

Ulrike Schneider

Berliner Miniaturen, Ost/West: Edoardo Sanguinetis *Reisebilder* (1972)

Edoardo Sanguineti war der erste italienische Autor, der über das Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdiensts (DAAD) nach Berlin kam.¹ Im Sommer 1971 zog er für ein halbes Jahr gemeinsam mit seiner Familie in die geteilte Stadt – ein Aufenthalt, der allein schon aufgrund seiner Länge eine Besonderheit für den vielreisenden Sanguineti darstellte. Für das Künstlerprogramm des DAAD, das von Beginn an darum bemüht war, „den für Berlins Kulturleben existenznotwendigen Außenweltkontakt“² zu stärken und im Sinne einer „bewährte[n] Berliner Tradition der artifiziellen geistigen Blutzufuhr von außen“³ programmaticisch auf die Modernisierung und Internationalisierung des kulturellen Lebens der Stadt abzielte, scheint Sanguineti als namhafter Vertreter der italienischen Neoavantgarde der 1960er Jahre geradezu prädestiniert gewesen zu sein, hatte doch der *gruppo 63*, dem er angehört hatte, sich seinerseits gegen den Provinzialismus in der Kultur gewandt und sich ganz dezidiert einer Modernisierung der Literatur verschrieben. Was lag also näher, als solche Impulse nach Berlin zu tragen?

Für den damals bereits international anerkannten Autor markierte der Berliner Sommer 1971 – wie er rückblickend nicht müde wurde zu betonen – eine klare Zäsur in seinem Leben und Schreiben, und er bewertete diese Zeit als eine Phase, in der in ihm „etliche Reflexionen Substanz annahmen – somit eine Phase reicher poetischer Produktion“.⁴ Seinem Aufenthalt kommt demnach auch insofern ein besonderer Status zu, als daraus ein eigener Gedichtband resultierte, die *Reisebilder*, die in den italienischen Gedichtband *Wirrwarr* (1972) Eingang fanden.⁵ 32 der insgesamt 51 Texte wurden

¹ Bis 1989 folgten fünf weitere Autor:innen; im Zeitraum von 1970 bis 1989 kamen insgesamt 32 italienische Künstler:innen aus den Bereichen Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik nach Berlin. – Zu Geschichte und Programmatik des Künstlerprogramms siehe Jutta Müller-Tamm: Das geteilte Berlin als Katalysator der Internationalisierung des Literaturbetriebs, in: dies. (Hrsg.): Berliner Weltliteraturen. Internationale literarische Beziehungen in Ost und West nach dem Mauerbau, Berlin/Boston 2021, 1–37.

² So Werner Stein, der damalige Senator für Wissenschaft und Kunst, in seinem Grußwort anlässlich des 10. Jahrestags des Berliner Künstlerprogramms des DAAD im April 1975; in: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hrsg.): 10 Jahre Berliner Künstlerprogramm, Berlin 1975, 8.

³ Peter Nestler: Rückblick auf 10 Jahre Berliner Künstlerprogramm, in: ebd., 10–11, hier: 10.

⁴ Zit. nach Barbara Brunn, Birgit Schneider (Hrsg.): *Direttissimo Roma – Berlin. Italienische Autoren des XX. Jahrhunderts reisen nach Berlin*, Berlin 1988, 148.

⁵ Die insgesamt 51 italienischen Gedichte der *Reisebilder* wurden 1972 in der Gedichtsammlung mit dem deutschen Titel *Wirrwarr* bei Feltrinelli publiziert. Edoardo Sanguineti: *Reisebilder*. LI poesie, 1971, in: ders.: *Wirrwarr*, Mailand 1972, 17–69. Vorangestellt sind ihnen in dieser Ausgabe sieben Gedichte unter dem Titel „T.A.T.“, zwischen 1966 und 1968 verfasst. Ebd., 7–16.

zudem vorab in der Übertragung von Gerald Bisinger in der Reihe *LCB-Editionen* des Literarischen Colloquiums 1972 auf Deutsch publiziert.⁶

Den *Reisebildern* unterliegt eine spezifische Konstellation: Ihre chronologische Reihung gemäß den Entstehungsdaten der Gedichte, wie sie im Anhang zur italienischen Ausgabe der Sammlung *Wirrwarr* verzeichnet sind, legt einen tagebuchartigen Charakter der Aufzeichnungen nahe, und sie prägte auch die Genese der LCB-Edition. So vermerkt Gerald Bisinger im Nachwort, Sanguineti habe ihm die 32 zwischen Juni und September 1971 entstandenen Texte „schubweise zum Übersetzen“ gegeben, und er habe „die deutsche Fassung jedes einzelnen Gedichts ausführlich mit dem Autor durchdiskutiert“.⁷ Als Übersetzer war Bisinger somit zugleich erster Leser und damit auch Interpret der Texte – ein Verfremdungseffekt, der ganz nach Sanguinetis Geschmack gewesen sein dürfte, der, wie er später sagte, seine Gedichte in diesem Fall geradezu mit Blick auf die Übersetzung geschrieben habe: „Tief in meinem Inneren hatte ich den Eindruck, dass ich einen vorläufigen Entwurf eines Textes anfertigte, von dem ich mit Sicherheit wusste, dass er in einer anderen Sprache ein weiteres Schicksal haben würde, und dass dieses weitere Moment kommunikativ dem des Textes als solchem im ursprünglichen Entwurf vorausgehen würde.“⁸

Jenseits dieser Engführung von Schreib- und Übersetzungsprozess, aus der eine eigenständige Publikation hervorging, die als solche neben der umfangreicheren Sammlung der *Reisebilder* innerhalb des italienischen Gedichtbands *Wirrwarr* Bestand

6 Edoardo Sanguineti: *Reisebilder*. 32 Gedichte, übers. von Gerald Bisinger, Berlin 1972. Bis zu dem Gedicht Nr. 25 ist die Anordnung der Texte in der deutschen und italienischen Ausgabe identisch, danach variiert sie; in der Sammlung *Wirrwarr* ist die Sektion der *Reisebilder*, wie erwähnt, um 19 Gedichte umfangreicher, woraus sich Abweichungen auch in der Reihung ergeben.

7 Gerald Bisinger: [Nachwort], in: Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), I–IX, hier: I–II. – In einem Beitrag anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Berliner Künstlerprogramms des DAAD spricht Bisinger mit Blick auf die Zusammenarbeit mit Sanguineti von einer „Sternstunde[] des Übersetzens“: „Ich konnte die Rohübersetzung jedes Gedichts mit ihm durchsprechen, Entscheidungen über druckreife Fassungen trafen wir gemeinsam: ein Vorgang, der infolge geografischer Distanzen und finanzieller Beschränkungen sehr selten ist. Überdies konnten diese Gedichte mit dem Titel ‚Reisebilder‘ rasch in einem Bändchen der LCB-Edition des Literarischen Colloquiums Berlin erscheinen.“ Gerald Bisinger: Berliner Künstlerprogramm: literarisch, in: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hrsg.) (Anm. 2), 37–39, hier: 38. – Sanguineti bestätigte rückblickend diese Form der Zusammenarbeit: „Egli [d.i. Gerald Bisinger] si servì direttamente del dattiloscritto, quale lo andavo costruendo, giorno dopo giorno.“ Edoardo Sanguineti: Berlino non è una città, in: Sara Sedehi (Hrsg.): 100 poesie dalla DDR, Mailand 2009, 9–10, hier: 9.

8 „Nel profondo mio non poteva non agire l’impressione che io facevo una stesura provvisoria di un testo che sapevo con certezza avrebbe avuto un momento ulteriore di destino in un’altra lingua, e che questo momento ulteriore comunicativamente avrebbe preceduto quello del testo per sé nella stesura originale.“ Adriana Casalengo: Il pensiero nasce sulla bocca. Intervista con Edoardo Sanguineti, in: Il Ponte 40/3 (1984), 94–105, hier: 103. – Diese und alle folgenden Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von mir (U.S.).

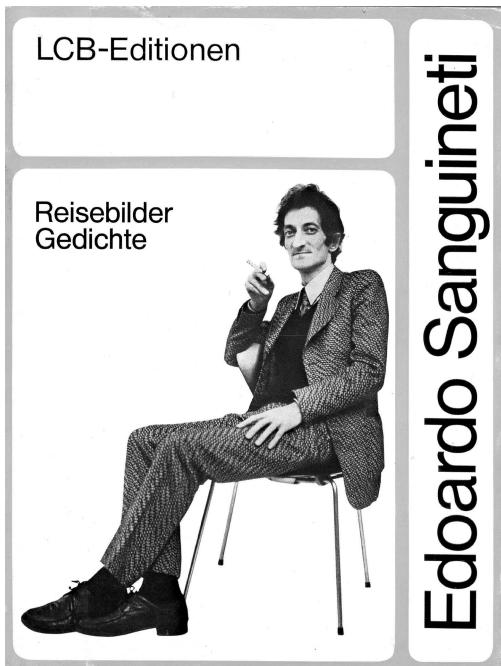


Abb. 1: Edoardo Sanguineti: *Reisebilder*. Gedichte, Berlin 1972, Cover. Fotografie: Renate von Mangoldt.

hat,⁹ sind die *Reisebilder* in mehrfacher Hinsicht bedeutsam: Es handelt sich um Sanguinetis Blicke auf Berlin, seine Wahrnehmung der geteilten Stadt mitten im Kalten Krieg, und zugleich markieren sie eine Zäsur, die zu einem Wandel in seiner Poetik führt und eine zweite Schaffensperiode einläutet. Nach einigen Jahren Unterbrechung schreibt Sanguineti 1971 nun wieder Gedichte, beginnend auf seiner Reise nach Rotterdam und dann intensiv in Berlin.¹⁰ Das Ergebnis seines Dichtens ist, nach eigener Aussage, „die Gewissenserforschung eines Intellektuellen, der sich über alles ein wenig Gedanken macht: Leben und Tod, Familie und Kinder, Politik und Kultur, Literatur und

⁹ Bisinger betonte, die LCB-Edition habe „genau die Form behalten, die die Sammlung Anfang Oktober 1971 hatte, als sie mir in ihrer damaligen Vollständigkeit übergeben wurde“. Bisinger (Anm. 7), II.

¹⁰ „When in 1971 Sanguineti and his family lived for six months in Berlin, the poet began writing poetry again after a significant hiatus (the collection *T.A.T.* having been completed in 1968).“ Thomas E. Peterson: The Midlife Poetry of Edoardo Sanguineti, in: Paolo Chirumbolo, John Picchione (Hrsg.): Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology and the Avant-Garde, Oxford 2013, 71–89, hier: 73.

Poesie“.¹¹ Zum Protagonisten aber wird die Stadt selbst.¹² Und so soll im Folgenden sowohl das Berlin der *Reisebilder* als auch der Wandel in Sanguinetis Poetik näher betrachtet werden; da die Gedichte der Sammlung bislang kaum einmal als ganze analysiert wurden, werden einige Gedichte zudem einem *close reading* unterzogen, um ihre Vertextungsstrategien und Montagetechnik sowie vor allem die für sie typischen Perspektiv- und Registerwechsel genauer in den Blick zu nehmen, mittels derer die oben genannten unterschiedlichen Sphären jeweils enggeführt werden.

„Berlin ist gar keine Stadt“

Berlin ist gar keine Stadt: lo diceva anche Heine, intorno al '28–'29,
a un figlio della Spree:

e io – non sono mica un figlio della domenica, io,
e non ho abbastanza bottiglie di poesia – o di Bommerlunder di Flensburg, almeno,
da poterci scoprire piú che un nudo luogo, e case nate morte,
e berlinesi:

ma tu, piccolo muro, hai fatto di Berlino una città:
(e le hai iniettato persino un po' di *Lokalpatriotismus*): troppa grazia,
accidenti, juter Jott: che di città, cosí, ne hai fatte due:¹³

Berlin ist gar keine Stadt: das sagte auch Heine, so um '28–'29,
zu einem kind von der Spree:

und ich – keineswegs bin ich ein sonntagskind, ich,
und ich habe nicht genug flaschen dichtung – oder Bommerlunder aus Flensburg, wenigstens,
um für uns mehr zu entdecken als einen nackten ort, und totgeborene häuser,
und berliner:

du aber, kleine Mauer, hast aus Berlin eine stadt gemacht:
(und du hast ihr sogar ein wenig *Lokalpatriotismus* eingejimpft): zu viel gnade,
zum teufel, juter Jott: die stadt hast du, so, gleich verdoppelt.¹⁴

11 Zitat Sanguineti: „In *Reisebilder* molti critici hanno visto, a mio avviso giustamente, l'esame di coscienza di un intellettuale che si interroga un poco su tutto: la vita e la morte, la famiglia e i figli, la politica e la cultura, la letteratura e la poesia.“ Fabio Gambaro: Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale, Mailand 1993, 158.

