ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Laura Di Michele, Fernando Ferrara Marino Freschi, Maria Grimaldi, Jeannette Koch, Ludovica Koch, Horst Künkler, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Maria Rosaria Saquella, Luciano Zagari.

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

XVII, 3 1974

STUDI TEDESCHI

a cura di L. Zagari e M. Freschi

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

RECENSIONI

AION

SEZIONE GERMANICA

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII, 3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1974

ARTICOLI E SAGGI

VARIAZIONI SU « NACHT UND SCHWEIGEN »

NOTE DI ERMENEUTICA TRAKLIANA

Nachtlied[1]. Il titolo suona tradizionale, quasi ovvio, si direbbe non appartenga alla poesia. Il termine ' Nachtlied ' implica abbandono alla *rêverie* notturna, senso cullante di pace, rimando all'effusione lirica, alla notte romantica, la più delicata. Non ' Hymne ' né ' Gesang ', ma ' Lied '. E poiché la scelta di una parola è anche e sempre l'indicazione precisa di un luogo culturale, la collocazione spazio-temporale di un ' Nachtlied ' sarà notturna e intimistica: l'immensità della notte romantica, racchiusa nella piccolezza del Lied, delimiterà castamente l'angoscia di fantasmi smisurati, li evocherà per esorcizzarli in un'esigua compiutezza formale.

Ecco invece il testo:

Des Unbewegten Odem. Ein Tiergesicht
Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit.
Gewaltig ist das Schweigen im Stein;

Die Maske eines nächtlichen Vogels. Sanfter Dreiklang
Verklingt in einem. Elai! dein Antlitz
Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser.

O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit.
An des Einsamen elfenbeinerner Schläfe
Erscheint der Abglanz gefallener Engel.

---

[1] In G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe hrsg. von W. Killy und H. Szklenar, 2 Bde, Salzburg, O. Müller, 1969, I. vol. p. 68.

L'enunciato iniziale è immobilità, silenzio; il silenzio che « sussiste come una trama indelebile che sostiene l'opera, la nutre del suo biancore dissimulato e del suo vuoto, permettendo ai segni di distaccarsi per apparire » (Starobinsky). Ciò che appare non intacca questa immobilità, questo silenzio, anzi gli dà volto: un volto di animale irrigidito nella contemplazione della luce azzurra che per tradizione avvolge l'evento miracoloso o magico. Il silenzio della pietra, un silenzio che si riversa « potente » su chi ascolta o guarda e su noi che leggiamo, crea la condizione necessaria all'evento. La sacralità dell'azzurro, il silenzio e il muso attonito dell'animale preludono a un gesto. Si attende un'epifania. Qualcosa sembra muoversi: una maschera vuota di uccello notturno. Un accordo di tre suoni si spegne risolvendosi in uno, appare Elai — quieta metamorfosi di Elis e di Endimione — immagine evocatrice di altri silenzi [2]. E poi l'unico gesto: il viso di Elai si china muto su acque azzurrine, sulla sua stessa immagine muta. Silenzio che riflette il silenzio. L'azione, il gesto, nel momento in cui sembrano sollevare un velo, rompere l'immobile superficie e configurare una situazione comunque leggibile nascondono invece e fermano, rimandando all'immobilità iniziale. La « verità » non appare se non suggerita appena, riflessa sulle tempie « eburnee » del solitario, ed è riflesso di angeli caduti. Il *Nachtlied* si rinchiude nell'istante in cui sembrava aprirsi, l'epifania coincide col silenzio che viene dall'inattingibile zona in cui si muove Elai/Elis: l'azzurro limbo dei « non nati ». Da questo mondo prenatale, da questa urna antichissima arriva a noi solo un cenno, un'indicazione muta (sarà altre volte il grido di un merlo, l'abbassarsi di una palpebra, il cadere di un frutto dai rami spogli). E un cenno, muta indicazione, è anche il titolo, che in questo gioco di specchi, ha la funzione non di rivelare ma di nascondere; non quindi estraneo alla poesia ma suo estremo riflesso.

[2] Cfr. *An den Knaben Elis, Elis* e *Abendmuse* in G. Trakl, cit., I, pp. 26 e 84, 85, 28 e inoltre questo stesso articolo a p. 11.

Il silenzio è per Trakl condizione necessaria all'emergere della parola che lo conserva. Già nelle dodici brevi liriche del *Gesang zur Nacht* (1909) [3], ' Nacht und Schweigen ' appaiono come cifra costitutiva della poesia trakliana: ma l'adolescenziale monologo con le tenebre si serve di parole che hanno una storia, un senso. La coscienza non ha ancora presentito il linguaggio. Trakl pensa ancora, quindi scrive, nella tradizione romantico-barocca. Ma di lì a poco avviene la mutazione: le opere del passato trasmettono messaggi stravolti, la cesura è definitiva. Il patrimonio letterario, la storia, anche quella individuale, sono una sponda lontana, hanno perso tangibilità. La coscienza cammina sotto « rami sfrondati », è impossibile articolarla secondo logica, una logica che si riconosce perduta per sempre. La creazione artistica è archeologia. La tradizione un reperto immenso: i *topoi*, svincolati da ogni aggancio storico, divengono componenti di un metalinguaggio, rilucono di uno splendore nuovo, oggetti preziosi scavati da una tomba e allineati secondo una nuova geometria combinatoria: attorno a loro è il silenzio.

* * *

Nachtergebung. Di questa lirica esistono quattro versioni preliminari [4]. Si è notato come le varie stesure di una stessa lirica trakliana appaiono quali stadi creativi autonomi e non solo preparatori di una stesura definitiva. Qui, nel caso di *Nachtergebung*, le quattro versioni ' ripudiate ', pur nella loro — relativa — autonomia, sem-

[3] In G. Trakl, cit., I, pp. 223-27.

[4] Le cinque *Fassungen* di Nachtergebung (cfr. G. Trakl, cit., I, pp. 414-417 e II, p. 305-309) sono state pubblicate nel 1963 da W. Killy in base a una lettura diversamente combinata delle varianti. Cfr. W. Killy, *Georg Trakl ' Nachtergebung '. Fünf Fassungen eines Gedichtes, aus den Handschriften mitgeteilt*. In *Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner*, Hamburg, pp. 224-246.

brano invece convergere nella perfezione formale della quinta [5]. Seguiamone il complesso itinerario.

La prima, *Im Schnee*, è una rapida annotazione, quasi una scrittura automatica, ma la notte è definita con esattezza:

Der Wahrheit nachsinnen-
Viel Schmerz!
Endlich Begeisterung
Bis zum Tod.
Winternacht
Du reine Mönchin!

Anblick, con la sua folla di immagini è un vero e proprio vivaio tematico, germinato dalla prima breve intuizione. La notte, sottintesa nella parola « Sterngefunkel », poi esplicitamente nominata: « Nachts mit Blitzen », perde la sua primitiva qualificazione di gelida purezza per assumerne una convenzionalmente sinistra: notte di tempesta. La penultima strofa e l'ultima preannunciano tuttavia la formulazione definitiva:

Purpurn flackert Mund und Lüge.
In verfallnem Zimmer kühl,
Scheint nur Lachen, golden Spiel,
Daß ein Sturm dies Haupt zerschlüge.

Nachts mit Blitzen; schwärzlich fallen
Faule Früchte nachts vom Baum.
Kind an deinem blauen Saum
Muß ich stumm vorüberwallen.

[5] Per comodità del lettore riportiamo la quinta *Fassung*:

Mönchin! Schließ mich in dein Dunkel.
Ihr Gebirge kühl und blau!
Niederblutet dunkler Tau;
Kreuz ragt steil im Sterngefunkel.

Purpurn brachen Mund und Lüge
In verfallner Kammer kühl;
Scheint noch Lachen, golden Spiel,
Einer Glocke letzte Züge.

Mondeswolke! Schwärzlich fallen
Wilde Früchte nachts vom Baum
Und zum Grabe wird der Raum
Und zum Traum dies Erdenwallen.

Nella terza versione, *An die Nacht*, il titolo dichiara il tema e il primo verso è già trovato, anche se la mancanza del punto esclamativo non può conferirgli l'estatica monumentalità della ' Anrufung '. Tutta la lirica è poi considerevolmente più breve e mostra da parte di Trakl interesse a un altro genere di ricerca: le rime interamente ' giocate ' sui suoni chiusi e prolungati di « Dunkel » (« Wolkendunkel »), « Sterngefunkel » e poi « Lüge », « Züge », rivelano una sostanziale indifferenza semantica a favore della qualificazione fantastica.

La quarta versione, anch'essa intitolata *An die Nacht*, tenta una deviazione: « Mönchin » è sostituito da « Nymphe » e il verbo « schließen » da « ziehen »:

Nymphe, zieh mich in dein Dunkel

lo stesso contenente ritmico per un'espressione meno icastica. La dedizione alla notte è letterariamente mediata. Trakl abbandona per un momento la sua mitologia privata per tentare la maggiore generalizzazione, anche genericità, del riferimento classico. Torna tuttavia all'ordinata suddivisione in quartine della seconda versione, dà veste definitiva alla penultima strofa e perfeziona l'ultima a cui, con infallibile senso dell'economia poetica, toglierà infine il sovraccarico « trüb », allitterante con « Traum », e chiaro residuo di una precedente esasperazione patetica, sostituendolo con il modesto « dies ». Il messaggio scarnificato e laconico aumenta così sensibilmente il suo potenziale espressivo.

Nella quinta versione anche il titolo si individualizza: al novalisiano *An die Nacht* succede il trakliano *Nachtergebung*. È l'accettazione definitiva della propria vertigine: manifesta volontà di annientamento nella protezione della notte.

Mönchin! Schließ mich in dein Dunkel!

E quindi, senza mediazione logica

Ihr Gebirge kühl und blau!

Il freddo e l'azzurro dei monti — notte lunare — sono l'esito emblematico dell'iniziale « Winternacht / Du reine Mönchin! »: vi abita un silenzio stupefatto e statico, lo stesso dell'animale « erstarrt vor Bläue », e la doppia 'Anrufung' accentua la passività di questo stupore.

Niederblutet dunkler Tau;
Kreuz ragt steil im Sterngefunkel.

La rugiada cade gocciando, sangue nero della notte («niederblutet»).

Nella lirica *Das Grauen*, del 1909 [6], Trakl già aveva scritto:

Aus dem Geäst fällt wie aus einer Wunde
Blaß schimmernd Tau, und fällt, und fällt wie Blut.

La febbrile ripetizione di « fällt », quasi onomatopeica del gocciare, la precedente immagine dei fiori velenosi sbocciati sul labbro (Dumpfe Fieberglut / Läßt giftige Blumen blühn aus meinem Munde), il volto che emerge dallo specchio nell'ansimare della notte maligna, Caino e « Mörder », il poeta stesso, dicono ciò che è 'assente': la colpa, l'innominata realtà del *Gedicht*. Questa presenza, paradossalmente notificata dall'assenza, è in tutto Trakl, ne condiziona l'intero discorso poetico. Le *Dichtungen* nella loro icona definitiva emergono fino a noi come la punta splendente di un *iceberg* affondato in acque nere. Anche nel contesto più rarefatto e depurato ogni parola lascia intravedere un luccichio minaccioso, carico tanto più di concretezza quanto più la stilizzazione è protratta in direzione dell'alogico, dell'antidiscorso. Quanto più cioè la parola diviene « oggetto solitario e terribile », svincolata da nessi ormai irrecuperabili, dei quali però serba il ricordo e ai quali incessantemente rimanda. La nostra libertà di fronte alla parola così concepita sembra

[6] G. Trakl, cit., I, p. 220.

totale, in realtà è vincolata dall'assenza che essa denuncia e che misteriosamente suggerisce.

Notte e silenzio avvolgono la colpa innominata. In *Blaubart* (1910) l'azione è addirittura mimetica della colpa. Affondiamo anche noi in acque nere: l'ossessione del delitto e del sangue martella già nelle parole del Vecchio e di Herbert, testimoni presaghi della tragedia. La parola, poeticamente misurata, sostituisce il misfatto:

Die alle
Nach dieser Nacht den Tag nicht sahn
Nun sind sie da unten wieder erwacht
Und seufzen in die Blutbrautnacht!
Nimm mir Ohr und Aug! Ich bin verflucht!
Die Nacht ist voll Wahnsinn — und verrucht!
Hilf! Alter hörst du das Schrein!

La vittima « die bleiche Braut », ama il proprio carnefice « wie verzaubert »:

Komm Lieber! Feuer fließt mir im Haar
Weiß nimmer, nimmer, was gestern war
Blut stickt und würgt mir die Kehle zu
Nun hab'ich keine Nacht mehr Ruh!
Möcht nackend in der Sonne gehn,
Vor aller Augen mich lassen sehn,
Und tausend Schmerzen auf mich flehn
Und Schmerzen dir tun, zu rasender Wut!
Mein Knabe komm! Trink' meine Glut,
Bist du nicht durstig nach meinem Blut,
Nach meiner brennenden Haare Flut?
Hörst nicht, wie die Vögel im Walde schrien
Nimm alles, alles was ich bin —

il rapporto erotico si ricostituisce nel suo aspetto arcaico-sacrificale, ai confini del crimine:

Wie dein Knabe — so keusch, o lieb ich dich!
Doch soll ich dich Kindlein ganz besitzen —
Muß ich, Gott will's, den Hals dir schlitzen!
Du Taube, und trinken dein Blut so rot
Und deinen zuckenden, schäumenden Tod!
Und saugen aus deinem Eingeweid
Deine Scham und deine Jungfräulichkeit.

La repressione patriarcale ha segnato il giovane Trakl, prigioniero — colpevole — del grembo materno. E il grembo troppo amato si trasforma in minaccia, voragine divoratrice; l'unione con la donna si fa incesto e omicidio (è necessario a questo punto ricordare il rapporto incestuoso dei giovani fratelli, condizione iniziale di colpa da espiare fino al suicidio, o forse corollario a condizionanti premesse?).

> Es öffnet sich zum Brautgemach die Tür!
> Sein Geheimnis ist Verwesung und Tod,
> Erblüht aus des Fleisches tiefster Not.

Dove « Verwesung » e « Tod » hanno sostituito un primitivo « Sünde » e « Lust » (Und sein Geheimnis: Sünde und Lust) in una soluzione chiaramente autopunitiva [8] La unione con la donna è infatti un evento traumatico perché nasce da ' religio ', dal superstizioso terrore del ' nefas '. Tutta l'esistenza ne è bloccata, eppure l'evento è tale da dover essere continuamente riscritto, nascosto nella parola che rivela. Le sue origini sono lontane: risuonano nell'attonito silenzio del non-nato, nel grembo materno della notte.

Il trakliano « Ungeborener » o — neutro disumanizzante — « Ungeborenes » occupa uno spazio, un metaspazio, che non è dei vivi. Tutta l'opera di Trakl è metafora di tomba e silenzio. La vita non vi compare se non come negazione o miraggio. La putredine — cifra sempre ricorrente — non è il brulichìo biologico, ma la corrosione mortale degli oggetti. Si disfa un mondo organico già pronto per lo sfacelo e lo scempio si compie nel silenzio. Ma la putredine ha odore dolciastro, è molle e tiepida, suscita un brivido di piacere.

Pasto ingordo per gli uccelli:

> In Verfaultem süß und schal
> Lautlos ihre Schnäbel mähen [9].

[7] Ivi, I, pp. 435-45.
[8] Ivi, II, p. 482.
[9] *Winterdämmerung*, in G. Trakl, cit., I, p. 20.

Cornice perenne alla vita vegetale:

> Verfall, der weich das Laub umdüstert,
> Es wohnt im Wald sein weites Schweigen [10].

Agguato, insidia per le dimore dell'uomo:

> Aufruhr. In verfallner Hütte
> Aufflattert mit schwarzen Flügeln die Fäulnis [11];

o ancora:

> Verwestes gleitend durch die morsche Stube [12].

