

*Tran Gole* 5

Ricognizioni Multimediali nel Surrealismo Europeo

**Laboratorio TEATRO TRA LE RIGHE**

## Dal testo attraverso la lingua verso il teatro

Il laboratorio **Teatro Tra Le Righe** è stato creato nel 1994 all'interno del Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze della Humboldt Universität e della Freie Universität di Berlino da Teresa Zonno con lo scopo di sperimentare un metodo diverso per lo studio della letteratura e delle lingue europee. Avvalendosi da vari anni del supporto della Comunità Europea (programmi Caleidoskopio e Connect) come anche della collaborazione di varie università europee (Londra, Oxford, Barcellona, Parma, Siena, Erlangen-Nürnberg) si è ormai affermato come un valido progetto multimediale e multiculturale.

Il laboratorio si propone di tradurre e analizzare le opere di autori definiti europei in quanto rappresentanti di una 'Cultura dei Ponti'. Il ponte può essere considerato, in questo contesto, come una metafora in grado di cogliere la storia culturale europea e le sue future prospettive di sviluppo.

Il laboratorio si è, in seguito, concentrato sulla relazione tra lingua parlata e lingua scritta, tra i linguaggi e le lingue e, in particolare, sui rapporti tra lingua e linguaggio gestuale in contesti culturali diversi. Per la sua intrinseca dimensione eclettica e multimediale, è stato scelto il mezzo teatrale come il più consono per perseguire gli scopi suddetti.

Il laboratorio teatrale si avvale di uno staff di professionisti del teatro e di musicisti che mutano ogni anno, a seconda della loro conoscenza e del loro interesse per una lingua e per l'autore preso in considerazione. Ad essi si uniscono gli studenti di lingue straniere ma anche tutti coloro che vogliono migliorare una lingua e avvicinarsi alla letteratura, usando il teatro.

Quest'anno il lavoro si è concentrato sulla referenzialità dei testi. Partendo da un testo di Ivan Goll, gli artisti Thomas Martius e René Pollesch hanno realizzato in collaborazione con studenti di Parma, Barcellona e Oxford la performance sperimentale e multimediale **Drei Originale** (Tre Originali).

“Dal testo attraverso la lingua verso il teatro”: il laboratorio non è un luogo di produzioni sperimentali ma di esperienze, dove persone provenienti da culture diverse e parlanti lingue diverse possono studiare, tradurre, discutere, mettere in scena ed, eventualmente, rappresentare un testo teatrale. Come in ogni progetto didattico e scientifico in cui l'attenzione è rivolta ai processi interni, i risultati possono essere positivi o negativi in quanto il centro d'interesse è più il percorso che il risultato. Il lavoro non vuole soddisfare il gusto convenzionale del pubblico ma seguire il processo di conoscenza di una lingua, di un linguaggio come quello gestuale, di un modo di essere. Per il futuro, riflettendo sugli errori compiuti, diventa sempre più pressante risolvere il problema di come un'esperienza intrinseca come quella compiuta nel laboratorio **Teatro Tra Le Righe** possa trovare il giusto modo di esprimersi all'esterno.

“Dal testo attraverso la lingua verso il teatro” potrebbe allora, con uno sviluppo contrario, divenire: “Dal teatro attraverso la lingua verso il testo”. In questo caso il teatro sarebbe il luogo dove i nodi della realtà si propongono e si risolvono.

Teresa Zonno  
Berlino

## Vom Text über die Sprache zum Theater

Die Werkstatt **Teatro Tra Le Righe** (Theater zwischen den Zeilen) wurde 1994 von Teresa Zonno im Fachbereich Romanistik der Freien und der Humboldt Universität zu Berlin ins Leben gerufen. Ziel dieser Werkstatt ist es, eine neue Methode des Literaturstudiums und des Spracherwerbs zu erproben. Seit mehreren Jahren im Rahmen der Programme Kaleidoskop und Connect durch die Europäische Kommission unterstützt, hat sich das **Teatro Tra Le Righe** in Zusammenarbeit mit anderen europäischen Universitäten (London, Oxford, Barcelona, Parma, Siena, Erlangen-Nürnberg) zu einem anerkannten multimedialen und multikulturellen Experiment entwickelt.

Zweierlei hat sich das **Teatro Tra Le Righe** zur Aufgabe gemacht. Zum einen präsentiert es in jedem Jahr einen Autor, der im Sinne einer europäischen 'Kultur der Brücken' als 'Brücke' zwischen der Kultur seiner Heimat und den Kulturen der Fremde interpretiert werden kann. Das Bild der Brücke beschreibt in diesem Zusammenhang die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur historisch und in zukünftiger Perspektive.

Zum anderen soll über das Verhältnis zwischen gesprochener und geschriebener Sprache reflektiert werden, ein Ansatz, der insbesondere die Beziehungen zwischen Sprache und Gestus in den unterschiedlichen Kulturen berücksichtigt. Aufgrund seiner umfassenden multimedialen Vielfalt wurde das Theater als einer solchen Reflexion angemessenes Medium gewählt.

Jedes Jahr gewinnt die Theaterwerkstatt professionelle Theaterleute und Musiker mit einem besonderen Interesse an dem ausgewählten Autor und seiner Sprache für die künstlerische Leitung des jeweiligen Projekts. Gemeinsam mit ihnen arbeiten Fremdsprachenstudenten und andere junge Menschen, die ihre Sprachkenntnisse verbessern und sich über das Medium Theater mit fremdsprachiger Literatur auseinandersetzen möchten, an einem Stück.

In diesem Jahr lag der Schwerpunkt der Arbeit auf der Auseinandersetzung mit der Referenzialität von Texten. Unter der Leitung der Künstler Thomas Martius und René Pollesch entstand mit Studenten aus Parma, Barcelona und Oxford die an einer Vorlage von Ivan Goll inspirierte multimediale und experimentelle Performance **Drei Originale**.

“Vom Text über die Sprache zum Theater”, das heißt, die Werkstatt ist kein Experimentierfeld, sondern versteht sich als Erfahrungsort, an dem Menschen aus verschiedenen Sprach- und Kulturzusammenhängen miteinander studieren, übersetzen, diskutieren, ein Stück inszenieren und aufführen können. Wie bei jedem didaktischen wissenschaftlichen Projekt, bei dem die Aufmerksamkeit auf die Vorgänge im Inneren gerichtet ist, können die Ergebnisse positiver oder negativer Art sein. Denn der Weg, nicht das Ziel, steht im Mittelpunkt des Interesses. Die Arbeit wird nicht danach ausgerichtet, einen konventionellen Publikumsgeschmack zufriedenzustellen, sondern sie orientiert sich an dem Prozeß, aus dem sich die Kenntnis einer Sprache, eines Sprachgestus und einer Lebensform entwickelt. Eine lange Wegstrecke liegt noch vor uns, viele Fehler sind uns unterlaufen, vor allem aber gilt es eine Antwort auf die Frage zu finden, wie eine als Werkstatt organisierte, das heißt auf den inneren Prozeß ausgerichtete Lernerfahrung sich in angemessener Form nach außen darstellen kann.

“Vom Text über die Sprache zum Theater” könnte also auch eine umgekehrte Entwicklung nehmen, nämlich “Vom Theater über die Sprache zum Text”. In diesem Fall würde das Theater zum Ort, an dem die Verwicklungen der Realität sich zeigen und sich auflösen.

Teresa Zonno  
Berlin

## From text via language to theatre

The workshop **Teatro Tra Le Righe** (Theatre between the lines) was originally conceived in 1994 by Teresa Zonno under the auspices of the Faculty of Romance Languages of the Humboldt Universität and the Freie Universität of Berlin. The purpose of the workshop is to experiment with a new method for studying literature and learning languages. Supported for the past several years by the European Commission through the programmes Kaleidoscope and Connect, it has, in cooperation with several European universities (London, Oxford, Barcelona, Parma, Siena, Erlangen-Nürnberg), attained recognition as a multimedial and multicultural project.

The **Teatro Tra Le Righe** has set itself two main goals. Each year it presents an author who, if we understand European culture as 'Culture of Bridges', can be viewed as a 'bridge' between the culture of his or her homeland and foreign cultures. In this context, the image of the 'bridge' symbolises the development of a specifically European culture in both an historical and future-oriented perspective.

Second, it will reflect on the relationship between spoken and written language, a point of departure which leads it to devote particular attention to the interplay of language and gesture in different cultures. Because of its multimedial variety, theatre has been selected as a medium suitable for such reflections.

Every year, the theatre workshop is able to enlist the cooperation of theatre and music professionals with a particular interest in the chosen author as the artistic supervisors of each respective project. Under their guidance, students of foreign languages, as well as other young people who wish to improve their abilities in a foreign language and to encounter foreign-language literature through the medium of theatre, work together on a performance.

This year, the focus of our work has been a confrontation with textual referentiality. Starting from a play by Ivan Goll, a multimedial and experimental performance, **Drei Originale** (Three Originals), has been created under the direction of the artists Thomas Martius and René Pollesch, and together with students from Parma, Barcelona and Oxford.

“From text via language to theatre”: the workshop thinks of itself not as a platform for experimental productions but more as an experiential location in which people from different linguistic and cultural backgrounds can study, translate, discuss, and stage and perform a play together. As in any didactic and scientific project in which attention is focused on the inner processes, the results can be both positive and negative, for it is the path, and not the final goal, which is of primary interest. The work is not chosen in order to gratify conventional public tastes; rather, it is oriented toward the process in which knowledge of a language, of linguistic gestures, and of a way of life is developed. We still have a long way ahead of us, and many mistakes have been made. Most importantly, we must try to solve the problem of how the inner experience of the learning process can be appropriately represented to the public.

“From text via language to theatre” can thus also work in the opposite direction, namely, “From theatre via language to text”. In this case the theatre becomes a place in which the intricacies of reality reveal themselves and are resolved.

Teresa Zonno  
Berlin

## Desde el texto, a través de la lengua, hacia el teatro

El laboratorio **Teatro Tra Le Righe** (Teatro entre líneas) ha sido creado en 1994 por Teresa Zonno en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Humboldt y de la Freie Universität de Berlín con el propósito de ensayar un método diferente para el estudio de la literatura y las lenguas europeas. Contando, desde algunos años, con el apoyo de la Comunidad Europea (programas Caleidoskopio y Connect) y con la colaboración de varias universidades europeas (Londres, Oxford, Barcelona, Parma, Siena, Erlangen-Nürnberg), se ha consolidado como un válido proyecto multimedial y multicultural.

El laboratorio se propone traducir y analizar las obras de autores europeos en tanto que representantes de una 'Cultura de los Puentes'. El Puente es una metáfora que describe la cultura europea en su especificidad y sus perspectivas de desarrollo futuro. El laboratorio se ha concentrado, además, en la relación entre lengua hablada y lengua escrita, entre los lenguajes y las lenguas y, en especial, en las relaciones entre lenguas y lenguaje gestual en contextos culturales diferentes. Por su intrínseca dimensión eclética y multimedial, el medio teatral ha sido elegido como el más apto para alcanzar estos objetivos.

El laboratorio teatral cuenta con un equipo de profesionales del teatro y de músicos que cambian cada año, según sus conocimientos e intereses para la lengua y el autor tratados. A ellos se unen los estudiantes de lenguas extranjeras y también todos los que quieren mejorar su conocimiento lingüístico y acercarse a la literatura usando el teatro.

Este año el trabajo se ha concentrado en la referencialidad de los textos. A partir de una obra de Ivan Goll, los artistas Thomas Martius y René Pollesch han realizado, en colaboración con los estudiantes de Parma, Barcelona y Oxford la performance experimental y multimedial **Drei Originale** (Tres Originales).

“Desde el texto, a través de la lengua, hacia el teatro”: el laboratorio no es un lugar experimental sino de experiencias, donde personas procedentes de culturas diversas y que hablan idiomas diversos pueden estudiar, traducir, discutir, poner en escena y eventualmente representar un texto teatral. Como en cada proyecto didáctico y científico en el que la atención se dirige a los procesos internos, no importa si los resultados son positivos o negativos, ya que el foco de interés consiste más en el recorrido que en el resultado. El trabajo no se propone satisfacer el gusto convencional del público sino seguir el proceso de conocimiento de una lengua, de un lenguaje como el gestual, de una manera de ser. Para el futuro, reflexionando en los errores cometidos, se hace cada vez más acuciante el problema de cómo una experiencia intrínseca como la que se ha llevado a cabo en el laboratorio **Teatro Tra Le Righe** pueda encontrar la justa manera de expresarse en el exterior.

“Desde el texto, a través de la lengua, hacia el teatro” podría entonces, con un desarrollo contrario, convertirse en “Desde el teatro a través de la lengua hacia el texto”. En este caso el teatro sería el lugar donde los nudos de la realidad se proponen a la atención de los espectadores y se desatan.

Teresa Zonno  
Berlín



## Ricognizioni multimediali nel Surrealismo europeo: Drei Originale

“Ricognizioni multimediali nel Surrealismo europeo” (Multimedia investigations into European surrealism) consists in a series of cultural events to take place at the universities of Oxford, Parma, Barcelona, Berlin and Erlangen-Nürnberg as well as in theatres at Berlin and Oxford. It is the result of one year’s literary research involving myself and academics from the above-mentioned institutions.

Literary themes will focus on the work of the surrealist author Ivan Goll, in which he looks beyond the boundaries of national culture thereby contributing to the notion of a European ‘Culture of Bridges’. Many considerations form the background and the point of departure for the programme of research ***From Europe - For a Culture of Bridges*** brought into being by myself in 1992.

The Euro is probably the most visible symbol of the political and economic unification of Europe. Cultural connections within Europe, however, are perceived by the European family of nations only partially or only in traditional clichés, so that broad areas of social reality within individual countries remain entirely unknown. In my opinion, the cultural and political goal of broadening this narrow range of vision should not be formulated in a purely abstract way; I rather feel it is a task which is of primary importance for the cultural creators and scholars of a unified Europe. After all, a consciousness of our cultural links does not automatically follow from encounters between national cultures.

On the contrary, without a sufficient knowledge of the historical particularities which have favoured the development of cultural multiplicity on our continent, it will be difficult to evaluate appropriately regional differences and to perceive areas of cultural commonality, and consciously to integrate these into artistic creation.

The 'bridge' can be developed into a definitive metaphor for describing and understanding our specifically European culture in both a historical and future-oriented perspective. A bridge, of course, is not only a border point; even more importantly it is a connection across apparently unconquerable divides. At the same time, it is also a place in its own right inviting you to linger and allowing your gaze to roam freely in all directions. Standing for a moment on the bridge over what is – from a cultural-political perspective – a transnational land between spaces, the longing is awakened for belonging, connection and communication between what is already known and what has just been glimpsed on the horizon.

The specific nature of this European Culture of Bridges emerges thus not from the construction of borders of whatever kind, but from the freely chosen perspective of the stranger who is able from a distance to reflect critically on the regional particularity of his heritage. Like the bridge itself, a European Culture of Bridges is also simultaneously local and translocal. It is in this regard that the intellectual position of the European, the representative of this Culture of Bridges, is fundamentally different from the cosmopolitan consciousness which was first expressed in the literature of the Fin de Siecle and later on in literature written in exile.

After nearly five years of literary and theatrical work the **Teatro Tra Le Righe**, located at various European universities, does not claim to be able to create such a European Culture of Bridges. On the contrary, through the research work, text translations, performances, exhibitions, video productions and conferences, we have proved that since the beginning of the Modern period in Europe, artists have given their own expression to their consciousness of being part of a Culture of Bridges.