12 „Un'attenzione tutta particolare egli riserva a Berlino, per ciò che la città ha significato in sé e per il valore che ha ricoperto nel suo percorso politico ed intellettuale in quanto centro per eccellenza della cultura tedesca, al punto da farne la protagonista quasi assoluta della raccolta *Reisebilder*, scritta in presa diretta proprio lì.“ Erminio Risso: Berlino, sguardi incrociati. Sanguineti cittadino straniato, cittadino straniero, cittadino del mondo, in: Luigi Weber (Hrsg.): Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico, Mailand 2016, 45–62, hier: 45.

13 Sanguineti, Wirrwarr (Anm. 5), 56 (Nr. 38).

14 Brunn/Schneider (Anm. 4), 150. Übertragung: Gerald Bisinger. – Die *Reisebilder* werden im Folgenden stets in der italienischen Fassung und der deutschen Übertragung zitiert, um die charakteris-

Bezeichnenderweise fand das hier zitierte Gedicht, das – im September 1971, also fast genau zehn Jahre nach dem Mauerbau, entstanden – die Berliner Mauer beinahe zärtlich als „piccolo muro“, als „kleine Mauer“ apostrophiert, nicht Eingang in die LCB-Publikation. In einem Interview, das Sanguineti knapp 40 Jahre später dem *Radio radicale* gab, erinnert er sich sehr präzise daran, dass er das Gedicht aus eher pragmatischen Erwägungen heraus für unübersetbar hielt, weil dieses melancholische, wenngleich nicht ironiefreie „encomio al Muro di Berlino“, sein „Loblied auf die Berliner Mauer“, auf westdeutscher Seite als Provokation empfunden worden wäre.¹⁵

Es muss nicht überraschen, dass Sanguineti – als Unabhängiger Ende der 1970er/ Anfang der 1980er Jahre Abgeordneter für die Liste des PC, der Kommunistischen Partei Italiens, und bis zu seinem Tode 2010 bekennender, wenngleich unorthodoxer Marxist – in diesem Text die Mauer feiert: Auch mit knapp 80 Jahren richtete er in dem erwähnten Interview noch einen von Nostalgie geprägten Blick auf Berlin zu Zeiten der Teilung der Stadt. Es ist aber ebenso bezeichnend, dass der Lobpreis der Mauer in diesem Gedicht mehrfach gebrochen ist: Über das deutsche Originalzitat „Berlin ist gar keine Stadt“ aus Heinrich Heines „Reise von München nach Genua“¹⁶ tritt Sanguineti gleich zu Beginn in ein Gespräch mit dem deutschen Dichter, dem er auch den Sammlungstitel *Reisebilder* entlehnt. Im Verlauf des Gedichts übernimmt er weitere Versatzstücke aus Heines *Reisebild*, teils auf Deutsch, teils auf Italienisch, und gibt in der Apostrophe an die „kleine Mauer“ der Referenz auf Heine eine ironische Wendung: Wo jener den Berlinern in den 1820er Jahren noch das Fehlen von „Lokalpatriotismus“ attestierte, hat nunmehr die Mauer ihnen diesen „eingeimpft“ – ja, sie hat aus Berlin damit nicht nur allererst *eine Stadt* gemacht, die es Heine zufolge nicht war,¹⁷ sondern

tische Mischsprachigkeit wiederzugeben, die im italienischen Original typographisch nicht markiert ist und eigentümliche, dezidiert auch klangliche Effekte erzeugt. In den Übertragungen ins Deutsche sind die deutschen Zitate hingegen durch Kursiva hervorgehoben, was einen anderen Rhythmus impliziert, der hier durch eine visuelle anstelle einer klanglichen Devianz generiert wird.

15 „[...] una specie di encomio al Muro di Berlino, non privo di malizie e di ironia che giudico intraducibile perché nel sentimento tedesco dell'Ovest sarebbe stata considerata una provocazione.“ Zit. nach: Lanfranco Palazzolo: Edoardo Sanguineti. Il poeta dell'avanguardia, Rom 2018, 40. – Etliche Jahre später wurde dieses „encomio malinconico del ‚muro‘“ (ebd.) dann, in der Übertragung eben durch Gerald Bisinger, in der Anthologie *Direttissimo Roma – Berlin* (Anm. 4) abgedruckt, hier: 150. Die Anthologie gibt insgesamt einen sehr schönen Einblick in die Sichtweisen einer Vielzahl italienischer Schriftsteller:innen, Künstler und Komponisten auf Berlin.

16 Heinrich Heine: Reise von München nach Genua, in: ders.: Säkularausgabe, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, bearbeitet von Christa Stöcker, Berlin 1986, Bd. 6: *Reisebilder II* (1828–1831), 9–72.

17 Zur Kontextualisierung der Zitate in Heines *Reisebild* Berlins sei hier etwas ausführlicher daraus zitiert, zumal die Anspielungen darauf bei Sanguineti über wörtliche Versatzstücke deutlich hinausgehen: „[...] Keine Stadt hat nemlich weniger *Lokalpatriotismus* als Berlin. Tausend miserable Schriftsteller haben Berlin schon in Prosa und Versen gefeiert, und es hat in Berlin kein Hahn danach gekräht, und kein Huhn ist ihnen dafür gekocht worden, und man hat sie unter den Linden immer

sogar *zwei* Städte. Die Bezugnahme auf Heine ist über diese einzeltextuelle Referenz hinaus für Sanguinetis Gedichtsammlung von Belang, sind doch Heines *Reisebilder* ihrerseits ein Pastiche verschiedener Genera, das, mit den Worten von Erminio Risso, zu einer „Erkundung des schreibenden Ich im Akt der Interpretation des Realen“ wird.¹⁸ Und an eben dieses Projekt schließt Sanguineti mit seinen *Reisebildern* auf ganz eigene Weise an.

Sanguineti in Berlin

Als Edoardo Sanguineti im Juni 1971 nach Berlin kommt, ist er dort kein Unbekannter. Die italienische Neoavantgarde der 1950er und 60er Jahre, zu deren Hauptvertretern er, als Mitbegründer des *gruppo 63* und Beiträger zur avantgardistischen Lyrik-Anthologie *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961), gehört, wird in den literarischen Kreisen Berlins wahrgenommen. Maßgebliches Verdienst für die Vermittlung kam auf italienischer Seite Enrico Filippini zu, einem in der Schweiz geborenen Journalisten, Übersetzer und Schriftsteller, der u. a. den Kontakt zur Gruppe 47 suchte und diese in Italien bekannt machte,¹⁹ der aber auch dafür sorgte, dass 1962 bei Feltrinelli eine von Hans Bender kuratierte Anthologie mit Texten junger deutscher Autoren erschien.²⁰ Auf deutscher Seite sind besonders Walter Höllerer und Gerald Bisinger hervorzuheben, die u. a. 1970 den LCB-Band *Das literarische Profil von Rom* herausgaben, in dem vor allem Texte von

noch für miserable Poeten gehalten, nach wie vor. Dagegen hat man eben so wenig Notiz davon genommen, wenn irgendein After-Poet etwa in Parabasen auf Berlin losschalt. [...] *Berlin ist gar keine Stadt*, sondern Berlin giebt bloß den Ort dazu her, wo sich eine Menge Menschen, und zwar darunter viele Menschen von Geist, versammeln, denen der Ort ganz gleichgültig ist; diese bilden das geistige Berlin. Der durchreisende Fremde sieht nur die langgestreckten, uniformen Häuser, die langen, breiten Straßen, die nach der Schnur und meistens nach dem Eigenwillen eines Einzelnen gebaut sind, und keine Kunde geben von der Denkweise der Menge. Nur *Sonntagskinder* vermögen etwas von der Privatgesinnung der Einwohner zu errathen, wenn sie die langen Häuserreihen betrachten, die sich, wie die Menschen selbst, von einander fern zu halten streben, erstarrend im gegenseitigen Groll. [...] Es sind wahrlich mehrere *Flaschen Poesie* dazu nötig, wenn man in Berlin etwas anderes sehen will als *todte Häuser und Berliner*. [...]“ Ebd., Kap. II, 10–13, hier: 11 (Hervorhebung U.S.). Auch der „Sohn der Spree“ entstammt diesem Text (ebd., 10), bei Sanguineti „un figlio della Spree“.

¹⁸ Risso (Anm. 12), 49 („un'indagine sull'io che scrive nell'atto di interpretare il reale“).

¹⁹ Siehe hierzu u. a. Enrico Filippini: Che cosa è il Gruppo 47, in: *Corriere della Sera* (7. April 1963), 7.

²⁰ Hans Bender (Hrsg.): *Il dissenso. 19 nuovi scrittori tedeschi*, Mailand 1962. – Zu den frühen Kontakten zwischen Walter Höllerer und dem *gruppo 63* (vor allem auch zu Luciano Anceschi und Nanni Balestrini) vgl. Patricia Preuß: „Gruppo 63“ – Die italienische Neoavantgarde der sechziger Jahre, in: *Literatur der Gegenwart im Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg. Begleitbuch zu Ausstellung und Archivbestand*, konz. und red. von Barbara Baumann-Eisenack und ders., hrsg. vom Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Amberg 1996, 94–98. – Nanni Balestrini kam 1988 selbst über das DAAD-Künstlerprogramm nach Berlin.

Vertretern der *neoavanguardia*, aber auch etwa von Alberto Moravia, Ignazio Silone und Giuseppe Ungaretti abgedruckt wurden.²¹ Eine gleichnamige Filmdokumentation wurde, als Teil der LCB-Filmreihe *Das literarische Profil europäischer Großstädte*, 1969 in Rom gedreht und im Frühjahr 1970 in mehreren Dritten Fernsehprogrammen ausgestrahlt.

Von Sanguineti waren zuvor bereits zwei Romane auf Deutsch bei Suhrkamp erschienen, 1964 *Capriccio italiano* (ital. 1963) und 1969 *Das Gänsespiel* (ital. *Il Gioco dell'oca*, 1967), beide in der Übersetzung von Arianna Giachi. 1964 war Sanguineti zudem mit dem *Teatro dei Novissimi* aus Rom zu Gast in der vom Literarischen Colloquium Berlin organisierten Reihe *Modernes Theater auf Kleinen Bühnen* in der Akademie der Künste,²² und 1970 wurde seine szenische Bearbeitung des *Orlando Furioso* (unter der Regie von Luca Ronconi) im Rahmen der Berliner Festwochen in der Deutschlandhalle aufgeführt. Im Dezember 1966 hatte er ferner gemeinsam mit dem US-amerikanischen Schriftsteller Charles Olson vom Black Mountain College in der von Walter Höllerer veranstalteten Leserieihe *Ein Gedicht und sein Autor* eine Lesung in der Akademie der Künste bestritten, die großes mediales Echo fand.²³ Sanguineti las an diesem Abend aus seinen Dichtungen *Purgatorio de l'inferno/Fegefeuer der Hölle* (1960–1963) und *Il testamento/Das Testament* sowie seinem Aufsatz „Über die Avantgarde“, der 1967 in der von Walter Höllerer und Hans Bender gegründeten Zeitschrift *Akzente* publiziert wurde.²⁴

Während Sanguineti in West-Berlin also seit den frühen 1960er Jahren immer wieder und mit unterschiedlichen Facetten seines Schaffens präsent war, galt dies für den Osten keineswegs. Vielmehr ist dort diesbezüglich eine fast schon markierte Leerstelle zu verzeichnen. Auch in der Anthologie *Erkundungen. 27 italienische Erzähler*, die 1970 im Verlag Volk und Welt erschien, war er nicht vertreten, obgleich die Reihe *Erkundungen* mit Blick auf die Vermittlung fremdsprachiger Literatur in der DDR durchaus als ‚progressiv‘ galt. Auffallend ist allerdings, dass die Anthologie vorrangig

²¹ Gerald Bisinger, Walter Höllerer (Hrsg.): *Das literarische Profil von Rom*, Berlin 1970.