Lebbra che segna volti e corpi:

> In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige;
> Oder sie öffnen die kotbefleckten Gewänder
> Weinend dem balsamischen Wind, der vom rosigen Hügel [weht [13].

Ma chi è il soggetto del processo di dissoluzione? Di chi è la notte, chi tace l'ultimo lamento?

« Schwester stürmischer Schwermut »: l'identificazione del ' Sinkender ' con lo stesso Trakl è infinite volte confermata dai riferimenti autobiografici, primo fra tutti l'onnipresente ' colpa ', il rapporto incestuoso con la sorella. Ma subito il soggetto si spersonalizza, abdica all'individuazione umana, è un « Fremdling » dell'umanità, un « Ungeborener », è un « sanftes Tier », un « dunkles Wild » è un ancor più indistinto « Träumendes », « Verwesendes », è una metafora « ein ängstlicher Kahn ». E si amplia: la notte accoglie un'umanità eroica che cade «vor Feuerschlünden aufgestellt ». La furia dello sparire coinvolge tutto un « verwesend Geschlecht ». Chi affonda nel-

[10] *Seele des Lebens*, ivi, I, p. 36.
[11] *Am Moor*, ivi, I, p. 91.
[12] *Amen*, ivi, I, p. 58.
[13] *Helian*, ivi, I, pp. 69-73 (vv. 72-74).

l'onda gelida dell'eternità è « des Menschen goldnes Bildnis », un'immagine della specie biologica ' uomo '. Ma è un'immagine precisa: quella elaborata negli ultimi secoli della nostra storia d'occidente, delineata dall'ideologia borghese, per la quale la semplice appartenenza alla specie umana costituisce privilegio e dà diritto al sommo bene: la libertà di essere individuo. Non l'uomo biologico muore con Trakl, ma il suo ' doppio ' culturale: il mare che lo inghiotte resta sconosciuto al poeta e terrificante. Un nuovo progetto di umanità è per lui impensabile: ai nipoti resta solo il non nascere. La notte di Trakl è cancellazione del ' Prinzip Hoffnung ', è silenzio sulla utopia.

Se un sorriso o cenno di speranza giunge dall'esterno, accolto — descritto — con infinita dolcezza, subito lo cancella un gesto lento e definitivo (*Im Herbst, Verklärter Herbst, Afra, Der Herbst des Einsamen*). *Herbst*: nell'archeologia trakliana il reperto più prezioso è lo hölderliano *Hälfte des Lebens*, modello di comportamento poetico colto al di là delle sue connotazioni storiche e di stile. Il momento della perfetta maturazione delle cose sentite come ' altre ', esempio di irraggiungibile compimento — il momento in cui l'albero esaurisce tutta la sua linfa vitale nei frutti, che con il loro peso lo piegano (ma in Trakl cadranno marciti e lividi) — questo momento è per Trakl rivelazione del reale o meglio dell'inafferrabilità del reale, l'attimo in cui le cose tangibili si sottraggono alla mano che le cerca e il culmine dello sviluppo coincide con la morte. Trakl è « der Schauende », ma le cose non rispondono al suo sguardo. La reciprocità del rapporto è interrotta. La struggente bellezza dell'autunno, quel rigoglio che è morte, è inaccessibile all'« Ungeborener » ed egli vi si aggira solo come un'ombra.

Ma un luogo sfugge, miracolosamente, al gesto universale che cancella, un luogo che è memoria. La sua voce è dolce e solenne:

> Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit
> In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,

> Wo nun bräunlich das wilde Gras säust,
> Sinnt das Stille geäst [14];

questa voce ubbidisce a « Legge e misura »: solo una struttura poetica rigorosa può ripercorrere quelle tracce, così « vergangen » (quasi in senso etimologico) che unici testimoni ne sono rimasti i rami, assorti in quieto ricordo.

La scrittura dell'infanzia — come ogni scrittura in Trakl — emerge dal buio e dal silenzio:

> Dunkle Stille der Kindheit

ma con tale intensità da trasfigurarsi in ' anima '

> Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele

l'attimo azzurro della pacificazione tra sé e le cose, un attimo esprimibile forse solo in margine al silenzio e alla notte.

Alla quiete e all'infanzia appartiene Elis. Anche la sua apparizione — come in *Nachtlied* quella di Elai — è un evento preparato dal silenzio (« Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags »). Solo nel silenzio si dà la ' memoria Elis ', specchio attonito di altre memorie. L'azzurro lunare dei suoi occhi rispecchia il sopore degli amanti, sulla sua bocca « verstummten ihre rosigen Seufzer ». Elis è un segno conciliatore e in questo segno tutto trova la sua giusta collocazione [15]:

> Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.
> Ein guter Hirt
> Führt seine Herde am Waldsaum hin.
> O! Wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.

E tutto muore con il sonno di Elis: per sette versi si ripete lo stesso gesto:

> Ein blaues Wild
> Blutet leise im Dornengestrüpp.

[14] *Kindheit*, ivi, I, p. 79.
[15] *Elis* 1 e 2, ivi, I, pp. 85-86.

Ein brauner Baum steht abgeschieden da;
Seine blauen Früchte fielen von ihm.

Zeichen und Sterne
Versinken leise im Abendweiher.

Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.

Unico suono in questo mortale silenzio, il « solitario » vento di Dio sopra mura nere, le stesse che « sprachlos und kalt » vietavano a Hölderlin la pienezza autunnale di una più dolce « Stille ».

È quella di Elis una iconografia adolescenziale e mortuaria a un tempo, che si vorrebbe ascrivere all'area del simbolismo (la non significanza, l'incompiutezza dell'esistere enigmatico di Mélisande), ma che il luccichìo minaccioso delle parole lascia intuire come momento di un più lungo itinerario. La memoria visita l'infanzia e vi trova la morte; il viaggio simbolico s'incrocia con la realtà nel punto della sua massima evidenza.

* * *

L'uso della parola in Trakl intrattiene un ambiguo rapporto con la significazione. Da un lato l'intercambiabilità dei costituenti verbali (pochi e sempre ricorrenti in diverse combinazioni) sembra privilegiare la funzione connotativa: il confronto tra le varie stesure di alcune poesie mostra l'indifferenza dell'autore per il ' significato ' in senso stretto (la disposizione, il colore, gli stessi oggetti nominati non sembrano interessarlo se non come elementi di un gioco combinatorio puramente mentale). D'altro canto l'intensità espressiva degli accoppiamenti, delle costellazioni verbali, la forza denotativa della terminologia trakliana — soprattutto di quella legata alla tematica notturna — allinea e combina, non i segni, ma le cose stesse significate: la « Verwesung », la lebbra che divora volti e oggetti, ma anche l'oro dei giorni, la fine potente dell'anno, il grido soave del merlo, la sonata di Schubert stanno lì, davanti a noi, inequivocabilmente denotati dalla forza del nominare. La tecnica compositiva di Trakl mostra indub-

bie derivazioni tardo-ottocentesche — francesi in particolare, — simboliste —, ma entro l'alone espressivo dei suoi versi esplodono violenze oggettuali che squarciano il simbolo, denunciano l'estetica dell'*art pour l'art*, forse ogni superstite estetica, e coincidono con il mondo di cui significano la distruzione. Trakl canta la sera e il tacere dell'occidente, ma il suo canto è anche concreto lavoro al trapasso nella notte e nel silenzio.

« Nacht », « Stille », quindi, come stadi ultimi di un processo. Ma prima « Abend », « leises, sanftes Tönen », « langes Abendgeläut », « ersterbender Gesang », « Der grüne Sommer ist so leise geworden »...

La sera è trapasso nella stasi atemporale della notte. (Analogo e intercambiabile: « Herbst »).

' Leise ' è un suono che tende al silenzio, il ' Tönen ' che si estenua nello ' Schweigen '. Il tacere che non è ancora silenzio ma ciò che immediatamente lo precede, lo determina.

In Trakl il movimento, il divenire sono di questo tipo: non collegano stati vitali, non producono storia, ma si manifestano nell'attimo del loro spegnersi, nel punto in cui l'energia è consumata e la storia ha termine.

Ultimi suoni « Am Rande des Verstummens », ultime ombre « am Rande der Nacht ». Si pensi all'op. 10 di Webern o all'ultimo dei *Sei pezzi* op. 19 di Schönberg.

L'estremo sussulto della civiltà d'occidente conserva una compostezza da lungo tempo esercitata: la notte, il silenzio non si instaurano drammaticamente, traumaticamente, ma subentrano piano al progressivo ammutolire della sera. Tutta la poesia trakliana ha il suo luogo, il suo tempo, in questa fase di cancellazione del vissuto. Fase che appartiene ancora alla vita, ne costituisce l'ultimo, definitivo atto cosciente.

La sera non è l'immagine attenuata della notte, l'estremo scongiuro: l'azzurrina dolcezza, il tacere dei merli e dei flauti d'autunno non illudano:

So bläulich erstrahlt es
Gegen die Stadt hin,
Wo kalt und böse

Ein verwesend Geschlecht wohnt,
Der weissen Enkel
Dunkle Zukunft bereitet [16].

Oltre il declino del sole è « schwarze Verwesung », « gewaltiger Schmerz ».

Notte e silenzio ricavano il loro significato dal movimento che li produce: non sono ancora fuori dalla storia, immuni dal dolore. Anzi, nell'istante in cui chiudono quella, accrescono questo a dismisura.

Un poetare, quello di Trakl, « am Rande des Verstummens ». L'attività poetica, la figura stessa e il ruolo del poeta — delegato dalla società a rappresentarla entro l'ambito, sovrastrutturale, della cultura — non sono più, dalla ' décadence ' in poi, soltanto i soggetti del proprio discorso, ma ne sono in ogni momento anche l'oggetto. L'esercizio poetico è ormai anche riflessione sulle condizioni che lo determinano e sulle funzioni — sociali, culturali, politiche — che gli si associano nel punto preciso in cui si manifesta. Così la poesia di Trakl ha tra gli oggetti principali del suo discorrere proprio se stessa e la sua collocazione nel mondo. La sera, il declino, la notte trakliana sono anche l'equivalente del ' Verstummen ' del poeta, sono *anche* il tacere della poesia come sublimazione estetica del reale. Con Trakl muore alla storia la figura del 'poeta' detentore di una parola socialmente privilegiata. Dopo di lui l'indugio nello strazio soave del crepuscolo, dove tutto è memoria e nulla più attesa, potrà forse ancora produrre della poesia, ma sarà poesia dell'inattuale, poesia come colpa estetica:

« Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist » [17].

* * *

In una nota apparsa recentemente su questa stessa rivista mi è capitato di leggere *Mondnacht* di Eichendorff

[16] *Der Abend*, ivi, I, p. 159.
[17] B. Brecht, *An die Nachgeborenen*, Werkausgabe, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 722-25.

servendomi di criteri interpretativi basati sul concetto — lontanamente junghiano — di eufemizzazione (del tempo, del divenire, del decadere, della morte). Criteri del genere applicati a Trakl mostrerebbero forse un'analoga matrice culturale nei due poeti, una non dissimile funzione di scongiuro che la forma poetica — la poesia come forma — esercita sull'insostenibilità del reale. La ' Haltung ' estetica, che non viene mai meno in Trakl, neppure nelle paratattiche asprezze, nei sussulti alogici delle ultime cose, che altro non è se non estremo tentativo di contenere — appunto nella parola, nell'espressione poetica eufemizzante anche se atroce — l'orrore universale, storico ormai (è il 1914), non più metafisico, della fine. Il grande tema romantico della notte, l'incanto della ' Stille ' eichendorffiana, il brillìo delle medesime stelle (' sternklar ' era quella lontana notte, ' Sterne ' sono lo « schweigender Antlitz » sotto cui si schianta l'aurea immagine dell'uomo), non sono più credibili e rassicuranti formule di salvazione. L'espressione trakliana (il suo ' espressionismo ') trafigge la figura letteraria e nomina il dolore: « die ungeborenen Enkel ». Ma se la metafora si infrange come modulo retorico e la notte non nasconde più l'orrore di una civiltà morente, la perfetta chiusura formale del verso e di tutto il componimento poetico (' composto ' appunto, anche se di schegge mortali) è l'ultimo scongiuro. Il limbo metastorico della ' arte ', dell'attività estetica, tenacemente difeso dall'uomo occidentale assediato dalla storia, è ancora una volta il suo rifugio. Trakl può ancora morire (suicida, forse per errore) nel grembo rassicurante della ' poesia '. Dopo di lui non ci saranno più « sterbende Krieger », ma solo cannoni e corpi rantolanti. E sui nipoti non nati il silenzio sarà reale.

Il 1914, come un reagente chimico, ha trasformato in realtà il terrore latente, l'oscuro pedale della poesia trakliana. Lo « Ungeborener », scacciato dall'azzurra grotta è costretto a entrare nel mondo dei ' vivi '. Il volontariato, la campagna in Galizia, la fallita convivenza con gli uomini nella bestialità della guerra: la sua morte trova riscontro nella morte che lo circonda. Il cerchio si chiude. Ap-

prendiamo le vicende degli ultimi mesi come conseguenza quasi ovvia a un'azione impossibile. La ribellione espressiva e sintattica delle ultime liriche pubblicate sul « Brenner » (*Das Herz, Der Schlaf, Das Gewitter, Die Nacht, Die Schwermut, Die Heimkehr*) si placa in *Nachtergebung*, ma più ancora in *Klage II* e in *Grodek* in afona accettazione della morte. L'evento, costantemente eluso dalla sua rappresentazione verbale, si è verificato, nella sua brutale banalità. « Nacht und Schweigen » solo a questo punto tradiscono la loro ' reale ' insignificanza.

IDA PORENA

WOLF BIERMANN: STRUTTURA DEL DISSENSO E FORME D'UTOPIA *

Ich bin ein Wolf geblieben, mein Herz
Und meine Zähne sind wölfisch.
(H. Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, cap. XII)

Lo so: piace soltanto
chi è felice. La sua voce
volentieri la si ascolta. Bello è il suo viso.
(B. Brecht, *Brutti tempi per la lirica*)

Luoghi comuni su un caso scomodo.

All'XI Plenum del Comitato centrale della SED dal 16 al 18 dicembre 1965, Erich Honecker affermò, tra il resto, che nella Repubblica Democratica Tedesca c'erano ambienti interessati a diffondere lo scetticismo e a sollevare dubbi nei confronti della politica nazionale. « A questi ambienti — proseguì — appartiene ad esempio Wolf Biermann. (...). Nel nome di un socialismo anarchico-piccolo-borghese, malamente camuffato, egli indirizza violenti attacchi contro il nostro ordinamento sociale e il partito. (...) Le cosiddette poesie di Biermann caratterizzano (...) la sua tracotanza, il suo scetticismo e cinismo. Biermann tradisce, oggi, con le sue canzoni e poesie, posizioni socialiste di fondo, mentre gode dell'appoggio benevolo

* L'autore ringrazia vivamente l'editore G. Einaudi per l'autorizzazione a pubblicare in anteprima il seguente saggio scritto come prefazione ad una scelta di poesie e canzoni di W. Biermann di prossima pubblicazione.

e del favore di alcuni scrittori, di artisti e di altri intellettuali »[1].

Non c'erano più dubbi: la direzione del partito aveva deciso di screditare completamente e di mettere al bando uno scrittore ormai troppo scomodo, che con le sue ballate aveva appassionato e stimolato soprattutto i giovani.

Ma chi è Biermann, che cosa ha fatto per interessare in prima persona autorevoli nomi del CC, da Honecker ad Abusch, da Zimmering a Girnus e Hager, pronti a soffiare sul gran falò che in quell'occasione era stato preparato per la cultura dissenziente? Apparentemente non molto, ma forse anche troppo, se si tiene conto delle sue consapevoli scelte politiche, del suo passato, dell'incidenza sul pubblico giovanile.