The author chosen this year by the **Teatro Tra Le Righe**, Ivan Goll (as the other years Alberto Savinio, Edoardo Sanguineti and Dino Campana), has in his creative work (and also in his biography) succeeded in freeing himself from a provincial fixation with his own place of origin and settling intellectually and culturally on the bridge. This expansion of his personal identity has found new forms of artistic expression in his poetry, prose and drama. **The Teatro Tra Le Righe** aimed to examine the meaning of this new form of expression and to experience and represent its linguistic gestures in a multimedial, concrete form through the medium of theatre.

As long ago as 1922, Ivan Goll asserted: "Drama can no longer exist in today's world!" – that is, the dramatic dialogue has long since ceased to take

place. Nevertheless, the potential for dialogue remains the motivating force behind the theatre, so that now it is not the (new and still-evolving) ideas which matter, but the way in which they are given form.

The experimental part of our project *Drei Originale* (Three Originals) is one such attempt at giving form to ideas. The selected original text from the realm of surrealism has been transformed by Thomas Martius into a video, which in turn provided an “original” for adaptation as a theatrical piece by René Pollesch. Thus Pollesch, in his work, did not proceed from the “text of the piece” itself, but from the video. In other words, the play that we will perform with the students of Oxford, Barcelona and Parma Universities will not refer to Goll’s original of the play “Methusalem”, but to the film “by Goll”. The text of this performance will not only, or not at all, be generated by the verbal text, but by the text which the film portrays, that is, only by its “translation”.

It will be exiting to re-examine the relationship between “play” (Pollesch) and “video” (Martius) on stage: to see what has ultimately been generated from the original text in this way, as opposed to a pure stage adaption of the text of the piece.

**Ricognizioni multimediali** – The theatrical experience with multimedia support is an exciting new method for instruction in language and European culture.

We live in a multimedial society. Multimedia is often misunderstood as a simple increase in the number of pictures available to us. Viewed positively, one of its remarkable features is that it involves both visual and auditory stimuli (and we can expect that in the future other forms of sensory perception will be included as well). To be able to speak about today’s “multimedia society” involves becoming conscious of the fact that a mere accumulation of different kinds of media does not automatically change our structures of thought in the multimedial scene. In fact, it is quite the contrary. Precisely this unconscious accumulation of different media within our monomedial form of thinking can contribute to a worsening of that situation about which educators so often complain, namely, that today’s society suffers from a fragmentation of thought, speech and behaviour – for surely the new knowledge-gathering possibilities open to a society based on multimedial communication will also effect changes in the *forma mentis* of the members of that society. These changes need to be taken into account when developing new methods of language pedagogy in order adequately to prepare the younger generation for future opportunities. A multimedia-based system of language learning is far more relevant to the needs of young people growing up in our multimedia society than merely learning from books. This means, therefore, that an integrated method of knowledge transmission must be found.

Theatre is ideal for fulfilling these needs, because the language of the theatre is continuously moving between monomedial and multimedial methods of

knowledge transmission. The written text, anchored in the literary tradition, represents the area of abstract discourse, while the scenically-organized communication structure and the picture-like symbols of body language correspond to the multimedia characteristics, i. e., the simultaneous transmission and processing of information and analogous thought. The particular combination of the written word with all other theatrical elements, which comes into being during the play itself, creates the harmony between abstraction and immersion which is characteristic of the theatre. This means that theatre is not only able to overcome the contradiction experienced in monomedial society, between what people say and think and what they do; it is also, as an integrated part of language and theatre instruction, able to impart theoretical and practical linguistic knowledge and sharpen sensory perception. Insofar as it demands of all participants the involvement of their entire person, it makes it possible for them to rediscover the multidimensionality of language and thereby saves the latter from the danger of intellectual ossification.

The challenge for the future is, through an expanded definition of multimediality, to arrive at a consciousness of the endless variety of the forms of sensual perception and expression, and thereby to counteract the current tendency towards a dulling of our sensibilities.

Teresa Zonno  
Berlin

## The “Drei Originale” – Project

My interest in the international interdisciplinary project is prefaced by my occupation with the theory and practice of the learning play of Brechtian provenience (das Lehrstück).

Brechtian scholarship has generally interpreted the Lehrstücke as thesis-plays, overlooking their potential as performance pieces (libretti) and as prototypes of the concept “theatre without an audience”. A special application of the learning play as an intrinsic communication between learners who assume different roles as virtual actors (let us call them vactors) can be used as an exercise in the acquisition of a foreign language.

This is one aspect only of the CONNECT 99 project, but it is an important one. We hope that students virtually acting (vacting) in an acquired language will gain insights into their own culture and the culture of the “original”. These insights transcend conventional literary competence and include foreign accents, intonations, speech tempi, the expressive side of colloquial speech patterns, sonoric articulation, corporal and gestural signals accompanying speech.

This kind of investigation is theatrical in nature but could not be conducted in the form of extrinsic acting, which uses an “audience” as the point of reference. The actors as participants of the experiment work consequently under the assumption that there is no audience. “Rehearsals” are conducted as workshops only for the benefits of the learners.

This means that the results of such workshops can be seen by an interested audience, let us call them better “invitees”. If such an experiment succeeds, the external viewers may be amazed with the quality and strange beauty of this peculiar kind of intrinsic acting.

This kind of work can be conducted only in a laboratory environment, in the protected environment of the universities, and with genuinely interested students. It requires academic and artistic backing from literary scholars, theatre theoreticians and practitioners, from playwrights and multimedia artists. We believe that the elaborate net of conferences and seminars accompanying the CONNECT 99 project, creates a framework promising new insights for scholars, artists and students.

The paradoxical idea of the “Drei Originale” signals an unconventional approach to literary text, blurring a distinction between scripted and performance text

The interestingly outdated Ivan Goll surrealist expressionist play “Methusalem” is not used as a text for staging, but as a hidden evocative source for a video film by Thomas Martius.

The Martius film in turn will be an inspirational force for René Pollesch’s play. Like the replica of Goethe’s garden house in Weimar, Pollesch’s learning play will provide a concave mirror pointing to the idea behind Goll’s and Martius’s “originals”. And if not - this would be also not a lost effort. In a learning experiment, a positive as well as a negative outcome are equally instructive. In these terms we are looking forward to an exciting season of intellectual and artistic surprises.

Andrzej Wirth  
Berlin - Oxford



## Das Überdrama

Ein schwerer Kampf ist entsponnen zum neuen Drama, zum Überdrama.

Das erste Drama war das der Griechen, in dem die Götter sich mit den Menschen maßen. Ein Großes: daß der Gott damals den Menschen dessen würdigte, etwas, was seither nicht mehr geschah. Das Drama bedeutete ungeheure Steigerung der Wirklichkeit, tiefstes dunkelstes, pythisches Versenken in die maßlose Leidenschaft, in den zerfressenden Schmerz: alles überreal koloriert.

Später kam das Drama des Menschen um des Menschen willen. Das Zerwürfnis mit sich selber, Psychologie, Problematik, Vernunft. Es wird nur gerechnet mit *einer* Wirklichkeit und *einem* Reich, und alle Maße sind darum beschränkt. Alles dreht sich um *einen* Menschen, nicht um *den* Menschen. Das Leben der Gesamtheit kommt auch schlecht zur Entwicklung: Keine Massenszene erreicht die Wucht des alten Chores. Und wie groß die Lücke ist, merkt man an den mißlungenen Stücken des vergangenen Jahrhunderts, die nichts anderes sein wollten als: interessant, advokatorisch herausfordernd oder einfach beschreibend, nachahmend.

Nun fühlt der neue Dramatiker, daß der Endkampf bevorsteht: die Auseinandersetzung des Menschen mit allem Ding- und Tierhaften um ihn und in ihm. Es ist ein Dringen in das Reich der Schatten, die an allem haften, hinter aller Wirklichkeit lauern. Erst nach ihrer Besiegung wird vielleicht Befreiung möglich. Der Dichter muß wieder wissen, daß es noch ganz andere Welten gibt, als die der fünf Sinne: Überwelt. Er muß sich mit ihr auseinandersetzen. Das wird keinesfalls ein Rückfall werden ins Mystische oder ins Romantische oder ins Clowneske des Variétés, wiewohl ein Gemeinsames darin zu finden ist, das Übersinnliche.

Zunächst wird alle äußere Form zu zerschlagen sein. Die vernünftige Haltung, das Konventionelle, das Moralische, unseres ganzen Lebens Formalitäten. Der Mensch und die Dinge werden möglichst nackt gezeigt werden und, zur besseren Wirkung, immer durch das Vergrößerungsglas.

Ja, man hat ganz vergessen, daß die Bühne nichts anderes ist als ein Vergrößerungsglas. [...] Man hat ganz vergessen, daß erstes Sinnbild des Theaters die *Maske* ist. Die Maske ist starr, einmalig und eindringlich. Sie ist unabänderlich, unentrinnbar, Schicksal. Jeder Mensch trägt seine Maske, was der Antike seine Schuld nannte. [...]

In der Maske liegt ein Gesetz, und dies ist das Gesetz des Dramas. Das Unwirkliche wird zur Tatsache. Es wird für einen Augenblick bewiesen, daß das Banalste wirklich und göttlich sein kann und das gerade darin die größte Wahrheit liegt. Die Wahrheit ist nicht in der Vernunft enthalten, der Dichter findet sie, nicht der Philosoph. Das Leben, nicht das Erdachte. Und es wird ferner gezeigt, daß jeglicher Vorgang, der erschütterndste, wie das Auf- und Zuklappen eines Augenlids, von eminenter Wichtigkeit ist für das Gesamtleben dieser Welt. Die Bühne darf nicht mit nur realem Leben arbeiten, und sie wird überreal, wo sie auch von den Dingen hinter den Dingen weiß. Reiner Realismus war die größte Entgleisung aller Literaturen.

[...] Die Kunst soll den Menschen wieder zum Kind machen. Das einfachste Mittel ist die Grotteske, aber ohne daß sie zum Lachen reize. Die Monotonie und die Dummheit der Menschen sind so enorm, daß man ihnen nur mit Enormitäten beikommen kann. Das neue Drama sei enorm. Und auch abnorm.

Das neue Drama wird darum alle technischen Mittel zu Hilfe ziehen, die heute die Wirkung der Maske auslösen. Da ist zum Beispiel das Grammophon, die Maske der Stimme, das elektrische Plakat, oder das Sprachrohr. Die Darsteller müssen undimensionierte Gesichter-Masken tragen, in denen der Charakter grob-äußerlich schon erkennbar ist: ein zu großes Ohr, weiße Augen, Stelzbeine. Diesen physiognomischen Übertreibungen, die wir selbst notabene nicht als Übertreibungen auffassen, entsprechen die inneren der Handlung: Die Situation möge kopfstehn, und oft möge, damit sie eindringlicher sei, ein Ausspruch mit dem Gegenteil ausgedrückt werden. Genauso wird es wirken, wie wenn man lange und fest auf ein Schachbrett sieht und einem bald die schwarzen Felder weiß, die weißen Felder schwarz erscheinen: Es überspringen einander die Begriffe, wo man an die Wahrheit grenzt.

Wir wollen Theater. Wir wollen unwirklichste Wahrheit. Wir nähern uns dem Überdrama.

Ivan Goll

*Die neue Schaubühne*, 1/1919

## Das Kinodram

Seit Lustren hetzt eine neue Geschwindigkeit unseren Planeten dreifach und zehnfach schneller um sich selbst. Der Stern hat einen Schock bekommen. Wir stehn in einem neuen Zeitalter, dem der Bewegung.

Dies alles ist der Technik zu verdanken. Ihr zuliebe hat das Antlitz des ganzen Globus sich verändert. Aus kleinen Städten schwell die Blase riesiger Bahnhöfe, New York mit seinen Wolkenkratzern ein Lichtgebirge, in fruchtbaren Ebenen weite weiße Flughallen.

Umstülpung des Kalenders, der Zeitrechnung, der zwölfzähligen Uhr. Immer mehr hetzt Nacht den Tag, die Stunde wird zum Tag, und auch die Minute. Bewegung, nur Bewegung. Geschäft jagt Geschäft. Erlebnis Erlebnis. Bild jagt Bild. Und wie plötzlich zum historischen Monument eine Windmühle, ein veraltetes Postgebäude, vielleicht bald eine Kaserne werden: so auch die geistigen Dinge.

Ein neues Element, wie Radium, Ozon, wirkt auf die gesamte Kunst: Die Bewegung. Alle Gattungen: Dichtung, Malerei, Plastik, Tanz erfahren es, erleiden es. In allen steht das Handwerk einen Augenblick tot und stumm. [...]

[...] Die statischen Gesetze sind umgestoßen. Der Raum, die Zeit ist über-rumpelt. Die höchsten Forderungen der Kunst: die *Synthese* und das *Spiel der Gegensätze*, werden durch die Technik erst ermöglicht und erleichtert.

Wir haben den Film. [...] Basis für alle neue kommende Kunst ist das Kino. Niemand wird mehr ohne die neue Bewegung auskommen, denn wir rotieren alle in einer anderen Geschwindigkeit als bisher.

Das Unerwartete wird entdeckt, realisiert. Das Ei des Kolumbus: Ein Gemälde wird durch Film gemalt. Das Bild wird aus der Grenze des Rahmen-Raums befreit und atmet zeitlich: durch die schnelle Aufeinanderfolge verschiedener wachsender und absteigender Gegensätze mittels Film erzeugt. [...]

Und wieviel näher, wieviel einfacher liegt das Problem des *Bewegungsdramas*. Ein Drama aus der Bewegung heraus geboren, die doch sein wesentlichster sinnlichster Inhalt, sein Blut sein muß! Was bedeutet Dramatik anderes als intensive innere geäußerte Bewegung. [...] Schon ersetzen Lichtbildpalace das Staatstheater. Aber das Theater kann sich am Kino rächen, indem es diesen auffrißt, das heißt, ihn sich zu eigen macht.

Mit vollem Recht wird heute in Europa Kino von edlen Geistern gehaßt, weil es weder in Deutschland noch in Frankreich, noch in Italien eine einzige Filmfirma gibt, die Kunst treibt, statt Industrie. Darum zwei getrennte Lager. Anders in Amerika. Dort ist der Film verstanden von Filmspieler und Publikum als ein Zeichen unserer Rapidität, ist schon wesentlicher Bestandteil des amerikanischen Lebens. Die dortigen Filmautoren verarbeiten nämlich nicht alte verbrauchte Kulissen des Daseins, Sardoustücke und Hauptmannromane, sondern erzeugen, schaffen aus dem Urstoff des Filmelementes: aus der Bewegung, die auch das moderne Alltagsleben charakterisiert, ihre, unsere Kunst. Auch dort ist noch Anfang. Dem Europäer zunächst unverständlich ist die rasende Anhäufung ganz unzusammenhängender Situationen, die unlogische Handlung, denn: nicht die Handlung, sondern die Bewegung ist die Basis. Akrobatik verzerrt das Natürliche. Der Raum ist unbegrenzt, unbegrenzter als für die einstigen Götter der Olympe und Elysien. Aller Traum im Film realisierbar. Welch herrliche Sache für den Dichter!

Welche unerhörten Möglichkeiten für den Dramatiker! Dahin ist die Fabel des einheitlichen Raums, der fünf Akte und alles Kulissenrequisits. Über-trumpft die Drehbühne, die dem modernen Drama gar nichts genutzt hat. Wo ist die Zeit, da ein atemloser Läufer auf den Zinnen des Schlosses eine Schlacht dramatisch erzählte. Dies alles ersetzt der *Film*. Die Gegenwart und die Vergangenheit und die Zukunft gehen im selben Augenblick über das Bewußtsein der Bühne. Synthese.

Der Film *ist* dramatisch, ist nichts als das. Episch ist die Photographie. Dramatisch ist die Bewegung.

Auch das "metaphysische Wort" wird nicht fehlen. Vertrauen wir auf den kommenden Erfinder, der uns das "redende Kino" schenkt. Inzwischen hat

aber der Dichter genug zu tun, das Szenario zu schreiben und in Grammophon zu diktieren.

