to engage with them on a more superficial, exclusively narrative level...** Kann man ihn dafür lieben? In Europa gibt es mindestens einen Mann, der sämtli-

che Greenaway-Filme versteht. Er lebt in London. Er heißt Peter Greenaway. Seine Filme sind Spiegel, ihre Wirkung ein Produkt der Imagination und Interpretation des Zuschauers. "Um Lichtenberg zu zittern: Dieses Buch ist ein Spiegel. Wenn ein Affe in den Spiegel schaut, kann freilich kein Apostel heraussehen." Es ist ein Leichtes, Greenaway reinen Formalismus vorzuwerfen und seine Filme als Übungen eines "intellectual gamesmanship" zu interpretieren. Läßt man sich auf das Spiel der Spurensuche ein, entsteht jedoch ein einzigartiges *theatro mundi*, die Welt eines Zauberers, der sich die Geschichte der Menschheit vergegenwärtigt. Doch wie in *The Tempest* deutlich gezeigt, hat diese Macht Grenzen: "We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.-" Prospero ist selbst Gefangener der von ihm geschaffenen Insel, Gefangener seines Traums, der Illusion. Es gibt vieles in diesem letzten Stück Shakespeares, das als Abschied vom Theater, von der Schauspielkunst und vom Herstellen der Illusion verstanden werden kann. Der Schöpfer muß am Ende seines Lebens der Magie der Worte abschwören und als Zeichen dafür vernichtet er seine Bücher, Zeichen und Quelle seiner Macht.

Pressekonferenz und Interview mit Peter Greenaway fanden statt am 24. Oktober 1991, Berlin.

EX LIBRIS

Die Zahl 24: Kino, das ist 24 Bilder in der Sekunde; auf 24 belief sich die Zahl der geheimen Organisationen der Rosenkreuzer im

17. Jahrhundert; 24 Bücher gibt Greenaway seinem Protagonisten mit ins Exil. Sie sind bei Shakespeare lediglich in einem Zweizeiler erwähnt. Prospero: "Knowing I lov'd my books, he furnish'd me, From mine own library with volumes that I prize above my dukedom." Diese apokryphen Bände schienen ein Konzentrat und die Konkordanz der ganzen Geschichte und Gegenwart der Welt zu bieten, und Prospero's Macht definiert sich aus der Beziehung zu diesen Büchern. Sie ermöglichten ihm seinen Weg durch die Meere zu finden, die Feindseligkeiten der Sycorax zu bekämpfen, die Insel zu besiedeln, Ariel

zu befreien, Miranda zu erziehen und zu unterhalten, Stürme aufzurufen und sich seine Feinde gefügig zu machen.

Hier eine Auswahl der magischen Bibliothek Prospero's:

Das Buch der Spiegel

Gebunden in goldgewirktes Leinen und sehr schwer, hat dieses Buch ungefähr achtzig glanzverspiegelte Seiten, manche dicht, andere durchscheinend, einige aus versilbertem Papier hergestellt, andere mit Farbe beschichtet. Manche Spiegel geben einfach den Leser wieder, einige spiegeln den Leser, wie er vor drei Minuten war, an-



dere spiegeln den Leser, wie er in einem Jahr sein wird, wie er als Kind wäre, als Frau, als Monster, als Idee, als Text oder als Engel. Einer der Spiegel friert seine Reflexionen ein und zeigt sie unendlich oft. Es gibt zehn Spiegel, deren Zweck Prospero erst noch herausfinden muß.

Das Buch der Mythologien

Dies ist ein sehr großes Buch. Es ist in glänzende gelbe Leinwand gebunden, die, wenn sie poliert wird, wie Messing schimmert. Es

ist in Text und Illustration ein Kompendium von Mythologien in all ihren Varianten und unterschiedlichen Erzählweisen. Zyklus um Zyklus gibt es zusammenhängende Erzählungen von Göttern und Menschen der ganzen bekannten Welt wieder, von dem eisigen Norden zu den Wüsten Afrikas, versehen mit Erläuterungen und symbolischen Interpretationen. In Übereinstimmung mit diesem Buch kann Prospero all jene Götter und Menschen zusammenrufen, die Ruhm oder Schmach erlangten durch Wasser; oder durch

Feuer; oder durch Täuschung; in Verbindung mit Pferden oder Bäumen oder Schweinen oder Schwänen oder Spiegeln, Stolz, Neid oder Gespensterheuschrecken.

Ein Buch der Liebe

Dies ist ein kleiner, schmaler, parfümierter Band, gebunden in Rot und Gold, mit geknüpften Bändern in Karminrot als Lesezeichen. Es gibt ein Bild von einem nackten Mann und einer nackten Frau in diesem Buch und auch ein Bild von zwei Händen, die sich verschränken. Diese Dinge waren einmal kurz in einem Spiegel zu erspähen und dieser Spiegel war in einem anderen Buch. Alles andere ist Vermutung.

Ein Bestiarium vergangener, gegenwärtiger und künftiger Tiere

Dies ist ein großes Buch, ein Thesaurus der Tiere - echter, erfundener und apokrypher. Mit diesem Buch kann Prospero Pumas und Krallenaffen und Flederhunde und Gottesanbeterinnen und Milchschweine, das Kamelleopard, die Chimäre und den Katzenlemur bestimmen.

Ein Buch der Reise-Erzählungen

Dies ist ein Buch, das sehr beschädigt ist, als wäre es oft von Kindern benutzt worden, die es gehütet haben wie einen Schatz. Es enthält jene Wunderdinge, von denen die Reisenden erzählen und die keiner glaubt. "Jene, deren Köpfe in ihrer Brust steckten", bärtige Frauen, einen Regen von Fröschen, Städte aus purpurnem Eis, singende Kamele, siamesische Zwillinge, "Bergbewohner mit Wammen wie Büffel". Es ist voller Bilder und hat wenig Text.

Das endgültige Herbarium

Das Buch sieht aus wie ein Stamm abgelagerten Holzes aus alter Zeit und ist ein Herbarium, das alle Herbarien zuendebringt. Es befaßt sich mit den ehrwürdigsten Pflan-

zen, die Leben und Tod beherrschen. Es ist ein dicker Klotz von einem Buch mit polierten hölzernen Buchdeckeln, die seit Beginn und wahrscheinlich noch immer von winzigen Insekten bewohnt sind. Die Seiten sind vollgestopft mit gepreßten Pflanzen und Blumen, Korallen und Meeresalgen; und im Umkreis des Buches halten sich exotische Schmetterlinge, Libellen, flatternde Nachtfalter und glänzende Käfer auf. Es ist gleichzeitig eine Honigwabe, ein Bienenkorb, ein Garten und eine Arche für Insekten. Es ist eine Enzyklopädie der Pollen, Düfte und Liebes-Sekrete.

Liebe zu den Ruinen

Ein antiquarisches Handbuch, eine Check-Liste der Alten Welt für den an der Antike interessierten Renaissance-Humanisten. Voller Karten und Pläne der archäologischen Sehenswürdigkeiten der Welt, voller Tempel, Städte und Landstücke, Friedhöfe und antiker Straßen; Maße von einhunderttausend Statuen von Hermes, Venus und Herkules, Beschreibungen von jedem entdeckten Obelisk und Sockel des Mittelmeerraumes, Straßenverläufe in Theben, Ostia und Atlantis, Verzeichnis der Besitztümer von Sejanus, die Tafeln des Heraklit, die Schriften des Pythagoras; ein bedeutender Band für den melancholischen Historiker, der weiß, daß nichts von Dauer ist.

Das Buch der Spiele

Dies ist ein Buch der Brettspiele von unendlichem Vorrat. Schach ist nur ein Spiel von tausend in diesem Band. Es enthält Brettspiele, die mit Jetons und Würfeln, mit Karten und Flaggen und Miniatur-Pyramiden, kleinen Götterfiguren des Olymp, den Winden in gefärbtem Glas, aus Bein geschnitzten Propheten des Alten Testaments, römischen Büsten, den Ozeanen der Welt, exotischen Tieren, Korallen-

stücken, goldenen Spateln und Leberstückchen gespielt werden. Die in dem Buch aufgeführten Brettspiele umfassen so viele Situationen wie es Erfahrungen gibt.

Ein Buch der Architektur und anderer Musik

Wenn die Seiten dieses Buches aufgeschlagen werden, springen voll ausgearbeitete Pläne und Diagramme auf. Es sind endgültige Modelle von Gebäuden, ständig gemustert von den Schatten der ziehenden Wolken. In der Mittagszeit füllen und leeren sich Piazze mit lärmenden Mengen, Lichter flackern in nächtlich urbaner Landschaft und Musik wird in Sälen und Türmen gespielt. Mit diesem Buch verwandelt Prospero die Insel in einen Palast von Bibliotheken, der alle architektonischen Vorstellungen der Renaissance nachvollzieht.

Ferner befindet sich unter Prospero's Büchern "Der Atlas des Orpheus", "Ein rohes Buch der Geometrie", "Das Buch der Farben", "Vesalius' Anatomie der Geburt", "Eine alphabetische Bestandsaufnahme der Toten", "Das Buch der

Erde", "Die Zweiundneunzig Vorstellungen über den Minotaurus", "Das Buch der Sprachen", "Elementarbuch der kleinsten Sterne", "Das Buch der Utopien", "Ein Buch der Bewegungen", "Das Buch der universellen Kosmographie", "Die Autobiographien der Pasiphae und der Semiramis", "Das Buch vom Wasser" und