Dalla natia Amburgo Biermann si è trasferito volontariamente nella RDT nel 1956. I suoi trascorsi di giovanissimo militante comunista, le vicende familiari (il padre, membro della KPD, trucidato dai nazisti ad Auschwitz) gli impediscono di continuare a vivere in quella parte della Germania che egli sente ancora invischiata nel passato nazifascista. La RDT come patria d'elezione gli offre intanto la possibilità di proseguire e perfezionare i suoi studi: dapprima economia politica, poi apprendistato presso il *Berliner Ensemble* come assistente alla regia; quindi lo studio della filosofia e della matematica e le fondamentali esperienze musicali con il maestro Eisler. Scrive un'opera teatrale (*Berliner Brautgang*) che incontra lo sfavore delle gerarchie politiche. Dopo aver dato vita, secondo le indicazioni di politica culturale del momento, ad un piccolo teatro di lavoratori e studenti, Biermann deve rinunciare ai suoi progetti. Il suo lavoro non viene inscenato, il teatro non può aprire i battenti. Poesie e ballate che egli scrive fin dal 1960 appaiono assai raramente in riviste e antologie. Qualche viaggio all'estero,

[1] E. Honecker, *Bericht des Politbüro an das 11. Plenum des ZK der SED*, in: E. Schubbe (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, p. 1078.

tra cui una tournée nel '65 nella RFT, dove incide un disco con Wolfgang Neuss, poi la censura totale, il divieto di cantare e recitare in pubblico, l'impossibilità di trovare in patria editori disposti a pubblicare i suoi testi. Perché tanta risolutezza e fermezza nel reprimere una voce che, nella sua virulenza, appare quasi unica e isolata nel panorama letterario della Germania orientale, per quanto espressioni di dissenso, soprattutto dopo il XX Congresso, si siano manifestate a più riprese e sia esistito un caso Huchel e un caso Heym, e proprio in questi ultimi tempi si riproponga quello di Reiner Kunze?

Biermann appartiene alla generazione culturalmente cresciuta nella RDT che crede al comunismo e stimola un dibattito al suo interno: dunque non la voce di un dissenziente occidentale né quella di chi potrebbe essere accusato di passato revisionista, o peggio, filocapitalista. Le nuove generazioni paiono riconoscersi nel suo disagio, nel costruttivo dissenso che pone domande al partito, ne interroga perentoriamente l'azione, non si arresta alla demagogia né alle parole d'ordine dell'antifascismo e della democrazia d'un passato prossimo alquanto glorioso, ma destinato oggi ad un aperto confronto con la realtà economica e sociale del paese, con lo slogan ulbrichtiano del socialismo come « formazione socioeconomica relativamente indipendente » nell'epoca di transizione, con quello alla Honecker, di stampo breschneviano, della « costruzione della società socialista sviluppata ».

Il dissenso in casa propria, tra le file degli intellettuali più giovani e fidati, incentrato su temi tanto scottanti quali l'alternativa revisionismo-rivoluzione, burocratizzazione-dittatura del proletariato, transizione e comunismo è senza dubbio una delle molle che ha fatto scattare il meccanismo di difesa.

Biermann poi, e non certo per sua diretta responsabilità, è divenuto ben presto un caso politico. Nel dicembre del '65, quando ideologi e politici s'affrettano a demolirne anche moralmente la figura, sulla scia d'un articolo apparso sul quotidiano del partito *Neues Deutschland*, che lo accusava di scetticismo, spontaneismo, anarchia,

presuntuoso egoismo e ideologia del superuomo [2], egli ha appena pubblicato presso l'editore extraparlamentare Wagenbach di Berlino ovest il suo primo libretto di ballate e poesie, *Die Drahtharfe* (L'arpa di fili di ferro). Da uno sguardo d'insieme appare subito evidente che la tematica della guerra e dell'antifascismo, tanto cara al poeta e prosatore Kunert, e nel tepore della memoria al miglior Bobrowski, è appena accennata (*Letzte Variation über das alte Thema* e in chiave grottesca *Das Familienbad*), per lasciar posto ad una dimensione di dibattito attuale, ad un confronto-scontro con i vecchi compagni, agli interrogativi di un giovane insoddisfatto che cerca nella categoria della contraddizione e nel processo dialettico l'arma contro ogni statu quo e la fossilizzazione del potere nelle mani d'una nuova burocrazia di stato. E ai compagni pare voler dire con Brecht: « Giacché va esaminato non solo ciò che uno dice, ma anche/ quando e a qual/ fine lo dice, poiché la verità/ compagni, non basta! » [3].

Se ad oriente le sue poesie vengono classificate « pamphlets antisocialisti » e lui stesso, secondo le espressioni di Abusch, non ha ancora compreso che cosa significhi nello « stato socialista l'eredità, artisticamente rielaborata, di Heine, Villon, Rimbaud e Brecht » [4], ad occidente la stampa e l'intellighenzia borghesi lo esaltano come un paladino di libertà (e il caso Solgenizin, con altra amplificazione culturale, riconferma esemplarmente questa tendenza di fondo). Ogni occasione è buona, specie per la stampa springeriana, per sbandierare concetti che, pur essendo estranei al monopolio della maggioranza silenziosa, hanno il solo scopo di rinfocolare tra i cittadini federali il vecchio e viscerale anticomunismo da guerra fredda.

---

[2] K. Höpcke, *... der nichts so fürchtet wie Verantwortung*, in: ND, nr. 334, 5. XII. 1965, cit. in: E. Schubbe, *op. cit.*, p. 1066 sgg.

[3] B. Brecht, *Lehrgedicht von der Natur der Menschen*, in: B.B., *Gesammelte Werke*, Bd. X, Frankf. a.M. 1967, p. 897.

[4] A. Abusch, *Grundprobleme unserer sozialistischen Literatur und Filmkunst*, cit. in: E. Schubbe, *op. cit.*, p. 1075.

Biermann mette però in moto un dibattito di ben altra natura tra intellettuali occidentali di sinistra e ideologi della RDT. È forse questa la reazione più interessante sul piano politico-culturale, per quanto priva di conseguenze pratiche. Essa esprime comunque la necessità di una verifica di posizioni, imponendo alle stesse gerarchie della RDT di giocare a carte più scoperte oltre le formule stereotipe e le generiche accuse. In questo dibattito le risposte di W. Girnus ad una lettera di Peter Weiss (ma anche Böll s'era dichiarato solidale con Biermann in un articolo apparso su *Die Zeit* nel dicembre del '65) mostrano, e in modo spesso giustificato, la preoccupazione della RDT di difendere la classe politica del suo paese, gli antinazisti, i partigiani della lotta antihitleriana e anticapitalista, contro la stampa dei monopoli che scopre all'improvviso di avere « un cuore per la salvezza del socialismo nella RDT » [5]. Che è altresì l'opinione di Weiss, ben conscio del pericolo che la stampa reazionaria faccia sua una campagna per la libertà d'opinione stravolgendola in mera propaganda anticomunista. Ma per quanto interessante sia il dibattito, esso si svolge quasi tra sordi, o meglio tra chi da un lato sente l'esigenza di salvaguardare il predominio culturale e politico nell'ambito di strutture di potere ormai consolidate, e chi, non legato al partito, può invocare la libertà d'espressione come « premessa per un'arte veramente libera, cioè un'arte che si è affrancata dalla speculazione, dalla commercializzazione e dal servizio ad una classe dominante » [6]. Weiss dimentica Lenin, certo, così abituato a vivere da intellettuale di sinistra in ambito capitalista, poiché il suo assunto e la sua ipotesi possono realizzarsi, forse, unicamente in una società comunista senza classi. La letteratura libera, del resto, tiene conto, secondo la lezione dello stesso Lenin,

---

[5] W. Girnus, *Ein Brief an Peter Weiss*, in: ND, nr. 352, 23. XII. 1965, cit. in: E. Schubbe, *op. cit.*, p. 1120.

[6] P. Weiss, *Antwort auf einen offenen Brief von W. Girnus an den Autor in der Zeitung « Neues Deutschland »*, in: P. W., *Rapporte 2*, Frankf. a.M. 1971, p. 28.

assai più della mediazione della classe operaia e dell'« esperienza del vivo lavoro del proletariato socialista » creando una « continua interazione tra l'esperienza del passato (...) e quella del presente (l'odierna lotta dei compagni operai) » [7].

Il discorso pro e contro Biermann si amplia ad una discussione sull'arte, alla sua funzione nell'area socialista, al suo impegno dialettico capace di svolgerne le contraddizioni e di porre le domande che prefigurino il 'superamento'. Sono gli interrogativi sul socialismo che lo stesso poeta-chansonnier getta nella discussione coi compagni, da *Antrittsrede des Sängers* a *Warte nicht auf bessere Zeiten*. Non c'è dubbio che il socialismo o la sua storica realizzazione nella RDT palesano gravi debolezze nel porre a tacere quesiti pressanti e inderogabili; nascondono altresì, come Weiss ha sottolineato, il pericolo di uno sterile provincialismo oltreché l'inevitabile corollario della idealizzazione dei rapporti di classe tutt'altro che risolti e superati. Ma la richiesta dell'arte libera, al di là della giusta esigenza della libertà di parola, non pone ancora in tutta la sua ampiezza il problema dei suoi nessi col potere a seconda delle caratteristiche di quest'ultimo. Biermann, prima e forse meglio dei suoi difensori, tra cui qualche giornalista di *Die Zeit*, per nulla al di sopra di ogni sospetto, e dei suoi denigratori (va annoverato con rammarico anche il drammaturgo Peter Hacks con un articolo sulla rivista occidentale *Theater heute*) vede la tematica della libertà d'espressione soprattutto come dialettica tra arte e potere. Le sue indicazioni, gli insulti talora, sono troppo chiari perché non vengano adottate le misure che la burocrazia socialista ha pronte per i guastafeste nel suo museo staliniano. Ma non riguardano una generica libertà d'espressione. Se avesse mirato ad essa, Biermann avrebbe certo già abbandonato la RDT come, a suo tempo, Christa Reinig. Il suo discorso, oltre il

[7] W. I. Lenin, *Organizzazione e letteratura di partito*, cit. in: F. J. Raddatz, (Hrsg.), *Marxismus und Literatur*, Reinbek 1969, Bd. I, p. 234.

marxismo degli intellettuali occidentali di sinistra, mira a rinnovare con tutta la presunzione e il coraggio dei giovani le strutture sclerotizzate di un apparato di potere, che proponendo l'incremento delle forze produttive come momento specifico del socialismo, consolida contemporaneamente le sue gerarchie e dimentica, con taluni personali vantaggi, il significato marxiano dell'epoca di transizione [8].

Tradizione letteraria e rinnovamento politico.

1. Wolf Biermann non nasconde i suoi debiti verso la tradizione; la cita anzi in modo aperto, ne fa oggetto di poesia come in *Brecht, deine Nachgeborenen* o nella *Ballade auf den Dichter François Villon*. È una scelta intenzionale, nascostamente polemica. Ai sommi autori della *deutsche Klassik*, quasi temesse il rischio di uno sterile classicismo, egli preferisce un Heine inquieto e molesto (che pur resta, come critico della borghesia, patrimonio della RDT e 'poeta nazionale' secondo l'espressione lukácsiana) o il deluso Hölderlin dell'*Hyperion*, per non parlare di Brecht recuperato assai spesso in funzione critico-dialettica (non solo come l'antifascista e il comunista esaltato dal regime). Si può ricordare, almeno per Brecht e Heine, che si tratta di prototipi ideali per un compositore di canzoni e ballate. Lo dimostra anche la sua scelta sul versante francese: Villon, Béranger. Certo è che nel sottofondo la tradizione dei classici, in quel rapporto con il proletariato al potere e la formazione di una cultura proletaria che tanti impegnò, nell'area tedesca,

[8] Su quest'ultimo problema nella RDT cfr. Ph. Neumann, *Der « Sozialismus als eigenständige Gesellschaftsformation ». Zur Kritik der politischen Oekonomie des Sozialismus und ihre Anwendung in der DDR*, in: *Kursbuch*, nr. 23, Berlin, März 1971, p. 96 sgg.; Ph. Neumann, *Zurück zum Profit. Zur Entwicklung des Revisionismus in der DDR*, Berlin 1973; L. Forte, *Per una critica della Ragion di Stato*, in: A.A.V.V., *Momenti di cultura tedesca*, a cura di M. Freschi, Cremona 1973, p. 331 sgg.

da Mehring alla Zetkin, alla stessa Luxemburg, non è colta nel momento delle grandi affermazioni e realizzazioni, nell'armonioso superamento dei contrasti, quanto piuttosto nelle sue manifestazioni di rottura, nella scarnificazione del tessuto borghese, di cui pare ammantarsi ancora la classe dirigente socialista. Di qui la necessità di trasformare l'ironia, alla maniera di Heine, per ricordare Lukács, nel « principio distruttivo delle illusioni borghesi sulla pretesa armonia della realtà » [9].

L'Olimpo goethiano sprofonda definitivamente nel marasma del Quarantotto; si riaccendono le speranze di una rivoluzione. La direttrice democratico-plebea che Biermann delinea, esprime la necessità di riproporre l'alternativa dello spirito rivoluzionario; e, qualora si voglia asserire che esso si è già inverato senza violenze, poiché nella RDT non esiste più la proprietà privata dei mezzi di produzione, di riaccendere allora il dibattito sull'epoca di transizione, sul socialismo libero ed egualitario, sulla società senza classi. Biermann si nasconde nella pelle di Heine, mima Brecht: ha scovato un asse culturale che usa l'ironia, il sarcasmo, la violenza verbale, la dialettica, il grottesco per demolire luoghi comuni, situazioni immobili, centri di potere che si spacciano per conquiste democratiche e socialiste.

Accanto alla dimensione politica c'è quella un po' istrionica, compiaciutamente bohèmien. Villon e Béranger denunciano il potere in differenti epoche, con l'amaro sorriso di chi sa di doversi spesso piegare forse anche senza troppa fatica. Una mistura d'anarchia e di insofferenza culturale e umana affascinano Biermann che di tali moduli si compiace e corrobora le sue ballate con la semplicità e la comunicativa della lingua parlata. Tuttavia i modelli non sono frutto d'una scelta poi così spontanea: dietro il suo Villon, non si dimentichi, si nasconde il Brecht del *Libro di devozioni domestiche* e dell'*Opera da tre soldi*, che ingurgita Rimbaud e lo stesso Villon. Il pas-

[9] G. Lukács, *Heinrich Heine come poeta nazionale*, in: G. L., *Realisti tedeschi del XIX sec.*, Milano 1963, p. 137.

sato e i suoi modelli, specie là dove non si trovano immediati riscontri nel tessuto stilistico e lessicale tedesco, celano talora l'esigenza di un alter ego, di una soggettività borghese che possa sparlare con tranquillità anche tra funzionari staliniani, senza identificarsi tout court con il suo autore. Biermann dà l'impressione di voler usare taluni modelli in senso metaforico: sono essi a fare il suo verso, che poi s'identifica inevitabilmente con il loro. È una copertura, nemmeno troppo ambigua, e un gioco culturale che offrono spessore e autenticità al suo intervento. Villon va a spasso sul muro di Berlino e si beffa dei soldati: ecco che l'ironia trova un alibi, mentre la solitudine di Biermann scova amici, riesuma connivenze, giustificazioni storiche alla propria opposizione un po' istrionica forse, ma certo coerente.