Seine Aufstellung von Filmsituationen wird bewegte Dichtung sein. Seine Menschen, leibhaftig auf der Bühne, sprechen wie wir alle. Hinter ihnen flitzt das dämonische Leben, sei es zur Illustrierung eines erzählten Geschehnisses, sei es als bloßer dekorativer Selbstzweck, über die Leinwand-Kulisse. Gleichzeitig empfiehlt der Dichter dem Orchester bewegten Rhythmus. Landschaften von ungeheurer Explosivkraft werden projiziert.

So werden im *Kinodram alle Künste* mitwirken: Es wird nicht nur Dichtung sein, sondern Malerei, Musik, Plastik, Tanz.

Hinzu tritt seine soziale Bedeutung. Das neue Kunstwerk wird nicht für ein Land geschaffen, für eine Elite einer Stadt gespielt, sondern gehört der ganzen Welt und auch dem Volk der Vorortkinos. Die Künstler aller Gattungen, statt sich in ihren Dachkammern "individualistisch" zu zergrämen, werden berufen sein, an großen, allgemeinen, wertvollen Kunstwerken zu arbeiten. Ihr Leben wird gesichert sein. Und eine neue tätige Kunst der Vielen wird möglich werden, wie es die große Kunst aller Jahrhunderte war: der Kathedralenerbauer des Mittelalters und der Tempelkünstler der Asiaten.

Ivan Goll

*Die neue Schaubühne*, 2/1920



## La figura di Matusalemme di Ivan Goll Alcune riflessioni

Che l'aporia cultura/arte/anima ed economia/meccanizzazione si sia imposta nel primo ventennio ed oltre del Novecento con tutta la sua carica dirompente nella riflessione artistica e filosofica di molti autori tedeschi tra cui T. Mann, R. Musil, B. Brecht, di statisti di rango come Walther Rathenau (1) e di un artista quale George Grosz è un fatto risaputo, ma ciò che merita di essere riproposto in quest'ottica, sul versante teatrale, è la *pièce Matusalemme o L'eterno borghese* di Ivan Goll (2), ideato nel 1918 e pubblicato nel 1922, che non vuol essere solo una parodia di ogni possibile idealismo, ma anche una satira assai pungente della concezione borghese o meglio di quella particolare accezione di *Spießertum* tedesco asservito alla logica capitalista più bieca e disumana. Alla stessa stregua del Brecht di *Nella giungla delle città*, Goll denuncia nel *Matusalemme* i meccanismi aberranti del capitalismo, entro i cui ingranaggi si frantumano inesorabilmente i valori della *humanitas* ereditata dalla tradizione del Classicismo weimariano, lasciando sempre più spazio all'avvento di un "Uomo" alienato, massificato, privo di punti di riferimento, in balia del potere seducente emanato dalle statistiche, dalle quotazioni di borsa, dalle speculazioni finanziarie, dalle manifestazioni agonistiche con finalità lucrative che sottraggono all'anima il proprio spazio nel mondo, nella società, nell'individuo stesso. Gli slanci vitalistici di matrice nietzscheana, estatico-visionaristici e rivoluzionari presenti nell'Espressionismo tesi ad annunciare

una nuova palingenesi dell'umanità (*Oh Mensch-Dichtung*), l'avvento del cosiddetto 'Uomo nudo' liberato dalle ipoteche e dai condizionamenti dell'età guglielmina, così efficacemente denunciati da Heinrich Mann nei suoi romanzi (3) e pregni di quell'ottimismo imperialista, tronfio e guerrafondaio, si affievoliscono nella *pièce* di Goll, il quale ci ripropone nella figura di Matusalemme un *ewiger Bürger* chiuso nell'immobilismo e nella fissità del suo ruolo, una sorta di maschera che lo *Spießer* indossa per esprimere il suo ruolo storico e metastorico.

Se si ripercorrono le tappe esistenziali di Matusalemme, si apprende che egli ha ingrossato le fila del sottoproletariato urbano indigente, schiacciato dalle regole ferree di un capitalismo disumano, per il quale la logica dell'economia ha ragione su tutto e tutti, ed è riuscito, non diversamente dal personaggio brechtiano Shlink di *Nella giungla delle città*, ad imporsi come fabbricante di calzature che ha fatto suo il credo del profitto a tutti i costi, della produttività e dell'accumulo di denaro. Ma il raggiungimento di una siffatta posizione di benessere economico non gli consente però di liberarsi dalla condizione abietta, laida dello *Spießer*, anzi accentua in lui la grettezza, la tronfieza, il cattivo gusto che sconfinava nel kitsch, l'opulenza volgare che si traduce in un incontenibile desiderio di cibo, metafora della sete di accumulo. Del resto già lo statista Walther Rathenau sosteneva che il mondo meccanizzato (dell'industria) distrugge la vita interiore e non è minimamente in grado di additare un ideale qualsiasi di liberazione. Il rischio che correva fortemente il proletario, era, secondo lui, quello di diventare un piccolo borghese anziché un "Uomo" con una propria fede e dei propri valori. La *Sekurität* e la *Gemütlichkeit* del borghese si evincono dalla descrizione che Goll fa del salotto kitsch, ma pur sempre lussuoso, di Matusalemme, un ambiente questo appositamente predisposto allo scopo di preservare l'industriale dalle minacce del mondo esterno, su cui si abbatte violentemente il vento della rivoluzione, al quale nemmeno i dipendenti della sua fabbrica di calzature riescono a sottrarsi. Solo comodamente seduto sulla poltrona felpata del suo salotto, Matusalemme si sente al riparo dagli attacchi sovversivi che provengono dalla realtà esterna, ma ciò si rileverà ben presto anche ai suoi stessi occhi solo un'illusione considerato che la sua stabilità borghese verrà pesantemente minacciata e a livello onirico da una rivoluzione inscenata da animali impagliati che ornano il suo salotto e a livello reale dagli scioperi dei suoi operai fomentati da uno studente rivoluzionario russo. L'eterno borghese equivale per Goll all'eterno *Spießer*, il piccolo borghese filisteo, che, in uno dei suoi sogni della prima scena, si vede in veste di generale il quale, assistendo a sua volta a una parata, osserva solo "gli stivali delle truppe che marciano simmetricamente su e giù" (4) e che tiene rapporto pronunciando a mo' di slogan "Tutto l'esercito ha i calli. Noi introdurremo le scarpe Matusalemme, marca Toreador. Il lucido da scarpe 'National' innalzerà lo splendore della patria. Il nostro futuro marcia su suole

di gomma. Hurrà! Hurrà! Hurrà!" (5). Matusalemme conferma i suoi tratti *spießig* sia sul piano storico col suo atteggiamento remissivo, abietto e immorale nei confronti del potere e del *Zeitgeist* in piena adesione ai dettami disumani, revanscisti, tronfi di un capitalismo non illuminato, oscurantista, violento che già agli inizi della neonata Repubblica di Weimar finanzia le formazioni di estrema destra creando un clima di terrore e di morte e che getterà le basi per l'ascesa al potere del Nazionalsocialismo (6), sia sul piano individuale con l'accettazione passiva, acritica di una vocazione sovratemporale, stereotipata del borghese pingue, senza scrupoli che fiuta e cerca l'affare ovunque per poter trarne vantaggi economici. Il piccolo borghese capitalista vede e legge il mondo unicamente dal punto di vista del profitto e dell'accumulo di ricchezza; persino le notizie lette sul giornale vengono da lui commentate solo sotto il profilo economico. L'eterno borghese Matusalemme riesce a sopravvivere paradossalmente persino al proprio assassinio; la fissità del suo ruolo lo rende metastorico, gli consente di vincere la morte per poi rinascere ancor più rinvigorito tanto da lanciare "il nuovo tacco di gomma 'Einstein'. Articolo di propaganda della stagione autunnale" (7). Nemmeno i suoi sogni, anche quelli riguardanti la sfera erotica, sfuggiranno alla logica ferrea e spietata dell'economia; nel primo dei tre descritti nella prima scena del dramma, egli arriverà addirittura ad esclamare: "Diletta, chiunque tu sia, porta scarpe Matusalemme, e restami fedele!" (8), per non tacere del secondo sogno in cui, assistendo alla rappresentazione dell'Amleto, egli sale sul palcoscenico e con un colpo fa cadere di mano all'attore il teschio, invitandolo subito dopo a fare un monologo sulla sua merce di prima qualità con un rimborso del 15% del prezzo del negozio.

Cercare di riattualizzare una siffatta figura alle soglie del Nuovo Millennio non è poi tanto difficile se riflettiamo sull'attuale rapporto tra cultura ed economia e su come la *spießige Stimmung* sia rintracciabile frequentemente in non poche operazioni culturali, in testa quelle editoriali, una *Stimmung* che si riafferma ogniqualvolta ci si dimentica dei fini precipui della cultura, intesa come crescita, come 'coltura', che sono quelli di promuovere e salvaguardare la dignità dell'uomo, di arricchire il suo patrimonio conoscitivo all'insegna della trasmissione dei valori che ci vengono soprattutto dal passato (memoria storica) da assimilare in modo vivo e non museale e da non sacrificare sull'altare dei più biechi e aridi interessi economici. Il regno della libertà cui appartiene l'arte non deve essere sopraffatto da quello della mera necessità; l'uomo economico, si sa, fa valere sempre di più le proprie ragioni, cerca di fagocitare anche la stessa cultura cui viene affidata, per tradizione, l'arricchimento della personalità umana. Nell'Umanesimo si dovrebbero quindi ritrovare quelle nuove energie per una salvaguardia etica e morale della cultura, troppo incalzata dalle ragioni delle inchieste doxa, dei gradienti d'ascolto e di visione, della pubblicità. L'eterno borghese dei nostri giorni fruisce di prodotti culturali pre-

confezionati, per così dire di moda; il suo gusto viene perciò pesantemente condizionato da una campagna pubblicitaria a tappeto su un determinato 'evento culturale' creando così un bisogno quasi impellente da soddisfare.

Matusalemme possiede nel suo salotto un vero Corot e un vero Kokoschka che ostenta come simboli della sua agiatezza invece di ritenerle opere che gli possono consentire di arricchire la sua personalità. L'arte per il piccolo borghese viene valutata essenzialmente in termini monetari; i suoi prodotti vengono considerati simboli vuoti di un acquisito benessere da esibire a titolo di credenziale negli incontri sociali. L'onnipotenza dell'eterno borghese gli fa del resto esclamare: "Con denaro ci si acquista scherzi, amore, primavera e rivoluzioni" (9). Lo svago stesso viene assoggettato alla legge del profitto: non a caso Goll affida il divertimento di Matusalemme a un automa che gli racconta scialbe barzellette di Mikosch; le stesse visite delle famiglie Darmkata, Bäuchlein e Himmelreich gli offrono l'occasione per avviare trattative matrimoniali ("Eccellente idea! E quando deve essere il matrimonio?" (10)). Quanto alla sfera erotico-affettiva, Matusalemme considera le donne come 'oggetti di piacere' facilmente sostituibili che non diventano mai individualità e che hanno essenzialmente la funzione di incarnare le sue esperienze: "Di minuto in minuto cambiano le donne al tavolo di Matusalemme, una sguadrina, poi la donna del suo corrispondente, la sua dattilografa, la sua propria moglie quando era più giovane di vent'anni, un'altra sguadrina, sua figlia Ida, una cameriera dell'Hotel Excelsior." (11) Nella scena IX della *pièce* qui presa in esame, la cocotte Veronica accoglie non casualmente Matusalemme, rasato e con all'occhiello un papavero selvatico, con queste parole: "Ah, finalmente arrivi, mosconcino d'oro! Come va il dollaro?" (12) Anche la stessa moglie Amalia, grottescamente agghindata da ricca borghese, viene strumentalizzata per cucinare il gulasch, di cui Matusalemme è ghiottissimo e che esprime efficacemente la metafora della voracità del borghese nel volere accumulare ricchezza. L'elemento, per così dire gastronomico, è usato da Goll come *Leitmotiv* in tutto il dramma satirico *Matusalemme*: "C'è gulasch?"; "Quando viene il gulasch?"; "Il gulasch, il gulasch brucia!"; "Ecco il gulasch, il buon gulasch. Non devi farlo diventare freddo"; "Ma io devo, devo mangiare gulasch ..." (13). La stessa figlia Ida appare agli occhi dell'eterno borghese una sorta di trofeo da esibire in società; la sua preparazione culturale è nient'altro che un investimento da far fruttare mediante un'oculata politica matrimoniale: "Sposerà un uomo ricco"; "Splendide prospettive per la prossima guerra. Con mio genero faccio un'impresa commerciale in compartecipazione. Il principale trust di bovini A.G.. Acquistiamo in blocco tutti i bovini dell'Europa: la pelle per la nostra fabbrica di scarpe, la trippa per salsicce militari, e la carne sarà venduta extra come frattaglie." (14) Quando Matusalemme apprende che Ida è rimasta gravida a seguito di una storia d'amore con uno studente rivoluzionario russo va su tutte le furie ed esclama al figlio Felix: "Matusalemme & Co. è

perduta! [...] Tua sorella Ida ha conosciuto un uomo.” “Dobbiamo fare qualcosa per l’opinione pubblica, annunciare subito una liquidazione!” (15) La colpa di questo atroce affronto è l’educazione ricevuta dalla figlia: essa ha letto “troppo Zola”, “troppo catechismo probabilmente” (16). Degno figlio di Matusalemme è invece Felix, il perfetto uomo d’affari, il “Bonaparte della pelle di vitello”, l’incarnazione dell’“uomo automatico” (17), del moderno “uomo dei numeri” asservito in tutto e per tutto alla tecnica che serve al padre come fonte di notizie e dati sull’andamento delle borse e sulla produttività dell’impresa Matusalemme & Co., che ha ereditato dal genitore la lungimiranza e la mancanza di scrupoli nell’ideare e realizzare nuovi affari. Non diversamente dal padre, Felix cercherà di sfruttare, dal punto di vista economico, l’incidente della sorella con lo studente russo nell’intento di convincere quest’ultimo a mettere a disposizione le sue capacità necessarie per dirigere in Giamaica una filiale della ditta: “Ma complessivamente Lei sembra avere un gran buon carattere, Lei sarebbe un eccellente uomo d’affari! Se dunque detto bambino avesse l’ardire di vedere la luce del mondo, Le offro il posto di direzione della nostra filiale di scarpe in Giamaica a una condizione: mai più di nuovo in Europa!” (18) *L’imprinting* del padre Matusalemme è ravvisabile facilmente nel figlio e sarà lo stesso studente a rimarcarlo: “Anche sotto l’equatore Lei resta un Matusalemme.” (19) Se poi ci si vuole soffermare sia pur brevemente sul linguaggio che il protagonista del dramma di Goll usa nella sua realtà quotidiana, balza subito all’occhio il costante utilizzo di slogan pubblicitari, di frasi fatte che esprimono “come manchi [a Matusalemme] totalmente il momento della riflessione quale indice di un più elevato livello di coscienza” (20) e come il suo “Io” tutto compreso da una maniacale progettualità commerciale accetti solo in apparenza l’esistenza di un eventuale “Tu” con cui interloquire. Il rischio che oggi si può correre, e in questo sta forse l’attualità della *pièce* di Goll qui esaminata, è che la *Weltsicht* dell’eterno borghese dai connotati *spießig* prenda sempre più piede e che le ragioni di un’economia non illuminata, basata sulle ferree e ciniche leggi della produttività e del consumo a tutti i costi possano seriamente compromettere la conservazione e la trasmissione di quel patrimonio culturale umanistico di cui spesso si ha l’impressione sia rimasta solo un’eco, una traccia appena percettibile.