Sechsendreißig Theaterstücke

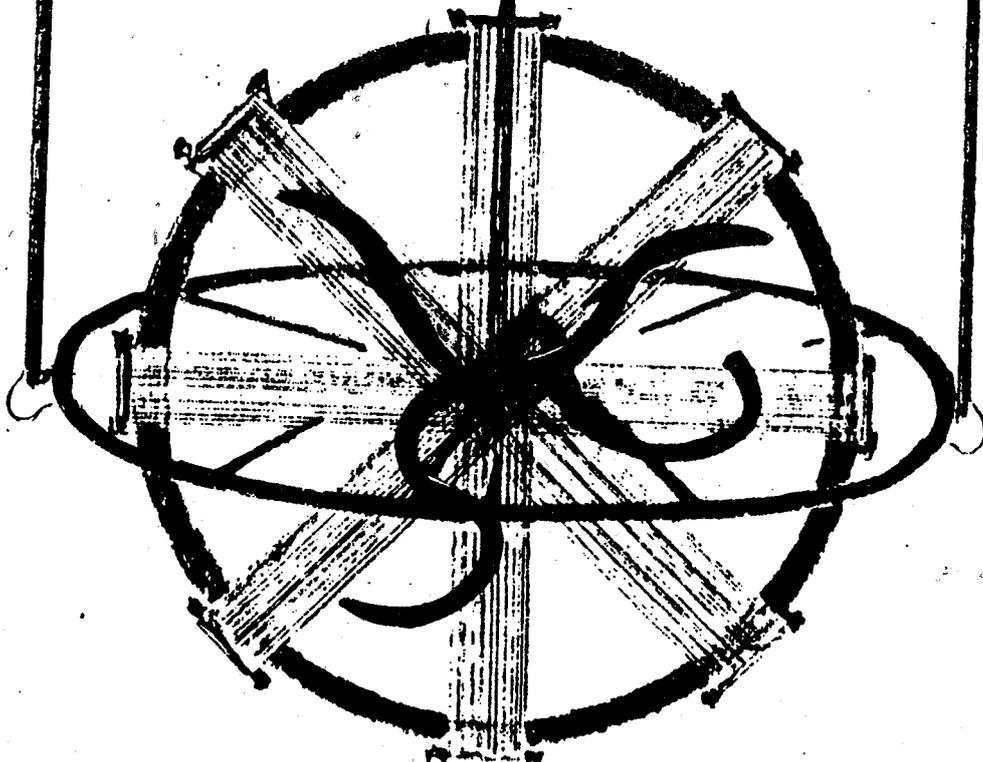
Dies ist ein dicker, gedruckter Band von Theaterstücken aus dem Jahre 1623. Alle sechsendreißig Stücke sind da, mit Ausnahme von einem - dem ersten. Sechsendreißig Seiten sind für seine Eintragung freigelassen. Es heißt *Der Sturm*. Die Folio-Sammlung ist bescheiden in matt-grünes Leinen gebunden auf kartoniertem Einband und die Initialen des Autors sind in Gold auf den Umschlag geprägt: WS.

Der Sturm

Und dies ist das Buch, von Caliban aus dem Meer gefischt, das wir noch haben werden, wenn alle anderen Bücher versunken und vernichtet sind. ■ cf

Mario Bertoncini

MARIO BERTONCINI ist 1932 in Rom geboren. 1951 humanistische und musikalische Studien an der Akademie Santa Cecilia (Komposition bei G. Petrassi und Klavier bei R. Caporali) und in Utrecht (Elektroakustische Musik bei G.H. Koenig). 1962 Experimente mit preparierten Instrumenten (Quodlibet, Tune, Scratch-a-matic). 1965-72 Teilnahme an der Improvisationsgruppe "Nuova Consonanza", Rom. 1967 Entwicklung einer alternativen Konzeption im Rahmen des Musiktheaters "Theoretische und praktische Arbeiten an der funktionellen Wechselwirkung zwischen Klang und Bewegung" ("Spazio-Tempo", "Note per un teatro della realtà"). 1968 "Epitaffio": Verbindung zwischen der Aktion des Zeichnens und Schreibens eines Textes und deren klanglichen Ergebnis. 1970 "Spazio-Tempo": Audiovisuelles Stück für Tänzer und Mimen und vier Orchestergruppen (Venedig, Biennale d'Arte) - Klangobjekte nach dem Prinzip der "Kolsarfe". 1975-76 Professur an der McGill University, Montreal ("Musical Design", Begründer der Gruppe, die sich später "Sonde" nannte). 1986 Professur an der Hochschule der Künste, Berlin. Erfindung des "Choreophons", Umsetzung tänzerischer Aktion in optische und akustische Signale Offenlegung Schrift DE 3643018A1. Neben Martina Shaak und Roberto Capanna Mitbegründer der Theatergruppe "Vie". Lebt und arbeitet in Berlin.



L'ARPA `OLICA (Die äolische Harfe¹)

Disce che cc'è un affare, uno strumento
Co tanto fin de ferro² intorscinato³,
Che ssona senza ch'uno l'ha ttoccatto,
Bbasta che ssoffia una bbava de vento.

Penza gajjardo⁴ s'a 'n scerto momento
Mò, ttra le fronne⁵ de sto pergolato,
Ce senti un canto che ppare affatato⁶,
Come vvosce lontane⁷, a ccent'a ccento!

Disce che ccanta come anime in pena
O' come ll'angioli der Paradiso,
Dipenne⁸ dove passa cuela vena⁹

Cuanno de sera t'arinfresca¹⁰ er viso.
Nun ze sa¹¹ ss'è ppreghiera o ccantilena,
O ss'è ccanzona che pporta un zorriso¹².

11. September 1989, vier Uhr morgens

¹(Mario Bertoncini entwickelte in den letzten Jahren zwanzig verschiedene Klangobjekte, "Harfen", die vom Wind betrieben werden. "Venti" hat im Italienischen die doppelte Bedeutung *Winde* und *Zwanzig*. Anm. von mir, cab)

²l'arpa aeolia

³avvolto

⁴pensa che bello sarebbe

⁵tra le fronde

⁶fatato, incantato

⁷voci lontane

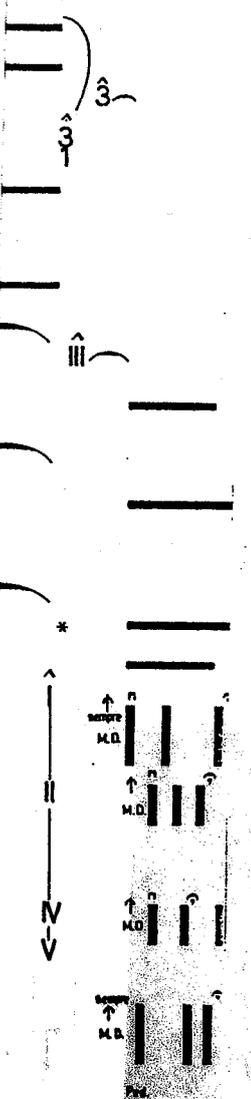
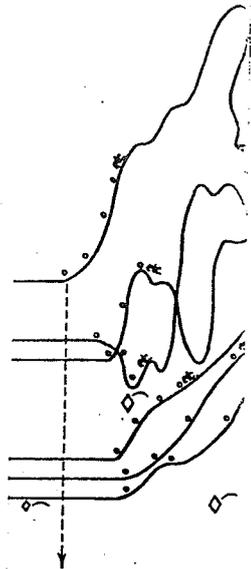
⁸a seconda dove, dipende

⁹filo, brezza lieve

¹⁰ti rinfresca

¹¹non si sa

¹²sorriso



MARIO BERTONCINI

Aus den "Sieben Todsünden" -
(Erstveröffentlichung):

LI SETTE PECCATI

INVIDIA

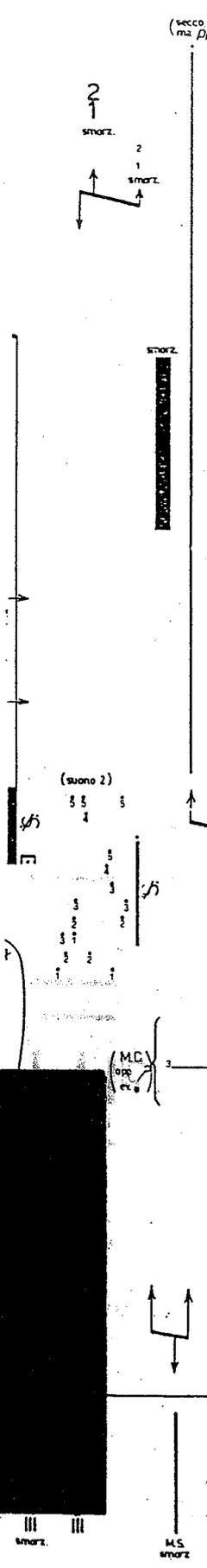
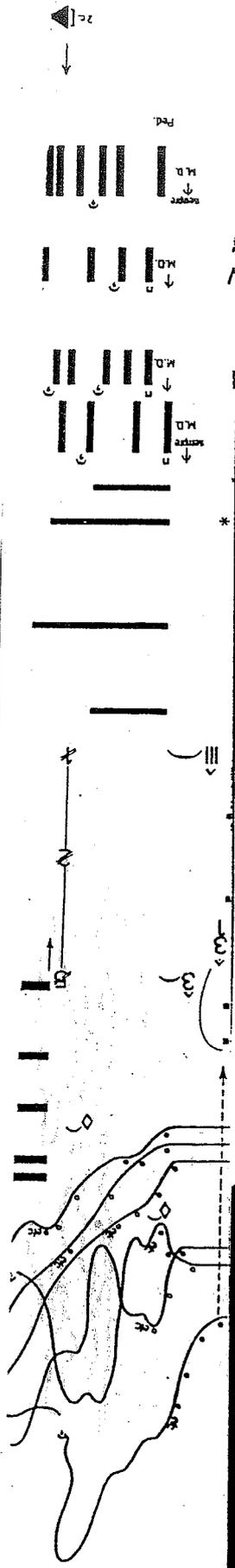
L'immidia?! Sè, vvedrai ch'è nnata jeri!
Cuanno ch'Iddio sudava a 'mpastà 'r monno,
A sfornallo a bbiastime bbello tonno,
Tra cquell'angioli antorno, seri seri,

'Mpalati come ttanti curazzieri
In mezz'a le pernacchie e 'r finimonno
Ch'armaveno li diavoli ggiú 'n fonno,
Ce ne stassino ar piú ddu o tre ssinsceri!

Jje daveno la robba: er pepe, er zale,
Carscia e mmattoni, la mela, er zerpente...
E ddajje e ddajje, finí er materiale.

De quello bbono nun restava ggnente,
D'immidia sola sce n'era un quintale.
E Ddio co cquella sce 'mpastò la ggente.

11. November 1991



SONETTI

SUPERBIA

Noaltri a Rroma lo chiamamo o-no-re!
Chi nun sce ll'ha, ss'ariggiri cor vento
Come fa la ggirella¹ ogni mmomento,
Puro si 'n casa sc'è un omo che mmore.

Tutto noi se ggiocamo: sòrdi, amore,
Gusto, sodisfazione² a ccento a ccento,
Senza l'arma³ d'un fiotto, d'un lamento
E ssenza cambià mmai strada o ccolore.