2. La scelta che Biermann opera in poesia, prediligendo il genere della ballata e del *Lied*, con molte contaminazioni del *Bänkelsang* e della *Moritat* [10], lo colloca subito in un preciso spazio letterario e ne svela, almeno in parte, il programma. Agganciandosi alle premesse antiliriche di Brecht, alla sua dizione scabra e antisentimentale e al gusto epico e oggettivante, Biermann rifiuta con decisione la 'poesia pura' e qualsiasi rigurgito di neosimbolismo per forme triviali e popolari che siano facilmente recepibili e offrano, per nascita e tradizione, la possibilità di ironizzazione, parodia e irata comicità. Se Biermann ha in mente il parente prossimo Brecht, non tralascia tuttavia di sfogliare Holz, Mehring, Tucholsky e, primo fra tutti, il Wedekind delle *Vier Jahreszeiten*.

Con lui, oltre che con Holz, nasce infatti la ballata moderna in Germania, infarcita di molti elementi della tradizione: basti pensare a *Brigitte B.*, dove il ritorno alla

[10] Il termine *Bänkelsang* (o *Bänkelgesang*) significa canzone eseguita salendo su un panchetto; si tratta di poesie musicate eseguite dai cantastorie in occasione di fiere; divenivano *Moritaten* (cioè racconti di azioni, fatti di sangue) se narravano avvenimenti truculenti.

tematica popolare è sottolineato dal motivo della ragazza sedotta, o al *Tantenmörder*, una tipica *Moritat*, storia d'un assassinio svolta nella tradizionale forma monologica dallo stesso condannato [11]. Villon ha fatto scuola con la *Ballade des pendus*, anche se il tema del delitto per rapina risale alla più antica tradizione dei cantambanchi tedeschi. Resta comunque fuor di dubbio che il poeta francese, uscito in traduzione nel 1907, abbia influenzato in Germania gran parte dell'area ballatesca d'inizio secolo, acquistando maggiore autorità dopo il 1920. Il « nostro patrono », come lo definisce Mehring, è del resto, e non secondariamente, recuperato dallo stesso Brecht: dalla *Zuhälterballade* al *Salomon-Song* alla *Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet*, tutta l'*Opera da tre soldi* risuona di versi di Villon. E Brecht non tarderà ad ammetterlo sotto l'accusa di plagio rivoltagli dal critico A. Kerr, annotando in un sonetto: « Ciascun si sceglie ciò di cui abbisogna!/ Io stesso mi son scelto qualcosetta... » [12]. Né va dimenticato che proprio all'inizio del secolo Wolzogen con il cabaret « Überbrettl » riportava in auge il medioevo francese, mentre Bierbaum vi impersonava una sorta di moderno troubadour.

La Francia è il punto di riferimento per ogni rinnovamento della tradizione ballatesca e popolare sia nella Monaco che nella Berlino del primo novecento; e già mezzo secolo prima, Chamisso, traducendo i couplets di Béranger, aveva proposto ai suoi connazionali temi e motivi del dissenso, sia pur impastati con una buona dose di arguzia e di ironia. Si trattava già di quel passaggio dalla canzone popolare allo *chanson*, cioè ad una poesia-canzone che sbalzava in secondo piano sentimentalità ed

[11] Su questo tema cfr. K. Riha, *Moritat, Song, Bänkelsang. Die moderne Ballade*, Göttingen 1965, p. 28 sgg.; Riedel Viet Karl, *Der Bänkelsang*, Hamburg 1963, pp. 48-9.

[12] B. Brecht, *Sonett zur Neuausgabe des François Villon*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. VIII, p. 331. Sul problema del plagio dalla traduzione di Villon fatta da K. L. Ammer, si vedano le dichiarazioni di Brecht in: B. B., *op. cit.*, Bd. XVIII, pp. 78-80.

erotismo per rimarcare invece gli accenti politici. Fu questo il genere che suggestionò Wedekind pronto a naturalizzare lo *chanson* come composizione poetica in musica per il cabaret (*Brettlied*). La moderna ballata tedesca recuperava, nello spirito della protesta, temi del *Bänkelsang* e li raffinava sul piano letterario per presentarli al pubblico; contemporaneamente s'arricchiva di spunti e stimoli giunti dalla vicina Francia. L'operazione è completa in Brecht con un contrappunto di toni tra autoironia, umiltà, cinica insensibilità antiborghese, ed è estremamente chiara in un Walter Mehring, di professione anche dada, con la sua ' lirica dei vagabondi '.

Gli elementi progressisti, democratici dello *chanson* si consolidano e precisano in Tucholsky, in quei suoi couplets (il termine richiama qui Nestroy) che superano ormai la letteratura d'intrattenimento e il gioco del cabaret per arricchirsi di connotati politici, descrivere avvenimenti quotidiani, aderire con l'ironia alla critica sociale. È il momento del *song*, magistralmente usato ai fini della lotta di classe da Weinert e da Brecht con la collaborazione musicale di un Eisler, di un Dessau o di un Weill. Il *song* è ormai canzone politica, ha fini didattici (si pensi ai *Lehrstücke* di Brecht) e toni talora trionfalistici; lo palesa anche la sua semplicità lessicale, le rime baciate, le frasi esclamative.

La moderna ballata si carica allora di valori e velleità politiche; le generiche affermazioni bohèmien e antiborghesi lasciano il posto all'impegno nella lotta quotidiana, dalla critica politica alla battaglia clandestina contro il nazifascismo. È riepilogato in questo sviluppo il drammatico divenire delle stesse forme brechtiane che rivestono tanta importanza per l'opera di Biermann.

Pur con una prospettiva ampia e articolata, che tiene conto di una tradizione di più di mezzo secolo in campo poetico e musicale, il suo interesse è catalizzato dai modi brechtiani, da quell'immenso arsenale espressivo che servendosi di straniamento e riscoperta del valore poetico dei contenuti plebei, propone la poesia come mandato sociale, sviluppandone la funzione critico-progressista nei

confronti della coscienza borghese al momento della sua crisi e, per il fronte intellettuale più avanzato, della sua definitiva adesione al proletariato e al socialismo. « Ma/ allorché fui grande e mi guardai attorno/ — si legge nelle poesie di Svendborg — la gente della mia classe non mi piacque (...). E l'abbandonai e alla povera gente mi unii » [13].

Per la generazione del dopoguerra nella RDT il problema è, in questi termini, parzialmente superato. La soggettività socialista sa da che parte stare; ma restano da definire, per il presente come per il futuro del regime, le caratteristiche, i modi politici di questa collocazione di classe. Il dibattito sulle contraddizioni interne genera nel poeta e cantastorie d'oltr'Elba la necessità di un diretto richiamo alla tradizione dialettica, plebea, antiautoritaria di Brecht. La ripresa di forme e tecniche letterarie non vuole sanzionare l'eternità di un codice al di sopra di ogni mutamento strutturale e politico, ma porre solo un riferimento ad una realtà rimasta, spesso anche oggi, senza valide risposte. Lode del dubbio e della dialettica, suonano gli slogan per un ritorno a Brecht. Il suo arsenale letterario, un tempo usato per smascherare l'uso antiprogressista della letteratura tedesca borghese, è mimato da un cantastorie socialista: le analogie rendono lecito un dubbio. Non è forse una certa interpretazione e realizzazione del socialismo una ricaduta all'indietro, nel regno della borghesia? Scegliere Brecht comunque, poeta laureato ma anche critico della RDT, per un discorso sul socialismo e le sue contraddizioni nell'ambito della transizione, significa rispolverare le armi dell'impazienza e del mutamento. La critica alla RDT si celebra nelle forme e secondo la tipologia della lotta brechtiana per la democrazia e la libertà. Senza voler significare — e non ci sarebbe bisogno di chiarirlo — che il socialismo di Pankow abbia qualcosa in comune con quella fase della storia della borghesia tedesca che portò all'avvento del nazismo. Tutt'altro: per ricordare, se mai, che certi ideali vanno

[13] B. Brecht, *Verjagt mit gutem Grund*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. IX, p. 721.

incessantemente conquistati e che il dialogo si prolunga nell'arco della Storia e delle sue trasformazioni.

3. Dopo la pubblicazione della sua prima raccolta anche Biermann avrebbe potuto affermare, come Brecht intorno agli anni quaranta: « Io stesso, per esempio, in tutte le specialità della letteratura e del teatro ho iniziato con vecchie forme convenzionali. Nella lirica con il *Lied* e la ballata » [14].

Il gesto linguistico non sorprende, le forme rientrano nel solco della tradizione della ballata con toni epico-dialogici più che lirici, l'interesse di fondo è coagulato attorno al socialismo, alla sua fenomenologia quotidiana, alle polemiche che suscita in una generazione nata a ridosso del secondo conflitto mondiale. La tradizione è del tutto in funzione dell'uso che Biermann fa della parola: cellula germinale di un dialogo reso elementare dal lessico, dalla forma strofica popolare, dalla semplicità delle argomentazioni. Né si deve tralasciare il fatto che la parola è legata alla musica, spesso con essa nasce e dalle sue esigenze ritmiche viene modellata e alterata. La 'poesia cantata' si indirizza ad un pubblico che cerca di smuovere e problematicizzare. Biermann coglie la tradizione, come Brecht, in vista della sua funzionalità. Il suo sguardo, pur nell'analogo sforzo di usare forme quanto più utili alla diffusione di idee, è profondamente attento non solo al reale, che il primo Brecht esprime come antitesi tra ordine e avventura, tra borghesia e bohème (senza scordare i miseri e i reietti sul tipo di Marie Farrar), ma soprattutto alle contraddizioni di classe che emergono dal tessuto organico della realtà socialista.

Mutata l'ottica con i tempi, il discorso si stringe intorno al sistema, dimostra quanto vera sia l'ipotesi, oggi, di un'altra e ben diversa letteratura tedesca. Come, del resto, molti poeti, come Kunert e, fra i più giovani, Volker Braun hanno contribuito a chiarire.

[14] B. Brecht, *Über sozialistischen Realismus*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. XIX, p. 380.

Fatti in sé secondari e di natura privata si sottomettono ad un processo di epicizzazione che tenta di presentarli come problemi del disagio, dell'interrogativo. Nelle *Buckower Balladen*, il cui titolo richiama le ultime liriche di Brecht non per la loro concisione epigrammatica, ma forse per certi fermenti critici (come in *Große Zeit, vertan* o in *Die Lösung*), gli 'eroi' del socialismo sono figure di insofferenti, spesso di frustrati. Lo rammenta Fredi Rohsmeisl nella *Ballade von dem Drainage-Leger* (DH, 11), processato quale controrivoluzionario per essersi opposto alla polizia che gli voleva impedire di ballare ritmi moderni, all'americana (auseinandertanzen...)[14a]. Fatti veri o metafore di una situazione in cui si trova coinvolto lo stesso autore? Forse l'uno e l'altro. Certo i versi della V strofa suonano come una confessione personale: « Egli è per il socialismo/ E per il nuovo stato/Ma della stato in Buckow/ È proprio nauseato »[15]. La forma della ballata, ritmicamente variata e sincopata, con rime alquanto irregolari (*Drainage-Leger*), o con sproporzioni sorprendenti tra la strofa e il ritornello (*Ballade von der Buckower Süßkischenzeit* DH, 15), pare trasferire l'avvenimento e i personaggi, semplici e quotidiani, in una specie di intangibilità temporale, mentre i ritorni del refrain li elevano a cifra emblematica d'una situazione di fondo. Ma non è una patina d'antico che Biermann stende sui suoi personaggi. La forma, in questo caso, serve sostanzialmente il proposito epico. La storia della RDT, abbozzata attraverso alcuni campioni umani, è il tentativo, in sede letteraria,

[14a] Giustamente K. U. Ketelsen vede in Fredi Rohsmeils, con più ampia prospettiva, il conflitto tra individuo e Stato che rischia di trasformare il singolo in piccolo-borghese, in osservatore e non più attore (proletario) della dialettica storica. Cfr. K. U. Ketelsen, *Reformkommunismus, W. Biermann, sozialistischer Realismus der DDR*, in: *Akzente*, XVIII Jg., nr. 5, 1971, p. 459.

[15] W. Biermann, *Die Drahtharfe*, Berlin 1965, p. 13. Le opere di Biermann saranno ora citate nel testo con le seguenti abbreviazioni: DH (*Drahtharfe*), MEZ (*Mit Marx-und Engelszunge*, Berlin 1968), FMG (*Für meine Genossen*, Berlin 1972), DW (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, Berlin 1972).

di riguadagnare alla poesia una realtà semplice e concreta di fronte ad ogni rigurgito di liricizzazione ermetica sempre più anemica ed incapace di opporsi al dirigismo culturale; ed è anche l'antitesi di una lirica quale mistificante superamento delle contraddizioni di classe nella soggettività ancora nascostamente borghese.

In queste prime ballate si cela, e neppur tanto segretamente, soprattutto il primo Brecht. Tralasciate le ombre della *Moritat*, che rendono drammatico il destino di Apfelböck o di Marie Farrar, resta l'irrequietezza polemica, la semplicità espositiva, il gusto per il personaggio plebeo. La componente critica, sia nella sua accezione antiborghese che nei suoi spunti di correzione del sistema socialista, è lo strumento indispensabile per un'operazione che si appoggia a Brecht: fondare cioè attraverso le forme plebee (per quanto trasferite sul piano letterario, rese colte dalla riesumazione di autori del passato) e tecniche di straniamento la realtà come ambito di vita per l'uomo e la sua società[16].

La funzione sociale della poesia, che qui si esprime, va intesa come momento di resistenza al sistema, non di gratificazione. Al di là di certi dubbi e scelte morali e del problema della responsabilità intellettuale che Brecht poteva palesare in epoca di piena barbarie (ne sono testimonianza, ad esempio, *A coloro che verranno, La letteratura sarà esaminata, Brutti tempi per la lirica*), Biermann è ormai con le spalle al sicuro, ha dietro di sé un sistema politico-sociale, su cui vuole contare e a cui crede pur nella violenza del dibattito. La poesia non è certo rifondazione del reale in assoluto; non fase di ricostruzione ma piuttosto di aggiustamento. Non v'è dubbio che essa sia aliena a quei contenuti fatti « di belle immagini e di parole aromatiche » che si « allontanano semplicemente troppo dall'originario gesto della semplice comunicazione di un pensiero o di

[16] Su quest'argomento, in relazione soprattutto a Brecht, cfr. C. Heselhaus, *Brechts Verfremdung der Lyrik*, in: *Immanente Aesthetik. Aesthetische Reflexion*, München 1966, p. 307 sgg.

un sentimento utile anche ad estranei »[17]. In questa formula brechtiana si consuma l'atto antilirico, con una chiara vocazione al razionale, al discorsivo, all'epico, che poi riemerge, con la policromia del parlato, nell'immediatezza narrativa di Biermann stesso, con compiaciuta e talora ironica aderenza ai modelli; è il frutto d'un profondo senso della presenza sociale, d'un succoso dialettizzare con gente e cose. Biermann è paradossalmente, nella tensione oggettivante della ballata, del racconto in musica e versi, un fedele realizzatore della soggettività poetica come confluenza delle tematiche sociali, dei problemi della classe che le gerarchie politiche hanno sempre esaltato e proposto. Lo dimostrano le ballate di Buckow o la *Ballade von dem Briefträger William L. Moore aus Baltimore* (DH, 27); con punte polemiche lo esprimono anche testi esortativi (*Warte nicht auf bessere Zeiten*). Certo, la soggettività socialista si stempera in chiave solipsistica altrove, là dove la polemica ai ferri corti oppone l'utopia personale al collettivo storicamente vivente. Il momento del confronto non si fa attendere: già nella *Drahtharfe* l'oggettività sociale non si cala più, da ultimo, nelle forme della ballata, ma si rinchiude nel componimento ribollente di apostrofi ed esortazioni, che ricordano anche Majakowski oltre a tanto Brecht. Ma allora, come nella traettoria del maestro, la lotta lo sospingerà « a ricorrere a nuove forme », giacché il vecchio modo di scrivere, in una fase più acuta dello scontro tra singolo e gerarchia, può essere ormai solo più d'impedimento.