²² Bei dieser Aufführung des Ensembles „I Novissimi“ aus Rom waren Edoardo Sanguineti mit seinem Stück „Traumdeutung“ (Regie: Piero Panza) sowie Enrico Filippini mit „Gioco con la Scimmia“ und Alfredo Giuliani mit „Povera Juliet“ vertreten. – Zu der Reihe siehe Helmut Böttiger: *Nächtliche Séancen*. Der „Zauberer“ und seine „Sternstunden“: Die Berliner Großereignisse „Modernes Theater auf Kleinen Bühnen“ und „Veränderung im Film“, in: ders.: Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs, Berlin 2005, 143–151.

²³ Die Texte der Autor:innen der zehn Vortragsabende sind zusammengestellt in: Walter Höllerer (Hrsg.): *Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay*, Berlin 1967. Die Lesung von Charles Olson und Edoardo Sanguineti fand am 5. Abend, dem 15. Dezember 1966, in der Akademie der Künste statt. Siehe ebd., 175–211 (Olson) und 213–231 (Sanguineti). – Zu dieser Leserieihe siehe Helmut Böttiger: Wort-Vulkane und Höllenfeuer. „Ein Gedicht und sein Autor“, in: ders. (Anm. 22), 153–159, sowie Cornelia Ortlieb: *East East and West West: Ein russisch-amerikanisch-deutsches Gespräch im Zeichen Goyas*, Berlin, Januar 1967, in: Jutta Müller-Tamm (Hrsg.) (Anm. 1), 225–251.

²⁴ Edoardo Sanguineti: Über die Avantgarde, übers. von Arianna Giachi, in: *Akzente* 1 (1967), 31–35.

Kurzgeschichten und Novellen von Autor:innen abdruckte, die, wie im Nachwort vermerkt wurde, alle „einer realistischen Literaturauffassung verpflichtet“ waren.²⁵ Über die Autoren der *neoavanguardia* – zu denen Sanguineti zählt, ohne dass er namentlich erwähnt würde – heißt es im Nachwort, sie seien meist „ehrlich bemüht, dem komplizierten neokapitalistischen Prozeß zu Leibe zu rücken; da sie aber oft darauf verzichten, den historisch-gesellschaftlichen Hintergrund der Erscheinungen zu zeigen, bleibt ihre Anklage abstrakt“.²⁶ Man kann nur spekulieren, warum Sanguineti im Osten nicht präsenter war – der Umstand mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass er ein unorthodoxer Marxist, scharf- wie eigensinniger Intellektueller und höchst experimenteller Dichter war, für dessen gesamtes Wirken zudem gerade der Konnex von „ideologia e linguaggio“,²⁷ von Ideologie und Sprache, und dessen stets kritische Bearbeitung bedeutsam blieb.

Berlin, 1971

Das Jahr, in dem Sanguineti nach Berlin kommt, markiert den Beginn des Zeitraums, der in diesem Sammelband zu Literaturszenen in Berlin zwischen 1970 und 1989 fokussiert wird. Im Westen steht die geteilte Stadt weiterhin im Zeichen der 68er-Bewegung, mit der ersten Hausbesetzung in Kreuzberg und Demonstrationen gegen den § 218. In Ost-Berlin wird Walter Ulbricht entmachtet, und Erich Honecker, der ihn zunächst als Erster Sekretär des Zentralkomitees der SED ablöst, baut seine Machtfülle in der Folge zunehmend aus. 1971 ist aber auch das Jahr, in dem im September das Viermächteabkommen, das den Beginn einer Phase der Entspannung markiert, zustande kommt, und in dem es nach 19 Jahren erstmals wieder eine Telefonverbindung zwischen West- und Ost-Berlin gibt.

Sanguineti nahm seinerseits Berlin und die weltpolitische Lage stark unter den Vorzeichen des Kalten Krieges und einer eminenten Bedrohung wahr: „[...] Berlin war damals so etwas wie ein Fenster zu Europa hin, da das Problem des Berlin-Status besonders akut war. Im Alltag brachte das Problem zwar keine direkten Unannehmlichkeiten, aber es war doch immer gegenwärtig.“²⁸ Eben diese Atmosphäre prägt auch seine Berlin-Dichtung, die er rückblickend wie folgt charakterisiert hat: „Unter dem Anschein einer unbeschwert Sammlung von Anekdoten aus dem Alltag versuchte ein Intellektueller, ohne sich dessen wirklich bewusst zu sein, die große Krise

²⁵ Thea Mayer (Hrsg.): Erkundungen. 27 italienische Erzähler, Berlin 1970; darin: dies.: Nachbemerkung, 342–347, hier: 342.

²⁶ Ebd., 344.

²⁷ So lautet auch der Titel eines Bandes mit Essays und Kritiken: Edoardo Sanguineti: *Ideologia e linguaggio* [1965], hrsg. von Erminio Risso, Mailand 2001.

²⁸ Franco Sepe: Interview mit Edoardo Sanguineti, in: *Zibaldone* 2 (1986), 81–94, hier: 82.

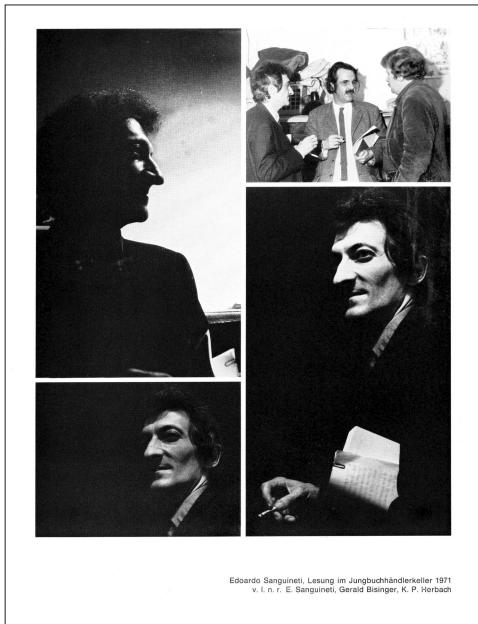


Abb. 2: Edoardo Sanguineti, bei einer Lesung 1971 in Berlin. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hrsg.): 10 Jahre Berliner Künstlerprogramm, Berlin 1975, o. S.

Europas – und der Welt von damals, von gestern – zu diagnostizieren.“²⁹ Sanguineti registrierte präzise das spezifische kulturelle, soziale und politische Klima in der geteilten Stadt Anfang der 1970er Jahre. An ihrem kulturellen Leben hatte er – allerdings offenbar ausschließlich im Westteil – aktiv Anteil, mit Lesungen und Vorträgen oder etwa auch mit seiner Mitwirkung an der Konzeption der Ausstellung *Welt aus Sprache* in der Akademie der Künste.³⁰

29 „[...] il motivo centrale era proprio quello della guerra fredda, allora al culmine del rischio. Sotto le apparenze di una svagata collezione di aneddoti dell'esperienza quotidiana, un intellettuale cercava di diagnosticare, senza saperlo veramente, la grande crisi dell'Europa – e del mondo di allora, di ieri.“ Sanguineti: Berlino non è una città, in: Sedehi (Anm. 7), 9. – Vgl. hierzu auch die Einschätzung von Risso: „Non deve fare meraviglia [...] che lo sguardo indagatore di Sanguineti sappia cogliere una serie di indizi, o meglio di sintomi, che gli permetteranno una diagnosi alquanto particolare e per certi versi precoce della situazione europea e mondiale.“ Risso (Anm. 12), 47.

30 Edoardo Sanguineti: Vorschläge, in: Akademie der Künste (Hrsg.): Welt aus Sprache. Auseinandersetzung mit Zeichen und Zeichensystemen der Gegenwart. Katalog zu Ausstellung und Kongreß in der Akademie der Künste vom 22. September bis 22. Oktober 1972, Berlin 1972, 23–27. – Siehe

Der Aufenthalt in Berlin bedeutet für Sanguineti eine Standortbestimmung, intellektuell wie literarisch, und das DAAD-Künstlerprogramm bietet ihm hierfür jeden Freiraum. Wiederholte hat er in Interviews betont, dass „von den USA unterstützte“ Programm³¹ habe keinerlei Verpflichtungen bedeutet und man habe ohne Einschränkungen das kulturelle Angebot der Stadt nutzen können. Im Besitz eines ausländischen Passes habe er sich zudem frei zwischen West und Ost bewegen können und sei häufig in Ost-Berlin gewesen, habe Theater, Museen und Konzerte besucht und insbesondere viele Aufführungen im Berliner Ensemble gesehen. Auf diese Weise sei ihm ein konkreter Vergleich „zwischen dem einen und dem anderen Berlin, zwischen der einen und der anderen Lebensweise“ möglich gewesen.³²

Besondere Bedeutung kommt darüber hinaus dem Umstand zu, dass das DAAD-Künstlerprogramm es Sanguineti ermöglichte, gemeinsam mit seiner Familie auf Zeit heimisch in Berlin zu werden, ohne dass er die Distanz des Zugereisten verlor. So ist sein literarisches Schaffen dieser Zeit nicht allein von seinem gewohnt „forschenden, verfremdeten, verschobenen Blick“ geprägt,³³ sondern er kann mit Muße und Zeit, durchaus auch ziellos, aber stets aufmerksam durch die Stadt streifen. Und wenn die Charakterisierung als „una sorta di *flâneur* politico“,³⁴ als eine Art politischer Flaneur, ihre Berechtigung hat, dann wohl gerade aufgrund der erhöhten Aufmerksamkeit, Sensibilität und Aufnahmefähigkeit, die dem müßigen Flaneur eigen sind und von denen auch die *Reisebilder* Zeugnis ablegen. Hinzu kommt der zugleich ‚private‘ Charakter seiner Aufzeichnungen. Wenn Sanguineti später das Thema der ehelichen Liebe und der Familie als ein zentrales Moment seiner Dichtung herausstellte, das gerade außerhalb der dominanten lyrischen Tradition liege, so nahm auch dies mit seinem Berliner Aufenthalt seinen Anfang.³⁵

auch Helmut Böttiger: Der semiotische Teufelskreis. „Welt aus Sprache“ und *Elephantenuhr*, in: ders. (Anm. 22), 199–221, hier: 205 f.

31 Das 1963 von der Ford Foundation initiierte Artists in Residence-Programm wurde allerdings bereits 1966 vom DAAD übernommen und als Berliner Künstlerprogramm etabliert. Siehe hierzu genauer Müller-Tamm (Anm. 1), hier: 4 f.

32 Siehe hierzu ausführlich Palazzolo (Anm. 15), 27–29.

33 „[Q]uesto sguardo indagatore, straniato, dislocato“ wird auch sein weiteres Werk prägen. Risso (Anm. 12), 62.

34 Ebd.

35 „[...] il tema dell’amore coniugale e la tematica familiare come momento assolutamente centrale, che nel tempo si è venuto sempre più arricchendo, approfondendo e organizzando. E questo è fuori della tradizione lirica dominante.“ Zit. nach Giuliano Galletta (Hrsg.): Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo, Genua 2005, 103.

Die *Reisebilder* – „fast ein Tagebuch in Versen“

Die 51 Texte der Sammlung *Reisebilder* sind das Resultat von Sanguinetis Berlin-Erfahrungen und bilden deren poetisches Substrat. Begonnen in Rotterdam, wo er sich zuvor kurz aufhielt, werden sie in Berlin fortgeführt und erhalten hier ihre spezifische Gestalt: Das siebte Gedicht der Sammlung notiert die Ankunft in Berlin, fast schon klassisch mit einem ersten Zoo-Besuch mit der Familie („die elefanten sind traurig, sehr, sehr sehr traurig:“), es vermerkt den 17. Juni als Gedenktag („(und am Bahnhof Zoo werden am 17. Juni keine pantoffel [sic] verkauft):“) und endet „in der warmen Wohnung in der Heerstraße“, die für sechs Monate zum Zuhause wurde.³⁶

Die „kleinen Prosastücke in Gedichtform“ – „ces petites proses en poèmes“, wie die Texte im Original an einer Stelle auf Französisch und damit in markierter und zugleich signifikant variierender Anspielung auf Baudelaires *petits poèmes en proses* genannt werden³⁷ – sind in vielfältiger Weise als ‚unmittelbare‘, ‚alltägliche‘ Aufzeichnungen inszeniert. Nicht selten enthalten die Texte einen konkreten zeitlichen Index, eine ausgeprägte Deixis sowie die Rückbindung an eine präsentierte Sprechsituation und ein markantes Sprecher-Ich: „*questo che sono io, qui, adesso, in questa terrazza chiusa di Berlino*“³⁸ (in deutscher Übertragung „der, der ich bin, hier, jetzt, auf dieser umbauten plattform von Berlin“), so heißt es etwa im *Reisebild* Nr. 10. Das Sprecher-Ich ist mit erkennbar autobiographischen Zügen versehen, aber doch ganz klar als textinterne *persona* Sanguinetis konzipiert, die nicht mit dem realen Dichter und Menschen zu identifizieren ist. Sanguineti hat selbst betont, dass das Sprechen in der ersten Person Singular eine Konstruktion bedeute und ein Abgleich einer jeweiligen Situation oder eines Ereignisses mit realem Erleben keinerlei Bedeutung habe: Fragmente realen Ursprungs seien in spezifischer Weise ausgewählt, zurechtgestutzt und neu zusammengefügt.³⁹

Die Texte entfalten auf mikro- wie auf makrotextueller Ebene eine tagebuchartige Struktur: Notate eines Tages, aneinander gereiht und durchnummieriert, dadurch zu linear-chronologischer Lektüre einladend, mit rückbezüglichen Verweisen, gleichermaßen alltägliche Begebenheiten wie besondere Erlebnisse festhaltend, sie zuweilen auch kommentierend. Sanguineti hat die *Reisebilder* „fast ein Tagebuch in Versen“ genannt, das

³⁶ Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 7, o. S.