Nun te sce svejji ccusí, 'na mmatina:
L'onore nun è mmale che s'attacca,
Te fa ssolo stà ddritto co la schina⁴.

Er prete scianscia⁵ e nun capissce un acca
Cuanno spiega i peccati a la Dottrina⁶;
Che Ssuperbia e ssuperbia: cuella è ccacca!

25. November 1991

- ¹girandola (nel caso specifico: banderuola)
- ²sodisfazioni: plurale romanesco
- ³senza il minimo lamento
- ⁴schiena
- ⁵ciancia
- ⁶la lezione di catechismo

(secco stacc. ma ppp)

rz.

(r, V, ecc) pt

16ª bassa

smorz.

d. pont.

d. pont.

MS smorz.

(secco stacc. ma ppp)

smorz.

d. pi.

(suono 2)

MS smorz.

MARIO BERTONCINI

LA FANTASIA DE VOLA` (Erstveröffentlichung)

Me sò ssognato d'esse 'na farfalla:
Svolacchiava trai fiori, a pprimavera,
Come 'n fojjo de carta, fin'a ssera,
Cor vento che ccercava d'acchiarla.

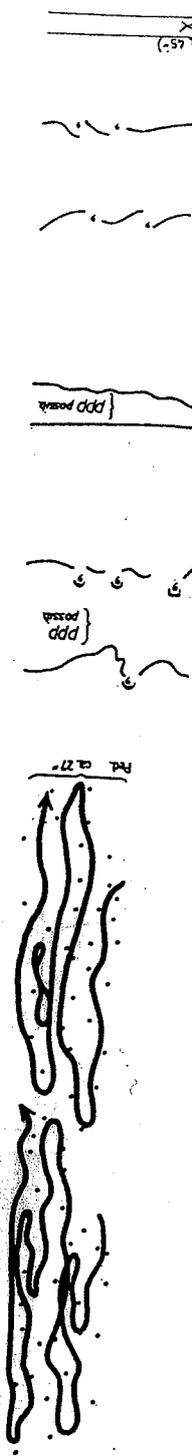
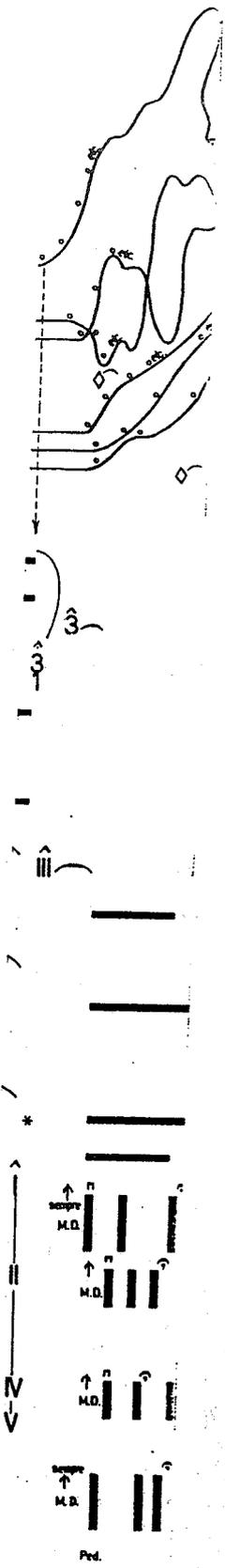
Poi se posava ar zole, calla calla,
Stiranno l'ale, sopra a 'na mascèra¹,
Co le zzampe aggrancate de maniera
Da schizzà vvìa manco fussi 'na palla.

Era un gran gusto annà² dda fiore a fiore,
Succhiass'er dorsce e ccojjonà ll'uscèlli³
E accompagnass'ar vento, e ffà l'amore.-

Soggna soggna, cocciuto com'un mulo,
Me sò ffatto scappà ll'anni ppiù bbelli:
Me svejjai omo, co ttanto de culo⁴!

6. Januar 1992

- ¹ macera: sorta di muretto rustico
- ² andare
- ³ burlare
- ⁴ cioè: uomo in carne ed ossa, con un peso davvero non adatto a tali aeree evoluzioni



UNA FAVOLA VERA

La ggente lo chiamava "Magnatutto".¹
Annava² pe le vie dei siggnori
A zzappettà er giardino, a ppiantà fffiori:
Pe ssòrdi³, una pagnotta e un fiasco asciutto⁴.

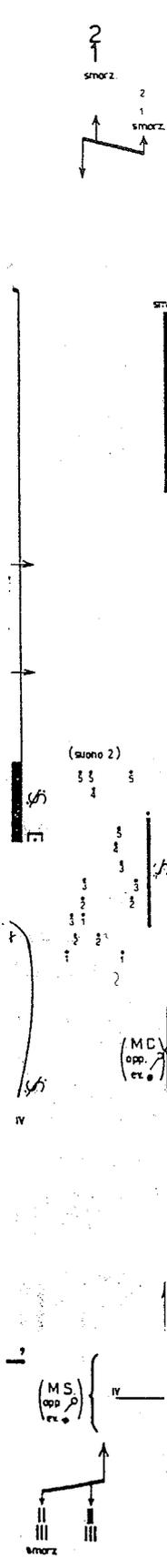
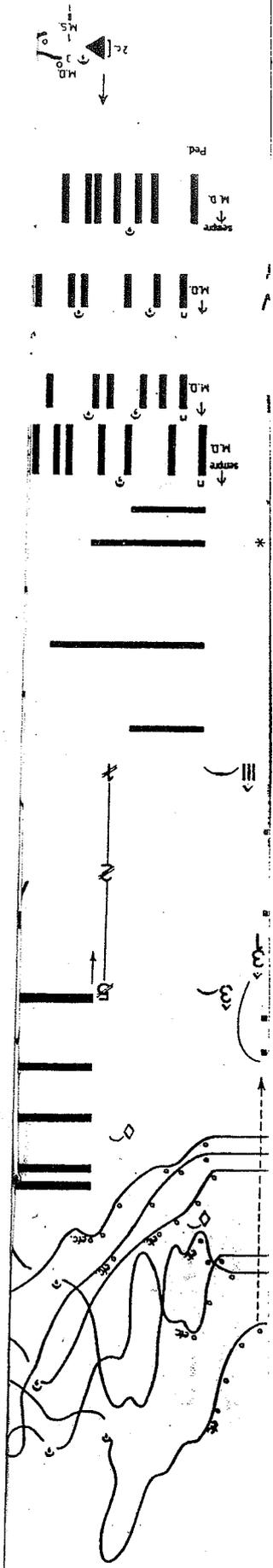
Pochi hanno visto s'era bbello o bbrutto.
Co'n pastranaccio⁵, dormiva de fori⁶,
A la stella der lupo e ddei pàstori⁷.
Cuanno morze⁵, er paese messe⁹ er lutto.

Da cuele parte¹⁰ nun scià mmai fioccatu¹¹;
Solo un inverno sce¹² nevicò ttanto,
Che lo trovorno¹³ morto addormentato:

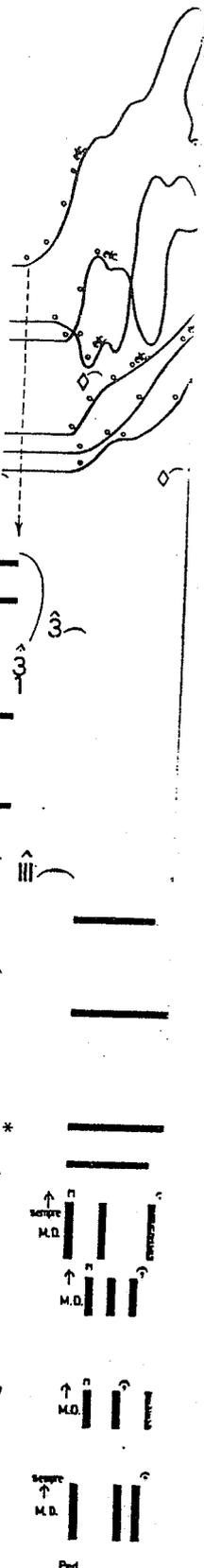
Intorno intorno ar corpo, per incanto,
Come un anello de ghiaccio squajjato¹⁴.
Er paese s'accorze d'avé un zantu¹⁵.

13. September 1989

- ¹Mangiatutto
- ²andava: prestava opera
- ³per soldi
- ⁴un fiasco di vino asciutto, secco
- ⁵con un vecchio e logoro pastrano militare
- ⁶all'aperto
- ⁷dormire all'addiaccio (cfr. il francese à la belle étoile)
- ⁸quando morì
- ⁹mise, portò
- ¹⁰da quelle parti
- ¹¹la neve non s'è mai vista
- ¹²ci
- ¹³che lo trovarono
- ¹⁴squagliato, sciolto
- ¹⁵si rese conto di avere un santo protettore



MARIO BERTONCINI



CACCIA GROSSA...

Che ttempì, sora Tuta¹, che mmomento!
 Ma ss'ha da véde un povero papetto
 Che vva ccor croschifisso cqui ssur petto
 A bbenedí la gente a ccento a ccento

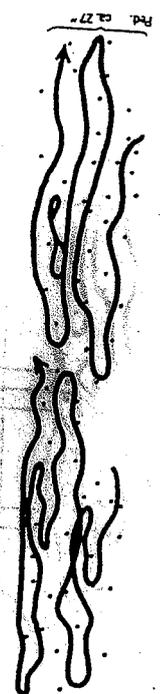
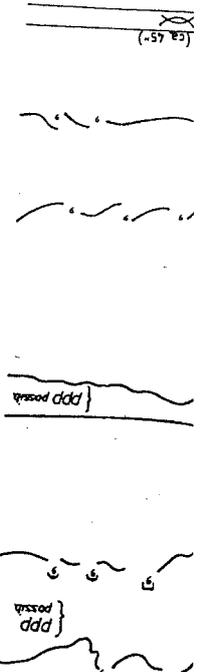
E tutt'a un botto un brutto sacramento²
 Caccia³ lo schioppo e 'bbu'!': e cquel poveretto
 Cascia ferito come un uscelletto?!
 E ddoppo! Te discessi⁴: "me ne pento",

Spiegassi ar monno⁵, mó che stá in catene,
 Perché ha ccompiuto st'atto scellerato!...
 Macché, ggnente! Tevviè vvojja, te viene,

Der piccionscino bbianco che s'è arzato?
 Te piasce d'annà a ccaccia? E spara bbene,
 Nò cche lo lassì llà mmezzo sscellato⁶!