4. L'opposizione all'accordo tra forma letteraria e sistema sociale non risiede, se non epidermicamente, nella forza polemica o nella virulenza dei contenuti. È vero che non si trova poesia, ballata o canzone in Biermann che nasconda la pur minima compiacenza, una qualsiasi formula di adesione. Ma la contestazione è più celata e profonda; si realizza, per quanto attiene al componimento

[17] B. Brecht, *Kurzer Bericht über 400 junge Lyriker*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. XVIII, p. 55.

letterario, nel dialettico contrapporsi delle parti, nell'impossibilità di ricreare l'illusione come unità estatica tra soggetto e oggetto, tra singolo e comunità.

Se la distruzione dell'ideale auratico come compiacimento e conciliazione sociale è una delle lezioni del primo Brecht, Biermann ne richiama in vita alcuni meccanismi essenziali anche se non con la fantasiosa esuberanza e l'affinamento letterario del maestro. L'impossibilità di una struttura armonica come metafora del consenso si articola su vari piani pur muovendosi essenzialmente nella direzione dello straniamento. Il tessuto linguistico e logico viene qua e là alterato dall'innesto d'un verso estraneo, montato con funzione chiaramente polemica verso la tradizione come in *Letzte Variation über das alte Thema* (DH, 58) con talune citazioni goethiane (Röslein, Röslein, Röslein rot/ daß du ewig denkst an mich (...)/ Und ich will nicht leiden). È istituito un legame tra il passato borghese e l'attualità filofascista, tra i miti letterari della borghesia e le sue aberrazioni sociali. Come nel Brecht della *Litania del respiro* (che però corrode con la parodia), anche Biermann pone citazioni in rapporto estraneo con il contesto: si delinea il filo che collega due epoche, la matrice di classe di terribili responsabilità storiche viene a galla. Non è un caso che sulla scia di quest'effetto sia ancora una citazione da Brecht a rompere l'illusione dell'unità poetica del componimento: l'innesto brechtiano (« O Deutschland der bleichen Mutter ») è ricavato, a sua volta, da una poesia tutta costellata di espressioni luterane (*sudeln, ruchbar werden, erschlagen*) col loro richiamo alla storia di Caino, metafora d'un contemporaneo, esemplare delitto tra fratelli borghesi e proletari[18].

Il montaggio di versi del poeta d'Augusta nei testi di Biermann è tutt'altro che insolito. In *Prag ist Pariser*

[18] Cfr. B. Brecht, *Deutschland*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. IX, p. 487. Sull'argomento si veda K. Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-33*, Berlin 1964, p. 294 sgg.

Kommune (MEZ, 70) troviamo addirittura due versi e mezzo ripresi dalla brechtiana *Canzone della Moldava* contenuta nell'opera teatrale *Schweyk nella seconda guerra mondiale*. Là dove Brecht in una sorta di ballata finale accompagnata dalla mirabile semplicità della melodia eisleriana, intende esprimere la speranza del risveglio e della vittoria (« Dann kommt schon der Tag... »), Biermann esalta l'utopia della rivoluzione, ambiguamente rifocillata dal revisionismo cecoslovacco, la rinascita d'un socialismo non burocratico e dogmatico. Il contesto brechtiano è certo autorevole e può forse adattarsi a sogni antirevisionisti ma il suo uso straniato contro il socialismo ulbrichtiano ingenera pericolosi malintesi, ponendo quest'ultimo sul generico piano d'una 'reazione' politica, con errate analogie nel passato. A differenza di Goethe tuttavia, qui Brecht è accolto come alibi per una severa critica all'intervento antidemocratico in Cecoslovacchia e al tradimento della rivoluzione. L'innesto dei versi brechtiani funge da catalizzatore di nuovi rapporti; ne sprizza un'inaspettata scintilla di pensiero: il passato e il presente possono forse avere qualche bieca sfumatura comune, certo è che la situazione generale del socialismo si è deteriorata se è stata necessaria un'invasione armata per mutare un corso politico-economico. Brecht propone la dimensione dell'esperienza del passato, ma anche l'esigenza della rivincita, il sogno del comunismo. La poesia travalica la mera speranza verbale ricordando, in quell'ambiguità di cui si è detto, la dinamica della « resistenza » con un fluire ballatesco che richiama il mondo popolare, la base sociale.

Le citazioni consentono tutte un richiamo storico, che, quando non è deformato da tratti parodistici, contribuisce ad alimentare tensioni spesso dolorose e patetiche. Biermann si allontana allora dal Brecht della parodia sovrana e del cinismo letterario dispiegato nel *Libro di devozioni domestiche*. Il suo montaggio, mai troppo deformatore, appare, specie nelle ultime prove, solo in funzione analogica; manca il chiaroscuro, l'opposizione si appiattisce in un costante grigiore di fondo. Si ha certo ragione ad affermare con il Raddatz che il suo credo umano è scosso,

vacilla [19]. Va forse collocato in questa prospettiva il ritorno a Hölderlin con notevoli capacità mimetiche che fanno talora sospettare della sua autenticità espressiva e alimentano l'ipotesi di un sostanziale sottofondo clownesco. *Das Hölderlin-Lied* (FMG, 19) con la fitta rete di richiami all'*Hyperion* denuncia uno stato di prostazione, di sfiducia storica nella realizzazione di una società senza classi attraverso il sommovimento rivoluzionario (« Spenti sono i forni della rivoluzione... »). La citazione che Biermann inserisce come un refrain in tutte le tre strofe, leggermente variata ad uso personale rispetto al testo hölderliniano (« Sie leben in der Welt,/ wie Fremdlinge im eigenen Hause ») [20] comunica un rapporto storico, e questa accetta nelle sue affermazioni di fondo (impotenza del poeta a mutare i rapporti sociali), senza quasi dialettizzarlo. Lo prova la stessa uniformità lessicale, le posposizioni arcaicizzanti (« früherer Feuer Asche » o « des Windes übertriebene Nachricht »), il dettato rassegnato con iterazioni da nenia (« In diesem Lande leben wir wie Fremdlinge »). Nell'evocare l'immagine d'un limbo hölderliano, gli accenti letterari rimbalzano in più direzioni, dalla Bibbia (« Io sono peregrino in terra straniera », Esodo 2, 22) allo stesso Villon (« En mon païs suis en terre loingtaine ») [21].

Nella tematica dell'impotenza della parola, solo qua e là mitigata da sprazzi di coraggio e da guizzi di insperata vitalità (*Selbstportrait für Reiner Kunze*, FMG, 89; *Ermutigung*, MEZ, 61, che è un calco della brechtiana *Gegen Verführung*) si coagula il senso d'una tradizione nella quale la dimensione del poeta tedesco, quasi emblematicamente, percorre il gran sentiero dell'utopia, anche

[19] F. J. Raddatz, *Immer kältre Kälten*, in: *Die Zeit*, 24.XI.1972, p. 1 (Literaturbeilage); cfr. anche F. J. R., *Traditionen und Tendenzen*, Frankf. a.M. 1972, p. 193; qui il 'lamento' da cui scaturisce tenerezza e dolcezza è indicato come il fondamento della miglior poesia di Biermann.

[20] Fr. Hölderlin, *Hyperion*, Insel-Verlag, Frankf. a.M. 1969, Bd. I, p. 434.

[21] Fr. Villon, *Ballade du concours de Blois*, in: F. V., *Oeuvres poétiques*, Paris 1965, p. 150.

là dove la sua analisi è esatta e inequivocabile (« Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissner wäre, wie die Deutschen », scriveva Hölderlin [22]), senza mai scovare il passaggio che conduce al rivolgimento sociale. Hölderlin, acquisito come segno di insofferenza per le costrizioni umane e politiche del suo tempo, è il primo anello d'una parabola storica che passa per Heine e Brecht. Lo straniamento della composizione di Biermann sta nel collegare però, senza mediazione di sorta, punti così lontani di questa parabola e nell'identificare tout court la tematica della perdita del divino, l'arsura ontologica, con quella dell'abbandono attuale dell'ideale rivoluzionario. Che il passato possa essere ricuperato nel presente con un atto di inevitabile camuffamento poetico più che di arroganza storica, è in fondo la tentazione allo shok, il gusto della sorpresa che potrebbe generare una dialettica di pensiero se l'uniformità della rassegnazione lo permettesse.

La citazione tuttavia scompone l'ottica, trasforma la struttura di ogni testo in un modello aperto all'opposizione, in fermento. I richiami letterari e il peso del tempo e della tradizione impediscono alla soggettività di esaltare univocamente le conquiste del presente socialista. È una prova di forza con i modelli messa in moto, ad uso critico-demistificatorio, da un poeta che accoglie parimenti tradizioni e forme popolari e dizione letteraria per sconvolgere la passività e l'ozio ideologico del lettore. Non deve stupire se il regime, attento interprete di ogni oscillazione di gusto in chiave politica, ha potuto temere che i lettori restassero coinvolti in uno sbalordimento letterario tale da obbligarli a guardarsi in faccia, come i protagonisti brechtiani de *Il dubbioso*, « e a ricominciare da capo » [23].

5. Sul piano lessicale c'è una chiara aderenza ai modelli più popolari, alla vivacità e fantasia della lingua

[22] « Non posso immaginarmi popolo che sia più dilacerato dei tedeschi » (Fr. Hölderlin, *op. cit.*, p. 433).

[23] B. Brecht, *Der Zweifler*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. IX, p. 588.

parlata con espressioni gergali, specie nelle ballate dove affiorano personaggi plebei e rivive con tanta freschezza l'epica quotidiana. Ma la tonalità non è uniforme. « Biermann — ha scritto H. Mayer — nella mescolanza dei piani linguistici ha oggi difficilmente un suo pari nella letteratura tedesca » [24]. Giudizio forse esagerato, che mette comunque in luce la policromia linguistica che dai modi volgari, veri e propri insulti talora (nelle consuete formule animali: Hunde, Schweine...) si innalza alla tradizione della retorica politica per ricadere su toni assai meno magniloquenti, su un fraseggiare quasi da osteria. I modelli gli sono sempre presenti: la discorsività gergale d'un Villon ritorna di pari passo nei suoi versi, che quasi risultano, brechtianamente, una traduzione. Si pensi alla seconda parte della *Ballade auf den Dichter François Villon* (DH, 32): « ... daß sein Hinterteil/ Ihm schwer am Halse hinge » che riecheggia, stavolta in dizione meno acerba, i versi: « Et de la corde d'une toise/ Sçaura mon col que mon cul poise » [25]. Talora muta la metafora: « Erst wenn Marie mich gegen früh/ fast ausgetrunken hat... » di contro a: « De paillarder tout elle me détruit » [26]. Oppure ritroviamo, forse incidentalmente, oltre all'atmosfera scherzosa e ironica, strette parentele lessicali come nella *Ballade von der beißwütigen Barbara* (DH, 45): « Sie hat mich beim Küssen gebissen aufs Blut/ Sie biß mir nicht nur den Mund » che richiamano il *Lyrisches Intermezzo* di Heine: « Das war (...) Ein Kichern, ein Kosen, ein Küssen; / Daß ich gedenk des Schwures sei, / Hast du in die Hand mich gebissen. / (...) O Liebchen schön und bissig! » [27].. Ricordi che riaffiorano anche a livelli più let-

[24] H. Mayer, *Biermanns Gesang zwischen zwei Stühlen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18.IX.1972.

[25] Fr. Villon, *Quatrain*, in: F. V., *op. cit.*, p. 164.

[26] Fr. Villon, *Ballade de la grosse Margot*, in: F. V., *op. cit.*, p. 118.

[27] « Era (...) /un carezzarci, un ridere, un baciare, / e affinché mi potessi ricordare / del giuro, mi mordesti sulla man » (H. Heine, *Lyrisches Intermezzo*, in: H. H., *Sämtliche Werke*, hrsg. von E.

terari e in ambito contemporaneo come nell'analogia, difficilmente intenzionale, con la Bachmann qualora si voglia accostare un verso biermanniano di *Unser großer Gesang* (« Da, aus den Steinen, wächst immer noch Brot », MEZ, 39) con talune cadenze della *Anrufung des großen Bären* (« Doch sieben Steine wurden sieben Brote, / als er im Zweifel in die Nacht entwich »)[28], dove però la comune matrice potrebbe essere di natura biblico-evangelica.

Il tono popolare permette spesso di ampliare la scala dell'ironia, di renderla talora rabbiosa, sferzante, giustificando inoltre in modo concreto la ripresa d'una tradizione libertaria e insofferente, nelle sfumature dell'anarchismo come in quelle della lotta politica e democratica. È già un tentativo di dialettizzare il presente, un confronto linguistico che rivela, con il modello, sia la necessità d'un ripensamento meno trionfalistico della tradizione (in opposizione cioè alla formula sbrigativa del realismo socialista e delle sue matrici storiche), sia la scelta di classe contro l'idillio e l'afflosciamento gratificatorio di un qualsiasi ermetismo socialista. Costante è altresì la preoccupazione di dinamicizzare il testo dal punto di vista lessicale, ricreando nello scontro di piani linguistici, o di espressioni idiomatiche e di stilemi e tropi ricercati, l'effetto di sbalordimento che respinge appunto il consenso del lettore per smuoverne la riflessione critica. Certo, in questa prospettiva andrebbe esaminata anche la parte musicale, il cui spartito, non a caso, compare di frequente nei libri pubblicati: dalle tonalità in bemolle, specie in talune lamentazioni, alla dinamicità ritmica che sfiora i *songs* del maestro Eisler. Né si deve dimenticare che in testi accompagnati da musica, che come afferma Biermann « invocano a gran voce le piazze dei mercati, le grandi

Elster, Leipzig/Wien 1887-90, Bd. I, pp. 85-6; trad. it. di A. Vago, in: H. H., *Il libro dei canti*, Torino 1971, p. 146).

[28] « Ma le sette pietre divennero sette pani, / quand'egli dubbioso nella notte dileguò » (I. Bachmann, *Anrufung des grossen Bären*, München 1961, p. 9).

manifestazioni e non i retrobottega degli intellettuali »[29], ha una parte essenziale l'esecuzione, la recitazione (quella sorta talora di *Sprechgesang*, come nello *Hölderlin-Lied*, che alterna parti parlate, con sottofondo di chitarra, alla melodia). Si potrebbe allora constatare quanto la canzone s'arricchisca di effetti non tanto sul piano strumentale (si pensi in questo contesto all'impiego dell'organo nel *Kleines Lied von den bleibenden Werten* con una melodia straniata da corale o anche al *Selbstportrait* con un tempo di valzer su un tema triste)[30] quanto proprio su quello esecutivo. Nel gioco della voce, nell'intensità timbrica, nell'irruenza melodica come nello stiracchiamento dei suoni e delle sillabe, Biermann è interprete sottile dell'effetto di straniamento, sottolineato talora, anche da altri « innesti », come in *Enfant perdu*.

Ma, per ritornare al nostro tema, occorre aggiungere che la dinamica della struttura di molti componimenti corrisponde, a nostro avviso, interamente alla morale del dissenso, o almeno tale ne è l'effetto. Il gioco ricorda da vicino quello brechtiano, certo più spregiudicato e inventivo, che raggiunge i vertici dello sbalordimento con gli *Hitler-Choräle* e il *Großer Dankchoral* (uso delle forme strofiche del *Lied* evangelico per un contenuto politico) o con i *Sonette* « destinati, — come scrisse lo stesso Brecht — a quei pochi lettori che sanno ancora apprezzare bassi motivi in ricercatissime forme artistiche »[31]. Come brechtiano può essere qua e là l'uso del « großer Stil », commistione cioè di elementi classici (Brecht adopera anche il *Blankvers*) e di linguaggio arcaicizzante.

[29] W. Biermann, *Können Sie schwimmen?*, Ein Interview mit W. B., a cura di F. Hohler, in: *Das schwarze Brett*, Almanach 1971, Wagenbach-Verlag, Berlin, p. 53.