Erminio Morengi  
Università di Parma

(1) In proposito si considerino le opere *Zur Kritik der Zeit* (1912), *Zur Mechanik des Geistes* (1913) e *Von kommenden Dingen*, scritta durante la guerra e pubblicata nel 1917. Si veda inoltre H. Kessler, *Walther Rathenau*, Bologna 1995, pp. 91-121; 165-215.

- (2) Ricordiamo a questo riguardo la prima edizione tedesca uscita per i tipi della casa editrice Kiepenheuer: I. Goll, *Methusalem oder Der ewige Bürger*. Ein satirisches Drama, Potsdam 1922 e quella del 1966 pubblicata a Berlino da De Gruyter: I. Goll, *Methusalem oder Der ewige Bürger*. Ein satirisches Drama. Text und Materialien besorgt von Reinhold Grimm und Viktor Zmegac. Quanto alle traduzioni italiane del dramma succitato segnaliamo quella di Leila Bondavalli uscita nel 1986 a Parma nel volume I. Goll, *L'eterno borghese* e quella di Cristina Grazioli edita nel 1996 in *Drammi dell'Espressionismo*, Costa & Nolan, Genova 1996.
- (3) Si ricordi in proposito i romanzi *Im Schlaraffenland*, *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* e *Der Untertan*.
- (4) I. Goll, *Matusalemme o L'eterno borghese*. Un dramma satirico, in I. Goll, *L'eterno borghese* a cura di L. Bondavalli, Parma 1986, p. 50 (d'ora in avanti MET).
- (5) Ibidem.
- (6) In proposito cfr. H. Kessler, *Walther Rathenau*, Bologna 1995, pp. 257-325.
- (7) MET, p. 50.
- (8) Ibidem.
- (9) Ivi, p. 83.
- (10) Ivi, p. 69.
- (11) Ivi, p. 50.
- (12) Ivi, p. 82.
- (13) Ivi, p. 48, p. 49, p. 50, p. 86, p. 89.
- (14) Ivi, p. 73.
- (15) Ivi, p. 75, p. 76.
- (16) Ivi, p. 74.
- (17) Ivi, p. 59.
- (18) Ivi, p. 80.
- (19) Ibidem.
- (20) Ivi, p. 14.



## Desiderio e lotta di classe in Matusalemme

La trasposizione filmica di un'opera scritta nel 1922 non può eludere il problema della transcodificazione culturale, che si sovrappone a (e interferisce con) quella relativa ai linguaggi artistici. Non si tratta solo di tradurre parole e gesti destinati ad un palcoscenico in immagini proiettate su uno schermo (ed eventualmente poi ritradotte in linguaggio teatrale), ma anche, e forse soprattutto, di scoprire in un discorso del passato modalità espressive e conoscitive proprie del presente, nelle quali un europeo di oggi si possa riconoscere come soggetto estetico. Il compito ermeneutico che si impone agli operatori della riduzione è quindi quello di selezionare, ed eventualmente modificare, gli elementi del testo per avvicinarli alla sensibilità dello spettatore di oggi (ed appare secondaria, invece, l'esigenza filologica, in sé plausibile, di rispettare e conservare le caratteristiche formali intrinseche del testo stesso). Perché ciò sia possibile è indispensabile che l'opera presenti, nella propria struttura, una apertura ai temi e ai problemi della modernità che lo renda leggibile e fruibile. Ma questa è appunto l'ipotesi che ha dettato la scelta del *Matusalemme* per una sperimentazione di questo tipo.

L'aspetto che più sorprende, oggi, del testo di Ivan Goll, è l'ironia surrealistica con cui vengono trattati temi terribilmente seri, come è la lotta di classe nella Germania del primo dopoguerra. È chiaro che nell'autore è ancora attiva la convinzione del potere distruttivo, o per lo meno destabilizzante, dello sperimentalismo della avanguardia, e non avverte quindi dissonanze, e tanto meno illecite dissacrazioni, nella ironica decostruzione delle ideologie (che però, in questo momento storico, non si sono ancora cristallizzate in culture ufficiali più o meno dogmaticamente accettate da masse di affiliati). È ancora possibile, in un artista acuto e sensibile come Goll, uno sguardo ingenuo ed infantile sul mondo, un atteggiamento privo di complessi nel percepire e mostrare il carattere fittizio di qualunque pretesa veritativa. La terribile serietà con cui negli stessi anni Brecht andava maturando i presupposti ideologici ed estetici del suo 'teatro epico', in perfetta sintonia con il generalizzato irrigidimento delle ideologie caratteristico della fase centrale del '900, è remotissima dalla sensibilità di Goll, che sottopone alla stessa spietata logica umoristica tutti i valori e tutte le ideologie (non solo quelli borghesi o conservatori). Se un messaggio 'sociale' è possibile raccogliere da un testo che si presenta, inizialmente, come un ininterrotto fuoco artificiale di 'nonsense' e di 'Witz', sarebbe quello (vagamente lampedusiano) del 'bisogna che tutto cambi, perché tutto rimanga com'è'. Il giudizio da dare oggi di questo testo, naturalmente, non può essere quello politico di una maggiore o minore ortodossia rivoluzionaria (il paragone con Brecht nuoce ingiustamente a Goll), ma piuttosto quello della sua 'tenuta' ideale nella odierna situazione di crollo generalizzato delle ideologie e polverizzazione aleatoria delle credenze e dei valori. La virtualizzazione del reale che decostruisce oggi la razionalità (ogni tipo di razionalità), agisce infatti anche a ritroso, sui testi e la cultura del passato, che il setaccio decostruttivo del postmoderno sottopone ad una severa selezione di leggibilità. Ma proprio qui, nella claustrofobica trincea del millennio, che riduce i valori ad egoismi e gli ideali ad interessi, la corrosiva ironia di Goll mostra una splendida attualità estetica, una straordinaria disponibilità ad interpretare le nuove esigenze della storia, gli spasmi di vitalissima agonia della nostra società. La sua personale decostruzione delle ideologie si svolge infatti interamente lungo il filo logico della conversione dell'interesse economico in desiderio sessuale, nell'anziano capitalista tanto quanto nel giovane rivoluzionario, accomunati (fino alla finale identificazione) dall'ansia di possesso di una donna (la figlia-moglie) che proprio per il fatto di incarnare l'autentico oggetto del desiderio di entrambi, destituisce di ogni serio contenuto ideale i loro interessi (apparentemente 'di classe', cioè legittimati da un consenso ampiamente collettivo). Questi, privi di una autentica giustificazione politica, si dimostrano alla fine (nel rivoluzionario tanto quanto nel borghese) miserabili strategie di potere al servizio di un individualissimo desiderio sessuale, che è abietto perché incapace di legittimarsi socialmente con un discorso autogiustificativo che lo redima sul piano etico ed antropologico.

Ecco allora che al di sotto del ridicolo in cui la sessualità precipita i vari protagonisti di questa tragicommedia del secolo XX, prende forma l'ipotesi di una sostanziale immutabilità dell'umano (di cui è metafora la longevità metastorica cui il nome del protagonista allude), dominato da impulsi forse più genetici che sessuali, i quali hanno solo bisogno di maschere storicamente mutabili per essere proclamati nella loro ancestralità conservatrice, e funzionare come moventi delle passioni e dei comportamenti. L'allegoria degli animali che riuniti in assemblea discutono le modalità della rivoluzione, rinvia molto più a maschere totemiche di tipi umani eternamente prevedibili che non a istinti vitalmente protesi a trasformare il reale. Lo scrittore, per conto suo, si riserva appunto il compito di svestire gli eroi delle loro maschere pubbliche, lontano dalle tentazioni oracolari così frequenti nell'Europa degli anni 20-30 (e di cui proprio il teatro di Brecht costituisce un altissimo esempio). Lungi dal rappresentare lo scontro di gruppi sociali organizzati secondo le inflessibili leggi dell'interesse economico, la lotta di classe non è altro che il conflitto fra uomini agiti dal desiderio sessuale, desiderio che è diretto e pulsionalmente immediato nello studente (la cui personalità è freudianamente scissa dal conflitto trinitario della soggettività), indiretto e mediato dalla logica della proprietà patriarcale in Matusalemme (che difende la figlia dal desiderio dello studente solo per poterla più agevolmente investire con il proprio desiderio, tanto più forte quanto più inconfessabile nel suo esatto contenuto sessuale).

Pochi testi novecenteschi hanno saputo intuire e rappresentare meglio del *Matusalemme* la funzione decostruttiva che il desiderio sessuale svolge nel discorso della modernità, nei suoi due contrapposti aspetti di critica positiva delle ideologie e di cieca volontà di potenza. Proprio per questo la sua transcodificazione, nell'Europa di oggi, appare necessaria per una maggiore consapevolezza del nostro presente.

Raffaele Pinto  
Universitat de Barcelona





## Multimediales, kubistisches und grotesk-überrealistisches Theater: Methusalem oder Der ewige Bürger von Yvan Goll (1891-1950)

*“... die Wahrheit, das stärkste Gift für das menschliche Herz,  
darf nur in sehr kleinen Dosen verschluckt werden.”*

### **1. Der alte ‚Mann des Wurfspießes‘ und das ‚neue‘ Theater**

In Anspielung auf den 969 Jahre alt gewordenen Methusalem (1), ‚Mann des Wurfspießes‘ (hebr.) im Alten Testament, 1. Buch Moses, macht Goll seine Hauptperson zum unverwüstlichen Urbild des nimmer aussterbenden erfolgreichen Wirtschaftsmanagers, der zugleich der kulturell verkümmerte “ewige” wandlungsunfähige Kleinbürger bleibt. In zehn nur locker miteinander verbundenen Kommunikationssituationen ohne Handlungsstruktur präsentiert Goll kinematographische Momentaufnahmen aus dem Alltag der Familie Methusalems und ihres unmittelbaren Umfeldes (Heim, Fabrik). Banaler Alltag, durchsetzt von Werbeslogans und Befindlichkeitsprüchen, wird in Stereotypen interaktiv in Szene(n) gesetzt; Abfallkommunikation unter dem sprachlichen Vergrößerungsglas ins Groteske und Absurde verzerrt. Die von Materialismus und Egoismus geleiteten nackten Instinkte der mit Masken entpersönlichten Rollenträger werden durch ihre belanglosen, formelhaften Routinen demaskiert und zum Spiegelbild einer Gesellschaft, deren Individuen wie aufgezogene Marionetten einer alles beherrschenden Wirtschaftsmacht ohne soziale Ethik agieren. Im Lichte multimedialer Perspektive- und Szenenwechsel erscheinen die Rollen als von innen und außen gesteuerte Handlungsträger: physisch nur ein Körper, verdoppeln sich ihre Existenzen in Träumen; eine Figur spaltet sich unter dem Einfluss Freudscher Seelendemontage in das Trio des triebhaften ER, des bewussten und kontrollierenden (Über-)ICH und des emotional-authentischen DU (Erwachsenen-Ich). So werden die Individuen seziiert und die “drei Seelen ach in meiner Brust” materialisiert in verbal-kubistischer Form, d.h. eine Person spaltet sich in drei Handlungsrollen. Der sezierenden Nabelschau nach innen entspricht die vergleichende ethnologische Perspektive von außen: den genetisch determinierten, jammervollen

menschlichen Existenzen halten die Tiere ihren Spiegel vor – die Antwort auf die Frage “Spieglein Spieglein an der Wand, wer ist noch menschlich im ganzen Land” geben hier die Tiere; eine Art Rollentausch wird inszeniert.

In seinem ‚überrealistischen Überdrama‘ materialisiert Goll eine aus mehreren Außen- und Innenperspektiven multimedial zusammengesetzte Bestandsaufnahme der von globalen Wirtschaftsmärkten zu stereotypen Marionetten heruntergekommenen Agenten eines banal-grotesken Alltags, in dem für den vom Expressionismus ausgerufenen “neuen Menschen” kein Platz mehr ist und der materialistische Geschäftsmensch Methusalem zum Urbild des ewigen Kleinbürgers wird, der mit seinen unverwüsthlichen Instinkten selbst nach seiner Ermordung wiederaufersteht.

Die morallose und materialistische Leichtigkeit des Seins macht Methusalem zum unvergänglichen Überlebenden aller Gemeinheiten; seine Leiden-schaften und Instinkte erscheinen im überrealistischen und schockierenden Licht banaler Alltagssituationen (“die Kunst, sofern sie erziehen, bessern oder sonst wirken will, muss den Alltagsmenschen erschlagen, ihn erschrecken ... Das neue Drama sei enorm. Und auch abnorm”, Das Überdrama, 218).

Zu Beginn der 20er Jahre versucht sich der bisher als expressionistischer Lyriker bekannte Goll auch in der Form des Dramas. *Methusalem oder Der ewige Bürger* ist nicht nur sein wichtigstes Drama, sondern auch ein Manifest seiner neuen überrealistischen und alogischen Orientierung (vgl. Vorwort zu *Methusalem*, 1922). In der Tat bezeichnet Goll seine avantgardistischen Theaterstücke Anfang der 20er Jahre als “Überdramen”, die mit den Formmitteln der “Multiperspektivität” und der “Multimedialität” arbeiten (“das neue Drama wird daher alle technischen Mittel zu Hilfe ziehen”, Das Überdrama). Die *Multimedialität* soll ihm neue kulturelle Wirkungsfelder in der Öffentlichkeit erschließen. Die berliner Uraufführung des satirischen Dramas *Methusalem oder Der ewige Bürger* hatte ihn in der positiven Aufnahme durch das Publikum in der Richtigkeit seiner radikalen Theaterkonzeption bestärkt. Methusalem ist kein Drama im traditionellen Sinne, sondern eine scheinbar zufällige Ansammlung von zehn Interaktions- und Kommunikationssituationen, in denen sich maskierte Rollen in einer willkürlichen Vernetzung ihrer Gefühle und Instinkte in den unterschiedlichsten sprachlichen und gestischen Facetten ihrer Persönlichkeit darstellen. (“Handlung des Dramas? Geschehnisse sind in sich so stark, dass sie aus sich selber wirken”, Vorwort).

Sehen wir uns die sprachliche und “multimediale” Gestaltung einzelner Szenen an!

## **2. “Die Auseinandersetzung des Menschen mit allem Ding- und Tierhaften um ihn und in ihm” - Das Überdrama**

In Szene I führen uns Methusalem und Ehefrau Amalie mit rituellen Formeln vor, wie die leere Banalität des Alltags jeden persönlichen Austausch im

Gepräch erstickt und nur noch nackte Stereotypen übrig bleiben. ("Die Monotonie und Dummheit der Menschen ist so enorm, dass man ihnen nur mit Enormitäten beikommen kann", Das Überdrama, 218). Bereits in dieser ersten Szene gelingt der Sprung in die multimediale Transzendenz der Wirklichkeit: Methusalem schläft ein und TRÄUMT: "Wir sehen seine Träume auf der am Fenster angebrachten Leinwand als Film rasch vorbeiziehen" (Regieanweisung). Drei Träume werden gezeigt, in zweien von ihnen äußert Methusalem Gedankenketzen (kein thematischer Zusammenhang, eher die Freudsche Traumlogik); einige karikieren aktuelle gesellschaftliche Zustände in grotesker Weise: "Die ganze Armee hat Hühneraugen. Wir werden den Methusalem-Schuh, Marke Toreador, einführen. Die Schuhwichse 'National' wird den Glanz des Vaterlandes heben. Unsere Zukunft marschiert auf Gummisohlen. Hurra! Hurra! Hurra!" (177). Es gibt keine Vor- und Nachzeitigkeit, sondern nur Simultaneität der Traumszenen. Hier deutet sich schon das Kaleidoskopartige des Theaterstücks an: die kommunikativ ausgetrocknete kleinbürgerliche Welt von Methusalem wird gebrochen in seinen drei Träumen. Goll schließt die groteske Szene ab durch eine Interaktion des erwachten Methusalem mit einer "Maschine", dem Schokoladenautomaten. Dieser sprudelt nach Einwurf einer Münze in literarisch transkribierter, leicht fremdländischer Umgangssprache ("Antworrrrrt!", "was gib's Naies") zusammenhanglose Äußerungen herunter, die offenbar Witze auf die zeitgenössische Gestalt *Mikosch* darstellen. Die Syntax der Sätze ist verkürzt, sie karikiert einen Nicht-Muttersprachler. Die Inhalte ("Wird heute in Jerusalem verbrannt ein Esel und ein Jude") sind makaber. Methusalem lacht monster-mechanisch über diesen Witz, der Automat erzählt einen zweiten, über den sich Methusalem erwartungsgemäß ebenso amüsiert und dann einschläft.