21. November 1982

- 1 Gertrude
- 2 un brutto ceffo, un avanzo di galera
- 3 tira fuori
- 4 dicesse
- 5 al mondo
- 6 dal napoletano scella, ferito ad un'ala



SONETTI

(stacc.)
pp)

(r, v, ecc.) p

16² bassa

d. pont.

d. pont.

smorz.

3

LA FAME (Erstveröffentlichung)

Quest'è ssuccesso avanti all'occhi mia!
Portavo el vino a Ttoto¹, a là Stelletta²,
E tte vedo viení ssu ppe la via
Tanti piccioni 'ntorno a 'na vecchietta.

"Guarda, jje tira er pane, poveretta -
Dico fra mmé-: cche bbona fantasia..."³
Cuanno la vecchia, come una saetta,
N'aggraffia uno e sse lo mette via.

Poi zzitta zzitta, guardannos'intorno,
Striggn e cciafrujja coll'oggne ar borzone⁴
E immocca sverta⁵ la via der ritorno

Co 'n zorrissetto de sodisfazione.
Forze sti viaggi sce li fa 'ggni ggiorno.
Io rimase a gguardà ccom'un cojjone.

17. November 1991

- ¹Antonio
- ²Via della Stelletta, nel rione Campo Marzio, a Roma
- ³disposizione di spirito
- ⁴stringe e fruga con le unghie nella capace borsa
- ⁵e imbrocca svelta

(secco sb
ma pp)

2
smorz.

2
1
smorz.

smorz.

(suono 2)

5 5 5
2 2 2

5 5 5
2 2 2

5 5 5
2 2 2

5 5 5
2 2 2

(MS
opp.
ecc.)

IV

MS
smorz.

MARIO BERTONCINI

LE MEDAJJE (Erstveröffentlichung)

Ch'è la vita d'un uomo! A una cassetta,
Scordata tra una mucchia d'anticajje,
Ce trovo un par de chiavi e ddu' sciocajje! -
Tutto cuer che mme resta de Ninetta.

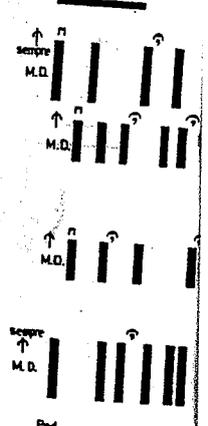
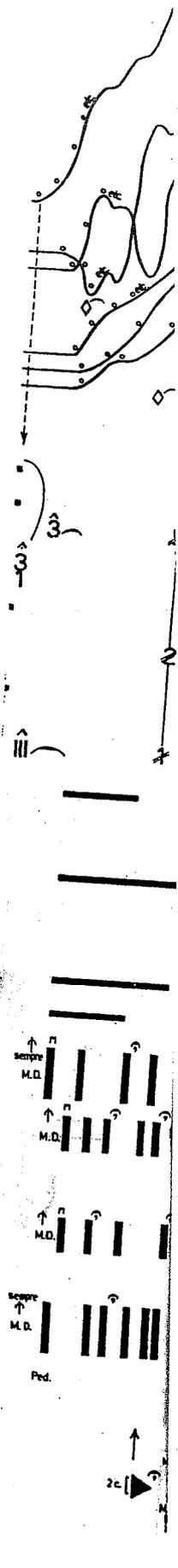
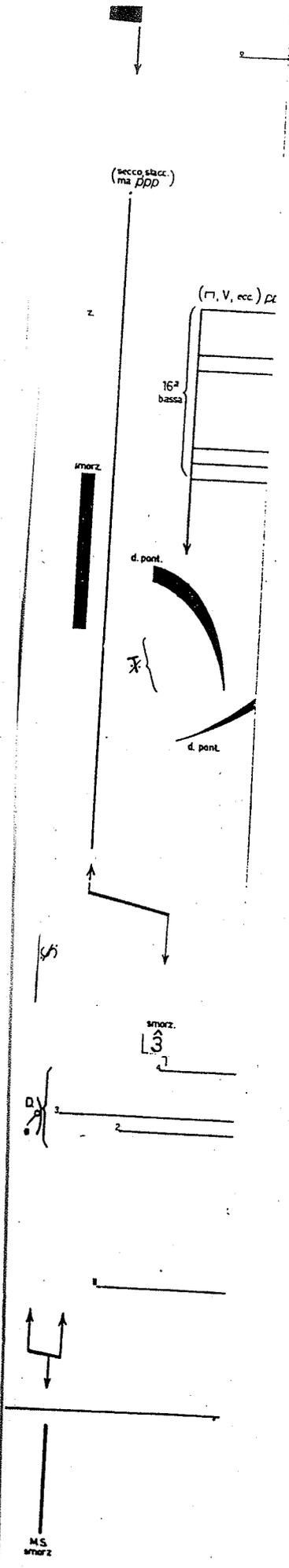
La ggente bborbottava: -"Che ccoppietta!
'N zai² la notte che ssorta de bbattajje?..." -
E io, cor petto pieno de medajje
Com'er zordato³, la tenevo stretta.

E ddoppo sscène, ggelosie, quistioni⁴
Da vede er monno sotto un velo nero;
'Na schiarita e ppoi ancora lampi e ttoni...

E ddajje è ddajje finì ppe ddavero.
La vita rotola a sbarzi e spintoni:
Sarà stato un inzogno o un fatto vero?

22. August 1991

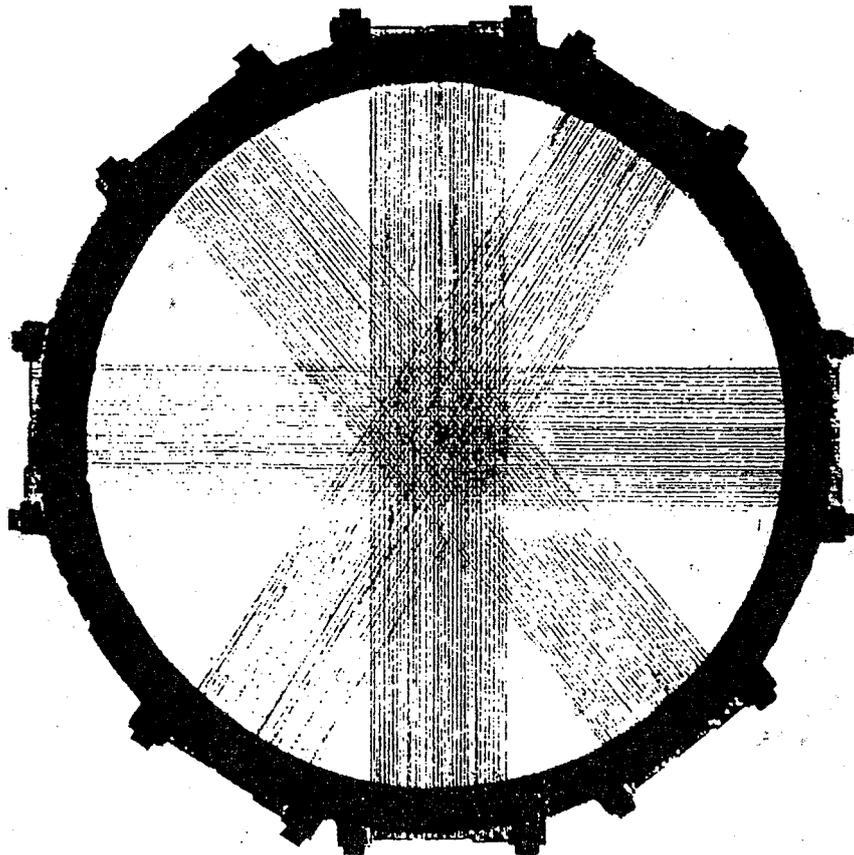
- 1 orecchini pacchiani, pendagli
- 2 non sai
- 3 come un soldato
- 4 alterchi



SONETTI

Ich lernte Mario Bertoncini im Hause unseres gemeinsamen Freundes, dem stadtbekanntem Feinschmecker, Schriftsteller und Bibliothekar Viktor Faktor, Gründer des literarischen Ordens "Regula Pragensis", vor einigen Monaten in Prag kennen. Meine Faszination für die Gedichte Mario Bertoncinis entbrannte blitzartig. Bekannt ist die satirische rigorose Sprache Belli's, die nicht *aufführt*, sondern *lediglich wiederholt*. Die Stadt Rom ist der archimedische Ort der Poesie. Viele haben Rom besungen, doch die schönsten Gedichte unter denen, die Rom je bekam, stammen von ihren Kindern, aus den Borgate, aus der Via della Stellina im Campo Marzio und aus einem Dutzend anderer Rioni. Nicht alle Römer sind Dichter, doch irgendwo sind doch alle Dichter Römer. Aus einem einfachen Grund, Rom ist die einzige Stadt der Erde, wo die Lüge kein Vergehen ist.

Mario Bertoncini lebt und arbeitet als Musiker in Berlin; als wir uns nach Prag hier in Berlin wiedertrafen, erwartete mich eine neue Überraschung. Seine Musikalität ist nicht Ausdruck einer Vielseitigkeit seines Talents. Seine Musik ist die beeindruckendste, die ich persönlich in dieser Stadt bisher erleben konnte. Die warme und eisige Musik seiner Klangobjekte "Venti" ist für Chamäleons geschrieben, für die Leguanen und die unter uns, die eigentlich die trockeneren Regionen bevorzugen. Vom Wind, der sie leitet, kommt der uns nötige Regen. ■ cab



DAS BUCH ZUM BUCH

Boatswain!« - das erste Wort in Greenaways Film. Prospero schreibt es auf ein leeres Blatt Papier, um es im gleichen Moment zu sprechen. Was Prospero spricht, steht unverzüglich geschrieben.

So entsteht ein Buch, das den Titel *The Tempest* tragen wird, ein Sturm, der Prosperos Hand entstammt, die den Griffel führt. Ein Sturm, der mit Wassertropfen beginnt, die in Prosperos hohle Hand fallen und ein Faß der Imagination zum Überlaufen bringt. Denn dieses Buch inauguriert das Leben, wie es prächtiger nicht sein könnte, es ergießt sich die Überfülle des Textes - aus der Opazität des Bibliographischen die Opulenz des Kinematographischen. Dies, der Vorwurf der Kritiker gegen Greenaways Film, wird jeder sehen, der wie Prospero - *knowing I loved my books...* - die Macht und Einbildungskraft kennt, die aus der Verborgenheit der geschriebenen Worte ebenso wie dieses Films in die Abundanz münden.