[30] Cfr. W. Biermann, *Für meine Genossen*, *op. cit.*, pp. 20 e 89. I dischi usciti finora nella RFT sono: *Wolf Biermann, Ost, zu Gast bei Wolfgang Neuss, West*, Hamburg 1965, Philips H 815; *Vier neue Lieder*, Wagenbach, Quartplatte 3, Berlin 1968; *Chausseestrasse*, Wagenbach, Quartplatte 4, Berlin 1969; *Warte nicht auf bessre Zeiten*, CBS 65 753, 1973; *aah-ja!*, CBS 80 188, 1974.

[31] B. Brecht, *Anmerkungen zu Gedichten*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. XIX, p. 423.

Raro è tuttavia in Biermann un lessico troppo carico di risonanze antiche o un metro estremamente ricercato che non sia quello giambico (e a volte trocaico) del *Volkslied*. Più frequente è invece l'impasto di lessico parlato e letterario: la contemporaneità cioè di due esperienze destinate a distruggere l'illusione auratica e a creare dinamica e apertura nel testo. Tale discontinuità stilistica si afferma maggiormente nelle poesie che nel dettato uniformemente popolare della ballata. In *Unser großer Gesang* (MEZ, 39), dove la tradizione lirica, da Hölderlin a Rilke e oltre, sembra celarsi un po' dovunque, sia in quell'inizio (« Aber wie wir... ») che suggerisce toni hölderliniani (« Aber nimmer, aber wir, aber so einsam... »), che nel chiasmo iniziale della II strofa, e nella tentazione all'anacoluto (« Aber wie wir leben (...) zerschließen die Netze »): la dinamica strutturale, che tematicamente ha contrappunti nell'opposizione al sistema (I e II strofa), dilatata in visione universale contro la catastrofe (III strofa), si arricchisce di folte opposizioni e di un più elaborato tessuto lessicale. Accanto a tendenze letterarie (« in all dem Sterben, in all diesen Nächten ») a composti inusitati (« Lügengewässern ») non certo popolari, si leggono espressioni del parlato (« packen wir uns »), oltre all'apostrofe (« Komm, mein Freund/ Komm, Genosse ») che fa ridiscendere l'accento sostenuto di richiami letterari e evangelici (« Dì che queste pietre diventino pani », Matteo, 4, 3; e anche « E la luce risplende fra le tenebre », Giovanni, 1, 5) al livello del dialogo, del parlato. La stessa nervosità stilistica trova contrappunti nelle fin troppo retoriche opposizioni verbali, che ricordano una tecnica cara al *Bänkelsang* (leben/Sterben; Macht/ohnmächtig; Licht/Nacht; Früchte/Wüste)[31 a]. Analoghi stilemi emergono, fra i tanti esempi, in *Große Ermutigung* (MEZ, 63), sul ritmo

[31a] Cfr. analoghe contrapposizioni in Fr. Villon, *Ballade du concours de Blois*, in: F. V., *op. cit.*, pp. 150-51 (« Je ris en pleurs et attends sans espoir / Rien ne m'est sûr que la chose incertaine; / Obscur, fors ce qui est tout evident; / Et qui plus vrai, lors plus me va bourdant »).

della tetrapodia trocaica, dove aggettivi della *Umgangssprache* (hundemüde), in un insieme lessicalmente semplice, sono accostati a cadenze più dotte, quasi luoghi comuni del verso biermanniano (all die Tage, all der Politik...); o nella *Bilanzballade im dreißigsten Jahr* (MEZ, 57) che pone il popolare « beschissen » accanto alla forma verbale arcaica « *ward* zunichte ».

Dialettica stilistica, dunque, che sopprime ogni forma di accettazione acritica della realtà contemporanea e innesta presente e passato in una struttura del confronto. La tensione, sottilmente polemica, scaturisce dall'indifferenza di fronte ai canoni letterari delle gerarchie e a quei rigurgiti di zdanovismo che, di quando in quando riaffiorano anche in barba al V Congresso degli scrittori e al « nuovo. stile » di Honecker, lontano da certo immobilismo, e tuttavia più accentuatamente filorusso[32]. Né mai si tratta in Biermann, diversamente da un Plenzdorf e talora anche da un Volker Braun, di adattare alle proprie forme, con docilità quasi « realistica », il gergo di un certo gruppo sociale, per collaudare in fondo, con modi più avanzati che in passato, nuovi esperimenti di rispecchiamento.

La tecnica sottile dello straniamento e l'uso spregiudicato di metafore plebee e di espressioni popolari, oltre alle forme letterarie che sulla scia di Brecht egli corrobora, svelano da una parte l'interesse per la funzione critico-riflessiva della « poesia d'uso », per dirla con Kästner, e dall'altra, il richiamo ad una tradizione di opposizione. La demistificazione della totalità del potere

[32] Cfr. J. Nawrocki, *Honeckers neuer Stil*, in: *Die Zeit*, 25.VI. 1971, p. 9; W. F. Schoeller, *Nicht gleich fragen, ob er auch ins Regal passt*, in: FR, 13.VII.1974, p. 3 (Feuilleton); Ph. Neumann, *op. cit.*, p. 215 sgg. Si tengano anche presenti le affermazioni di Honecker, non ancora segretario del partito, all'XI Plenum: « Noi non siamo per un superficiale rispecchiamento della realtà. Importante è per noi il punto di vista partitico dell'artista nella valutazione politica ed estetica della nostra realtà ed altresì la sua attiva partecipazione nel rappresentare i conflitti e la loro soluzione nel socialismo ». (E. Honecker, *art. cit.*, p. 1078).

burocratico che affligge i paesi dell'Est, e della funzione antidemocratica che esso rischia di svolgere propria nei confronti delle masse e del proletariato, è l'assillo costante di Biermann, calato nella virulenza non conciliatrice del vocabolo plebeo. Siamo agli antipodi della teorizzazione brechtiana del « linguaggio degli schiavi » e della tematica dell'*Einverständnis*, del consenso, al fine di un lavoro critico dal di dentro.

Non c'è più traccia di « lirica pura »; Brecht riappare su queste pagine soprattutto come il poeta del *Libro di devozioni domestiche*, che ama il tono disincantato, la sfacciataggine verbale come schiaffo al perbenismo borghese. Dal linguaggio plebeo e triviale (« scheißfrech/ Arschlöcher/ verfettet und verschissen/ es kotzt mich trotzdem an/ und darum auch auf jedem Klo/ den Arsch lecken ») alle espressioni parlate e ai modi popolari (l'uso, ad esempio, del verbo *tun*, fare, e l'infinito nella *Ballade von den alten Weibern von Buckow*, DH, 19, o in quella sul suo ' gran fratello ' francese) che costellano quasi tutti i testi, il panorama biermanniano ricorda la caustica sfrontatezza di Villon. Quanto più grande l'impotenza tanto maggiore la liberazione che il vocabolo offre. Talora lo squilibrio va a svantaggio dell'espressione, riducendola ad insulto, trasformando la polemica, che nelle prime prove si decantava e fondeva nella migliore vocazione epica (si pensi anche alle varie tonalità delle due ballate su « nonna Meume ») in una querelle personale tra funzionari e poeta (*Das macht mich populär, Die Stasi-Ballade*), pur ravvivata dall'inesauribile vena ironica che sublima anche i passi più polemici e forzatamente privati.

Raramente come in questo caso la funzione dei testi è tanto sorretta e sottolineata dalle loro caratteristiche interne. Discorsività, semplicità costruttiva che si avvale di tecniche additive e paratattiche, incisività e immediatezza lessicale, senza dimenticare certo l'attualità bruciante dei testi proposti, hanno fatto di queste composizioni un emblema dell'insofferenza delle nuove generazioni, riproponendo, anche in sede critica (dove pur ufficialmente vengono taciute), il problema di una rinascita della sog-

gettività [33] in una letteratura che il sistema non potendo eludere ha spesso tacciato di degenerazioni individualiste e anarcoidi fin dai tempi di Bitterfeld e prima ancora.

Il gesto polemico si esprime però più segretamente in una intrinseca volontà di non far aderire la forma al codice letterario vigente. Tra l'affronto, il riso, l'arguzia e la malinconia, dove a tratti affiora ultimamente lo scoraggiamento, si delinea una traettoria che nel passato trova il confronto utile per misurare realtà presenti e rinfocolare gli spenti ideali della rivoluzione proletaria.

'Deutschland' o della patria socialista.

Gli accenti e i temi della tradizione sono talora un'unica metafora nella quale la soggettività si scava lo spazio critico ed evita l'isolamento cercando nobili precursori. Il gesto lirico del bardo socialista che si protende verso la Germania, sventagliando i suoi dolori e le sue colpe, si situa nel solco di una poesia nazionale che con Heine, definitivamente, ha perso magniloquenza e trionfalismo per accostarsi a toni elegiaci e sofferti nascosti dietro la scorza del sarcasmo e dell'ironia. Alla Heine è l'atmosfera e spesso il lessico di taluni versi dove Biermann si innalza, pur sentendosi coinvolto, al di sopra della divisione tedesca, esprimendo una soffocante tristezza per il senso di illibertà del muro berlinese e il

[33] Su questo tema cfr. F. J. Raddatz, *op. cit.*, p. 167 sgg.; H. Hartung, *Zur Situation der Lyrik in der DDR*, in: NDH, XVII Jg., nr. 128, H. 4, 1970, in particolare p. 120 sgg.; G. Kluge, *Die Rehabilitierung des Ich. Einige Bemerkungen zu Themen und Tendenzen in der Lyrik der DDR der sechziger Jahre* in: *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*, hrsg. von W. Kuttenkeuler, Stuttgart 1973, pp. 206-35 (qui Biermann non viene affatto menzionato alla stregua dei testi critici della RDT). Cfr. per la RDT, ad esempio, H. Richter, *Die Ballade in der sozialistischen Dichtung*, in: H. R., *Verse, Dichter, Wirklichkeiten*, Berlin/Weimar, pp. 95-128. Su lirica, soggettività e dirigismo culturale cfr. ancora H. Haase, *Zehn Thesen zur Lyrik*, in: NDL, XVII Jg., nr. 9, Sept 1969.

passato che l'ha preceduto. « Es dunkelt übermächtig/ In meinem Lied/ Das kommt, weil ich mein Deutschland/ So tief zerrissen seh » (MEZ, 77) — scrive nel tono del lamento che s'accosta sia alla ' dilacerazione ' di cui parla Hyperion come alla componente heiniana dell'amore-dolore (« O Deutschland, meine ferne Liebe,/Gedenk' ich deiner, weine ich fast! »)[34]. La commemorazione della nazione tedesca che pur non tralascia di esaltare la patria socialista (« Ich lieg in der bessren Hälfte », MEZ, 77) è, qui come altrove (*Berlin*, DH, 50), collegata ad una soggettività che si eleva e celebra il suo canto nel farsi portatrice di profondi rivolgimenti storici. Per questo necessita del passato, ausculta Heine o Brecht e più nascostamente Hölderlin: non solo nel cogliere analogie della ' miseria tedesca ', ma nel proporsi come totalità di riferimenti storici, come mediatrice, ultima e attuale, di una critica di quel passato che ancor oggi mostra i suoi deliri e le sue angustie.

Sui trascorsi tedeschi si sofferma tuttavia fugacemente; essi sono tratteggiati con più efficacia nel loro legame con l'attualità. Se *Letzte Variation* vi fa ancora diretto riferimento con un'ironia e un sarcasmo che hanno la freddezza di certe poesie di Kunert (come *Giardinaggio* o *Deplorevole Hitler*), *Drei Kugeln auf Rudi Dutschke* (MEZ, 73) collega, nell'impennata del ritornello, il fascismo al potere, in doppiopetto, al tempo che fu. La « vecchia storia » di cui qui si parla, è appunto il riferimento agli assassini, al rigurgito fascista che sempre ha tentato di soffocare la « pallida madre » Germania: l'origine delle pallottole non può che essere reazionaria. E già i riferimenti, nella storia del paese e nel profilo della lotta che ha posto di fronte reazione e comunismo, corrono al passato, sulla bocca della vecchina incontrata nel cimitero berlinese degli Ugonotti: « Hier schossen sich die

[34] « Cara Germania, quando al pensiero, / Mi torni, il cor mi piange! » (H. Heine, *Anno 1839*, in: *op. cit.*, Bd. I, p. 272; trad. ital. di G. C. Secco-Suardo, in: E. H., *Poesie complete*, Torino 1887, vol. I, p. 363).

Spartakisten/ Mit Kaiserlichen, die flohn! » (FMG, 13). È quasi un luogo comune in Biermann, quello della donna anziana (e femminile, si ricordi, è anche la metafora che cifra la Germania o una sua parte emblematica — « Berlin, du deutsche, deutsche Frau », DH, 50) che fa da mediatrice tra il poeta e la sua materia. Come « nonna Meume » di Amburgo, che nel *Großes Gebet* (MEZ, 67), sul ritmo di una pentapodia giambica cara anche al Brecht di Marie Farrar (e che Opitz definì con l'alessandrino « Standardvers ») e nell'ampia struttura strofica ballatesca di un novenario (più il refrain) appreso forse dalla dimestichezza con le pagine della *grosse Margot* o della *Ballade pour prier notre dame* villoniane, tratteggia con le disavventure personali sull'onda della « biografia lirica » (dove *Vom armen B.B.* ha fatto storia), le vicissitudini d'una Germania sconvolta dalle catastrofi e d'un partito piagato dalla mano assassina di Stalin. Ancora una volta si rifiutano facili contrapposizioni e inutili manicheismi e si ridimensiona la storia stessa del comunismo (sia pur dopo il XX Congresso). Ma è, s'intende, tutto in funzione d'una sua interpretazione più libertaria e progressista. Decisa appare in proposito l'invocazione finale di « nonna Meume » che in quanto a democrazia socialista sembra avere le idee molto chiare pur vivendo a occidente: la forza del comunismo dev'essere tale da poter costruire uno stato di pace ed avere il coraggio di abbattere il muro senza più correre il pericolo che « qualche porco » corra subito nella Repubblica Federale. Versi che talora riecheggiano lontanamente le esortazioni dell'impareggiabile madre brechtiana dei *Wiegenlieder* musicati da Eisler (« Aber sie hat dich auch nicht mit Kummer aufgezogen/ Daß du einst im Stacheldraht hängst und nach Wasser schreist »)[35]. Mentre la « giaculatoria » finale rientra nella tradizione dell'invocazione alla Villon posta sempre in coda alla ballata di tre strofe, da *Margot* appunto alla *Ballade de la Fortune* a *Épître à mes amis*, all'*Épitaphe* dove la pre-

[35] B. Brecht, *Wiegenlieder*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. IX, p. 433.

ghiera è rivolta al « Prince Jesus »)[36], e la rima stessa, complessa e articolata, è particolarmente attenta al modello francese (ABABBCCDCD).

Il discorso si fa più attuale e più espressamente politico dopo aver sostato ancora su una piaga germanica in *Das Elend der Philosophie* (DH, 60), che accenna al Marx della ' Critica della filosofia hegeliana del diritto ', e condensa un concetto base dell'*Ideologia tedesca*: lo sterile baloccarsi con le idee, con la teoria incapace di trasformazioni materiali e politiche. Biermann ironizza su quella che già Heine aveva definito « heimische Misere » e che Hölderlin stesso in *An die Deutschen* aveva espresso con tanta efficacia: « ...auch sind wir/ Tatenarm und gedankenvoll! Aber kommt (...)/ Aus Gedanken vielleicht, geistig und reif die Tat? »[37]. Non è più l'idealismo, ma la « miseria tedesca » in genere, la sua eredità nel presente (« Das schlechte Gewissen/ treibt eure Philosophen in die Fabriken », DH, 60) ad essere stigmatizzata nel tentativo di rivitalizzare la funzione del mutamento sociale in quel rapporto dialettico che Marx lapidariamente espresse nelle tesi su Feuerbach. Giacché, sembra il succo dell'intervento di Biermann, anche il socialismo ormai, nella sua fase di « costruzione » ha volutamente scordato la lezione dei classici e i bisogni del proletariato.