³⁷ Ebd., Nr. 5.

³⁸ Ebd., Nr. 10; Hervorhebung U.S.

³⁹ „Con *Reisebilder* nasceva una poesia tutta impennata sull’io e sul racconto in prima persona: veniva dunque fabbricato un personaggio che racconta, il quale per comodità era un io. Naturalmente, non ha nessuna importanza verificare la maggiore o minore corrispondenza all’esperienza biografica dell’autore, benché naturalmente sia presente nel testo il gusto di utilizzare elementi di realtà, selezionati e tagliati in un certo modo.“ Zit. nach Gambaro (Anm. 11), 157–158.

eine Reihe von Vorwänden und Gelegenheiten, persönliche Begegnungen, die konzentrierte Betrachtung eines Gemäldes, eine Idee, die auf irgendein kleines Ereignis in der Wirklichkeit zurückgeht, als Ausgangspunkt hat: es entstehen Filter, durch die Gedanken oder Bilder hindurch müssen, deren Bedeutung über den ursprünglichen Anlaß hinausgeht. Es kommt dadurch zu einer Art Doppelspiel zwischen einem allgemeinen Thema, ich würde fast sagen: einer Sentenz, die jedes kleine Fragment in sich hat, und dem *Hic et Nunc*, dem bestimmten Ort, der bestimmten Person, der Umgebung, die genau festgehalten wird.⁴⁰

Sanguineti, dessen Tendenz zur Selbstexegese und zu poetologischer Reflexion stets sehr ausgeprägt war, legt auch hier eine präzise Analyse der eigenen Schreibweise und seines reflektierten, strukturierenden und konstruierenden Vorgehens vor. In der Montage aus Reiseerinnerungen, Versatzstücken von Dialogen, Tagebucheinträgen, Bruchstücken innerer Monologe, Vermerken zu Speisen, Träumen u. a. m.⁴¹ entfalten die Berliner *Reisebilder* eine neue Poetik, die Sanguineti erst einige Jahre später im Konzept des „piccolo fatto vero“ (der ‚kleinen echten Tatsache‘ oder auch der ‚kleinen wahren Begebenheit‘) theoretisch ausarbeiten wird. In einem poetologischen Gedicht aus der 1978 veröffentlichten Sammlung mit dem deutschen Titel *Postkarten* formuliert er ein ‚Rezept‘ zum Verfertigen von Dichtung, das im kulinarischen Duktus anhebt:

um ein gedicht zuzubereiten, nimmt man „eine kleine echte tatsache“ (möglichst frisch / vom selben tag): [...] / [...] es ist nötig, raum / und zeit zu berücksichtigen, ein genaues datum, ein sorgfältig festgelegter ort, das sind die wünschenswertesten / zutaten, in unserem fall: (das gleiche gilt für die personen, die dem melderegister gemäß zu kennzeichnen sind: / um durch objektiv erkennbare merkmale identifiziert werden zu können): / [...]⁴²

Sanguineti hat wiederholt in Interviews darauf hingewiesen, dass sich diese neue Poetik einer Alltags- und Reiselyrik, deren Modell bis weit in die 1980er Jahre Bestand hatte, in den *Reisebildern* ankündigte,⁴³ und tatsächlich findet sich dort diese Poetik des *piccolo fatto vero* bereits umgesetzt. Nur beispielhaft sei hier die Anwendung des

40 Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Zitat aus dem Klappentext.

41 Vgl. hierzu auch Filippo Bettini, allerdings mit stärkerem Bezug auf die spätere Sammlung *Postkarten*. Filippo Bettini: Sanguineti, in: ders.: *Avanguardia e materialismo. Saggi di teoria e critica letteraria*, hrsg. von Marcello Carlino, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi, Rom 2014, 229–279, hier: 247. Zur neuen Schreibweise siehe auch Risso (Anm. 12), 50.

42 Edoardo Sanguineti: Wie macht man verse. Übers. von Gerald Bisinger, in: Akzente 6 (1977), 512–513. – „Per preparare una poesia, si prende ‚un piccolo fatto vero‘ (possibilmente / fresco di giornata) [...] conviene curare / spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupulosamente definito, sono gli ingredienti / piú desiderabili, nel caso: (item per i personaggi, da designarsi rispettando l'anagrafe: / da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili): [...]“. Edoardo Sanguineti: *Postkarten. Poesie 1972–1977*, Mailand 1978, 57 (Nr. 49).

43 Vgl. nur beispielhaft folgende Aussage aus den frühen 1990er Jahren: „[...] all'inizio degli anni Settanta mi sembrò di aver trovato un'altra soluzione di discorso, ma sul piano della poesia, vale a dire la soluzione della poesia quotidiana e da viaggio di *Reisebilder*. E infatti quello diventerà un modello per un lavoro che è durato praticamente fino agli anni Ottanta.“ Zit. nach Gambaro (Anm. 11), 86.

,Rezepts‘ am Beginn des *Reisebilds* Nr. 15 veranschaulicht; die entsprechenden ‚Zutaten‘ sind dafür im Folgenden kursiv hervorgehoben:

il dialogo dei massimi sistemi si è volto a Kreuzberg, in Görlitzer Str.,
in un appartamento dove abitò un tempo Hindenburg (oggi, una casa d’artista),
nella notte tra il 25 e il 26 giugno 1971, quasi clandestino (unici
testimoni, il cane Pippo, il gatto Sabato, e un altro che è rimasto senza nome,
per me): e a colpi di calvados: / [...]⁴⁴

der dialog über die weltsysteme fand in Kreuzberg statt, in der Görlitzer Straße,
in einer wohnung, die einmal Hindenburg gehörte (heute wohnt da ein künstler),
in der nacht vom 25. auf den 26. juni 1971, beinahe geheim (die einzigen
zeugen, der hund Pippo, der kater Samstag und ein anderer, der für mich namenlos
blieb): glas um glas Calvados: / [...]⁴⁵

Es findet sich hier ebenso „ein sorgfältig festgelegter ort“ wie „ein genaues datum“; „die personen, die dem melderegister gemäß zu kennzeichnen sind“, sind in diesem Fall ironischer Weise als „einzig[e]“ Haustiere, im weiteren Gedichtverlauf werden allerdings zudem Personen namentlich erwähnt. Auch „möglichst frisch“ ist, wie gefordert, die *kleine echte tatsache*: Es handelt sich, laut Index im Anhang der Sammlung, um das letzte Gedicht von Juni 1971, d. h. offenbar gegen Ende des Monats geschrieben und also mit der textinternen Datumsangabe korrelierend.

Wenn in ersten italienischen Rezensionen zu den *Reisebildern* vereinzelt geurteilt wurde, Sanguineti habe mit dieser Sammlung dem Experimentieren und damit auch der Neoavantgarde den Rücken gekehrt,⁴⁶ so ist demgegenüber festzuhalten, dass Sanguineti sein alles überspannendes Projekt – das, wie er selbst es einmal nannte, ‚kränkende‘ Anschreiben gegen das *Dichtische* (von ihm mit dem Neologismus *il poete*-*tese* belegt)⁴⁷ und damit zuallererst gegen die ihm verhasste italienische Tradition des Lyrismus – nicht aufgab, sondern ihm vielmehr eine neue Wendung gab, die freilich auch als eine Hinwendung zur Leserschaft zu verstehen war.⁴⁸ Für die Poetik des „piccolo fatto vero“ – den Begriff hat er Stendhal entlehnt, der von „le petit fait vrai“

⁴⁴ Sanguineti, Wirwarr (Anm. 5), 33 (Nr. 15).

⁴⁵ Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 15.

⁴⁶ Vgl. etwa Costanzo di Girolamo: Rezension zu Sanguineti, Wirwarr, in: Belfagor 27/4 (31. Juli 1972), 496–499.

⁴⁷ Zur darin indizierten Nähe zur Dichtung der *crepuscolari* und besonders zu Guido Gozzano vgl. nur beispielhaft folgende Aussage Sanguinetis: „Infatti, nella mia lotta contro il poete se prolunga la lotta contro il sublime condotta dal crepuscolarismo storico.“ Zit. nach Gambaro (Anm. 11), 159. – Vgl. hierzu auch genauer Gabriella Sica: Edoardo Sanguineti, Florenz 1974.

⁴⁸ „[Sanguineti’s] poetry of the 1970s and 1980s continues in the radically experimental vein of the earlier work as an intellectual and political poetry based on the historical facts of existence. [...] [It] eschews the arcane mythic premises of the earlier work and grows more modest and self-deprecating in tone and more communicative in substance.“ Peterson (Anm. 10), 71.

gesprochen hatte, ihn allerdings anders aufgeladen⁴⁹ – ist nicht primär ein autobiographisches Moment relevant; es geht vielmehr um zeitlich und räumlich situierte, an ein Wahrnehmungssubjekt rückgekoppelte Erfahrungssubstrate, mithin um poetische Miniaturen, die in ihrer konkreten Faktur nach wie vor geprägt sind von für Sanguinetis Schreibweise typischen Charakteristika. Zu den spezifischen Stilelementen – in der Kritik zuweilen auch als *sanguinetemi* benannt⁵⁰ – gehören u. a. ein reduzierter Einsatz von Interpunktionsmerkmalen (Kommata, Gedankenstriche, Doppelpunkte), eine teils wuchernde Häufung von Klammereinschüben, Einrückungen der Zeilen nach Art von Antilaben in Dramenversen, Alliterationen und weitere Klangfiguren. Trotz der ‚prosaischen‘ Anmutung in der Thematisierung gerade auch von Alltagserlebnissen und Begegnungen oftmals privater, näherhin familiärer Art, sind die *Reisebilder* nicht leicht zugänglich, bedarf es eines nicht unerheblichen, teils sehr spezifischen Weltwissens, um manifeste Referenzen zu dechiffrieren. Auch die für Sanguinetis Dichtung seit *Laborintus* (1956) charakteristische Mischsprachigkeit findet sich in seinem Berlin-Buch wieder; nur sind es hier keine lateinischen oder griechischen Einsprengsel, sondern deutsche, in der Bezeichnung von Örtlichkeiten, in kolloquialen Wendungen, in der Wiedergabe fremder Rede oder, wiederholt, in Zitaten – etwa von Heine oder Kleist, aus dem Kommunistischen Manifest oder dem Horoskop.⁵¹ Hinzu kommen eine Vielzahl konkreter Benennungen – etwa von Straßen, Kaufhäusern (mit dem *KaDeWe* und *Wertheim* im Westen und dem *Zentrum* im Osten), Kinos (die *Lupe* am Olivaer Platz), Nachtclubs (das *Old Eden* und der *Playboy Club* dürfen nicht fehlen), Restaurants (eine *Tiroler Bauernstube* etwa oder die obligatorische *Paris Bar* und das chinesische Restaurant *Yang Tse Kiang* in der Kantstraße) – sowie ferner teils direkte, teils indirekte Verweise auf Museen, Theater und andere Spielstätten des kulturellen Lebens der Stadt. Auf diese Weise lässt sich aus den *Reisebildern* ein detaillierter Stadtplan rekonstruieren,⁵² und man meint, bei der Lektüre den Wegen Sanguinetis durch Berlin folgen zu können. Dabei begegnet man auch einer Vielzahl von Personen, darunter realen Protagonisten des Kulturbetriebs wie Hans Magnus Enzensberger, Hans Werner Henze, Nicolas Born oder Walter Höllerer und Gerald Bisinger; hinzu kommen weitere, zumal für nicht Ortskundige eher kryptisch bleibende, nur allusive Referenzen oder die bloße Nennung

49 Stendhal, der in einem Brief an Balzac im Oktober 1840 von *petits faits vrais* sprach, verstand darunter eher wahre Anekdoten oder auch *faits divers*. Für Sanguineti geht es hingegen um Realitätsfragen bzw. durch einen subjektiven Blick gefilterte reale Geschehenssegmente als Ausgangspunkt für das Gedicht.