Worte und Bilder sind purer Luxus, jedoch ein notwendiger. Selbst Caliban, der nicht mehr schreibt, der statt Prosperos Welt der Humanität und der Worte die Animalität und die tänzerische Geste sich wählt, wird letztendlich die Bücher Shakespeares vor dem Versinken retten und damit die Kette der Schreibenden Shakespeare - Greenaway - Gielgud ermöglichen. Eine Menschheitsgeschichte der Artikulation ergibt sich mit der minimal music Michael Nymans, der hier singen läßt: Die Gestikulation Calibans, der Gesang des Naturgeistes Ariel, die Wort-Sprache Prosperos.

Doch diese Welt kann nicht ohne ihren Tod leben. Was in der Vor-

stellung lebt, ist im anderen Leben tot, und vice versa. Der Höhepunkt des ersten Teils, das Maskenspiel zur ausschweifenden Hochzeit der Tochter Prosperos, ist der Umschwung.

Die Hochzeit, die noch eben rein ästhetisch war, wird zum Politikum, das Prospero mit seinem Widersacher versöhnen soll und ihn in seinen ursprünglichen weltlichen Stand wiedereinsetzt. Wo das Buch nicht mehr herrscht, kehrt schwarz und weiß ein: Das Hochzeitspaar verläßt sein privates Schachspiel für das große Schachspiel Prosperos, das dieser nun statt mit Zauberei mit hypokritischer Rhetorik zu bestreiten weiß. Erstmals haben die Personen eine eigene Stimme, hatte doch bislang allein Prospero die Worte eines jeden gesprochen. Prospero legt das prächtige Gewand für ein schwarzes ab, schlägt alle seine Bücher zu, zerbricht seine Schreibfeder, seinen Zauberstab, verläßt sein Schreibgehäuse, verspricht, von nun an beständig an seinen Tod zu denken. Der Gesang hat ein Ende.

Prospero versenkt seine 24 Bücher, die ihm den Aufbau seiner Welt ermöglichten, das letzte die Werke Shakespeares, und das Fragment des *Sturmes*. Diese beiden rettet Caliban, diese beiden Ergänzungsbände, die alle anderen ersetzen, denn die einen lassen die anderen in Greenaway wiedererstehen. Dort, wo die Bücher versenkt wurden, liegt das Wasser wieder ruhig. Doch das Spiel hat kein Ende, zwei Bücher giebt es noch. Mit dem letzten Bild - einem fallenden Wassertropfen - beginnt es von neuem, that we shall PROSPERO(U)S be.
■ nic.

EINIGE LOSE BLÄTTER ZUM PROBLEM DES MANIERISMUS NEBST EINEM VERSUCH, DIE MUSIK IN SEINEM LICHT ZU ERÖRTERN

Oft abwertend» kennzeichnet ein anerkanntes musikologisches Nachschlagewerk den Gebrauch des Begriffs "Manierismus". «Doch wird man in Analogie zur neueren Kunstgeschichte, die um 1920 aus der bis dahin negativ gebrauchten Bezeichnung Manierismus einen positiven Stilbegriff machte, unter musikalischem Manierismus auch eine positive Kunstleistung verstehen dürfen», wagt sich ein anderes hervor, das seiner Mimosenhaftigkeit wegen an die Wand geschleudert gehört. Was heißt denn hier «dürfen», wer könnte den "positiven Manierismus" verbieten? Offenbar begegnen wir hier einem kunsthistorischen Dogmatismus, der sich noch heute in unseren Lexika spiegelt. «Abwertend» kann nur aus einer klassizistischen Perspektive der Begriff des Manierismus verstanden werden. Nur den Apologeten der harmonischen Kunstvollendung und -begrenzung, der Welterfassung im Symbol, kann der Manierismus als eine Wucherung erscheinen, die sich an seiner Kunst nährt.

*

Glaubt jemand an eine Aktualität des musikalischen Manierismus?

Wir haben ein Jahrhundert erlebt, das einzog, die Traditionen das Fürchten zu lehren. Ein Jahrhundert, dessen Schönberg seine Jünger aus der Knechtschaft nicht nur der Tonalität befreite, dessen Strawinsky die heterogensten Versatzstücke unvermittelt zusammensetzte, wobei oft gerade die Diskontinuität der Elemente das Wesentliche bedeutete. Ich möchte nicht das Wort erheben gegen die Erneuerer der Tonsprache, deren

unschätzbares Verdienst es ist, den veränderten gesellschaftlichen Formen der Moderne adäquate Ausdrucksmittel bereitgestellt zu haben. Allein, die rezeptive Haltung des breiten Publikums ist in der musikalischen Moderne auf eine Weise vergrößert worden, die es die subtilen musikalischen Erneuerungen zurückliegender Zeiten oft nicht mehr würdigen läßt. Daß etwa Mozarts "Dissonanzenquartett" seinen Rufnamen aufgrund seines für frühere Ohren auffälligsten Charakteristikums erhielt, ist heute ebenso schwer nachzuvollziehen wie der Umstand, daß Beethoven mit seiner 3. Symphonie, weil sie die ungewöhnlich lange Spieldauer von einer knappen Stunde verlangte, eine so große Empörung bei Publikum hervorrief, daß er mit seiner 4. Symphonie den bereits erreichten Anspruch der Konzeption aufgab und ein vergleichsweise unoriginales, jedenfalls weniger avanciertes Werk vorlegte, nur, um seine Zuhörerschaft zu versöhnen. Nähern wir uns jetzt der noch weiter zurückliegenden Zeit des musikalischen Manierismus, so wird die Not des Urteilens noch drängender; wer will heute etwa in den Bußpsalmen von Orlando di Lasso (1530-1594) ein Werk sehen, das seinerzeit für Furore gesorgt hat, weil es sich über die ästhetischen Konventionen in vielerlei Hinsicht hinwegsetzte? Auch, wer das Werk mit ihm voran oder zur Seite gestellten Werken seiner Zeit vergleicht, wer vielleicht den stark vermehrten Gebrauch von Chromatik und tonartfremden Tönen bemerkt, ungewöhnliche rhythmische Kontraste oder das oft unvermittelte Umschlagen von akkordischer in poly-

phoner Setzweise gewahrt, wird sich nicht einfallen lassen, dieses Werk ein exzentrisches, ein der Tradition sich heftig widersetzendes zu nennen. - Nun, meine Formulierung legt nahe, daß ich eben dies tun möchte. Dieser Behauptung nachzugehen aber, sie etwa mit einer Gegenüberstellung zu beweisen, dies würde uns für die Beantwortung der eingangs gestellten Frage nicht dienlich sein, und so möchte ich es bei dem kleinen Kabinettstückchen belassen, die rhetorische Anlage meiner Darstellung selbst entlarvt zu haben. Um aber dem Eindruck zu wehren, meine Einleitung sei nicht am Kern meiner Frage orientiert und somit nutzlos, sein gesagt, daß zunächst erst einmal die verstellte Sichtweise angedeutet werden sollte, die die Beantwortung der Frage, die wir erst einmal zurückstellen wollen, so schwierig gestaltet.

*

«Maniera» bezeichnete man im 16. Jahrhundert den individuellen Stil eines Künstlers, seine persönliche Handschrift. Die in der Renaissance entwickelten Schönheitsideale wurden von vielen Künstlern als zwanghaft reglementiert empfunden, sie sahen die individuellen Züge des Schöpfers hinter einem autoritären Regelwerk ästhetischer Normen verschwinden und revoltierten gegen diesen Konformismus, indem sie ihren Werken einen deutlich abweichenden, subjektiven Zug, eben ihre «Maniera» verliehen. So entstand auf dem Höhepunkt der Renaissance eine Bewegung, die, wie wohl die anerkannten Mittel zur Hand nehmend und von den geltenden Ideen der Proportionen, des Rhythmus ausgehend, diese in einer übertreibenden Weise gebrauchten, die den dahinterstehenden Idealen Hohn sprach, ja, sie mitunter in ihr Gegenteil verkehrte. Es erschwerte zweifellos die Bestimmung des Manierismus - und die als eine Stilepoche macht es unmöglich, ja, sinnwidrig -, daß es ihm nicht auf die Entwicklung neuer Techniken ankam, sondern darauf, sich des

"geheiligten" Fundus der künstlerischen Praxis in orgiastischer Ehrfurchtslosigkeit zu bedienen. Durch diese subjektiv-willkürliche Umgehungsweise mit den überlieferten Formen und Formeln wurde dem ästhetischen Subjekt der Einzug ins Werk wieder geebnet, während es doch dem renaissancistischen Selbstverständnis zutiefst inhärent war, den Künstler als Vollstrecker eines göttlichen Plans zu sehen, wobei die Vollstreckung ästhetische Ganzheit gebot und subjektiven Ausdruck verbot.

Es ist somit nur folgerichtig, wenn wir die Idee des Manierismus aus dem engen Korsett eines Epochenbegriffs befreien und ihm schlichtweg für jeden gegenklassischen Reflex reklamieren, mit ihm jede Bewegung beim Namen nennen, die die Autorität ästhetischer Kanons versucht abzuschütteln, die von vorhergehenden klassizistischen Perioden, autokratischem System ähnlich, in den Stand von Dogmen gehoben wurden.

*

Wenn wir die Dialektik von heftiger Expressivität und intellektuellem Kalkül als eine abstrakte Formel des Manierismus nehmen, gewonnen aus der skizzierten Darstellung und pointiert formuliert, so haben wir, wie ich glaube, eine Figur gefunden, die das Wesen jenes ästhetischen Reflexes, als den wir ihn hier betrachtet haben, sehr genau trifft.