Wie könnten wir hier nicht an Cyberspace, Anrufbeantworter, Computerspiele, automatische und programmierte Diskurse per Knopfdruck denken?

In der zweiten Szene wird Methusalem, noch immer schlafend, als Handelnder der ersten Szene suspendiert. Seine Umwelt dagegen, die Stoff-, Plüsch- und Kuschtiere, konvertieren zu Akteuren und erheben sich zur "Revolution der Tiere", die in dieser radikalen Form der Menschenwelt einen kritischen Spiegel aus einer anderen Welt vorhalten, der die "*Animal Farm*" von George Orwell antizipiert. Die erste Szene wird von der zweiten um- und überblendet. Der multimediale Wechsel reflektiert die zeitgenössische Faszination „Kinodram“: "Basis für alle neue kommende Kunst ist das Kino ... die *Synthese* und das *Spiel der Gegensätze* werden durch die Technik erst ermöglicht ... *dahin* ist die Fabel des einheitlichen Raumes" (Das Kinodram, 223-225).

In der *Allegorie* der Tiere zielt die Revolution auf die Ausrottung des Menschengeschlechts auf Erden ab. Die die menschliche Gesellschaftswirklichkeit grotesk verhöhnenden Tiere liefern den Beweis, dass eine Revolution, im Unterschied zur ‚expressionistischen‘ und anders als die ‚bolschewistische‘,

ohne Humanitätsideale und geistiges Pathos möglich ist. Eine Schlüsselrolle hat der Bär:

**Bär:** *Der Mensch wird aufgefressen ! Revolution hat mit Idealismus gar nichts zu tun. Der Mensch muß aussterben, mit Strumpf und Stiebel ! Ich werde euch zur größten Tat der Tiergeschichte führen.*

Und der **Affe** karikiert die gesellschaftliche Alternative: *Wir wollen eine geistige Tierrepublik gründen! Ich proklamiere das neue Paradies-Programm!*

Die inkohärenten Inhalte der Tieräußerungen beziehen sich mit grotesker, paradoxer Wirkung auf werbungsmäßig verfremdete Alltagssprichwörter ("Durch Dick und Dünn Darm", "Mit Strumpf und Stiebel"), aktuelle gesellschaftspolitische Ideen ("Habt ihr Häckel gelesen", "Aufmarsch der Kriegsvereine!", "Juden werden nicht zugelassen.", "Prost Vaterland", "Hat je ein Tiger Nietzsche gebraucht, um dionysisch zu sein?"), Gebote und Verbote im Alltag ("Ruhe und Ordnung!", "Nicht hinauslehnen!", "Nachdruck verboten") und generationsübergreifende Alltagsweisheiten ("Der Apfel fällt nicht weit vom Pferd", "Der Mensch ist die Krone der Schöpfung", etc.). Das Groteske und Absurde wird auch durch Spielereien mit der sprachlichen Form signalisiert: durch "die Liabé, die Liabé" wird das Konzept der "Liebe" verhöhnt; Wortspiele mit den alten Sprichwörtern ironisieren ihre traditionelle Gültigkeit (2): "Gemeinheit macht stark" (anstatt: Gemeinsamkeit macht stark), "Selbst ist das Tier" etc.

Szene V zeigt Methusalem und seinen Sohn Felix in ihrem "geschäftlichen" Element. Als sprach-sinnliche Verkörperungen des durch George Grosz karikierten erfolgreichen Kapitalisten und Bourgeois ergehen sie sich in Werbestereotypen, Erfolgsmeldungen und – in Anwesenheit des Studenten, des prototypischen Bolschewiken – rituellen Beschimpfungen über streikende Arbeiter in ihrem Betrieb; als "ewige" Kapitalisten werden sie als wirtschaftlich erfolgreich, aber intellektuell beschränkt dargestellt; spiegelbildlich dazu der "ewige" Weltverbesserer, der Student als "Proletarier" und Agitator. Er bedient sich aller bekannten abgedroschenen sozialistischen Floskeln: "Armes Proletariat", "in Ketten geworfene Menschheit", "dich [das Proletariat ND] aufwärts führen zu Hügeln und Wolkenkratzern des Glücks", was auch durch die zuhörende Glaubensgemeinschaft, die sich als kollektive Stimme äußert, echohaft bestätigt wird: "Hört! Unerhört! Prophet! Hurra". Die Floskelhaftigkeit, die bedeutungslosen Stereotypen (am Ende nur das verbale Abfassen ritueller Rosenkranzwörter wie "Kind gestorben, Kapitalismus, Bebel, Scheiße, Petroleum, Freiheit!") geben die sozialistische Welt als Gegenwelt des Kleinbürgers Methusalem wieder; der "neue Mensch" (Expressionismus) geht aber in diesem Stück leer aus; in Golls 'überrealistischem Überdrama' gerät der 'revolutionäre Idealismus' in das aufreibende Getriebe des kleinbürgerlichen Materialismus.

### 3. Vom „zehnfachen Schillern des menschlichen Gehirns [...], das das eine denkt und das andere spricht“ (Vorwort)

Szene V: „Rendezvous Idas mit dem Studenten“, ist wohl die erste gelungene Umsetzung der Psychoanalyse auf das Theater. Der Student, Revolutionär und Antipode von Methusalem spaltet sich in drei Rollen oder Ego-Segmente auf: „Der Student steht dreimal auf der Bühne, und zwar von drei ganz gleich aussehenden, maskierten Darstellern gespielt; es sind sein Ich, sein Du und sein Er, die zusammen ein Individuum ausmachen. Diese tragen, um verständlich zu sein, auf ihren Hüten jeweils in großen weißen Buchstaben: ICH, DU, ER. Der jeweils Sprechende tritt einen Schritt vor.“ (Regieanweisung)

Die genannten drei Instanzen, die die Spaltung der Persönlichkeit des Studenten ausmachen, entsprechen in etwa den Freudschen ego-Kategorien „Ich“, „Über-Ich“ und „Es“. In der Personenspaltung des Studenten in drei Identifikationsrollen spiegeln sich folgende Funktionszusammenhänge:

- Die Umsetzung psychoanalytischer Impulse in die Dichtungsmacht es möglich, satirische Aspekte mit einer Demonstration des Unterbewußten ad coram publico vorzuführen; damit entsteht eine Nähe zu Bretons Manifest, aber auch zu ähnlichen Verfahren bei Eluard, Dali, Schnitzler („Traumnovelle“);

- die Aufspaltung der Persönlichkeit in Form von drei Rollen lässt sich multimedial auf der Bühne manifestieren;

- über die psychoanalytische Unterscheidung DU, ER und ICH hinaus drängt sich eine in der Literatur bisher nicht vollzogene Parallele auf: nämlich zum Kubismus in der bildenden Kunst. Matisse, Picasso und andere entdeckten die Perspektivgebundenheit aller menschlichen Darstellungen. Dem Mangel an Perspektivität begegnen sie mit malerischen Darstellungen, in denen verschiedene „Ansichten“ einer Person den perspektivisch nebeneinandergestellten Teilansichten entsprechen. Die Sicht des Ich, Du, Er könnte auch in Analogie zum Kubismus das Denken und Handeln einer Person je nach Identifikation mit dem ‚Ich des heute‘, dem ‚Ich der individuellen und sozialen Erfahrungen‘ und dem ‚triebhaften‘ Ich bedeuten. Das Er sucht die sexuelle Nähe zu Ida. Das Du repräsentiert den ‚Freier‘ (charmant, redigewandt, poetisch) und das Ich kann man als „bewußtes Ich“, als den Teil der Persönlichkeit, die mit dem Über-Ich in Verbindung steht, identifizieren. Die Sprache der drei personifizierten Rollenträger ist, wie im ganzen Stück, überrealistisch *überzeichnet* („das Du: Ich bringe Ihnen alle Wälder der Romantik zum Geschenk und weiße gläserne Rehe darin“), *grotesk* („Die 9. Symphonie ist eine chemische Reinigung der Seele. Ich kenne viele Maler mit breiten Krawatten, wir werden in ihren Ateliers russischen Tee trinken. Von meiner Mansarde sieht man dreihundert Kamine wie einen Herbstwald und hinten den Kanal mit holländischen Schiffen, die die Welt in sich tragen“ 191), *expressionistisch* („Guter September, wo alle Blätter und Frauen fallen“, 188; „Und Abend rieselt durchs Rückenmark“, 189) und

*parodierend* ("Kennen Sie Berlioz, Fräulein Methusalem? Der ist die Trompete des Jahrhunderts, das stand gestern im Abendblatt, Hand aufs Herz." "Du bist der Flieger goldener Sonnenuntergänge! Der himmlische Renner der Gordon Bennett [...]") und *kitschig* (kleinbürgerlicher Rüschen-Stil der verliebten Ida: "Du bist der Torero aus der Illustrierten Zeitung, Du bist der Ingenieur im Film, mit dem tyrannischen Bart und den Reitstiefeln, Du bist der Jüngling von Goya in dem Museum, Du bist der blonde Offizier uns gegenüber im Garnier!"). Die stilistischen Überzeichnungen sollen in schockierender Parodie die "wirklichen", bewußten und unbewußten Energieadern des gleichen Individuums in Form sezierter Existensmodi kubistisch bündeln. Die Nervenbahnen der in einer Interaktion eingehenden Ströme: Unbewußtes, in der Kindheit internalisierte Introjekte und aktuelles Erwachsenen-Ich werden in ihrem Zusammenwirken in einem Individuum bloßgelegt.

#### 4. **"Die Wirklichkeit des Scheins wird entlarvt, zugunsten der Wahrheit des Seins"** (Vorwort)

In der Szene VI ("Der Besuch bei Methuselems") erscheinen "drei Bekannten-Paare" mit Gesichtsmasken, die Geiz, Neid und Neugier verkörpern. Sie tragen verrückte modische Sachen, sehen von Zeit zu Zeit durch ein Opernglas, sind also in jeder Hinsicht extravagant und damit gleichzeitig Karikaturen ihrer selbst. Mit den Namen *Darmkata* (Anspielung auf ,Darmkatarrh'), *Bäuchlein* und *Himmelreich* werden sprachliche Symbole für Kleinbürger geschaffen. Die Unterhaltung findet im nichtssagenden *Small-talk* statt. Die Themen Gesundheit, Essen und Trinken, Geschäfte, Kinder werden in abgedroschenen Phrasen, die wie weggeworfene Zigarettenkippen verglimmen, abgehandelt. Methusalem steht, wie im ganzen Stück ("Ein feste Burg ist unser Gott"), auf den Grundfesten des unvergänglichen Kapitalismus: "Nur Geiz macht reich". Nur ein *einziges* Thema wird über ein einmaliges Ansprechen hinaus betulich-grotesk elaboriert: Die von Frau Darmkata ausgehende Idee, ihre Tochter mit dem Sohn Methuselems zu verheiraten. Dieses Thema wird beharrlich "ausgesessen", bis es im Streit um die Ankündigung der Hochzeit auf "echten Bütteln" (Forderung Frau Darmkata) wie eine Seifenblase zerplatzt. Vor dem Hintergrund der Szene VII, in der Methusalem und Sohn Felix (dem Outfit und der Sprache nach der "neue" Telekommunikationsmensch) über Geschäfte (nebeneinanderher) reden (3) und Ida zum Schrecken von Mutter Amalie und Sohn Felix andeutet, von einem Mann ein Kind zu erwarten ("Felix: Ich werde das Individuum niederschießen!"), treffen sich letzterer und der Student (offenbar der Vater *in spe*) in Szene VIII auf dem Duellplatz. Die für das bürgerliche Trauerspiel prototypische Konfliktsituation, in der sich der die Traditionswerte verkörpernde Kleinbürger Felix mit dem revolutionären bolschewistischen Studenten ein Duell zu liefern im Begriffe ist, wird in das Heldenhafte übertreibenden Formeln a la *Ubu le Roi* (Alfred Jarry, 1898) als

eine prototypische lächerliche Konstellation des bürgerlichen Trauerspiels entlarvt und karikiert ("Felix: Meine Familie [ist ND] beleidigt ... Das erfordert Rache; Student: Was kann man gegen Erotik tun? Meistens verführt sich jeder nur selbst ... Irgendein Spermatozoon - der ist doch noch immer besser als ein Grippebazillus", 201). Viele Parallelen bestehen zu *Ubu le Roi*, in Szenen wie dieser erkennt man Goll als Vorläufer des *absurden Theaters*. Nach dem Vorbild des Kinodrams soll "Bewegung" (Kinodram, 223) das Theater in Atem halten, und so wird die Rahmenhandlung *Duell* von kinematographischen Einblendungen gebrochen: eine *Beerdigung* und eine *Hochzeit* überblenden die aktuelle Situation. Diese beiden für das bürgerliche Leben prototypischen Existenzrituale werden durch nichtigen, belanglosen Streit der an ihr Beteiligten als eine kleinbürgerliche Inszenierung abgewertet und entlarvt (Braut und Bräutigam werden als von materiellen Interessen gesteuerte Marionetten dargestellt, im Keim verfremdet und sich schon vor Vollzug der Eheschließung gegenseitig hassend).

Die Rahmenhandlung wird durch die zunehmend handgreiflicher werdende Auseinandersetzung zwischen Felix und dem Studenten abgeschlossen: Als der Student es mit radikalen Worten ablehnt ("Nur die Wahrheit beleidigt", 204), die großbürgerliche Vereinnahmungsgeste durch Felix anzunehmen (*Felix*: "[ich] biete Ihnen den Direktionsposten unserer Schuhfiliale in Jamaica an"), zieht letzterer seinen Revolver und schießt den Studenten nieder, der zu Boden fällt und seine Seele aushaucht, wobei letztere ihn "in Gestalt seines Wintermantels [...] verläßt und in die Höhe entschwebt". Symbolträchtig wiederauferstehend erhebt sich der Student mit dem grotesken Metakommentar: "Sie sehen, meine Seele entfleucht! Bitte, grüßen Sie Ihre Schwester". 'Überrealistische' Botschaft: Der Student und sein idealistisch-revolutionäres Pathos sind nicht auszurotten .... Oder, gewagte Alternative: der weiter dahingevegetierende Körper des Studenten wird seiner Seele, und somit des 'idealistisch-revolutionären Pathos', beraubt. Der Student ist die symbolische Verkörperung der revolutionären Absichten der Streikenden (exemplarisch für alle Kapitalisten an die Adresse Methusalems gerichtet: "Ich bin die Revolte, der Geist, das Salz, das Eure stinkenden Wasser zersetzt, all Eure modernden Zivilisationen!", 207); Methusalem, als Antipode des Studenten, Repräsentant des nicht kaputt zu kriegenden Geschäftsmannes, meldet seinen Anspruch auf Sieg und Überleben an: ("Gib' Dir doch keine Mühe, Träumer, Student, verlotterte Existenz der Dachmansarden, Revolutionär des leeren Magens, inspiriert von schlechten Tabakpfeifen: Mit Dir nehm ich's auf", 207).