50 Sanguineti. Testi e commento, o. S. Online abgerufen am 20. Oktober 2022 unter <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/523/SANGUINETI%20Testi%20e%20commento.pdf>.

51 Zur Zweisprachigkeit und zum verstärkt kommunikativen Charakter der *Reisebilder* siehe auch Gilda Policastro: Sanguineti, Palermo 2009, 60.

52 Zu den einzelnen Stationen auf dieser „mappa articolata e dettagliata“ vgl. ausführlicher Risso (Anm. 12), 51f.

von Vornamen.⁵³ Im Zusammenspiel mit dem oftmals sehr privat anmutenden Charakter sind Sanguinetis Berliner Miniaturen von einer spannungsreichen doppelten Bewegung geprägt: dem Prozess einer Aneignung der Stadt, mitsamt ihrem lokalen Koordinatensystem, bleibt die Fremdheitserfahrung stets eingeschrieben, und auch der Leichtigkeit mancher Szenen unterliegt zumeist eine erkennbar reflexive Dimension. Bei aller ‚Reviermarkierung‘⁵⁴ bleibt der Blick von außen manifest, und mit ihm eine Distanz der Beobachterperspektive.

In gewisser Hinsicht spiegelt sich diese Fremdheitserfahrung auf einer anderen Ebene auch in der Lektüre, denn allen neuartigen kommunikativen Impulsen der *Reisebilder* zum Trotz bleiben diese, wie erwähnt, in der Vielzahl wie Vielfalt der Bezüge teils schwer entzifferbar. Gerald Bisinger hat hier mit seinem Anmerkungsapparat in der LCB-Edition eine wertvolle Hilfestellung geleistet,⁵⁵ aber auf der primären Textebene bleibt doch vieles kryptisch, erst recht ohne Ortskenntnis. Sanguineti hat sich selbst zur (doppelten) Lesbarkeit seiner mit persönlichen, aber auch mit historischen und literarisch-kulturellen Referenzen durchsetzten Gedichte wie folgt geäußert:

Ich glaube im übrigen, daß verschiedene Ebenen der Lektüre möglich sind; das heißt, das Gedicht kann mehr auf die kulturelle Information hin gelesen werden, oder aber auch einfach so, daß man offen bleibenden Fragen einen gewissen Spielraum beläßt, daß man etwa zitierten Sätzen die Aura des Zitats läßt und sie aufnimmt, ohne die Quelle genau feststellen zu können, ohne zum Beispiel zu wissen auf welcher Seite bei Goethe das Zitat zu finden ist.⁵⁶

Goethes Name fällt hier keinesfalls zufällig oder lediglich beispielhaft – vielmehr finden sich in den *Reisebildern* immer wieder markierte wie unmarkierte Verweise auf dessen Texte. Sanguineti hat nach eigenem Bekunden seinen Berliner Aufenthalt auch dazu genutzt, in besonderem Maße deutsche Autoren, „wenn auch mit großer Mühe“,⁵⁷ zu lesen, und diese Lektüren gehen teils direkt in die *Reisebilder* ein. Eine besonders

⁵³ „This kind of intellectual-chic *mondanità* forms the constant background to Sanguineti’s work of the 1970s, in which the poet’s persona is immersed in a milieu of ‚chiacchiericcio intellettuale‘.“ Éanna Ó Ceallacháin: Sanguineti and Montale. Travelling Companions in the 1970s, in: The Modern Language Review 102 (2007), 89–107; hier: 90.

⁵⁴ Risso (Anm. 12) spricht von einer „marcatura del territorio“ (46) und einer „continua pratica di travestimento“ (50). Vgl. ferner ebd. zur neuen Schreibweise Sanguinetis: „La base dell’ordine del discorso è effettivamente il resoconto, una serie di piccolo fatti veri, intorno ai quali si condensa o dai quali prende avvio, come se fossero un pretesto o un’occasione, ogni singolo testo; in questo modo sono davvero diversi ed eterogenei i materiali che contribuiscono alla struttura dell’opera.“

⁵⁵ Im Nachwort zur LCB-Ausgabe merkt Bisinger allerdings an, es sei ihm nicht gelungen, alle Anspielungen nachzuprüfen, und auch Sanguineti habe ihm „zu manchen Zitaten selbst keine genauen Quellenangaben mehr machen“ können. Bisinger (Anm. 7), I.

⁵⁶ Ebd. Siehe hierzu auch Tommaso Lisa: Pretesti ecfrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un intervista inedita, Florenz 2004, hier: 22.

⁵⁷ Sepe (Anm. 28), 82.

privilegierte Referenz bildet dabei „der übliche Goethe“⁵⁸ – auch in anderen Werken Sanguinetis ist Goethe präsent, nirgends aber wird er so häufig und geradezu insistierend zitiert wie in der Berliner Dichtung. Den *Reisebildern* geht schon als Motto voraus: „es sind Gespräche in Liedern“ – ein Zitat aus einem Brief von Goethe an Schiller, in dem jener schreibt, er sei „auf ein poetisches Genre gefallen [...], in welchem wir künftig mehr machen müssen [...]. Es sind *Gespräche in Liedern*.“⁵⁹ Auffallend ist, dass Sanguineti sich fast durchweg auf poetologische Äußerungen von Goethe bezieht und, genauer, vor allem Passagen zitiert, in denen es etwa um generische Aspekte von Reisebeschreibungen oder aber den konkreten Konnex von Sehen, Schreiben und Beschreiben geht. Manche der zitierten Aussagen Goethes lesen sich in dieser Hinsicht beinahe wie Kernaussagen der Programmatik der *Reisebilder*, andere bilden eher einen Anstoß zur Schärfung des eigenen dichterischen Projekts – in jedem Fall aber tritt Sanguineti in ein fortgeführt Zwiegespräch mit dem deutschen Dichter ein: „prima di tutto, ti segnalo questo elementare scrivere- / descrivere (nel testo, un ovvio schreiben-beschreiben): (e piú esattamente / (dopo un was kann ich tun, was tue ich!), questo da setz'ich mich hin / und schreibe und beschreibe):“⁶⁰ oder: „nei *Tag- und Jahreshefte* di Goethe, / all'anno 1789, si legge il suo programma di narratore-viaggiatore: / (und das Objekt so rein als nur zu tun wäre in mich aufzunehmen):“⁶¹ Und wiederum ein anderes Mal geht es, nahezu in Form einer Kontamination, um den Zusammenhang von Anschauung und Diskursivierung: „ma l'impulso piú modesto (e piú umano, se è vero che riposa / in der menschlichen Natur, se investe Künstler und Dilettanten), per tutto quello / che vediamo, è allora, ancora, questo: Worte zu finden.“⁶²

58 Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 31. In dem *Reisebild* heißt es genauer: „(scrive il solito Goethe)“. Sanguineti, *Wirrwarr* (Anm. 5), 58 (Nr. 40).

59 Johann Wolfgang Goethe: Mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805. Teil I, hrsg. von Volker C. Dörr und Norbert Oellers, in: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. von Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M., Bd. 4, 1998, 414 (Brief vom 31. August 1797).

60 Sanguineti, *Wirrwarr* (Anm. 5), 41 (Nr. 23). „zunächst mache ich dich auf dieses elementare schreiben- / beschreiben aufmerksam (im text, ein gewöhnliches Schreiben-Beschreiben): (und genauer (nach einem Was-kann-ich-tun, Was-tue-ich!), dieses Da setz' ich mich hin / und schreibe und beschreibe):“ Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 23.

61 Sanguineti, *Wirrwarr* (Anm. 5), 39 (Nr. 21). „in den *Tag- und Jahresheften* von Goethe, / auf das Jahr 1789, steht sein programm als reisender erzähler: / (und das Objekt so rein als nur zu tun wäre in mich aufzunehmen):“ Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 21. – Bei Goethe heißt es in diesem Zusammenhang: „[...] Gleich nach meiner Rückkunft aus Italien machte mir eine andere Arbeit viel Vergnügen. Seit Sterne's unnachahmliche sentimentale Reise den Ton gegeben und Nachahmer geweckt, waren Reisebeschreibungen fast durchgängig den Gefühlen und Ansichten des Reisenden gewidmet. Ich dagegen hatte die Maxime ergriffen, mich soviel als möglich zu verläugnen und das Object so rein als nur zu thun wäre in mich auf zunehmen.“ Johann Wolfgang Goethe: *Tag- und Jahreshefte*, hrsg. von Irmtraut Schmid, in: ders. (Anm. 59), Bd. 17, 1994, 17.

62 Sanguineti, *Wirrwarr* (Anm. 5), 43 (Nr. 25). „der bescheidenste antrieb aber (und der menschlichste, wenn es stimmt, daß er in der / menschlichen Natur liegt, wenn sie Künstler und Dilettanten hervor-

Berlin, Blicke

Diese sentenzartigen Zitate aus diversen Schriften Goethes verzeichnen alle den Konnex von sinnlich-visueller Wahrnehmung realer Phänomene wie auch Begebenheiten einerseits und dem Schreiben bzw. Beschreiben derselben andererseits. Sie stehen damit in direktem Zusammenhang mit einem weiteren Aspekt der Poetik Sanguinetis seit Beginn der 1970er Jahre, die oft als neofigurative Phase bezeichnet wird.⁶³ Damit wird auf das Prinzip visueller Veranschaulichung abgehoben, das der für Sanguineti von Beginn an typischen Montagetechnik nunmehr eine neue Wendung gibt, die seitens der Kritik gern mit der Schnitttechnik des Films in Verbindung gebracht wird.⁶⁴ Neben dem Medium Film wird aber auch wiederholt die Fotografie erwähnt, auf die nicht zuletzt im Titel der auf die *Reisebilder* folgenden Gedichtsammlung Sanguinetis, *Postkarten* (1978), angespielt zu werden scheint.⁶⁵ Über die Frage solcher unterschiedlichen Systemreferenzen hinaus lässt sich allgemein eine stark visuelle, bildhafte Komponente in den *Reisebildern* ausmachen, die zum einen ebenso an detaillierte Beschreibungen wie an punktuelle, eher assoziative Evokationen rückzubinden ist und zum anderen an genuin ekphrastische Verfahren. In dieser Hinsicht kommt nicht zuletzt einem Kleist zugeschriebenen Zitat aus einem *Reisebild* programmatischer Stellenwert zu: Es ist „la mia Bilderjagd“,⁶⁶ auf

bringt), all dem gegenüber, / was wir sehen, ist jetzt noch dieser: Worte zu finden:“ Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 25.

63 Exemplarisch sei hier Pietropaoli zitiert, der die zweite Phase unter den Vorzeichen von „il comunicativo della neofigurazione, come linguaggio della critica“ sieht, im Unterschied zur Frühphase, die von „l'anticomunicativo dell'avanguardia, come critica del linguaggio“ geprägt gewesen sei. Antonio Pietropaoli: Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. *Poesia e poetica*, Neapel 1991, 59. Vgl. ausführlicher zu den verschiedenen Werkphasen ebd. *passim*, sowie Peterson (Anm. 10), 71.

64 Etwa im Sinne einer „Aneinanderreihung disparater Bilder und diskontinuierlicher gedanklicher Abläufe nach dem Prinzip der Filmmontage“ („come un contrapporsi d'immagini disparate e sequenze mentali discontinue, sulla scorta del montaggio cinematografico“). Gian Maria Annovi: „Nel cinematografo della mia mente“: Edoardo Sanguineti e il cinema, in: Weber (Anm. 12), 33–44, hier: 38. – Vgl. ähnlich auch Policastro: „Non è inedita e, anzi, appartiene di frequente all'autoesegesi sanguinetiana, l'idea del montaggio cinematografico come premessa teorico-pratica della sintassi poetica e narrativa.“ Verbunden sei dies nun aber gerade mit einem anti-mimetischen Gestus. Policastro (Anm. 51), 61. – Tatsächlich referieren die *Reisebilder* wiederholt auf Filme und namhafte Regisseure (vgl. Nr. 16: Bunuel; Nr. 17: Langdon; Nr. 31: Pierrot le fou/Godard) und legen somit eine Systemreferenz auf das Medium Film nahe.