Un unico filo congiunge il fallito connubio fra teoria e prassi con i « deutsche Professoren » che preferiscono al sapere l'impinguamento quotidiano (« Die wirklich manches besser wüßten/ Wenn sie nicht täglich fressen müßten », FMG, 37). La polemica sfrontata e provocatoria non regge molto al paragone con quella contro il « pro-

[36] Cfr. Fr. Villon, *op. cit.*, rispettivamente alle pagine 117, 163, 157, 165; cfr. anche *Requête à Monseigneur de Bourbon* (p. 159), *Louange et requête à la Cour de Parlement en forme de ballade* (p. 167).

[37] Fr. Hölderlin, *op. cit.*, Bd. I, p. 64. Si tengano altresì presenti le considerazioni di Hölderlin sul mondo contemporaneo in una lettera diretta a J. G. Ebel: « Esso è una spaventosa varietà di contraddizioni e contrasti (...) Storia, esperienza, consuetudini senza filosofia, filosofia senza esperienza » (*op. cit.*, Bd. II, p. 863).

fessore » idealista messa in atto da Heine in toni di signorile ironia: « Der weiß das Leben zusammenzusetzen,/ (...) Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen/ Stopft er die Lücken des Weltenbaus »[38]. Il contrasto tra gli uni, incapaci nella loro pinguedine borghese di qualsiasi utile iniziativa, e quell'altro in grado di comporre ogni difficoltà, è solo apparente: là e qui vige l'indifferenza per la contraddizione sociale, c'è apatia verso ogni fermento di classe. Ma la contraddizione continua a dominare il mondo e il senso di insofferenza che essa sprigiona nel cantore del travaglio tedesco come travaglio di classe, si acuisce in versi polemici, dove l'invettiva tradisce una rabbia lessicale non affatto decantata:

> Na und? Die ganze Welt hat sich
> In Ost und West gespalten
> Doch Deutschland hat — wie immer auch —
> Die Position gehalten:
> Die Position als Arsch der Welt
> Sehr fett und sehr gewichtig[39].
> . . . . . .

Sono versi del *Wintermärchen*, un poemetto che propone un viaggio analogo a quello di Heine, stavolta dalla RDT alla RFT, con incontri reali e ideali con il passato socialista, con la madre e con la stessa Ammonia di heiniana memoria. La Germania è un gioco d'altalena tra due poli che il poeta non può accettare: tra gli « stalinisti tedeschi » e i monopoli capitalistici. Il suo favore va senza riserve alla RDT (« Mein Vaterland/Ist sauber immerhin », WM, 7, dice ironizzando su un'espressione di Abusch), dove però quel sano « forte vento » di

[38] « Egli comporre insieme sa la vita, / (...) con berrette da notte e cenci ei tura / alla mole del mondo ogni fessura » (H. Heine, *Die Heimkehr*, *op. cit.*, Bd. I, p. 121; trad. ital. di A. Vago, *op. cit.*, p. 225).

[39] « E allora? Il mondo tutto s'è diviso tra est e ovest / Ma la Germania ha sempre ancora — / la posizione mantenuta: / La posizione di culo del mondo / pesante assai e bel rotondo » (W. B., *DW*, *op. cit.*, p. 6).

cui parlava Heine in *Im Oktober 1849*, è calato, e la Germania orientale, pur avendo epurato il marciume fascista, potrebbe scordare le sue contraddizioni e accontentarsi dell'idillio come mistificante conciliazione e imborghesimento. In questo senso i versi heiniani che ironicamente dipingono il ritorno della reazione nel topos germanico della natura (« Gemütlich ruhen Wald und Fluß/ Von sanftem Mondlicht übergossen »)[40] trovano una divertita ma pur amara corrispondenza nella poesia del giovane Kurt Bartsch, *Sozialistischer Biedermeier*, (« Brüder, seht die rote Fahne/ Hängt bei uns zur Küche raus. Außen Sonne, innen Sahne./ Nun sieht Marx wie Moritz aus »)[41].

L'impossibilità di una conciliazione tra singolo e sistema nella sua involuzione burocratica è dunque il risultato di una traettoria politico-ideologica che ha riflettuto la « miseria » del passato come nuova cristallizzazione del presente. Non si tratta di fumi anarcoidi o della disperazione piccolo-borghese: è un'ipotesi che la poesia sostiene col gesto della tradizione, e nella convinzione, calata in tante lotte quotidiane, che il dibattito sia ormai, e finalmente, fra tedeschi socialisti. Per questo, il nuovo bardo della Germania non ha in tal caso accenti marcatamente brechtiani. Il tema nazionale, da *Deutschland, du Blondes, Bleiches* a *Deutschland, bleiche Mutter* e *Lied einer deutschen Mutter* (se si tralascia *Deutschland 1952*) è in Brecht l'espressione di una lotta contro la barbarie nazista.

Ma le nuove pene nascono ora dalla preoccupazione d'una patria da rifondare quotidianamente. Non la mancanza del luogo ontologico, ma la collocazione di classe, la lotta contro la « costruzione del socialismo » come zona di definitiva quiete sociale (si veda l'opposizione all'AUFBAUEN in *Warte nicht auf bessere Zeiten*) è la meta

[40] « Riposa il bosco, il rio, / Dai miti raggi di luna inondato » (H. Heine, *Im Oktober 1849*, in: *op. cit.*, Bd. I, p. 426; trad. ital. a cura di G. C. Secco-Suardo, *op. cit.*, vol. II, p. 313).

[41] K. Bartsch, *Die Lachmaschine*, Berlin 1971, p. 18 (« Guardate fratelli la bandiera rossa / che pende da noi fuor della cucina. / Il sole fuori, la panna dentro / Or come Moritz Marx ha la faccina »).

casalinga. La *Heimat* si trova al di là dell'opposizione tra Est e Ovest (« Dies Deutschland ist ein Rattennest... », MEZ, 58) nel luogo di incidenza del dibattito generazionale tra sclerosi socialista e dinamica comunista. La metafora della patria, e soprattutto quella del retorico gesto del suo bardo, suggeriscono quest'incontro e attestano senza sosta la vocazione dialettica e la tensione utopica di questa poesia.

> il punto di vista del materialismo nuovo
> è la società umana o l'umanità sociale.
> (K. Marx, *Tesi su Feuerbach*)

Umanismo e geografia della speranza.

1. Le ragioni di fondo di una poesia socialista che esercizzi i fantasmi del totalitarismo ed evochi la felicità in quella dimensione di promessa e utopia di cui discorre Bloch e quindi, sul piano della scrittura, di autentico realismo[42], non possono rinunciare al problema delle istanze e dei bisogni dell'individuo in un contesto sociale che ha abolito la proprietà privata dei mezzi di produzione. Il punto critico, e talora polemico per lo scrittore, non sta nell'inveramento dell'utopia sociale, ma nella sua tensione, nel destino che le si appresta. La scrittura dell'ultima generazione di poeti, da Kunert a Sarah e Rainer Kirsch, a Braun, Mickel, Kunze, Biermann esprime in modo inequivocabile, anche se con l'ambiguità di un segno che contesta variamente il potere, questa germinazione; codifica il disagio e ne sogna il superamento[43].

[42] Cfr. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankf. a.M. 1968, Bd. II, p. 728. Sulla poesia realista in Biermann con i suoi collegamenti alla « kritische Haltung » brechtiana, cfr. J. Flores, *Poetry in East Germany. Adjustements, visions and provocations 1945-70*, New Haven/London 1971, p. 302 sgg.

[43] La RDT ha sempre cercato di smussare i contrasti generazionali. « Nella nostra società — scrive G. Deicke — non c'è alcun conflitto di generazioni (...) », per poi rettificare: « ma ogni generazione ha i propri problemi che non si possono semplicemente spazzar via dal tavolo ». (G. Deicke, in: NDL, 2/1972, p. 18).

Dietro ogni proposta si cela l'interrogativo sul contratto sociale che la soggettività stenta a stipulare o desidera riformare nella prospettiva dell'umanismo marxiano archiviato dal regime. È la rinascita dell'autonomia del singolo che con molte battute d'arresto ha cercato di costruire, dal '64 in poi (se un punto di riferimento rimane l'antologia della « nuova » lirica *Sonnenpferde und Astronauten* curata da Gerhard Wolf), un dialogo in pagine spesso scomode come nei testi di Braun, da *Anspruch* a *Provokation für mich*, o in *Meinen Freunden, den alten Genossen* di R. Kirsch e nella sottile e laconica disperazione del volumetto di Kunze, *Sensible wege*.

Variano i toni, ma immutabile permane l'adesione alla patria socialista. L'individualità, evidentemente, non è l'ideale che la poesia persegue da contrapporre in chiave solipsistica o nel senso della vecchia *privacy* borghese ai modelli sociali, ma lo strumento che meglio registra, in quanto personalmente coinvolto, quel disagio che cela un rapporto spesso solo verbalmente socialista tra singolo e collettività.

Prima degli aspri accenti polemici e delle querelles politiche esiste un personale mondo dello scrittore che risulta talora inversamente proporzionale alle realizzazioni sociali della RDT. Un presentimento, un progetto di società, una proposta d'utopia ne sono le coordinate; la lucida ebbrezza delle sue immagini lascia trapelare quel bisogno di sublimazione che ha nella natura l'alternativa all'angustia e alla frustrazione politico-sociale. Tuttavia i paesaggi socialisti non racchiudono languori escapisti o spleen borghese; suggeriscono invece la necessità dell'umano, la paura e il rifiuto di quell'alienazione che serpeggia anche oltr'Elba. Utopia significa qui (come accennano talune soluzioni di Biermann) riscoperta del significato del comunismo come Marx lo abbozzò nei *Manoscritti* del '44. In termini filosofici si ha un richiamo a quelle correnti di neomarxismo che in alcuni paesi socialisti, dalla Cecoslovacchia alla Polonia, hanno tentato di riformare negli anni sessanta l'ortodossia, privilegiando il soggetto e la nostalgia illuminista per le libertà borghesi che facevano

appello al primo Marx parzialmente dimenticato dopo la sua scoperta negli anni venti [44]. Il ribaltamento del rapporto soggetto-oggetto, che la lirica ha arricchito di spunti eudemonistici, è stato più volte ribadito, ad esempio, dal filosofo A. Schaff: « La reale persona umana — affermò questi nel '64 — è la realtà che sta alla base della stessa società. In un certo senso l'uomo rimane sempre un individuo autonomo » [45].

Senza voler entrare nel merito e tentare di definire il contributo di simili posizioni al mutamento delle premesse ontologiche del marxismo (ma è certo che la libertà viene, poco marxisticamente, separata dalla sfera della produzione materiale), è invece il caso di sottolineare che queste tendenze, comuni ad un vasto settore della poesia tedesca orientale, servono a porre il problema della felicità in stretto contatto con la libertà dell'uomo nella dimensione umanistica della « lotta per la giusta forma dell'organizzazione del lavoro (...) che elimini il dominio dell'uomo sull'uomo » [46].

Divisione del lavoro e tendenza alla ricostituzione della piccola proprietà privata sono nella RDT corollari di un processo di imborghesimento nel quale la demagogia della socializzazione camuffa reali contraddizioni. La forza critica e realistica del soggetto poetante consiste nell'esaltare in ogni individuo la pretesa e giusta vocazione alla prassi socialista; e quindi al soddisfacimento dei bisogni e alla felicità della collettività come somma di singoli. La divisione comunista di responsabilità e soddisfazioni materiali rientra pertanto nel sogno poetico e ne chiarisce e giustifica la polemica intransigenza.

2. C'è una sorta di situazione e di paesaggio ideale, soprattutto in talune pagine di *Marx- und Engelszunge*, che trattenendo l'amarezza polemica, favoriscono il totale ab-

[44] Cfr. in proposito H. Heinz Holz, *Strömungen und Tendenzen in Neomarxismus*, München 1972, in particolare p. 49 sgg.
[45] Cit. in H. H. Holz, *op. cit.*, p. 55.
[46] H. H. Holz, *op. cit.*, p. 57.

bandono del poeta al godimento sensitivo e sensuale. Apparenti escursioni nella natura ed evasioni nell'amore, dove « è salvata l'estrema individualità »[47], questi dionisiaci quadretti (si veda *Von mir und meiner Dicken in den Fichten*, MEZ, 49) sono invece la rappresentazione della soggettività nell'utopico regno della sua totale autorealizzazione. Biermann conia immagini contro l'estraniazione, nasconde la polemica in toni caldi e talora smorzati o qua e là forzatamente gioiosi. Quanto più vividi ed esaltanti sono i colori, tanto più irreale il quadro se rapportato alla quotidianità di Buckow. Basta confrontare il grigiore spirituale di *Kleinstadtsonntag* (DH, 20), che ha nella RFT un sapido contrappunto in *Deutscher Sonntag* di Degenhardt, con questi ideali paesaggi, per individuare qui l'espressione del dissenso calata in succose fantasticherie. Ma identico rimane il problema di fondo: dall'estraniazione balbettata tra luoghi comuni (« Der Sommer ist kalt/Man wird auch alt ») e abuliche domande (« Ist hier was los? »), al presentimento della sua assenza, ben coagulato in immagini di vita. La proposta poetica ha, pur nella sua semplicità e apparente banalità, un doppiofondo. Innanzi tutto riscopre il Marx dei *Manoscritti* che dà una prima definizione del comunismo come « vera risoluzione dell'antagonismo tra la natura e l'uomo, tra l'uomo e l'uomo, la vera risoluzione della contesa tra l'esistenza e l'essenza, tra l'oggettivazione e l'autoaffermazione, tra la libertà e la necessità »[48]. Poi riprende, con il topos della natura, una tematica tutt'altro che estranea al contesto tedesco. Certo la *Naturlyrik* è stata una realtà camaleontica: luogo di riposo, di intimismo, ma anche, specialmente con il socialismo, rispecchiamento di felicità, di conciliazione tra l'uomo sociale e l'ambiente. Lo dimostrano a distanza tanto Bobrowski quanto Sarah Kirsch. Lo attestano, al di

[47] J. Habermas, *Th. W. Adorno, Ein philosophierender Intellektueller*, in: J. H., *Philosophisch-politische Profile*, Frankf. a.M. 1971, p. 182.

[48] K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino 1968, p. 111.

fuori della letteratura, immagini, ad esempio, della versione cinematografica del romanzo di Ch. Wolf *Der geteilte Himmel*, in cui il paesaggio assurge a simbolo di felicità e di socialismo e « determinate sequenze ottiche — sole, albero, erba — integrano o interpretano parole chiave come incanto o TU: illustrazione del ' diventar uomo ' »[49].

Biermann riattiva dunque una tendenza di fondo con sapienti esempi della tradizione. È difficile supporre che alla costruzione di questa grande metafora della natura come regno della libertà, che polemicamente nasconde l'analogia per contrasto con Buckow, non partecipino con gli stimoli di sempre i suoi modelli. I richiami stavolta non sono forse immediatamente letterari. La sua *Naturlyrik*, dove impera costante l'io narrativo alla maniera brechtiana, esprime un mondo (sia pure in dizione popolare) che pare echeggiare, secondo l'analisi di Marx, la realtà naturale in cui si trova immersa la Fleur de Marie dei *Misteri di Parigi* dove « cadono le catene della vita civile » e dove il personaggio « sprizza un piacere di vivere, una ricchezza di sentire, una gioia umana per la bellezza della natura »[50]. È l'espressione della consonanza tra esistente e natura come « fondamento — per ripetere i *Manoscritti* — della sua propria esistenza umana », e quindi quale « reintegrazione o ritorno dell'uomo a se stesso »[51]: le scampagnate di Biermann con la sua teutonica Margot segnano appunto il cammino dell'uomo socialista verso l'autorealizzazione in un finale d'utopia, come nell'ultima strofa di *Frühling auf dem Mont-Klamott* (MEZ, 53), dove l'occidente, con immagine un po' facile, è incendiato al tramonto da un rosso color comunista.