Sie gestattet darüber hinaus, als Hintergrund genommen zu werden, vor dem das Musikleben um die bayerische Hofkapelle unseres Orlando di Lasso gedeutet werden kann. Hier galt das virtuose Beherrschen seines Instruments, technische Könnerschaft dem Musiker sehr viel, aber zugleich mußte er in der Lage sein, dies Instrumentarium für die subjektive Einfühlung in das Werk, für die expressive Gestaltung des Textes dienstbar zu machen. Nicht von ungefähr galt denn auch der seine eigenen Kompositionen vortragende Musiker als Ideal der Zeit. Wir müssen uns diese Musikkultur wahr-

haft aufregend vorstellen. Da kommen Musiker zusammen, die mit hohem Kunstverstand, die von der Renaissance herausgestellten Formen zu so aberwitzigen Kompositionen verfertigen, daß sie, je nach der Konstellation, der Beziehung zum Text des Madrigals oder der Motette, groteske, ironische oder paradoxe Effekte erzielen, die die Prinzipien der herrschenden Musikauffassungen dúpieren.

*

Den Manierismus als ein Scharnier zu verstehen zwischen Renaissance und Barock, heißt ihn bagatellisieren: Lebte doch das Barock alle die Exzesse aus, deren Funken der Manierismus allesamt erst aus den mächtigen Formationen der Renaissance geschlagen hat.

Freilich ist die Rückwärtsgerichtetheit der Renaissance auf abgeschlossene Kunstwelten der Antike in ihrem Umfang einzigartig und künstlerische Neuanfänge, die sich dem Joch antiker Ausrichtung entwinden wollten, sind zu keiner Zeit in dem Maße verfemt gewesen, so daß infolge dessen auch der Ma-

nerismus des 16. Jahrhunderts sich mit besonderer Heftigkeit entladen konnte. Es darf aber nicht übersehen werden, daß der dem Manierismus zu Grunde liegende Impuls kein kunsthistorisches Unikum ist. Wer das Verhalten der ästhetischen Strömungen erforschte, müßte diesen Impuls als eine Entität der Geschichte der Künste erkennen. Wer ihn als heftiges Kunstwollen ansehen möchte, das sich immer dort artikuliert, wo normative Ästhetiken, akademische Erstarrung das Zeppter über die Künste halten, der wird bereit sein, in ihm eine Regularität zu erkennen, die nur einer bestimmten Konstellation von Bedingungen als ihres Auslösers bedarf.

*

Der Klassik ist die Akzeptanz ihrer periodischen Wiederkehr mit dem Begriff des Klassizismus attestiert worden. Seiner Antithese, seinem treuen Widersacher ist einstweilen das Schicksal beschieden, seine Aktualität von dem Nebel eines Epochenbegriffs verdeckt zu sehen. ■

Georg Jansen

LO DEMAS ERA MUERTE

EINE SACHLICHE BETRACHTUNG VON MARION V. MÖLLENDORFF

Ein Fest wurde gefeiert, aber es war kein fröhliches Fest in dem schönen Haus an der spanischen Küste.

Der Hausherr, etwas über siebzig Jahre alt, war schwer krank. Seit Wochen lag er seines matten Herzens wegen in der Klinik, aber er hatte es durchgesetzt, zum Geburtstag seiner Frau für einige Stunden zu kommen.

Er machte den Versuch aufzustehen, als ich ihn begrüßte, aber er blieb dann doch kraftlos im Sofa sitzen. Ich setzte mich neben ihn, und er sprach ganz ruhig von seinem Ende.

"Seltsam", sagte er, "ein Leben lang weiß man, daß irgendwann Schluß ist, aber man kann sich dann doch nicht so leicht damit abfinden."

Wir wußten beide, daß wir uns nie mehr unterhalten würden, dadurch lag ein seltsamer Glanz, eine fast überirdische Ruhe über unserem Zusammensein.

"Ein letztes Mal", sagte er lächelnd und goß mir noch einmal Champagner in den Silberkelch.

Ein Freund setzte sich zu ihm, und ich verabschiedete mich und ging. Ich fuhr zum Strand und blieb am Meer. Das Verrinnen der Zeit, die Vergänglichkeit - ich war nicht unglücklich, darüber nachzudenken, aber auch nicht glücklich. Ich sah in die weiße Brandung, auch die würde es nicht in alle Ewigkeit geben. Ich war bereit, das alles hinzunehmen.

Am nächsten Morgen kam ein junger Amerikaner, um mich für einen Aperitiv abzuholen. Er sagte: "Jan de Boer ist nun wieder im Krankenhaus."

Eine Woche später kamen Freunde zu mir mit einer Nachricht.

Es war etwas Ungeheures passiert - Jan de Boer war gestorben. Sie hatten ihn dann mit Herzmassagen und Schocks in diese Welt zurückgeholt. Ja, er war tot gewesen, und nun lebte er weiter. Er war nicht mehr der, den wir kannten, er war verändert. Er war während der Nazizeit in Holland gewesen, und er hatte Schlimmes durchgemacht. Nie hatte er in Gegenwart von Deutschen darüber geredet, aber jetzt war diese Zeit wieder da.

Der Sohn war verzweifelt und er sprach darüber. Klagte. Beklagte den Unsinn, einen so Kranken noch einmal weiter leben zu lassen. Er lag da, entstellt vor Angst. In Schweiß gebadet. Er sprach gehetzt: "Helft mir - sie lauern vor der Tür - gleich holen sie mich - ich kann die Folter nicht mehr aushalten - " Vier Wochen noch hat er in dieser grauenhaften Angst gelebt. Dann war er endlich erlöst.

Vielleicht waren die Ärzte stolz auf das, was heute möglich war?

Ein halbes Jahr später war ich in Südamerika - in Peru - in Cusco, der Hauptstadt der Inkas. Hier war alles noch Gegenwart, alles längst Vergangenheit.

In einem Mietwagen fuhren wir irgendwo hin. Unser Fahrer war Mathematiklehrer von Beruf und Taxifahrer, um zu überleben. Sobrevivir, ein Wort, was man hier immer wieder hörte. In einem kleinen Dorf hielt er an. Er hatte hier Verwandte, und wir sahen uns ein bißchen um. Ich war hinter meinen amerikanischen Freunden zurückgeblieben, weil ich fasziniert war von den kleinen schwarzen Schweinchen, die grunzend herum liefen. Dann sah ich ein Haus und eine dickliche ältere Frau, die mir freundlich zuwinkte. Aber warum nicht? Ich ging auf das Haus zu. Aber

was heißt Haus? Ein paar Mauern, ein Eingang ohne Tür, alles zerfallen, ein halbes Dach, die andere Hälfte bedurfte einiger Fantasie. Die Frau begrüßte mich, nahm einen abgestoßenen Blechbecher, füllte ihn aus einer Kanne mit einer rötlichen Flüssigkeit und gab ihn mir. Ich trank bedenkenlos. Eine Seuche oder etwas harmloseres an Krankheit konnte ich mir auch in einem guten Hotel holen, wenn einer in der Küche nicht sauber genug war. Ich sagte Prost und ich trank. Sie hatte gesehen, daß ich Geld auf die niedrige Mauer an der Tür gelegt hatte, und sie winkte. Ich sollte ins Haus kommen. Alles war nur ein einziger Raum. Kein Fußboden. Man lebte auf dem Sand - auf der Erde. Ich sah eine Kiste, auf der Decken lagen. Aber mehr sah ich nicht. Ich sah dann einen sehr alten Mann, der in einer Ecke auf dem Boden lag, mit einer reichlich schmutzigen Decke zugedeckt. Er sah krank aus und ziemlich teilnahmslos. Sie deutete auf ihn und sagte: "Abualo." Sie spürte, daß ich es nicht verstanden hatte und sie zeigte mit dem Finger auf sich, dann auf ihn. "Padre."

Ich hatte verstanden. Dann sagte sie: "El muere."

Völlig klar. Er war alt und er würde bald sterben. Da lag er, das mußte ich denken, ohne Hilfe, ohne Arzt, ohne Medizin, ohne irgendwelche Spritzen.

Jetzt machte er ihr mit matter Hand ein kleines Zeichen. Sie füllte den Becher, aus dem ich auch getrunken hatte und kniete sich nieder. Sie ließ ihn trinken, was ihn sichtlich anstrengte, aber er sah dann zufrieden aus.

Er hat die Liebe neben sich, was er braucht bekommt er, er stirbt in Frieden. Und ich muß an Jan de Boer denken.

Er war den Ärzten ausgeliefert. Auch bevor man ihn ins Leben zurückgeholt hatte, nur noch ein Rest. Ohne Willen, ohne Wünsche nur ein Körper mit dem das oder dies zu geschehen hatte.

Was ist besser? Ich habe das entschieden - für mich. Aber vielleicht hat man irgendwann nichts mehr zu entscheiden. ■

MARION VON MÖLLENDORFF, geb. 1914, ehemals Journalistin des Stern, lebt als freie Schriftstellerin in Berlin.

ASCHENBACH IM OTTOCENTO

Zwei Wege führen zum Grafen August von Platen. Der eine über Heinrich Heine. Der zweite über die verfallenen Stufen im Garten der ehemaligen Villa Landolina in Syrakus. In den Kommentaren zu Heine lernt man Platen kennen als dessen erbitterten Gegner, als Streithammel, als mit einem 'Greuel' behaftet: seinen 'krankhaften' Neigungen zum eigenen Geschlecht. Der Heine-Platen-Streit: Beide waren sie die Verlierer, doch trugen die Wissenschaftler post mortem utriusque Heine den Sieg und Platen das Bild des unschuldigen Opferlammes zu. Schwerlich ist damit auch nur einem der beiden Gerechtigkeit widerfahren. Es führte zu nichts als bedrucktem Papier.

Würdiger hingegen der Weg durch den sizilianischen Garten hinauf zum Grabe Platens. Dort steht sein Denkmal mit einer Büste, die ihn schöner zeigt, als er je gewesen war. Doch was wiegt dieser Makel der gefälschten Makellosigkeit gegen die Insinuationen an Heines Wegesrand.