65 Und wenn etwa Annovi für die Sammlung *Postkarten* konstatiert, die Texte „funzionano proprio come cartoline illustrate, che spesso nascondono cifrati riferimenti ecfrastici a opere d'arte, alla musica, alla cultura popolare e, ovviamente, al cinema“, so gilt dies nicht erst für die *Postkarten*, sondern bereits, im Wortsinn, für die *Reisebilder*. Annovi (Anm. 64), 37.

66 Das *Reisebild* Nr. 32 aus *Wirrwarr*, dem das Zitat entstammt, hat keinen Eingang in die LCB-Edition gefunden. Das Kleist-Zitat wird Sanguineti vermutlich Goethe entnommen haben, der in *Dichtung und Wahrheit* (2. Teil, 7. Buch) darauf eingeht, dass Kleist gesagt habe, er gehe bei seinen Spaziergängen „auf die Bilderjagd“.

die sich auch Sanguineti in Berlin begibt – und zwar nicht nur in den Straßen der Stadt, sondern, im Wortsinn, immer wieder auch in ihren diversen Museen.

An zwei ausgewählten *Reisebildern* seien im Folgenden zum einen der Konnex von Ekphrasis, Montagetechnik und Perspektivwechseln und zum anderen typische Verfahren einer Engführung von Privatheit und städtischem Raum näher betrachtet.⁶⁷

come si tengono bene per mano, dicevi, quell'uomo e quella donna
che passeggianno insieme:

si tratta di Tenti e di sua moglie, ti ho spiegato,
numero d'inventario 12547: (e lui è un sacerdote di basso rango):
e ti avverto: sono di pietra colorata, e camminano dentro una tomba:⁶⁸

wie sie sich schön an der hand halten, hast du gesagt, dieser mann und diese frau,
die zusammen spazieren gehen:

es handelt sich um Tenti und seine gemahlin, ich habe es dir erklärt,
inventarnummer 12547: (und er ist ein priester von niedrigem rang):
und ich sage es dir gleich: sie sind aus farbigem stein, und sie gehen da in einem sarg:⁶⁹

Das Gedicht setzt ein mit einem intimen Moment: Eine Stimme – die wohl der *persona* Luciana, Sanguinetis Ehefrau, zuzuschreiben ist, die viele *Reisebilder* adressieren – scheint, in der Redewiedergabe durch das Sprecher-Ich des Textes („dicevi“/„hast du gesagt“), eine Alltagsbeobachtung zu kommentieren, und man meint, aus einer gewissen Distanz heraus („quell'uomo e quella donna“, im Deutschen hingegen mit Nähekonnotation „dieser mann und diese frau“), ein Paar in vertrauter Haltung auf einer Straße in Berlin Hand in Hand spazieren gehen zu sehen. Es folgt eine Volte, in der erklärenden Zurechtweisung durch das Sprecher-Ich: Die nüchterne Nennung einer Inventarnummer, die sich rückblickend auf das Paar beziehen lässt, entzieht der Ausgangssituation ihre romantische Anmutung und führt sie auf den prosaischen Boden der (textinternen) Realität zurück. Die Evokation von ‚Tenti und seiner Gemahlin‘, in Verbindung mit der Inventarnummer, die auf ein Ausstellungsobjekt hinweist, eröffnet eine Referenz auf das Figurenpaar des Priesters Tenti mit Frau, im Ägyptischen Museum in Berlin befindlich, wo im Umkehrschluss offensichtlich auch der wieder-gegebene Dialog zu verorten ist. Die Aussage zu Beginn des Gedichts lässt sich mithin

⁶⁷ Hervorzuheben ist vorab, dass das ekphrastische Verfahren nur eine spezifische Ausprägung von ‚Bildbeschreibungen‘ ist, wie sie insgesamt für die *Reisebilder* charakteristisch sind. Vgl. hierzu nochmals Risso: „Le novità formali, che potremmo riassumere nell'andare oltre l'*ekfrasis*, nel senso che l'intera raccolta è una descrizione più o meno scoperta di quadri, paesaggi urbani, istantanee e veri fotogrammi delle azioni umane, cioè di immagini, danno vita ad un linguaggio delle immagini che produce una visione dislocata di ogni elemento, in modo particolare del paesaggio urbano, così da fornire una rappresentazione alternativa della città.“ Risso (Anm. 12), 60.

⁶⁸ Sanguineti, *Wirrwarr* (Anm. 5), 30 (Nr. 12).

⁶⁹ Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 12.



Abb. 3: Tenti und seine Frau. Kalkstein bemalt, 5. Dynastie (2504–2347 v. Chr.). Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Fotografie: Margarete Büsing, bpk Bildagentur. Für den Druck graugestuft.

als verlebendigende Ekphrasis deuten, die vom Sprecher-Ich durch die Nennung nüchterner Fakten unterboten und zugleich außer Kraft gesetzt wird. Paarkonstellationen, alltägliche Gegenwart und museale Vergangenheit, Liebe und Tod werden hier vor der Kulisse einer markanten Berliner Institution, des Ägyptischen Museums, auf das freilich nur indirekt referiert wird, zum Thema. Die Themen „my wife and my death“ – so heißt es in *Reisebild* Nr. 10, im englischen Wortlaut wiederum ironisch gebrochen, über die das Sprecher-Ich „beherrschenden gedanken (und motive)⁷⁰ – ziehen sich als ein roter Faden auch andernorts durch die Gedichtsammlung.

Dieses Gedicht verdeutlicht zugleich die doppelte Lesbarkeit der *Reisebilder*: Auch ohne den konkreten Bezug zum Ausstellungsobjekt lässt sich eine Sinnebene erschließen, die Referenz für die ‚romantische Anmutung‘ eingangs des Gedichts fehlt

⁷⁰ Ergänzt durch den Zusatz: „(und: das schönste wort: kommunismus):“ Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6), Nr. 10. Siehe Sanguineti, Wirrwarr (Anm. 5), 28: „quando ho scritto [...], / a proposito dei pensieri (e dei motivi) dominanti: ‚my wife and my death‘: / (e: la parola piú bella: comunismo):“.

freilich – und zugleich unterminiert sie diese wiederum in einer ironischen Wendung. Urbaner Raum und Museum, Dynamik und Statik, Alltag und Kunst treten in der *doppelten Lesbarkeit* gewissermaßen in Konkurrenz zueinander – Berlin-Kundigen mag sich dies auch ohne Abbildung erschließen, anderen bleibt hingegen eine Ebene verschlossen.

Ähnliches bietet auch das folgende *Reisebild*, allerdings auf noch weitaus komplexere Weise:

la coppia che si apparta tra i cespugli (emergono i profili tra le foglie)
 siamo noi: appoggio il mio braccio sopra la tua spalla, i miei occhi
 nei tuoi occhi: e dico che davvero non importa, se non hai attraversato
 questo Jungbrunnen: dico che non ne hai bisogno, tu:
 ma se appena giri la testa,
 io sono già una specie di vigile urbano, che fa grandi gesti ceremoniali
 sul margine destro della piscina, in mezzo a un breve branco di Verjüngten:
 e guarda come mi guarda, adesso, la ragazza che corre nuda verso lo spazioso
 Badezelt, prima di sparirci dentro, là, per sempre:
 (è ancora quella dell'U-Bahn,
 direzione Ruhleben, scompartimento Raucher, bianca e bionda, tra le stazioni
 Ernst-Reuter-Pl. e Theodor-Heuss-Pl., seduta davanti a me, con la brutta amica
 con le labbra di sangue, semiaccecata dal fumo della sigaretta, con gli occhiali
 sollevati tra i capelli, probabile studentessa, tenera, le cosce larghe aperte):⁷¹

das paar, das sich zwischen den büscheln absondert (die profile werden zwischen den blättern
 [sichtbar]),
 sind wir: ich lege meinen arm um deine schulter, aug in auge mit dir:
 und ich sage, daß es wirklich bedeutungslos ist, daß du diesen Jungbrunnen
 nicht durchschritten hast: ich sage, daß *du* das nicht nötig hast: kaum aber wendest du den kopf,
 bin ich schon wie ein verkehrspolizist, der große zeremonielle gesten macht,
 nach dem rechten rand des beckens hin, mitten hinein in ein häuflein von Verjüngten:
 und schau, wie sie mich jetzt anschaut, das mädchen, das nackt auf das große
 Badezelt zuläuft, knapp, ehe es darin verschwindet, dort dann, für immer:
 (und es ist immer
 [noch die aus der U-Bahn, richtung
 Ruhleben, Raucherabteil, weiß und blond, zwischen den stationen Ernst-Reuter-Platz und
 Theodor-Heuß-Platz, die mir gegenüber saß, mit der häßlichen freundin, mit den vollblütigen
 lippen, halb blind vom rauch der zigarette, die brille in die haare
 hochgeschoben, wahrscheinlich studentin, zart, die schenkel weit offen]):⁷²

Im italienischen Original ist klarer als in der Übertragung eine Dreigliederung des Gedichts durch die Zeileneintrückungen erkennbar, die zugleich den Effekt von Enjambements generieren und damit die einzelnen Szenen wiederum als Teil eines

⁷¹ Sanguineti, Wirrwarr (Anm. 5), 32 (Nr. 14).

⁷² Sanguineti, Reisebilder (Anm. 6), Nr. 14.

Ganzen erscheinen lassen. Das Gedicht setzt ein mit einer Projektion, deren meta-leptischer Charakter erst leicht versetzt zutage tritt. Aus der Position eines primär außenstehenden Beobachters schildert das Sprecher-Ich ein Paar und nimmt dabei eine identifizierende Aneignung der Konstellation vor: „das paar [...] sind wir“. Der Doppelpunkt nach „siamo noi“/„sind wir“ gibt gewissermaßen die Bühne frei, und die Beschreibung mündet in eine szenische Darstellung, in der das Sprecher-Ich sich physisch und verbal einem ‚Du‘ an seiner Seite zuwendet. Diese Szenerie erscheint jedoch merkwürdig verfremdet, insofern das Sprecher-Ich seine eigenen Handlungen, gleich einer dritten Person, wie von außen betrachtet und kommentiert: handelndes und beobachtendes bzw. sprechendes Ich fallen auseinander, und das ‚Du‘, an das sich der Sprecher richtet, ist ebenfalls zugleich Teil der beschriebenen Szene.

Erst das Wort „Jungbrunnen“, auf Deutsch im Original, löst die Schilderung als Ekphrasis, als eine Bildbeschreibung auf: Der Sprecher nimmt Bezug auf ein konkretes Gemälde, Lucas Cranachs d. Ä. *Jungbrunnen* in der Berliner Gemäldegalerie, die sich 1971 noch in Dahlem befand.

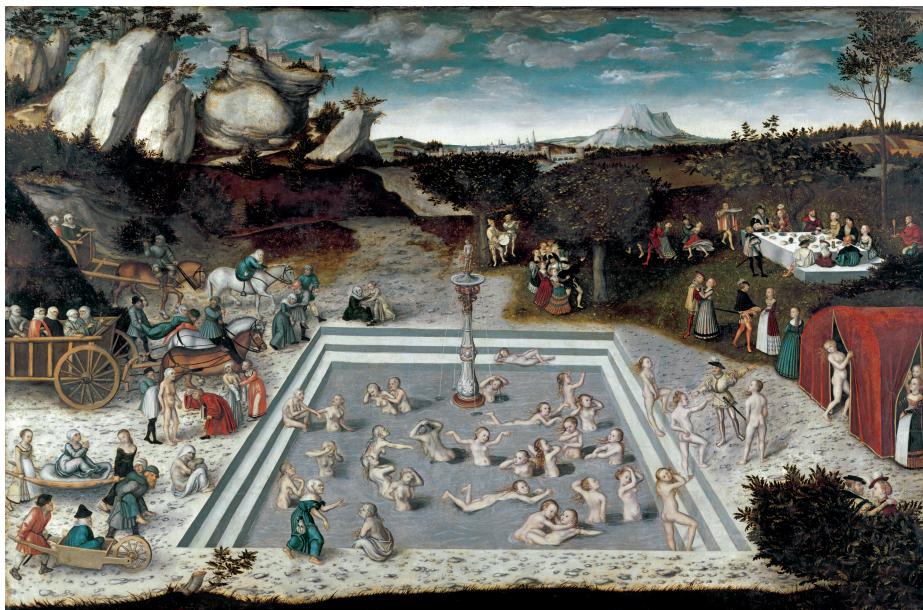


Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä.: *Der Jungbrunnen*. Öl auf Lindenholz, 1546.
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Fotografie: Jörg P. Anders, bpk Bildagentur.