Der Student erschießt Methusalem, obwohl dieser in einer langen Selbstrechtfertigungsrede mit Hinweisen auf seine soziale Großzügigkeit, seine Armut und Bescheidenheit, ja sogar durch seine Kreation der Schuhmarke "Liebknecht" (eine Liebäugelei mit dem Kommunismus) den Haß der Menge

auf seine Schuhfabrik und die dort herrschenden Arbeitsverhältnisse zu zerstreuen sucht.

An diesem Punkt wird wieder eine Handlungssituation multimedial gebrochen. Von Methusalem heißt es in der Regieanweisung: "er fällt massiv zu Boden. Tot" (209). Quasi zur Füllung des Blackout beherrscht der Schokoladenautomat dann mit seinen *Mikosch*-Witzen (vergleichbar mit der ersten Szene) den Vordergrund der Bühne. Wie wenn nichts geschehen wäre, begibt sich der Automat zu dem niedergeschossenen Methusalem und rezitiert seine Volkswitze wie schon oben; danach heißt es in dem Regiekommentar Golls: "Man hört nach diesem Witz ein unheimliches fernes Lachen, wie Methusalem immer zu lachen pflegte"; offenbar lebt Methusalem weiter. Und am Ende des zusammenhanglosen Small-talk von Felix, Ida, Amalie und dem Studenten kommt er als unverwüstliches Stehaufmännchen wieder auf die Bühne und schließt das Stück, das mit den Worten: "Nichts neues. Die Welt wird so alt" (175) begonnen hat, mit der erneuten Rückkehr zur "Tagesordnung", zum Alltag ab: "Na, na, wird es regnen, Kinder? Desto besser. Wir lancieren eben den neuen Gumiabsatz "Einstein". Schlager der Herbstsaison. Sauwetter, Gott sei dank. Aber ich muß, ich muß jetzt Gulasch essen ...", 211).



### 5. Theater im Umbruch: damals und heute

Mit dem Ende des 20. Jhds. stecken wir in einem gewaltigen sozialen Umbruch: die Dichotomie *Sozialismus-Kapitalismus* ist zugunsten weltweit und global vernetzter Kapitalmärkte ("Märkte ohne Grenzen") aufgelöst; die Überzeugungskraft des Materiellen ist *größer*, die Verführungskunst des Idealismus *kleiner* denn je. Multimedialität beherrscht unser Leben, die Phantasien der Entbehrung sind ausgetrocknet, die Werbesprüche florieren in einem Warengewächshaus für ein-, um- und ausmontierbare Worte, die *wahre* Sprache ist eine Sprache der *Waren* geworden, ein ‚sprachlicher Markt‘, wie der Soziologe Pierre Bourdieu sagt.

Das erste Viertel des 20. Jhds. ist durch die Kriegskatastrophe des ersten Weltkriegs gezeichnet. Halb Europa fällt diesem Krieg zum Opfer. Es gibt keinen Sieger mehr, der wie der Phoenix aus der Asche steigt; nach diesem Krieg sind eigentlich alle Verlierer. Einen "humanistischen Aufbruch" und einen "neuen Menschen" (Programm des Expressionismus), integriert in Natur und Umwelt, im abenteuerlichen Aufbruch zu sich selbst und in die exotische Fremde, mitten in der Aneignung hochwertiger Technologien, gibt es nicht; ABER: die Geschäfte und die niederen Instinkte überleben, allseitiger Materialismus und Alltagspragmatismus setzen sich durch, kurz: die ‚Schmierenkommödie des Alltags‘ (Small-talk, brüchige Kommunikation, Egoismus etc.) ist im Schulterschluss mit der alles dominierenden Wirtschaft das, was bleibt ...

Unverwüstlicher Überlebender der Kriegskatastrophe ist die freie, internationale Marktwirtschaft, Modell Amerika. Alles kann er- und verwirtschaftet werden, es gehört nur ein eiserner Wille dazu. Goll pfeift hier die Phantasien des Künstlers zurück: mitnichten führt der Idealismus zum Aufbruch, im Gegenteil: es überleben die niederen Instinkte, der Small-talk, der hässliche Kapitaleigner, der Heilsarmist (hier am Beispiel des rosaroten Bolschewik illustriert), der geschäftige, engstirnige, durch und durch stereotypisierte Kleinbürger.

Beiden Zeitepochen gemeinsam ist der starre Blick auf den desillusionierenden "hässlichen" Alltag mit seinem nichtigen, störanfälligen Small Talk in einer Welt, in der die Geschäfte und das Geld a tergo alle und alles regiert.

Gibt es in dem Stück Methusalem, das ja immerhin vor 80 Jahren geschrieben wurde, genügend "Leerstellen", wie es der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser einmal formuliert hat, um zeitlos und aktuell zu sein? In *Knaurs Schauspielführer* werden Goll und seine Dramatik zu Unrecht nicht erwähnt. Heute entdecken wir seine Vorläuferfunktion für das moderne absurde und avantgardistische Theater, Paradebeispiel: *La contractice chauve* (Die kahle Sängerin) von Ionesco oder *Ubu le Roi* von Alfred Jarry (erstaufgeführt 1898).

Etwas überspitzt gesagt werden uns die Menschen in dem Zehnszenenstück von Goll vorgeführt in alltäglichsten, banalsten Situationen. Jeder ist zutiefst

mit sich beschäftigt, die (Un-)Dialoge leben von der Unfähigkeit, überhaupt über den Zaun der Ich-Domäne zu blicken und auf Äußerungen eines Anderen einzugehen. Wie der Alltag von materiellen Riten diktiert wird (Gulasch essen), so wird er auf der symbolischen Ebene von rituellen Befindlichkeitsformeln regiert.

Nach Golls Proklamation des neuen Dramatikers (Überdrama, 197f.) gilt es, mit den alten Inhalten auch "alle äußeren Formen zu zerschlagen": die "vernünftige Haltung, das Konventionelle, das Moralische, unseres ganzen Lebens Formalitäten" und an seine Stelle tritt die überrealistische Methode: unsere Beziehungen und unsere Umwelt mit dem Vergrößerungsglas zu sezieren und in das nackte Triebgefüge zu zerlegen. ("der Mensch und die Dinge werden möglichst nackt gezeigt werden, und, zur besseren Wirkung, immer durch das Vergrößerungsglas", 217f.).

Zur Konkretisierung des Umbruchs im Theater bedient sich Goll der paradoxalen Sprache. Was kann man sprachlich unter "Zerschlagung" der alten Formen verstehen?

- Statt komplexer (logisch aufgebauter!) Sätze finden wir überwiegend kurze elliptische Äußerungen, oft mit umgangssprachlichem, manchmal sogar dialektalem Charakter. Kein Umbruch ohne Erbe: Goll hat die auf das Relevanzprinzip gegründete expressionistische Syntax und Semantik zweifellos übernommen. Dieser Verbalstil, eine Spielart des "Starkdeutschen", erzeugt Informationsdichte. Allerdings widersprechen dieser expressiven Semantik die "Phrasen, die das ganze Leben beherrschen" (VORWORT, 171).

- Routineformeln und banale Sprüche durchsetzen *Methusalem*. Sie verkörpern die inhaltsleere kleinbürgerliche Welt. Die "dramatische Alogik" soll "alle unsere Alltagssätze lächerlich machen" ("Durch Dick und Dünnarm"/"Gemeinheit macht stark"/"Mit Strumpf und Stiebel", "Der Apfel fällt nicht weit vom Pferd" etc.).

- In der "überrealistischen" Sprache wird im Freudschen Sinne der Zusammenhang von Sprechen und Denken, Bewusstem und Unbewusstem transparent: das "alogische" Prinzip soll "das zehnfache Schillern eines menschlichen Gehirns [...] zeigen, das das eine denkt und das andere spricht und sprunghaft von Gedanke zu Gedanke schweift, ohne den geringsten scheinbar-logischen Zusammenhang" (Vorwort, 172). So tritt die kommunikative Gesamtperson seziiert als dreiköpfige Hydra im Diskurs in Aktion.

- Die wirklichen Verhältnisse zu entlarven, bedarf es des Stilmittels der grotesken Übertreibungen ("verbales Vergrößerungsglas"): "alles [soll] überreal koloriert" werden (Überdrama, 217). Hierzu ein Beispiel aus der Interaktion der vier "Bekanntnen" in Methusalems Wohnung:

**Herr Bäuchlein:** *Ja, aber, und mein Halsgeschwür? Sie sagen mir ja gar nicht, wie ich es pflegen soll!*

**Frau Bäuchlein:** *Du siehst doch Männer, daß sie dir's extra nicht sagen. Sie möchten dich lieber krepieren sehen.*

**Frau Himmelreich:** *Legen Sie italienischen Senf auf die Wunde. Machen Sie sich denn keine Bewegung?*

**Herr Darmkata:** *Ja, wir sind doch jedes Jahr zusammen am Kanal angeln gegangen.*

Die Antwort, die Wunde mit "Senf" zu behandeln ist zynisch, die Unterstellung, andere seien nur daran interessiert, Herrn Bäuchlein krepieren zu sehen, bedient das Stereotyp, die einsamen Kapitaleigner seien bis aufs Messer verhasst. Wie grotesk schließlich die Antwort von Herrn Darmkata, er gehe doch jedes Jahr "angeln", auf die Frage "ob er sich genügend bewege". Der Konversationsanalytiker bemerkt im übrigen, dass den Äußerungen kein kohärenzstiftendes Relevanzprinzip zugrunde liegt; die Interaktanten reden ‚nebeneinander‘ her, nicht miteinander.

Die Semantik der Paradoxe lässt sich an vielen Übertreibungen festmachen; der Student gibt an: "Bisher hatte ich mit 137 Unjungfrauen geschlafen". Der Tod wird grotesk zu einer dem Alltagsfunktionalismus unterzuordnenden Verhaltensunpässlichkeit herunterstilisiert, er wird wie eine normale Alltagsstörung mit schnell behebbarer Ursache behandelt:

**Amalie** beugt sich ebenfalls: *Aber so hör doch, Männer. Willst du mich wieder ärgern? Der Gulasch! Sie weint. Du kannst doch nicht in diesem Augenblick sterben! Was werden die Darmkatas dazu sagen. Wir sind doch morgen eingeladen.*

In dem zweckgebundenen Alltag, in dem Methusalem lebt (Geschäfte etc.), hat selbst der ‚natürliche‘ Tod keinen Platz: er wird als ‚Ärgernis‘ bezeichnet, als Hindernis, den "Gulasch" zu verspeisen und die Einladung der Darmkatas nicht wahrzunehmen. Kurzum: der Tod ist in diesem Leben dysfunktional.

Wenn sich auch im Umbruch der "Wille zum Neuen" manifestiert, so kann er sich andererseits jedoch nur auf der "Spur des Alten" vollziehen. Die ‚stark-deutsche‘ Handschrift des Stücks zeigt stilistische Nähe zum Expressionismus. Sprache ist eine auf das Wesentliche, auf das Geschäftemachen fixierte elliptische, von allem Beiwerk befreite Sprache: "Und unser Felix, hehe. Mein Sohn Felix. Der Stolz aller Schuhfabriken Deutschlands. Die Seele des Box-Calf-Trusts. Aluminium-Medaille. Hast du schon seine neuen gestreiften Hosen gesehen? Einfach genial!" (176); "wieder ein Geschäft gemacht .... herrliche Aussichten für nächsten Krieg. Ich mache mit meinen Schwiegersohn ein Kompaniegeschäft. Zentraler Ochsentrust A.G." (197). Es sind zu Werbesprüchen verkürzte Äußerungsfragmente, eine unvollständige, aktionistische Sprache. Letztere kann aber auch poetisch auf das Verbalgeschehen konzentriert sein: "wo alle Blätter und die Frauen fallen" (188); "und Abend rieselt durchs Rückenmark" (189) etc; hier schimmert bei Goll als expressionistischer *homo faber linguae* ein Stil der sprachlichen Reduktion durch.

Abschließend sei unterstrichen, dass Goll die nackte Wirklichkeit und die Prototypizität der Rollen durch den Rückgriff auf ‚Masken‘ hervorheben will. Entindividualisierend kennzeichnen die Masken die Rollen des Stücks als „stereotype“ Charaktere.

Die Bekannten Methusalems treten in den „Gesichtsmasken ... Geiz, Neid, Neugier“ und in „ähnlichen Konfektionsanzügen“ (192) auf. In maskenhaft-stereotypem Outfit (der moderne Zukunftsmensch schlechthin) wird FELIX präsentiert:

„Felix ist der moderne Zahlenmensch. Statt des Mundes trägt er ein kupfernes Schallrohr, statt der Nase einen Telephonhörer, statt der Augen zwei Fünfmarkstücke, statt Stirn und Hut eine Schreibmaschine und darüber Antennen, die jedesmal funken, wenn er spricht“ (184). Auch seine Sprache spiegelt diesen *homo faber* der modernen Telekommunikationstechnologie und des Finanzmanagements wider: „Er sagt auch keinen Satz, der nicht von dauerndem ‚Allo, allo‘ begleitet wäre“ (4).

„Man hat ganz vergessen, dass erstes Sinnbild des Theaters die *Maske* ist. Die Maske ist starr, einmalig und eindringlich. Sie ist unabänderlich, unentrinnbar, Schicksal. Jeder Mensch trägt seine Maske ...“ (Überdrama, 218). So knüpft Goll mit seiner überrealistischen Methode an das antike Theater an. „Das neue Drama wird darum alle technischen Mittel zu Hilfe ziehen, die heute die Wirkung der Maske auslösen. Da ist zum Beispiel das Grammophon, die Maske der Stimme, das elektrische Plakat, oder das Sprachrohr. Die Darsteller müssen undimensionierte Gesichter-Masken tragen, in denen der Charakter grob-äußerlich schon erkennbar ist .... Diesen physionomischen Übertreibungen ... entsprechen die inneren der Handlung“ (a.a.O. 219). Die ‚Masken‘ als Mittel heiligen den Zweck des Überrealismus („die stärkste Negierung des Realismus“): „Die Wirklichkeit des Scheins wird entlarvt, zugunsten der Wahrheit des Seins ... Nicht mehr ‚Helden‘, ...sondern die nackten Instinkte“ präsentiert der Dramatiker als multimedialer „Überrealist“ und „Forscher“ (Vorwort) (5).

#### **6. Postmoderne, Fall des Eisernen Vorhangs, Ende des Sozialismus: Was sagt uns Golls Methusalem heute?**

Warum ist Golls ‚Methusalem‘, eigentlich ein ‚Randstück‘ in der modernen Theatergeschichte, heute wieder brandaktuell?

Da ist zunächst das symbolisch vergleichbare gesellschaftspolitische Szenarium „post-world-war I“ und die „postsozialistische Ära“ der neunziger Jahre. Goll im zeitgenössischen Strom zu Beginn der zwanziger Jahre: Enttäuscht vom Ausbleiben des vom Expressionismus verkündeten humanistischen ‚neuen Menschen‘ (emanzipiert, bewusst, ein Veränderer der Welten) wendet sich Goll dem zu, ‚was überlebt hat ewig leben wird‘: die Kriegsgewinnler, Kapitalisten, Geschäftemacher, die die Welt wirtschaftlich total determinieren, bis in die feinen Formen der Sprache hinein (‚Wirtschaftsdeutsch‘,

Alltagssprache, Werbesprache). Was zählt, sind die weltweiten Kapitalmärkte und die darauf abgebildeten "sprachlichen Märkte" (Bourdieu):

**Methusalem:** *Wir kaufen alle Ochsen von Europa auf: die Felle für unsere Schuhfabriken, die Kaldauen für Militärwürste, und das Fleisch wird nebenbei als Abfall verkauft.* (197)

Die soziale und Alltagswelt der um die wirtschaftlichen Macher herum Lebenden (Methusalems Frau, Tochter, Bekannte...) wird als unbedarf-naiv, bodenlos-dumm, ritualisiert und stereotypisiert karikiert; 'Überrealismus' heißt für Goll, die soziale Wirklichkeit (:die wirtschaftliche Detereminiertheit) in ihren nackten Instinkten, in ihrem von allem schmückenden, verdeckenden Beiwerk befreiten darwinistischen Funktionsgefüge überzeichnet, überdeutlich darzustellen. So ist die aller Kultur entkleidete, dem nackten Materialismus verfollene Welt letztlich eine groteske Welt, die Goll schon lange vor Ionescos *Cantatrice Chauve* in das moderne Theater des 20. Jhd's einbrachte.