1835 reiste Platen nach Sizilien und war begeistert: *Überhaupt macht Sizilien den Eindruck der Neuheit. Dasselbe ist bei den Menschen der Fall; man sieht sehr viele schöne Gestalten und höchst interessante Physiognomien. Der Dialekt ist unverständlich, aber reizend, wenn er rein gesprochen wird, was jedoch selten geschieht. Die Fremden sind beliebt und werden zuvorkommend behandelt. Trägheit und gänzlicher Mangel an Kunstfleiß ist der Nationalfehler, wie die Habsucht in Neapel. Die so in seinem Tagebuch beschriebenen Eindrücke sind heute wie damals zutreffend. Die Trägheit wirkt zudem ansteckend. Für Platen war es die unproduktivste Zeit seines Le-*

bens. Weltschmerz hatte es wohl in Sizilien schwerer als etwa in Deutschland und wurde entsprechend seltener artikuliert. Erwartet man von seinen Reisebeschreibungen Bewunderung für die südländische Natur, wird man jedoch enttäuscht. Die Zivilisation hat die sichtbare Natur im Grunde zerstört. Natur kann nicht mehr begeistern. Zur geschädigten Umwelt bedarf es Platen einer Gegenwelt, die häßliche, regellose, wenig umgängliche Realität weckt die Sehnsucht nach Schönheit und strenger Form. Das Leben scheint mir zwar ein öder Platz, aber ich baute darauf den Feenpalast meiner Phantasien, ich bevölkerte ihn mit den reinen Geschöpfen meines Geistes und bestreute ihn mit den tausend farbigen Blüten meiner Gesänge. Aus seinen Werken ist Platen als das Andere zu rekonstruieren, nicht aus seiner tristen Vita. Die Vollendung der Form ist die höchste Selbstverleugnung des Künstlers. Wenn der Mensch in der Kunst ist, so ist er nicht im Leben, und umgekehrt (Bachtin). Die Welt, o Freund, ist ein Gedicht! So kommt es, daß er gerne 'von hinten' angegangen wird, als Panästhetizist (von Nietzsche aus gesehen) oder als Pessimist nach Schopenhauer-Art (Wem Leben Leiden ist und Leiden Leben / Der mag nach mir, was ich empfand, empfinden... - Zwar waren Schopenhauer und Platen Zeitgenossen, doch kannte einer wohl nicht einmal den Namen des anderen.). Selbstübersteigerung, Form- und Schönheitswille bringen ihn mit Stefan George zusammen, der einst schrieb: den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie weisheit gelahrtheit) sondern die form. - Und den Universitäten empfahl er, statt der Vorlesungsverzeichnisse die Portraits der Professoren zu veröffentlichen - mit Leichtigkeit

lasse sich so erkennen, bei wem am besten zu studieren sei. Auch für Platen verrät die Physiognomie den Menschen. *Bei reinen Zügen wohnt ein reiner Sinn / Denn wo vermag, als in Gestalt und Blicken / Der unsichtbare Geist sich auszudrücken.* Eines seiner Ghaselen ist bereits imstande, ihn als Jugendstildichter auszuweisen - ein halbes Jahrhundert zu früh:

Sogar im unfruchtbaren Schoß
entfaltet
Des wilden Meers des Lotos bange
Blüten;
Wann aus der Ferne nahen
Flötenspieler,
Entstehn unsichtbar im Klange
Blüten;
Versteinert trägt der Diamant des
Ringes,
Es trägt die grünsmaragdne Spange
Blüten;
Zurück schauend in der
Jugend Spiegel
Erblick' ich ewig deiner
Wange Blüten.

Platen und George - beide erschufen sie einen prächtigen Tempel, in dem sie die Hohepriester ihrer Götzen Adrast und Maximin. Die Parallelen sind Legion. Doch Platen ist ein Anfang. Der Weg, der zu ihm führt, geht so nicht über spätgeborene Lederbände mit Goldschnitt, sondern durch einen künstlich angelegten Garten inmitten der Großstadt. *Den nächsten Tag ging es hierher. Es sind bloß vierzig Miglien; aber nie ist mir ein Weg in diesem Gräde langweilig vorgekommen; er bleibt auch öde und traurig, bis man Syrakus erreicht. Das Meeresufer, das man sehr spät erreicht, ist vollends steinig und abscheulich. Sonst hat man lauter Gebirge, aber kahl und verlassen. Hier angelangt und durch die hohen Preise des Gasthofes sehr übel gestimmt, da ich einen sicheren und dauernden Ruheplatz zu finden gehofft hatte, ging ich noch denselben Abend, zerlumpt und schmutzig wie ich war, zu D. Mario, der mich, wie gesagt, sehr liebevoll empfing*



Mit diesen Worten bricht das Tagebuch ab. Am 5. Dezember 1835 stirbt der Graf von Platen-Hallermund, nicht an der Cholera, wie das Gerücht geht, an dem sich auch Gustav von Aschenbach orientierte, sondern an einer Darminfektion. Aschenbach bleibt dennoch das populärste Denkmal, das Platen bislang gesetzt wurde. Geht es aber um Platen, so traue man weder Wissenschaftler noch Dichter. Thomas Mann zeigt sich aufrichtig verbunden mit Platen, doch herrscht im *Tod in Venedig* zuviel Fäulnis und Abgrund, um sei es Werk, sei es Leben Platens gerecht zu werden. In seiner Platen-Miszelle macht Mann ihn zum Platoniker, dem *Schönheit* der Weg zum Geiste. So etwas stammt weder von Platon noch Platen. Gustav Aschenbach hat dies gesagt, der hier nicht als Unparteiischer auftreten kann.

Muß eine Beachtung Platens somit auf die Wiedergeburt des Biedermeier-Frauenzimmers hoffen? Oder auf eine neue Germanisten-Moral? Oder auf eine Germanistik, die - ganz modisch - Homosexualität als Blickpunkt wählt? (Auch hier stünde Platen für einen Anfang - die erste offene literarische Artikulation. Oder als frühes Beispiel für deutschen Camp - Platens Liebeslyrik besitzt alle erforderlichen Eigenschaften.) Ende der sechziger Jahre vom Neubau des Museo Archeologico, noch letztes Jahr von einer neuen Straßenführung bedroht, haben Grab und Denkmal an der Via Augusto von Platen überlebt. Dies muß nicht das Ende des Weges sein. Wer den Weg hierher gefunden hat, kann sich aufmachen zum Feenpalast.

Das Wichtigste ist hier die Tiefe - die Notwendigkeit, sich zu vertiefen in den schöpferischen Kern der Persönlichkeit, in dem sie ihr Leben bewahrt, das heißt unsterblich ist (Bachtin). ■ nic.

WAS TUN?

Ob es die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft auch in einigen Jahren noch als eigenständiges Institut geben wird, scheint derzeit eher fraglich. Nach mittlerweile einjähriger Auseinandersetzung mit der FU-Leitung bedeutet der Beschluß des Akademischen Senats vom Dezember 1991, den Bau einer philologischen Zentralbibliothek beim Wissenschaftsrat anzumelden, nun für die AVL eine "vorläufig endgültige Niederlage" (Prof. Menninghaus), denn in einer späteren Bauphase soll die Bibliothek der AVL in diese Großbibliothek einbezogen werden. Daß auch das gesamte Institut vom Hüttenweg in die Rostlaube umziehen müßte, versteht sich dabei für die Planer scheinbar wie von selbst.

Bei seinem Besuch am Institut in den Sommersemesterferien hatte Präsident Gerlach die Studierenden und Dozenten noch zu beschwichtigen versucht, daß ein Umzug des Instituts in näherer Zukunft eher unwahrscheinlich geworden sei. Die Sanierungsbedürftigkeit der Rostlaube werde nämlich inzwischen nicht mehr an Landesgrenzwerten, sondern an den sehr viel kulanteren des Bundes gemessen, eine "neue" Rostlaube werde es also kaum geben. Schien der Fortbestand der AVL in ihrer jetzigen Form im Sommer noch geradezu an den Tesafilmstreifen der Rostlaube zu kleben, weil von Neustrukturierungsplänen nur in Verbindung mit einer grundlegenden Asbestsanierung die Rede war, so wird es nun vielleicht weder eine asbestfreie Rostlaube noch ein eigenständiges AVL-Institut geben. Denn da die Germanistik die Gliederung ihres Fachbereichs in Wissenschaftliche Einrichtungen blockiert, sind die eigene Bibliothek und das eigene Haus für die AVL faktisch der ein-

zige auch formale Ausweis ihrer Eigenständigkeit.

Ob mit oder ohne Asbestsanierung, einen Bibliotheksneubau auf dem Obstbaugelände will die FU-Leitung auf jeden Fall. Damit für dieses Vorhaben Zuschüsse aus Bonn kommen, ist allerdings die Zustimmung des Wissenschaftsrates nötig. Wenn die philologischen Bibliotheken in einen Neubau ausgelagert würden, bestünde damit die Möglichkeit, die Rostlaube sinnvoller als bisher zu gliedern. So würden die Romanisten endlich einen eigenen Trakt erhalten, die Anglisten sollen sich in den bisherigen Räumen der Historiker ausdehnen können. Die nämlich dürfen in die bald frei werdenden Gebäude der Tiermediziner in die Koserstraße ausziehen (die ihrerseits vom Wissenschaftssenat der Humboldt-Universität zugeteilt worden sind). - So weit, so gut. Doch warum die Komparatistik in diese Planungen einbezogen werden soll, bleibt unverständlich - sieht man davon ab, daß sowohl die Romanisten als auch die Germanisten ihre Bibliotheksbestände gerne um die der AVL bereichern würden.

Eine sachliche Auseinandersetzung scheint jedoch im Augenblick ohnehin nicht möglich zu sein. Der Akademische Senat warf mehrheitlich den Komparatisten vor, daß sie "Fortschritte für drei große Fächer" zu behindern suchten, Argumente gegen eine Institutsverlegung wurden als "unredlich" und "egoistisch" abgetan. Einziges Argument des Akademischen Senats, warum auch die AVL in die philologische Riesenbibliothek einbezogen werden soll: Der Wissenschaftsrat werde dem ca. 45 Mio DM teuren Bauvorhaben nur unter dieser Bedingung zustimmen. Genau das ist aber trotz nachdrücklicher Bitte von Seiten der Komparatistik bis-

her nicht mit dem Wissenschaftsrat geklärt worden. Der propagiert zwar in einer Stellungnahme zur Situation der Bibliotheken an der FU (von Januar 1990) generell die Zusammenlegung fachlich verwandter Disziplinen, hat aber zu dem konkreten Vorhaben noch nicht Stellung bezogen. Während also durchaus zweifelhaft ist, ob die gewünschte philologische Zentralbibliothek tatsächlich nur realisiert werden kann, wenn ihr auch die AVL-Bibliothek einverleibt wird, hat der Akademische Senat nichtsdestoweniger in der Anmeldung des Gesamtprojekts beim Wissenschaftsrat auch die AVL (wenn auch in Klammern gesetzt) mit eingeschlossen.