Die eingangs beschriebene Szenerie lässt sich, hat man das Gemälde vor Augen, mit einem Ausschnitt rechts unten in Bezug setzen, wo ein sich zugewandtes Paar in einem Gebüsch erkennbar ist, dessen „Profile [...] zwischen den Blättern sichtbar“ sind. Der Bildbetrachter – respektive das Sprecher-Ich – setzt sich mithin mit dem, was er auf dem Gemälde sieht, direkt in Beziehung, ja, er tritt gewissermaßen in dieses – und damit in einen anderen (textinternen) Wirklichkeitsraum – ein. Es ist mithin kein Kunstskenner, der hier ein Gemälde analytisch beschreibt, sondern ein Individuum, das sich mit dem Abgebildeten identifiziert und als personalisiertes Prisma das Gemälde der Leserschaft vermittelt.

Den Gestus der Bildbetrachtung greift eine Wendung auf, mit welcher der zweite Abschnitt des Gedichts einsetzt: Der Halbsatz „kaum aber wendest du den kopf“ lenkt die Blickrichtung des Betrachters bzw. der Betrachterin auf ein anderes Detail der rechten Bildhälfte, etwas oberhalb des Busches auf Seiten der „Verjüngten“ situiert:



Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä.: *Der Jungbrunnen*, Detail. Öl auf Lindenholz, 1546.
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
Fotografie: Jörg P. Anders, bpk Bildagentur.

Erneut schlüpft das Sprecher-Ich in die Rolle einer Figur des Gemäldes, in diesem Falle eines bekleideten Mannes zwischen zwei nackten jungen Frauen, der ihnen – „wie ein verkehrspolizist, der große zeremonielle gesten macht“ – den Weg zu weisen scheint. Und erneut wechselt die Ebene zwischen Bildraum und Bildansicht, eingeleitet durch die Aufforderung „und schau, wie sie mich jetzt anschaut“: Der Blick der Frauengestalt, die bei Cranach im Begriff ist, im Zelt zu verschwinden, richtet sich nicht an eine Figur innerhalb des Gemäldes, sondern nach außen, an die Bildbetrachtenden – und es ist das Sprecher-Ich, das sich von diesem Blick ‚persönlich‘ angesprochen fühlt und zugleich den Blick der vor dem Gemälde neben ihm stehenden Betrachterin genau darauf zu lenken sucht („schau, wie sie mich [...] anschaut“). In der Evokation einander kreuzender Blicke verschränken sich zugleich die verschiedenen textinternen Realitätsebenen.

In Szene gesetzt ist hier eine Epiphanie: Die nackte weibliche Figur auf Cranachs Gemälde gleicht der Baudelaire’schen Passantin, im flüchtigen Austausch eines Blickes, ehe sie sich „für immer“ entzieht. Und eben diese metaleptische Szene ruft im textinternen Bildbetrachter die Erinnerung an eine andere Szene wach, eine nunmehr – passender zu Baudelaire – im städtischen Wirklichkeitsraum außerhalb des Museums angesiedelte flüchtige Begegnung mit einer anderen Passantin, die erotische Fantasien weckte, ehe sie – mutmaßlich – in der U-Bahn entschwand. Hier wird auch der assoziative Vergleich mit einem „verkehrspolizist[en]“ rückblickend motiviert, insofern dessen Erwähnung den Schwenk aus dem Gemälde und seiner Betrachtung im Museum hinaus in die Stadt und ihr Verkehrsnetz indirekt bereits ankündigte bzw. vorwegnahm.

In diesem Gedicht überlagern sich mithin persönliche Begegnungen – mit markiert fraglichem Realitätsstatus – im urbanen Raum, zwischen dem Museum als Ort der Bewahrung und dem öffentlichen Nahverkehr als Inbegriff von Bewegung und Flüchtigkeit. Die Evokation von, je unterschiedlich medial vermittelten, flüchtigen Begegnungen in der Großstadt birgt eine (weitere) Anspielung auf die Paris-Dichtung Baudelaires (eines der Lieblingsdichter Sanguinetis)⁷³ und zeugt von der ‚prosaischen‘ Aneignung des Motivs der Passantin, die freilich unerreichbar bleibt, im Gemälde wie in der U-Bahn.

Solche ironisch gebrochenen Szenen (nur) scheinbarer Selbstvergessenheit werden innerhalb der Sammlung wiederholt unmittelbar, d. h. in direktem Anschluss (und der Doppelpunkt ausgangs der Gedichte erhält diesbezüglich eine dezidiert kataphorische Konnektorenfunktion), mit Anspielungen auf intellektuelle Debatten und politische Diskussionen konfrontiert. So folgt auch in diesem Fall auf die erotische Fantasie im anschließenden Gedicht sogleich ein „dialog über die weltsysteme“ in Kreuzberg, der

⁷³ Im *Reisebild* Nr. 10 findet sich ein entsprechender Passus, der zugleich Baudelaire als Referenz für die Sammlung als solche aufruft: „(il poeta che vi ha influenzato di piú: / Baudelaire)“. Sanguineti, Wirrwarr (Anm. 5), 28. „(der dichter der sie am meisten beeinflusst hat: Baudelaire)“. Sanguineti, *Reisebilder* (Anm. 6).

im Sprecher-Ich aus einem abwehrenden Impuls gegenüber der (links-)intellektuellen Selbstzufriedenheit heraus eine konkrete Absicht entstehen lässt: „(und dann: genug von Brecht, sagte ich: / ich habe ernsthaft vor, in die KPI einzutreten, sobald ich zurück bin):“.⁷⁴

Resonanzräume des Politischen

Die *Reisebilder* lassen, zumal in ihrer Gesamtschau, eine dezidiert politische Dimension erkennbar werden. Nach eigenem Bekunden ging es Sanguineti darum, „aus jenen Reisetexten – Aufzeichnungen von kleinen Tagesvorfällen – einen tieferen Sinn zu gewinnen, ideologischer oder ethischer Natur, oder allgemeinere Reflexionen über die Existenz bzw. eine bestimmte Situation Europas in jener Zeit.“⁷⁵ Immer wieder wird in den Texten, wenngleich zumeist (selbst-)ironisch gebrochen, eine Kritik an Bürgerlichkeit und Intellektualismus als bloßer Etikette deutlich, sowie am Kapitalismus, aber auch am Marxismus, wie u. a. Erminio Risso hervorgehoben hat: „Auf der einen Seite sieht man ein Ost-Berlin mit einem Gefühl der Niederlage, einer Welt ohne Sinn, weil der Sozialismus nicht verwirklicht wurde und man folglich auf wer weiß was zusteuert [...], auf der anderen Seite einen Westen, der nur ein riesiger Markt ist, ein Schaufenster für die Reichen, ein kompletter Warenfetisch.“⁷⁶

Wie aber ist es in der Sammlung konkret um die Präsenz des kommunistisch regierten Teiles der Stadt bestellt? Sanguineti sprach rückblickend davon, unter den Umständen seines Aufenthalts in Berlin sei ihm ein vergleichendes Werk, „un'opera di confronto concreto tra l'una e l'altra Berlino“ möglich gewesen.⁷⁷ Während er in Interviews teils gar den Eindruck erweckt hat, sich mehr in Ost- als in West-Berlin aufgehalten zu haben,⁷⁸ vermitteln seine *Reisebilder* einen deutlich anderen Eindruck: Über lokale Koordinaten ganz unterschiedlicher Art fügt sich ein Stadtplan zusammen, auf dem etliche Westberliner Bezirke verzeichnet sind (von Charlottenburg, Wilmersdorf, Tiergarten über Kreuzberg, Schöneberg, Steglitz, Zehlendorf und Wannsee bis nach Spandau). In

⁷⁴ Ebd., Nr. 15. „[...] (e poi: basta con Brecht, ho detto: / penso proprio di iscrivermi al PCI, al ritorno)“. Sanguineti, Wirwarr (Anm. 5), 33 (Nr. 15).

⁷⁵ Sepe (Anm. 28), 83.

⁷⁶ „[...] da una lato si vede una Berlino Est percorsa da un senso di sconfitta, di un mondo senza senso, in quanto il socialismo non si è realizzato e di conseguenza si procede verso non si sa che cosa [...], è un andare, un procedere senza approdo appunto, dall'altro un occidente che è solo un enorme mercato, una vetrina per benestanti, un fetuccio totale della merce.“ Risso (Anm. 12), 57.

⁷⁷ Palazzolo (Anm. 15), 29; Hervorhebung U.S.

⁷⁸ In einem Interview wirft seine Frau Luciana gar ein, es habe mit dem DAAD deswegen doch auch mal etwas Ärger gegeben. Éanna Ó. Ceallacháin: *Homo ridens. A conversation with Edoardo Sanguineti*, in: The Italianist 31/3 (2011), 462–478, hier: 475. Online abgerufen am 20. Oktober 2022 unter <https://doi.org/10.1179/ita.2011.31.3.462>.

den Ostteil der Stadt weisen demgegenüber deutlich weniger Angaben, und sie gruppieren sich alle in Mitte, rund um den Alexanderplatz und die Museumsinsel, deren Museen allerdings – vor dem Hintergrund von Sanguinetis Schilderungen über seine häufigen Besuche dort – eine geradezu markierte Leerstelle der *Reisebilder* bilden.

Stattdessen rückt etwa der Grenzübergang, die Transitsituation in den Fokus – wie in folgendem Gedicht, das einen Nicht-Ort „alla frontiera tra le due Berlino“ in Szene setzt:

al funzionario doganale in minigonna, che mi ha prescelto, con i suoi occhi di sibilla
e di colomba, dentro un fila interminabile di viaggiatori in transito, ho detto
tutta la verità, confinato in un séparé-confessionale di legno
compensato:

ho detto che ho un figlio che studia il russo e il tedesco:
che *Bonjour les amis*, corso di lingua francese in 4 volumi, era
per mia moglie:

ero pronto a concedere di piú: sapevo che fu Rosa Luxemburg
a lanciare la parola d'ordine „socialismo o barbarie“: e potevo
ricavarne un madrigale strepitoso:

ma sudavo, frugandomi le tasche,
cercando invano il conto dell'Operncafé: e poi, hai fatto irruzione
tu, trascinandoti dietro anche i bambini, meravigliosi e meravigliati:
(ti scacciavamo con gli stessi gesti duri, io e quella mia beatrice
democratica in divisa):

ma l'irreparabile era già consumato, lí
alla frontiera tra le due Berlino, per me: quarantenne sedotto da un poliziotto:⁷⁹

der beamtin im minirock, die mich mit ihren sibyllen- und taubenaugen
aus einer unendlichen reihe von transitreisenden erwählt hat, habe ich
in einem beichtstuhl-séparé aus sperrholz, die volle wahrheit
gesagt:

ich habe gesagt, daß ich einen sohn habe, der russisch und deutsch lernt:
daß *Bonjour les amis*, französischer sprachkurs in vier bänden, für meine
frau ist:

ich war bereit, noch mehr zuzugeben: ich wußte, daß Rosa Luxemburg es war,
die die losung ausgegeben hatte „sozialismus oder barbarie“: und ich konnte mich
eines großartigen madrigals darüber entsinnen:

ich schwitzte aber, als ich in den taschen kramte
und vergeblich die rechnung aus dem Operncafé suchte: und dann bist du hereingebrochen,
hast hinter dir auch die kinder hergeschleppt, die wunderbar und verwundert waren:
(wir verjagten dich mit den gleichen unwillingen gesten, ich und diese meine demokratische
muse in uniform):

das nichtwiedergutzumachende aber, war schon vollzogen für mich,
hier an der grenze zwischen dem einen und dem anderen Berlin: vierzigjährig, erobert von
[einer polizistin:⁸⁰

⁷⁹ Sanguineti, Wirrwarr (Anm. 5), 52 (Nr. 34).