Auf das zeitgenössische Heute gewendet: Den aus den Träumen und Desillusionen der sozialistischen Ära erwachten Menschen der 90iger Jahre bietet Goll Lebens- und Interpretationshilfen für ihre Erfahrungen an; der mehr als vierzig Jahre dauernde Kampf um den "neuen Menschen" im Sozialismus ist verloren, die "Kapitalismus-Maschine", wie Heiner Müller sagen würde, hat sich wie nie zuvor SO konkurrenzlos weltweit durchgesetzt. Mit den elektronischen Medien sind die kapitalistischen Märkte global vernetzt und wir, die wir in der Aura des Globalismus leben, sind bis zur Zungenspitze von den globalen Märkten bestimmt. In der überrealistischen Perspektive von Goll: Wer auch immer im Alltag/Kapitalismus "fällt", in welcher unpersönlichen Maske auch immer, gleich wächst ein "Maskierter" nach, der Verlust ist für den Alltag gleich Null. Kein anderer als Marcuse hat den Schulterschluss zwischen wirtschaftlichem Materialismus und Kultur demaskiert. Werbung, Spaß, Spiele (u.a.) sind als kulturelle Formen westlichen Gesellschaftslebens, wirtschaftliche Hüllen und Überformungen des Alltags, abgestellt auf Bedürfniserweckungen, konsumorientierte Blendungen etc., die nur dazu dienen, die 'bloßen nackten Nerven' des wirtschaftlichen Produktaustausches ästhetisch zu verkleiden. Mehr denn je entfalten sich wirtschaftlich geprägte Formen der Alltagskommunikation in Anlehnung an die Werbe- und Fernsehkultur. Und allen kommunikativen Leerformel(n) sagt Goll den "überrealistischen" Kampf der Wesensschau-Methode an: "Und der Kompromiss ist Zyankali fürs Drama".

Norbert Dittmar  
Freie Universität Berlin

#### Literaturverzeichnis

Quellenliteratur:

Goll, Yvan (1982): *Methusalem oder Der ewige Bürger*, in: Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, Reclam: Leipzig, S. 171-211.

Goll, Yvan (1982): "Das Kinodram", in: Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, Reclam: Leipzig, S. 223-225.  
Goll, Yvan (1982): "Das Überdrama", in: Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*,  
Reclam: Leipzig, S. 217-219.

Sekundärliteratur:

Bourdieu, P. (1982): *Ce que parler veut dire*. L'économie des échanges linguistiques. Paris

Iser, G. (1972): *Der implizite Leser*. München

Müller-Lentrod, Matthias (1979): *Poetik für eine brennende Welt*. Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde. Reihe Gallo-Germanica 23, Peter Lang. Bern, Berlin, Frankfurt am Main.

Grunewald, Michel und Jean Marie Valentin (Hrsg.) (1994): *Yvan Goll (1891-1950): Situations de l'Écrivain*. Reihe Gallo-Germanica 12, Peter Lang: Bern, Berlin, Frankfurt am Main.

(1) *Methusalem* auch Metuschelach, heißt im Hebräischen 'Mann ist Gottes Schelach', 'Mann ist Wurfspießes'; die eingebürgerte Schreibweise ist 'Methusalem', Sohn des Henoch. Methusalem kommt im alten Testament im 1. Mosebuch vor, dort wird ihm in einem Geschlechtsregister von Adam bis Noah das unvorstellbare Alter von 969 Jahren gegeben. In diesem Sinne kann man Golls Methusalem als langlebigen Urbürger als Sinnbild des zur Wandlung unfähigen Bourgeois, des Feindes des 'neuen Menschen', des Sinnbildes des "ewigen Bürgers" verstehen.

(2) Der Verfremdungseffekt ist uns aus den poetischen Praktiken Brechts und natürlich der modernen Werbung vertraut. Das minimalistische Verfahren der *differentia specifica* wird heute flächendeckend in allen Sprachen in allen Ländern der Welt genutzt.

(3) Methusalem: Herrliche Aussichten für den nächsten Krieg. Ich mache mit meinem Schwiegersohn ein Kompaniegeschäft. Zentraler Ochsentrust A.G. Wir kaufen alle Ochsen von Europa auf: Die Felle für unsere Schuhfabriken, die Kaldaunen für Militärwürste, und das Fleisch wird nebenbei als Abfall verkauft", 197)

(4) In dem "h"-losen "allo, allo" ist unverkennbar der zweisprachige Goll (Französisch – Deutsch) wiederzuerkennen.

(5) Wie modern ist diese Sichtweise heute in der bildenden Kunst: Man vgl. den sogenannten britischen Sensualismus (sezierte tote Tiere, die ausgestellt werden), z. B. die Ausstellung im Hamburger Bahnhof in Berlin 1999.



## Naufragio di una rivoluzione

Posto che la 2<sup>o</sup> scena *La rivoluzione degli animali* rappresenti l'allegoria del caos ideologico che governa il mondo degli uomini, è lecito allora andare alla ricerca delle maschere sotto le quali si celano i volti, i caratteri e le idee dei protagonisti camuffati di questo conflitto del tutto simbolico.

Rivoluzione è sinonimo di sovvertimento, di scardinamento di un ordine costituito, di totale rinnovamento, ed è appunto ciò che nell'intenzione degli animali dovrebbe accadere: abbattimento di questo ordine surrettiziamente costruito dall'uomo e creazione di un *locus amoenus* dove ciascuno di loro possa trovare la felicità consistente in verdi pascoli e primavere di nove mesi all'anno. Questo è infatti il *Paradies-Programm* proclamato dalla scimmia.

L'impianto fortemente critico della diegesi principale viene in qualche modo mascherato da Goll con l'uso meccanico di un linguaggio banale. Tutto il dramma, e in particolare questa scena, sembra voler sfuggire a una definizione di genere; non si oppone, non è refrattario a farne scoprire il senso, ma è certamente restio a farsi rapportare a canoni e a condizionamenti che le definizioni impongono alla letteratura.

Il passaggio improvviso da oggetti, testimoni di una vita sacrificata all'animale 'superiore' uomo, a soggetti attivi e vitali, ci pone dinanzi ad una esperienza metaforica in cui tempo e spazio non hanno ragione d'essere perché categorie limitanti dello spazio mentale, che si rivela essere la vera dimensione in cui sia possibile che una siffatta rivoluzione possa aver luogo.

Vi è senza dubbio una ambiguità studiata, poiché questa metamorfosi ha in sé una riserva di significato che va al di là della comprensione immediata: Goll

si è qui trasformato in mago e questa funzione, grazie alla sua arte, gli permette di dare vita a chi l'ha persa. Ecco però che una volta riportati in vita, gli animali si immedesimano a tal punto nei loro nuovi ruoli da appropriarsi di atteggiamenti e peculiarità tutte umane: si trasformano in 'animalomini', rappresentanti di una società in tumulto, votata all'odio, al militarismo, preoccupata a rincorrere speranze illusorie, ideali irraggiungibili, come ad esempio quello utopistico di una società governata dai principi di libertà, uguaglianza e solidarietà tra gli appartenenti a diverse classi sociali; essi, come gli uomini, si avviano a perseguire in modo disordinato e disorganico gli ideali della rivoluzione bolscevica. Non si accorgono che così facendo stanno portando nel loro mondo le stesse contraddizioni, irrisolte e irrisolvibili, della società umana.

Nel tentativo di ricollegare numerosi fatti e azioni a lui contemporanei, Goll ci offre un testo in cui l'azione viene sommersa e ci restituisce l'immagine di una rivoluzione che non trova lo spazio e la ragione per essere immediatamente compresa. Ciò che sta accadendo nella stanza, mentre Methusalem è immerso nel sonno, ci coglie di sorpresa, tanto da farci percepire l'evento come surreale.

Avendo la caratteristica del dibattito, la struttura drammatica è sottoposta a una dura tensione, ovviamente operata intenzionalmente dall'autore che si riserva la massima libertà nel far interagire gli animali tra loro come se si trattasse di uomini alle prese con gli aspetti politici, morali, religiosi degli Anni Venti. Servendosi di elementi fantastici e prospettandoci immagini grottesche ricostruisce le opzioni e le situazioni che furono alla base della fallita Rivoluzione di Novembre.

Lo sguardo visionario entra al posto di una visione realistica: l'orso, non più tappeto, pronuncia solennemente, da militarista oltranzista convinto, la sentenza di morte per l'uomo, liberando così da qualsiasi sovrastruttura idealistica il concetto di rivoluzione: "Silenzio! Scempiaggini! Scemenze! Io sono l'orso! Aaattenti! La rivoluzione non ha nulla a che fare con l'idealismo! L'uomo deve estinguersi! (...)" La costante stratificazione di significato si rivela decisiva nella creazione dell'effetto complessivo, se infatti sotto la maschera dell'orso si cela il militarista, la scimmia, l'animale che per aspetto è da ritenersi imparentata da vicino con l'uomo, è presentata come il suo nemico più accanito: "Abbasso l'uomo!" sentenza, incitando gli altri animali, pappagallo, cane, cucù, cervo e orso alla rivoluzione. Dunque l'animale più simile per aspetto all'uomo misconosce la superiorità di questi, lo ritiene la peggiore creatura che abiti la terra. Incurante della difesa che ne fa il cane, quando afferma: "L'uomo è il gioiello della creazione!", egli lo stigmatizza definendolo "la vergogna di questa terra", poiché: "sporca i fiumi, brucia i boschi, riempie di scorregge il cielo e sulla terra puzza più di qualsiasi altro essere." Linguaggio oggi a noi familiare, assimilabile a quello usato dai Verdi e dagli ambientalisti, e da tutti quelli che si preoccupano per il nostro pianeta malato di 'mal d'uomo'.

Sessantaquattro anni dopo una immagine analoga a questa ci viene riproposta da Günter Grass ne *La ratta*, laddove afferma che “l'uomo non avanza che spazzatura”.

La scimmia poi, ironicamente camuffata da individuo impegnato, ineggia pure allo spirito, all'ideale, dimostrando in questo di essere molto vicina alle posizioni del socialismo anarchico di Gustav Landauer, quando, ribattendo all'orso che vorrebbe divorare l'uomo, dice: “Ma lo spirito! Lo spirito! l'Ideale! Inizia un nuovo computo del tempo che non dipende dal divorare l'uomo, bensì dai nostri sacri diritti di animali!” In queste parole si percepisce l'allusione al socialismo inteso come una aspirazione della volontà, una *Bestrebungs* patrimonio di ogni singolo individuo che si ritiene in grado con l'entusiasmo, l'aiuto e la spinta propulsiva data dall'ideale, di costruire una realtà nuova. Questa forza rivoluzionario-anarchica, utopistica, trainante, che ha come scopo un accesso alla cultura da parte dei lavoratori berlinesi, si riconosce la capacità di operare un cambiamento positivo all'interno dell'individuo tanto da indurlo a perseguire con determinatezza sia una nuova forma di rapporti umani sia nuove istituzioni socioeconomiche che mutino la società.

Se dietro le battute pronunciate dalla scimmia si nasconde Landauer allora si può azzardare che sotto le spoglie del gatto è riconoscibile Ernst Toller, quando nella sua autobiografia afferma: “Non credo nella cattiva natura dell'uomo. Credo che egli agisca per mancanza di fantasia, per neghittosità del cuore.”

Il gatto nel suo richiamo all'amore e al fraterno abbraccio: “Amore! Amore! Non sopporto il sangue! Sbrigate amichevolmente la faccenda!” è vicino a tutti coloro che si dichiarano stanchi della violenza. Del resto come si ricorda fine ultimo della *Lega* era l'amore per il prossimo, il rispetto per l'essere umano e la fondazione di una nuova società organizzata dallo spirito che doveva essere risvegliato in tutti, grazie ad una adeguata informazione culturale. Ne *La svolta* Toller segnala il mutamento di uno straniero (= ebreo), che ammesso finalmente a far parte della comunità nazionale in occasione della guerra, rendendosi conto degli aberranti interessi che si nascondono dietro lo scudo del patriottismo, rinuncia seppure con dolore alla comunità agognata per valori più alti tesi alla trasformazione spirituale del singolo individuo, come preludio all'inevitabile cambiamento della società.

In questo zoo umano vi è pure un accenno alla diversità ‘mal sopportata’ dalla comunità; lo si ritrova in quel “Fra ... Fra ... Frasi vuote! Tu naso da ebreo” pronunciato con disprezzo dal cuculo, che si vanta essere parente stretto dell'aquila imperiale, in risposta all'appello lanciato dal pappagallo: “Liberté, Egalité, Fra... Fra... Fra...”

Qui va detto per inciso che Goll, ebreo, sembra prendersi gioco di se stesso e dell'illusione degli intellettuali ebrei, Landauer e Toller compresi, che avevano inteso la guerra prima e la Rivoluzione di Novembre poi, come garan-

zia di una loro partecipazione alla comunità internazionale, una sorta dunque di integrazione per un gruppo etnico da sempre guardato con diffidenza e sospetto.

Nel testo si può vedere come Goll sottolinei il fatto che l'uomo, superbo ed egocentrico, avendo negato da secoli ogni diritto agli animali (= operai) abbia provocato in essi il desiderio di scatenare una rivolta; e la voglia di sovvertire la gerarchia oligarchica e l'ordine delle cose da quello imposte. Sognano la libertà, sognano loro, gli oppressi, di emanciparsi dallo strapotere di quell'essere dispotico (il borghese) che per giustificare le sue inibizioni, i suoi tormenti intellettualistici ha bisogno di appellarsi ai filosofi. Gli animali antropomorfizzati chiedono il diritto di essere se stessi e da oppressi si sollevano per chiedere la loro emancipazione e invocano da chi li governa libertà di pensiero, e oppongono invece ai militari il loro pacifismo. Le guerre, le ribellioni, sembra volerli dire Goll, non servono a nulla, non migliorano lo stato di cose per gli oppressi e i deboli, e allora perché assoggettarsi ai militari che urlano i comandi per marciare a passo d'oca e sempre urlando gridano i comandi in guerra. Come il gatto pacifista è contrapposto all'orso militarista, così il cane, succube del potere del padrone, è opposto all'indipendenza della scimmia. Il cervo nazionalista, al pari del cucù che canta: "risuoni il mio canto come un rombo di tuono", disprezza ogni forma di pacifismo e si affida al generale orso.

Come si vede la necessità di esporre un 'corpus ideologico' o di semplicemente trasmettere un certo genere di informazione, - come è variegato, e pur sempre uguale il mondo degli umani -, avvallata da esperienza personale è qui molto più forte della necessità di creare immagini autonome ben definite. Gli animali parlano infatti a slogan, in modo frammentario.

In conclusione si può ben dire che l'allegoria di questa rivoluzione offre alla nostra coscienza razionale un modo di regolare il materiale immaginativo che altrimenti apparirebbe confuso dalle contraddizioni e irto di implicazioni distruttive e denigratorie per tutta quanta la società. Così invece appare più come un monito che non una visione apocalittica, e l'irrazionale riceve una forza autentica che altrimenti sarebbe distorta e oscura. D'altra parte perché un simbolo abbia fascino e susciti curiosità e interesse si deve fare in modo che appaia quantomeno strano.