Immerhin haben FU-Kanzler Hammer und Präsident Gerlach Prof. Lämmert gegenüber versichert, daß die AVL-Bibliothek in der ersten Bauphase noch nicht berücksichtigt wird und das Institut vorerst nicht in die Rostlaube ziehen muß. Das bedeutet aber lediglich eine Galgenfrist von drei bis vier Jahren. Ob sich der Umzug nach 1995

noch verhindern lassen wird - dafür garantiert niemand.

Denn der Druck auf die FU, das bevorzugte Wohngebiet Dahlem zu räumen, wird zunehmend größer. Der Bezirk Zehlendorf scheint der Ansicht zu sein, daß den anrückenden Bonnern der Abschied von den Rheinischen Weinbergen mit einer grunewaldnahen Villa zu versüßen ist. Wenn es den Zehlendörflern auch nicht gelingen sollte, das Areal der Rost- und Silberlaube für Führungskräfte zu erobern, und die FU in die Lichterfelder Kasernen zu schicken, so wird es doch immer wahrscheinlicher, daß die FU, um ihre großen Standorte behaupten zu können, in der Villenfrage mehr Kompromißbereitschaft zeigt. ■

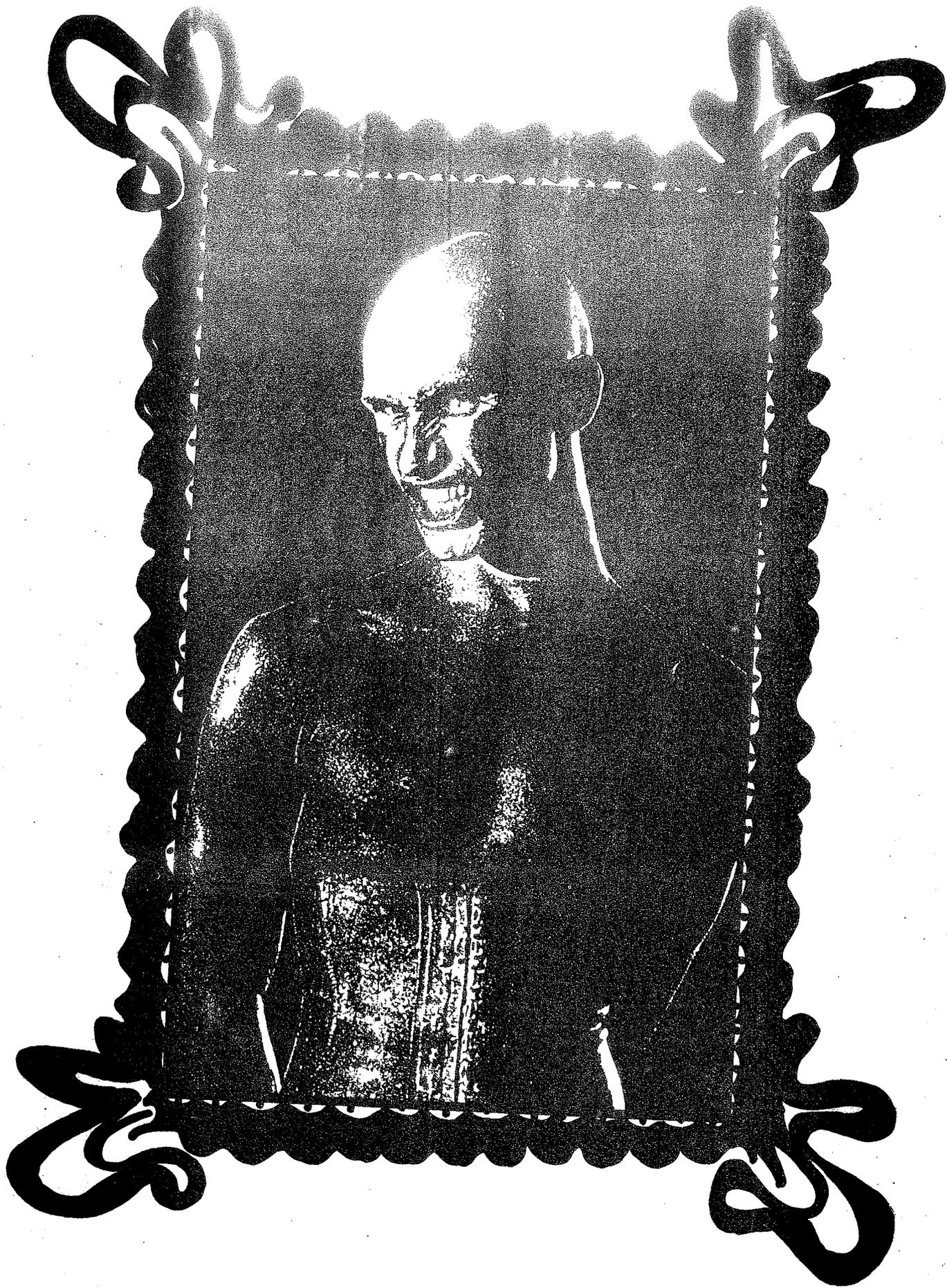
dz/gil

* Weiteres Informationsmaterial über die "Vorgeschichte" der drohenden Institutsverlegung kann in einem FASSUNGEN-Ordner im Café eingesehen werden.

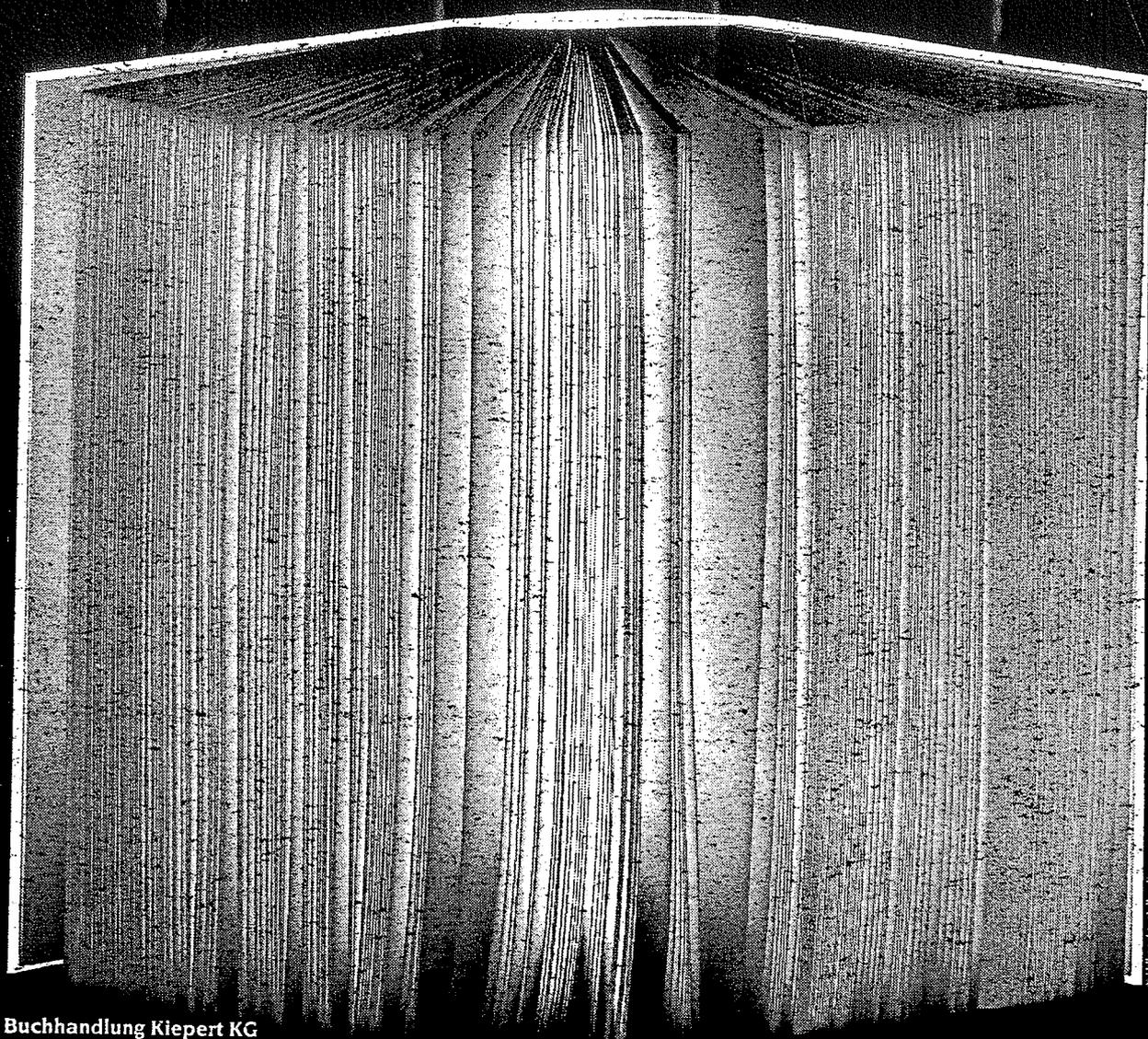
IMPRESSUM Redaktion:

Carlo A. Bottigelli (*cab*), Karen Diehl, Carola Feddersen (*cf*), Agnes Holweck, Gisela Lockenkötter (*gil*), Thorsten Nicolai (*nic*), Irina Rajewsky, Susanne Semrau, Diana Zimmermann (*dz*).

Das Titelblatt dieser Ausgabe zeigt eine Photographie von Man Ray und ein Bild aus Greenaways Film *Prospero's Books* (Komposition Carola Feddersen und Carlo A. Bottigelli).



Nicht vom Winde verweht.



Buchhandlung Kiepert KG
Bücher und Landkarten

Hauptgeschäft an der TU
Hardenbergstraße 4-5
W-1000 Berlin 12
U-Bahn Ernst-Reuter-Platz
Telefon 3110 09-0
Telefax 3110 09-10

Filiale Dahlem an der FU
Garystraße 46
W-1000 Berlin 33
Nahe U-Bahnhof Thielplatz
Telefon 832 43 68

Antiquariat Kiepert GmbH
Knesebeckstraße 20
W-1000 Berlin 12
Telefon 313 5000

KiepertStadtmitte
Friedrichstraße 63
O-1086 Berlin
Am U-Bahnhof Stadtmitte
Telefon 208 25 11

Kiepert. Bücher für Alle.