⁸⁰ Sanguineti, Reisebilder (Anm. 6), Nr. 29.

Zugespitzt formuliert, vollzieht das Gedicht eine ironisch gebrochene Transfiguration einer unmittelbar wiedererkennbaren Transitszene von Ost nach West: Die übliche Schikane beim Grenzübertritt, inklusive Warteschlangen und eingefordertem Rechenschaftsbericht über die Verausgabung des Mindest- oder auch ‚Zwangsumtauschs‘, den korrekten Verbleib der Devisen im Osten, die hier einmal mehr und nahezu topisch in einen offenbar umfangreichen Bücherkauf, in Deutsch-, Russisch- und Französisch-Sprachbücher, investiert wurden. Diese ‚klassische‘ Szene ist hier jedoch unterlegt mit einem einerseits erotischen und andererseits sakralisierenden Subtext: Das Sprecher-Ich erliegt dem Appeal der Grenzpolizistin im Minirock, es stilisiert sich zum Auserwählten, der zur Beichte gerufen wird. Der Kommunismus wird zur Religion, die die Dichter-*persona* verführt. Die Rolle der Beatrice – die ‚faktisch‘, in autobiographischer Lesart, Sanguinetis Frau Luciana, dem weiblichen ‚Du‘ der *Reisebilder*, zukommt, als sie, mitsamt den Kindern, das ‚Ich‘ aus einer Situation der Bedrängnis erlöst (er gerät ins Schwitzen, als er die Quittung aus dem Operncafé nicht finden kann) – wird hier explizit der Grenzpolizistin zugesprochen: „quella mia beatrice democratica in divisa“, heißt es im italienischen Original (wobei „divisa“ sowohl ‚Uniform‘ als auch ‚Devisen‘ meint). Der Sexappeal des Überwachungsstaats ist eher zweifelhaft, und gerahmt ist das Gedicht bezeichnenderweise von einem „funzionario“ (zu Beginn) sowie einem „poliziotto“ (am Ende).⁸¹ Und doch ist die Verführung – „sedotto da un poliziotto“, heißt es, und der Binnenreim verstärkt dies noch – „irreparabel“ („irreparabile“), „nicht wieder gut zu machen“.

An diesem Gedicht wird vielleicht besonders deutlich, inwiefern Ironie in den *Reisebildern* im Sinne uneigentlichen Sprechens und der Distanzierung eingesetzt ist. Das Sprecher-Ich wird, wie Sanguineti selbst einmal überzeugend formuliert hat, gewissermaßen zu einer ‚dritten Person‘, „una terza persona“, die es – gerade in ihrem zuweilen nahezu ‚ärgerlichen‘ Verhalten – erlaube, eine kritische Distanz nicht nur ihm selbst, sondern auch den ideologischen Implikationen gegenüber einzunehmen: Es gehe dabei nicht nur um Selbstironie, sondern auch um eine Ironisierung all dessen, was man für sich selbst in Anspruch nehme, auch die eigene politische und ideologische Haltung.⁸²

Das Bekenntnis zum Marxismus aber wird für Sanguineti realiter Bestand haben, aller Kritik und Selbstironie zum Trotz. Und so ist auch unübersehbar, dass dieses Gedicht innerhalb der Sammlung gerahmt ist von zwei Texten, die Kritik an der Politik der USA üben, in ihrer Bezugnahme auf den Umgang mit der Black Panthers Party und konkret auf die von Jean Genet initiierte Unterschriftensammlung zur Unterstützung des inhaftierten militärtiven Aktivisten George Jackson (*Reisebild* Nr. 33) und dessen Ermordung am 21. August

81 In der deutschen Übertragung schwächt die weibliche Form, die „polizistin“, diesen Effekt ab; im italienischen Original reduziert sich die Benennung auf die bloße Funktion.

82 „In fondo, questo io – che è come una terza persona, un io calunniato e maltrattato, reso fastidioso quando non disgustoso agli occhi del lettore – permette anche una presa di distanza critica dagli elementi ideologici: la mia strategia non comporta solo l’ironizzazione dell’io, ma anche di tutto quello che l’io sarebbe tentato di assumere seriamente su se stesso. Quindi anche la politica e l’ideologia.“ Gambaro (Anm. 11), 158.

1971 im San Quentin State Prison (*Reisebild* Nr. 35).⁸³ Die internationale Politik ragt in die Berliner *Reisebilder* hinein, und die Makrostruktur der Sammlung erweist sich – gerade in der Realisierung von Perspektivwechseln und mithin teils in dezidierter Spannung zur diskontinuierlichen Abfolge der Mikrotexte – immer wieder seinerseits als sinnstiftend.

Epilog

Mit den *Reisebildern* hat Edoardo Sanguineti sein Berlin-Buch vorgelegt. Der Aufenthalt in der geteilten Stadt bedeutete für ihn in persönlicher wie literarischer Hinsicht ein Innehalten und einen Wendepunkt. Die in dieser Zeit entstandene Gedichtsammlung bildet dabei einen Resonanzraum, in dem die politische Konstellation zu Zeiten des Kalten Krieges nachhallt. Das poetologische Konzept des „piccolo fatto vero“, der „kleinen echten tatsache“, die die Texte grundiert, wird Sanguinetis Dichtung als Leitfaden auch in den folgenden Jahrzehnten prägen;⁸⁴ die Kränkung des „Dichtischen“, die Austreibung des Lyrismus wird fortgesetzt.

Sanguinetis persönlicher Rückblick auf die Teilung Berlins wird seinerseits hingegen stets eine romantisierend-melancholische Note behalten, das wiedervereinigte Berlin wird er 40 Jahre später mit den Worten kommentieren: „Berlino non è più Berlino“, *Berlin ist nicht mehr Berlin*.⁸⁵ Die *Reisebilder* aber, Sanguinetis *Berlin, Blicke*, vermessnen die ganze Stadt, verzeichnen alltägliche Begebenheiten und kleinste Beobachtungen, erfassen das Politische auch im Privaten. In ihrer spezifischen Montagetechnik, in ihrer Mischsprachigkeit und im über Zitate etablierten Gespräch mit, in diesem Falle deutschen, Dichtern der Vergangenheit generieren sie zudem ein die Alterität wahrendes sozielles Gefüge, das den Berlin-Aufenthalt Sanguinetis zu Beginn der 1970er Jahre weit überdauert.

Der Autor kam in den Folgejahren noch mehrfach nach Berlin,⁸⁶ und seine folgende Gedichtsammlung, *Postkarten*, setzt das dort begonnene Gespräch weiter fort: „gerne hätt ich fortgeschrieben“, so lautet, erneut Goethe zitierend, ihr Motto, und wiederholt finden sich hier explizite Referenzen auf die Stadt wie auch auf Menschen,

⁸³ Sanguineti, Wirwarr (Anm. 5), 51 (Nr. 33) und 53 (Nr. 35). Vgl. hierzu genauer Risso (Anm. 12), 58. – Nur das erste dieser beiden *Reisebilder* fand Eingang in die LCB-Edition (dort als Nr. 28), die makrotextuelle Rahmung entfällt dort somit.

⁸⁴ Sanguineti bezeichnete rückblickend den *piccolo fatto vero* als „un filo conduttore non interrotto a partire degli anni '70“. Marisa Napoli: Intervista a Edoardo Sanguineti (6. Februar 2005). Online abgerufen am 20. Oktober 2022 unter <https://www.dambrosioeditore.it/intervista-a-edoardo-sanguineti/>.

⁸⁵ Siehe hierzu ausführlich: „Berlino non è più Berlin“. L'ultima intervista di Edoardo Sanguineti [23. April 2010], in: Palazzolo (Anm. 15), 25–53.

⁸⁶ Sanguineti bestritt weiterhin auch LCB-Veranstaltungen, so etwa am 22. Januar 1981: *Abenteuer im Alltag – Der Autor als Publizist* (gemeinsam mit Italo Calvino); am 17. Dezember 1983: *Ein Gedicht und sein Autor*, Lesung in der Akademie der Künste (gemeinsam mit Adriano Spatola und Julio Stocchi); am 26. April 1999: *Capriccio italiano*, Lesung: Sanguineti, Filmvorführung: Ennio de Dominicis.

denen er dort begegnet war, darunter Bisinger und Höllerer. Dichtung ist – wieder – möglich geworden, als eine die politischen, sozialen und kulturellen Begebenheiten aufzeichnende und in der persönlichen Teilhabe daran filternde ‚Alltagspoesie‘: „la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi, // in ogni caso, praticamente così: / con questa poesia molto quotidiana (e molto // da quotidiano, proprio): e questa poesia molto giornaliera (e molto giornalistica, // anche, se vuoi) [...].“⁸⁷

Und wenn es nochmals einige Jahre später am Ende eines Gedichts aus der Sammlung *Scartabello* (1980) sentenzartig heißt, „fare / dell’esperienza un’esperienza: (risolvere ogni Erlebnis in Erfahrung):“⁸⁸ so lässt sich diese Formulierung ohne Weiteres bereits auf das poetologische Programm von Sanguinetis Berlin-Dichtung rückbeziehen: Nicht das singuläre Erlebnis und dessen fragiler Realitätsstatus sind dafür relevant, sondern die Verwandlung des Erlebten, die Aufzeichnung von Geschehensmomenten. Die *Reisebilder* – nur „fast ein tagebuch in versen“ – bieten die dichterische Bearbeitung eines Erfahrungssubstrats zu Zeiten seines Aufenthalts in der Stadt, in West und Ost und darüber hinaus, im Sinne einer Konstruktion, die auf allgemeinerer Ebene Gültigkeit beansprucht und erlangt. Es geht mithin um ein Erlebnispostulat – und auch hierin ließe sich noch ein – nachträglicher, impliziter – Verweis auf Goethes Lyrik ausmachen.⁸⁹ Wichtiger als das konkrete „Ereignis“ ist ein Moment der „Teilhabe“, genauer der Filter einer Erfahrung, die in der Dichtung aufscheint und die Realität *anders* zu beleuchten vermag.⁹⁰ Sanguinetis *Reisebilder* sind mithin ein poetisches Stadtporträt und darin zugleich Zeitdokument sowie eine fiktionalisierte Standortbestimmung *in Bewegung* – Berliner Miniaturen zu Beginn der 1970er Jahre: eine (Durchgangs-)Station im fortgesetzten Dialog, den seine Dichtung etabliert.

⁸⁷ Sanguineti, Postkarten (Anm. 42), 70 (Nr. 62; Juli 1977). „Poesie ist immer noch machbar, wahrscheinlich: ich praktiziere sie, das siehst du, // auf jeden Fall, praktisch so: / mit dieser sehr alltäglichen (und sehr // tagespresseähnlichen, tatsächlich) Poesie: und dieser sehr täglichen (und sehr // zeitungsähnlichen, // auch, wenn du willst) Poesie [...].“

⁸⁸ Zit. nach Edoardo Sanguineti: *Mikrokosmos. Poesie 1951–2004*, hrsg. von Erminio Risso, Mailand 2004, 128. – Vgl. zu den dialektischen Implikationen dieses Unternehmens genauer Filippo Bettini: „Fare dell’esperienza un’esperienza‘ significa, appunto, riconoscerne la perdita, citare e parodiare l’esperienza originaria. E allora l’oggettivazione metalinguistica degli enunciati e delle immagini della scrittura è sì ‚una dialettica che non smette‘, ma condanna, giocoforza, la scrittura che se ne fa interprete e promotrice ad essere sdoppiamento, autorappresentazione e, quindi, parodia e specchio grottesco di se stessa.“ Bettini (Anm. 41), 265.

⁸⁹ Der Begriff „Erlebnispostulat“ wurde von Marianne Wünsch (1975) an der frühen Lyrik Goethes konzipiert, im Sinne einer „Erlebnishaftigkeit [...] als textinterne[r] fiktionale[r] Struktur, die nicht davon abhängt, ob ihr ein Substrat in der Autorenpersönlichkeit entspricht (Lyrik mit Erlebnispostulat)“. Marianne Wünsch: Erlebnislyrik, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin 2007, Bd. 1, 498–500, hier: 499.

⁹⁰ „[...] la sua partecipatività, cioè il fatto che entro l’evento che si racconta, che si evoca, che si suggerisce appaia il segno di un’esperienza che illumina qualcosa della realtà“. Sanguineti, zit. nach Napoli (Anm. 84).