Se come si dice l'allegoria è lo specchio naturale dell'ideologia allora si può affermare che la rivoluzione qui descritta altro non è che il desiderio rovesciato dell'autore.

Assurdo, fantastico e grottesco rientrano in questo dialogo tra animali e evidenziano quanto questi elementi facciano parte dell'allegoria che costituisce l'ossatura, i muscoli e i nervi dell'opera di Ivan Goll.

Teresina Zemella  
Università di Parma





## Ivan Goll

*Yvan Goll non ha patria: ebreo per destino, nato  
in Francia per caso,  
definito tedesco dalla carta bollata.  
Yvan Goll non ha età: la sua infanzia fu assorbita  
da vecchi ormai dissanguati.  
Il giovane assassinò il dio della guerra.  
Ma per diventare un uomo,  
quante vite ci vogliono.*

Ivan Goll, 1920

Ivan Goll nacque il 29 marzo 1891 a Saint Dié-des-Vosges. Frequentò la scuola a Metz e si dedicò dal 1910 agli studi di giurisprudenza presso le università di Strasburgo, Friburgo, Monaco e Losanna. Nel 1913 conseguì il dottorato in giurisprudenza a Losanna.

Allo scoppio della prima guerra mondiale, si trasferì in Svizzera, dove visse sul lago di Ginevra frequentando la cerchia di pacifisti francesi che facevano capo a Romain Rolland. Là incontrò nel 1916 la poetessa Claire Studer che più tardi diventerà sua moglie. Dal 1919 sino alla fine degli anni Trenta visse a Parigi dove fece la conoscenza di James Joyce e cominciò insieme a Samuel Beckett e altri a tradurre in francese *Anna Livia Plurabelle*. Fu amico anche di poeti e pittori appartenenti alla cerchia di Apollinaire. Nel 1924 cercò di rinnovare con la pubblicazione della rivista *Surréalisme* le istanze del loro cubismo letterario. Durante gli anni Trenta fu legato di grande amicizia alla poetessa Paula Ludwig.

Nel 1939 emigrò a New York, dove fondò e diresse dal 1943 sino al 1946 la rivista letteraria franco-americana *Hémisphères*, alla quale collaborarono tra l'altro Saint-John Perse, André Breton e Henry Miller.

Ammalatosi gravemente nel 1944, fece ritorno in Francia nel 1947. Morì di Leucemia a Parigi il 27 febbraio 1950.

## Ivan Goll

*Yvan Goll hat keine Heimat: Durch Schicksal Jude,  
durch Zufall in Frankreich geboren,  
durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.  
Yvan Goll hat kein Alter: Seine Kindheit wurde von  
entbluteten Greisen aufgesogen.  
Den Jüngling meuchelte der Kriegsgott.  
Aber um ein Mensch zu werden,  
wie vieler Leben bedarf es.*

Ivan Goll, 1920

Ivan Goll wurde am 29. März 1891 in Saint Dié-des-Vosges geboren. Er besuchte die Schule in Metz und studierte von 1910 an Jura an den Universitäten von Straßburg, Freiburg, München und Lausanne. 1913 wurde er in Lausanne zum Dr. jur. promoviert.

Bei Kriegsausbruch ging er in die Schweiz, wo er am Genfer See im Kreis französischer Pazifisten um Romain Rolland lebte. Dort begegnete er 1916 seiner späteren Frau, der Dichterin Claire Studer. Von 1919 bis zum Ende der dreißiger Jahre lebte er in Paris, wo er die Bekanntschaft von James Joyce machte und zusammen mit u. a. Samuel Beckett begann, *Anna Livia Plurabelle* ins Französische zu übersetzen. Mit den Dichtern und Malern des Apollinaire Kreises verbanden ihn freundschaftliche Beziehungen. Deren literarischen Kubismus versuchte Goll 1924 in der Zeitschrift *Surréalisme* zu erneuern. Während der dreißiger Jahre unterhielt er eine enge Freundschaft mit der Dichterin Paula Ludwig.

1939 emigrierte er nach New York. Dort gründete und leitete er von 1943 bis 1946 die französisch-amerikanische Literaturzeitschrift *Hémisphères*, an der u. a. Saint-John Perse, André Breton und Henry Miller mitarbeiteten.

1944 erkrankte er an Leukämie, worauf er 1947 nach Frankreich zurückkehrte. Er starb am 27. Februar 1950 in Paris.

## Ivan Goll

*Ivan Goll has no homeland: A Jew by destiny,  
born by coincidence in France,  
designated as a German by a stamped piece of paper.  
Ivan Goll is ageless: His childhood was sucked up by the  
bloodless aged.  
The youth was assassinated by the god of war.  
But it takes so many lives to become a human being.*

Ivan Goll, 1920

Ivan Goll was born on the 29th of March 1891 in Saint Dié-des-Vosges. He attended school in Metz and, after 1910, studied law at the universities of Strasbourg, Freiburg, Munich and Lausanne. In 1913 he was awarded the degree of Dr. jur. in Lausanne.

At the outbreak of the First World War Goll went to Switzerland, where he lived by Lake Geneva in the circle of the French pacifist Romain Rolland. It was there that in 1916 he met the woman who would later become his wife, the poet Claire Studer. From 1919 until the end of the 1930s Goll lived in Paris, where he made the acquaintance of James Joyce and, together with Samuel Beckett (among others), began to translate *Anna Livia Plurabelle* into French. He also enjoyed friendly relations with the poets and painters of the Apollinaire Circle. Goll attempted to renew their literary cubism in 1924 in the journal *Surréalisme*. During the Thirties, Goll maintained a close friendship with the poet Paula Ludwig.

In 1939 Goll emigrated to New York. There he founded and, from 1943 until 1946, was the managing editor of the French-American literary journal *Hémisphères*, to which counted among its contributors Saint-John Perse, André Breton and Henry Miller.

In 1947 Goll became ill with leukaemia, whereupon he returned to Paris. He died on 27 February 1950 in Paris.

## Ivan Goll

*Ivan Goll no tiene patria: hebreo por destino,  
nacido en Francia por casualidad,  
definido alemán por un simple certificado.  
Ivan Goll no tiene edad: su infancia ha sido  
absorbida por viejos desangrados.  
El joven asesinó al dios de la guerra.  
Pero, para convertirse en hombre,  
¡cuántas vidas son necesarias!*

Ivan Goll, 1920

Ivan Goll nació el 29 de marzo de 1891 en Saint Dié-des-Vosges. Frequentó la escuela en Metz y se dedicó desde el 1910 a los estudios de jurisprudencia en las universidades de Estrasburgo, Friburgo, Mónaco y Lausanne.

En 1913 se le otorgó el título de Dr. jur. en Lausanne. Cuando estalló la primera guerra mundial, se trasladó en Suiza, donde vivió cerca del lago de Ginebra y frecuentó el círculo de pacifistas franceses que se reunían al rededor de Romain Rolland. Allí conoció en 1916 a la poetisa Claire Studer, que luego será su mujer. Desde 1919 hasta el final de los años Treinta vivió en París donde conoció a James Joyce y empezó, junto con Samuel Beckett y otros a traducir al francés a *Anna Livia Plurabelle*. Era amigo también de los poetas y pintores del círculo de Apollinaire, y en 1924 trató de renovar, mediante la publicación de la revista *Surréalisme*, las instancias de su cubismo letterario. Durante los años Treinta una fuerte amistad lo vinculó a la poetisa Paula Ludwig.

En 1939 emigró a New York, donde fundó y dirigió, desde 1943 hasta 1946, la revista literaria franco-americana *Hémispères*, a la cual colaboraron, entre otros, Saint-John Perse, André Breton e Henry Miller.

Enfermó gravemente en 1944, y volvió a Francia en 1947. Murió de leucemia en París el 27 de febrero de 1950.

**Bibliografia scelta**  
**Ausgewählte Bibliographie**  
**Selected bibliography**  
**Bibliografia escogida**

*Methusalem oder Der ewige Bürger*. Ein satirisches Drama. Potsdam 1922  
*Methusalem oder Der ewige Bürger*. Ein satirisches Drama. Text und Materialien besorgt von Reinhold Grimm u. Viktor Zmegac. Berlin 1966  
*Methusalem oder Der ewige Bürger*. Ein satirisches Drama. Von Iwan Goll. Mit drei Figurinen von George Grosz. (Reprint), Nendeln/Liechtenstein 1974  
*Gefangen im Kreise*. Dichtungen, Essays und Briefe. Leipzig 1983

**Traduzioni di / Übersetzungen von / Translations of / Traducciones de Methusalem**

Bondavalli, Leila. In: Ivan Goll: *L'eterno borghese*. A cura di Leila Bondavalli. Parma 1986  
Grazioli, Cristina. In: *Drammi dell'Espressionismo*. Genova 1996

**Bibliografia critica / Sekundärliteratur**  
**Secondary literature / Bibliografía crítica**

Benzmann, Hans: "Iwan Goll. Ein sozialer Lyriker". *Vorwärts* 36, Nr. 619, 1919  
Giardini, Cesare: "Ivan Goll". *Teatro* 4, Nr. 6/7, 1926, S. 3 f  
Exner, Richard: "Yvan Goll. Zu seiner Deutschen Lyrik". *German Life and Letters*, 1955, S. 252 ff.  
Goll, Claire (Hrsg.): *Yvan Goll, Claire Goll et Leurs Amis*. Exposition. Chateau des Rohan. Strasbourg 1961  
Müller, Joachim: *Ywan Goll im deutschen Expressionismus*. Berlin 1962  
Hanck, Winfried: *Die Bildwerke bei Yvan Goll*. München 1965  
Perkins, Vivien: *Ivan Goll*. An iconographical study of his poetry. Bonn 1970  
Lauert, Barbara: *Yvan und Claire Goll*. Bücher und Bilder. Gutenberg Museum zu Mainz. Mainz 1973  
Serke, Jürgen: "Ivan Goll". In: *Die verbrannten Dichter*. Basel/ Weinheim 1977  
Goll, Claire: *Ich verzeihe keinem*. Eine literarische Cronique scandaleuse. Bern und München 1978

Claire Goll (Hrsg.) u. Iwan Goll: *Meiner Seele Töne*. Das literarische Dokument eines Lebens zwischen Kunst und Liebe – aufgezeichnet in ihren Briefen. Bern 1978

Müller-Lentrod, Matthias: *Poetik für eine brennende Welt*. Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde. Reihe Gallo-Germanica/23. Bern, Berlin, Frankfurt/Main 1979

Goll, Klaus Rainer: "Wir hatten kein Haus wie die anderen ... Zum 30. Todestag Yvan Golls am 27. Februar 1980". *Der Literat* 22, 1980, 4, S. 81 f

Parmee, Margaret A.: *Ivan Goll*. The development of his poetic themes and their imagery, Bonn 1981

Chiarini, Paolo: "Espressionismo e Filologia. I. Yvan Goll". In: *Studi Germanici* III, 2.. Roma. S. 257 ff

Grunewald, Michel und Jean Marie Valentin (Hrsg.): *Yvan Goll (1891-1950): Situations de l'Écrivain*. Reihe Gallo-Germanica/12. Bern, Berlin, Frankfurt/Main 1994





**Si ringraziano per il generoso contributo  
Unser Dank für die großzügige Unterstützung gilt  
Many thanks for the generous support to  
Agradecemos la generosa aportación a**

Commissione Europea Bruxelles	Burton Taylor Theatre
Freie Universität Berlin	Theater Zerbrochene Fenster Berlin
Oxford University Dramatic Society	Tipografia Amaducci sas
Oxford University	Medea Film
Università di Parma	Bankhaus Löbbbecke & Co.
Universität Erlangen-Nürnberg	Gudrun Friese
Universitat de Barcelona	Ela Woźniewska
	Andrzej Wirth

**Si ringraziano per la cooperazione  
Wir danken für die Kooperation  
We are grateful for their cooperation to  
Agradecemos la colaboración de**

Arne Baur-Worch	Raffaele Pinto
Maria Enrica D'Agostini	Francis Warner
Norbert Dittmar	Teresina Zemella
Gabriella Dondolini-Scholl	Teresa Zonno
Erminio Morengi	

**e per il video e la performance  
und für Video und Performance  
and for the video and the performance art piece  
y para el video y la performance**

gli studenti dell' / den Studenten der / to the students of the / de los estudiantes de la  
Università di Parma  
Oxford University Dramatic Society - University of Oxford  
i carabinieri del Palazzo Ducale di Parma  
e gli amici / und den Freunden / and to the friends / y a los amigos

**Per l'impegno  
Unser besonderer Dank  
für das Engagement gilt  
Our particular thanks for their involvement are due to  
Y por una implicación que no conoce  
flaquezas, damos las gracias a**

Kaaren Beckhof	Giorgio Parentela
Malika Chalabi	Pauline Paul
Kate Friend	Arina Pedrazzoni
Paola Ganapini	Valentina Poggi
Pietro Genovese	René Pollesch
Heike Henze	Anja Quickert
Sebastian Kalhat Pocicovic	Schalis
Siri Kohl	Serena Tanzi
Ruth Lear	Li Tetzner
Thomas Martius	Amelie Thoma
Ilaria Melchiorri	Olga von Wahl
Norbert Müller	Diana Weis
Nicola Occhiocupo	Arturo Zilli

**I traduttori  
Den Übersetzern  
The translators  
Traductores**

Sarah Beddoes	Ilaria Melchiorri
Silvia Borri	Erminio Morengi
Corrado Chierici	Elisa Passera
Giuseppe Comini	Pauline Paul
M. Christina Cortellazzi	Claudia Pavesi
Chiara Costi	Elizabeth Pennebaker
Francesca Dallari	Raffaele Pinto
Rosa Delors	Silvia Rizzi
Daniela Di Bernardo	Monica Sergelli
Christoph Dreyer	Serena Tanzi
Paola Ganapini	Amelie Thoma
Elena Ghezzi	Raffaella Tincani
John Gibbons	Elena Trentini
Peter Klöss	Teresina Zemella
	Arturo Zilli

**Un grazie anche a  
Wir danken  
We would like to thank  
Damos las gracias a**

Isa Abati	Johannes Mergner
Carolin Akkermann	Nikolaus Netzer
Barbara Bacchi	Karl Oppermann
Bianca Maria Bertram	Martin Orłowski
Leonardo Botti	Rita Palanza
Silvia Borri	Misa Palladino
Laura Bradley	Leopoldina Pallotta
Luigi Buratti	Simona Paterlini
Jörn J. Burmester	Claudia Pavesi
Chloé	Il Personale del Residence S. Ilario
Mario Eng	Gianfranco Petricca
Karsten Ewert	Frau Pohlmann
Christian Fleißner	Francesca Ratti
Jean Paul Gaultier	Roberta Rossi
Elena Ghezzi	Rudi
Signor Ghinelli	Yves Saint Laurent
Edda Großmann	Chris Salter
Andy Ford	Ivor Samuels
Marianne Frisch	Olga Samuels
Olaf Grützner	Nino Sandow
Tim Hannings	Nicola Sani
Hucky Jelden	Cinzia Schiavi-Celi
Oliver Jim Jak	Gerrit Schulz
Simon Kleinschmidt	Romy Schwarze
Monja Krämer	Jens-Karsten Stoll
Sebastian Krüger	Thorsten Munkes
Tom Kuhn	Mark Themann
Markus de La Poe Beresford	Moritz von Trotha
Ruth Lear	Romero Vanni d'Archirafi
Adam Leigh	Penelope Warner
Stefano Manservisi	Mariana Weber
Pietro Marchesi	Cristel Weiler
Ancus Martius	Josy Winch
Birgit Martius	Davide Zilli
Eva-Marie Martius	Michele Zonno
Cristopher Reichel	