Con insistenza non casuale vengono riesumati topoi letterari che sanzionano il significato e il valore traslato delle immagini e dei contenuti. Il momento in cui l'uomo

[49] F. J. Raddatz, *op. cit.*, p. 198.

[50] F. Engels - K. Marx, *La sacra famiglia*, a cura di Aldo Zanardo, Roma 1967, p. 223.

[51] K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, *op. cit.*, p. 113 e 111.

viene ipoteticamente sottratto alla divisione del lavoro (giacché liberazione della società significa, come dice Engels, liberazione del singolo)[52] è immerso in un'atmosfera di rinascita che rispolvera il luogo letterario della primavera tanto caro a quello Hölderlin che Biermann dolorosamente ama[53]. La scampagnata sul Mont-Klamott si muove sullo sfondo di un risveglio primaverile (« Stieg zart ein Frühlingshauch », MEZ 53) che ricorda contrapposizioni alla Kunze (« ...Herzenskälte, und wo sie herrscht, dort wird nie Frühling »), ma soprattutto la stagione della giovinezza e dell'umana armonia hölderliniana (« Da flogen wir... von einem Frühling der Welt zum andern » e ancora « Wer sehnt sich nicht nach Freuden der Liebe und großen Taten, wenn ... der Frühling wiederkehrt »)[54]. Risveglio come amore e realizzazione fuori dalle costrizioni alienanti: lo ripete la penunltima strofa (« Die Stadt lag fern und tief », MEZ 54) che parrebbe accarezzare l'ideale d'un Béranger (« Non le mond ne peut me plaire; / Dans mon coin retournons rêver »)[55] con certa ripugnanza verso la città, asfittico centro di piccoli-borghesismi, che ha immediati riscontri anche in Heine (« Und die Stadt ist noch dieselbe!

[52] Cfr. F. Engels, *Anti-Dühring*, cit. in: Marx-Engels, *Über Kunst und Literatur*, Berlin 1968, Bd. II, p. 342. Engels aggiunge anche che « deve sparire in particolare la vecchia divisione del lavoro » (*ibid.*).

[53] Mi scrive Biermann: « Io sono, come da noi è quasi di moda, un fans di Hölderlin. Quando sto troppo male Hölderlin è una medicina pericolosa che mi fa ammalare. Quando sono debole, mi sopraffà con la sua grande tristezza e con il suo ancor più grande linguaggio ». Per la tematica del *Frühling* cfr. anche la sezione heiniana *Neuer Frühling* che apre i *Neue Gedichte* (H. H., *op. cit.*, Bd. I, p. 203 sgg.).

[54] « Passavamo da una primavera del mondo all'altra » (Fr. Hölderlin, *Hyperion, op. cit.*, p. 356); « Chi non brama le gioie dell'amore e le grandi imprese, quando (...) ritorna la primavera? » (*ibid.*, p. 331).

[55] J. J. de Béranger, *Mon petit coin*, in: *Chansons*, ed. H. Tarlier, Bruxelles 1829, p. 210. Si veda anche *Les Champs* (*ibid.*, p. 199) dove è detto: « Le désir cherche un lit de mousse, / Le mond est loin: l'herbe est si douce ».

/ Und noch immer blöde und kläglich / Spiegelt sie sich in der Elbe »)[56].

Ma queste immagini non vanno prese alla lettera; sono l'antitesi di qualsiasi proposta pratica e si collocano ben oltre l'orizzonte di un credo umanistico da realizzare con i mezzi un po' scontati dell'amore nel grembo di madre terra. Anche là, come in *Die grüne Schwemme* (MEZ, 47), dove si sarebbe tentati di prestar fede a proposte escapiste (« Komm, faß mich an / Wir gehen dann / in eine grüne Schwemme », MEZ, 47) nello schema della *Schweifreimstrophe* (cioè una sestina con rima AABCCB) che sanziona un rilancio dei bei modelli popolari, il gioco non nasconde spregiudicatezze anarcoidi o un sentimento del mondo alla Baal, come si è semplicisticamente rimproverato a Biermann[57], ma la metafora della libera individualità che contrappone immagini di ingenui paradisi al feticcio produzione riproposto dal governo come premessa alla realizzazione del socialismo. Lo provano gli accenti heiniani e brechtiani di queste poesie. L'ideale d'una discosta felicità alla Biermann potrebbe richiamare cadenze di fondo della *Friedrike* heiniana (« Verlaß Berlin, mit seinem dicken Sande, / ... Komm mit nach Indien, nach dem Sonnenlande »)[58], mentre *Von mir und meiner Dicken in den Fichten* (MEZ, 49) possiede, ad altra temperatura, la coralità naturalistica di *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* oltre che certi richiami lessicali (« Als ich endlich flach lag auf dem Rücken » che Brecht aveva risolto con

[56] « La città pur quella ancora, / Abbronciata, fatua, vana, / Che si specchia in Elba ognora » (H. Heine, *Neuer Frühling*, in: *op. cit.*, Bd. I, p. 222; trad. ital. a cura di G. C. Secco-Suardo, *op. cit.*, p. 296).

[57] Cfr. il polemico articolo di J. Hermand, *Biermanns Dilemma*, in: *Basis, Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Bd. IV, hrsg. von R. Grimm u. J. Hermand, Frankf. a.M. 1973, p. 177 e 183 sgg.

[58] « Lascia Berlino, il suo sabbioso letto, / (...) Vien' meco in India, il lido al sol diletto » (H. Heine, *Friedrike*, in: *op. cit.*, Bd. I, pp. 254-55; trad. ital. a cura di G. C. Secco-Suardo, *op. cit.*, vol. I, p. 341).

« Natürlich muß man auf dem Rücken liegen »)[59]; né si può dimenticare che la stessa aggettivazione risente di Brecht (schwarze Regenträume / das hohe Blau / den fetten gelben Rauch) e qua e là riaffiora il gusto per la analogia straniante (« Und schmeckten unsre Küsse / wie Ananaskompott », MEZ, 54). Biermann scivola con piacere nella pelle dei padri spirituali reprimendo l'io creativo in favore di modelli che giustifichino storicamente la sua polemica.

Le poesie della natura, della conciliazione del soggetto con l'ambiente come momento non alienato di dominio — anche attraverso l'attività produttiva — della natura stessa sono, non della tematica, ma tendenzionalmente, testi politici. Possiedono l'ambigua ingenuità dei paradisi terrestri che conoscono ormai il peccato e a questo, nel loro felice grumo d'utopia, s'oppongono. Esse traggono forza dal non essere creazioni originali; la tradizione vi infonde quella continuità polemica che è, nel gesto poetico, il senso delle contraddizioni attuali e il gaio presentimento della loro eclissi.

3. Le metafore di Biermann confortano la tesi di una poesia, raccolta tra le pagine dei maestri, come scenario e illusione, che cela, dietro la ' favola ' e il segno immediato, la vera connotazione apertamente politica. L'immagine si fa trainante di significati che conosciamo da testi altrui, leggermente adattata per un messaggio ed una funzione contemporanei. Il paesaggio ideale trova così continui contrappunti nelle grandi metafore brechtiane del freddo, dell'oscurità, della notte, che stanno a significare nell'opera poetica e teatrale dello scrittore di Augusta sia la miseria prodotta dallo sfruttamento borghese, sia l'assenza d'umano, l'entropia dell'essere nella barbarie nazista. « Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten » suona uno dei versi più famosi tratti dal suo testamento spirituale che ha tematicamente riscontri in Villon e nel-

[59] B. Brecht, *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*, in: B. B., *op. cit.*, Bd. VIII, pp. 209-210.

la *Billanzballade*[60] biermanniana (MEZ, 57), come nella continuazione talora testuale di *Brecht, deine Nachgeborenen* (FMG, 33).

Biermann s'avvale di metafore analoghe per un discorso sul partito, sull'irrigidimento burocratico del socialismo, sull'ottusità dei censori casalinghi: sequenze critiche d'una situazione storica al presente o nell'immediato passato. Giacché la freddezza e il gelo della ' Winterzeit ' nel ritornello di *Die Legende vom Soldaten im dritten Weltkrieg* (grottesca ripresa della *Legende* della *Hauspostille* brechtiana) al di là dei toni da poesia antibellica, così come talune espressioni del ' disgelo ' (« Doch im Frühjahr, wenn das Eis taut », DH, 66) si possono facilmente leggere con le lenti dell'antistalinismo. Qui, come in *Der Herbst hat seinen Herbst* (MEZ, 20) o talora nella *Ermutigung* (MEZ, 61), con quel tempo di terrore e di silenzio, e nei « freddi più freddi » che ritornano a distanza di tempo nello Hölderlin-Lied (FMG, 19) e nella *Große Ermutigung* (MEZ, 63), il ' disgelo ' è ancora lontano e Biermann ricade in stati d'animo di trepida elegia.

I calchi che egli riversa in queste e in altre poesie fanno credere che l'individualità socialista non si sollevi in un personale giudizio, svilito dalla sua scarsa contrattualità sociale, ma ritenga di aver bisogno di quei modelli che possono rendere accettabile la polemica. Anche a rischio di autodistruggere la potenziale fantasia creativa, l'appoggio ai testi canonici, con le analogie che crea, pare voler sanzionare la validità oggettiva d'una critica che altrimenti si sfalderebbe sotto le accuse di anarchismo o di personalismo.

[60] La *Billanzballade im dreissigsten Jahr* richiama palesemente Villon; si confronti il suo inizio con i versi del *Testament*: « En l'an trentieme de mon âge / Que toutes mes hontes j'eus bues, / Ne du tout fol, ne du tout sage, / Non obstant maintes peines eues ... » (*op. cit.*, p. 45). Ci sono poi analogie con lo stesso Kunze, amico di sventura di Biermann e autore di un gustoso *Lied von Biermann* (*Sensible wege*, Reinbek 1969, p. 15), che inizia la poesia *Der Vogel Schmerz* con « Nun bin ich dreissig Jahre alt / und kenne Deutschland nicht: » (*ibid.*).

La dialettica costante è ritmata dall'alternanza delle stagioni e dall'opposizione tra irrigidimento/morte e vitalità [61]. È il luogo di una tradizione letteraria e un semplice patrimonio d'immagini da *Volkslied* felicemente utilizzabili per una simbiosi di testo e musica. Questo 'naturalismo' mina qualsiasi vagheggiamento di poesia intellettuale, fino a denunciare qua e là, nell'estranea semplicità di alcune soluzioni, il livello medio di tali componimenti se disancorati dalla loro specifica funzione, cioè la brechtiana comunicazione d'un pensiero in forme musicali che cerca consensi in ampi strati sociali. Talora, come in *Lebenszeichen* (MEZ, 13), le metafore 'naturali' scadono però al livello di frasi fatte (auf die Wiesen meiner Freundschaften / unter die ewigen Kirschbäume unsrer Küsse / in die endlose Brandung unserer Begierden), mentre le contrapposizioni nascono da una malcelata tendenza all'effetto (tiefe Stille / Schrei). Il mimetismo di Biermann, la storica necessità dei calchi, vorrei dire, sono allora un limite oggettivo per la fantasia poetica nella sua funzione conoscitiva, premonitrice cioè di libertà. Ma spesso rappresentano l'unica forma plausibile per una poesia in musica che dilata l'io epico a sofferente funambolo sospeso sulla propria impotenza politica e tuttavia pronto a rischiare battaglie determinanti.

4. I paesaggi ideali circondano i gesti del poeta in costante compagnia amorosa. La donna è rifugio e coraggio, simbolo d'un proletariato insoddisfatto (DH, 19) quanto semplice oggetto d'amore in chiave letteraria. Non sono sconosciute le Marie che gioiosamente canta Béranger (accanto a Lisette, Jeanette, Rosette) o che trapassano come nuvole nei versi brechtiani. Come in altri casi, Biermann ha facilità a mimetizzare le vere situazioni con esempi tratti dalla memoria del chansonnier. Margot e Marie non sono che sovrapposizioni letterarie, riparano

[61] Sul tema del « vitale » e delle sue opposizioni, cfr. E. Kloen, *Die Lyrik W. Biermanns*, in: *Der Deutschunterricht*, H. 5, 1969, p. 128; U. K. Ketelsen, *art. cit.*, p. 458; J. Hermand, *art. cit.*, p. 177.

l'individualità e ne suggeriscono le reali aspirazioni. A cavallo tra finzione e realtà, l'immagine della donna-consolatrice e moglie-amante, e per più aspetti della donna-madre, pare significare talvolta l'ultimo nido, la salvezza contro le asperità del mondo sociale e politico (si veda *Rücksichtslose Schimpferei*, DH 71, o *Das macht mich populär*, FMG 47, che nel ritornello « Und wenn mir jemand wehe tut / Dann macht Marie das wieder gut » parrebbe prolungare l'effetto di felici e trasognate cadenze heiniane: « Es kommt mein Weib, schön wie der Morgen, / Und lächelt fort die deutschen Sorgen ») [62]. Ma evidentemente la donna non può incarnare la panacea contro le preoccupazioni politiche. Essa invece, dai contesti in cui spesso appare, nemica delle avversità ideologiche che investono il poeta, e con indiscutibili toni villoniani (« Mein allerliebstes Schmeicheltier », FMG 50), prefigura un ulteriore momento dell'opposizione tra soggetto e oggetto, e la implicita rivalutazione, nei modi di cui s'è già spesso detto, dell'individualità socialista. Dietro il piacere consumato all'aperto (MEZ, 49) può anche nascondersi l'intenzione di polemizzare con certa 'pruderie' d'oltr'Elba; ma è più verosimile scoprirvi la metafora del vitalismo non alienato. Che la donna sia un simbolo, ancorché vivo, lo si coglie nella sesta strofa di *Gesang für meine Genossen* (FMG, 8), nell'innodica esaltazione della 'santa compagna' che sugli accenti alla Heine s'innalza a pretesto per un canto di liberazione dei sessi in chiave un po' marcusiana. Ci si accorge qui come manchi una femminilità in carne e ossa e come le cadenze trapassino in ambigue velleità che nella donna scorgono i cari fantasmi della libertà. Non sarebbe un caso: già l'amato Béranger lega ad essa l'immagine della sua donna (« C'est Lisette qui nous rappelle / Sous les lois de la volupté; /

[62] « Bella disperde la donna mia / col suo sorriso la tedesca nostalgia » (H. Heine, *Nachtgedanken*, in: *op. cit.*, Bd. I, p. 320; trad. ital. a cura di G. C. Secco-Suardo, vol. I, *op. cit.*, p. 418. Nella traduzione ital. ci siamo permessi alcune variazioni che meglio aderiscono all'originale).

Elle veut regner, elle est belle, / C'est en fait de la liberté »)[63]. E Biermann pare confessarlo in una strofa di *So soll es sein — so wird es sein* (FMG, 91), che ha impressionanti analogie, sia nel lessico che nella dimensione utopica, con l'*Ainsi soit-il* di quel Béranger che Goethe, a ragione o a torto, definì il « vero benefattore della sua nazione ». Qui si legge: « Die Freiheit ist uns ein schönes Weib / sie hat ein' Unter-und Oberleib / sie ist kein fettes Bürgerschwein »[64]; la donna dunque come allegoria, contestatrice della nuova estetica costruita sulla pinguedine borghese.

Sono le immagini della speranza, dilacerate dal grido che preannuncia l'apocalissi socialista. La donna-libertà, mediata da una concezione che richiama l'umanismo del primo Marx, sconfina e si frantuma nei tanti particolari di quell'ambizioso disegno che un po' ingenuamente, un po' disperatamente, l'ebreo bardo socialista traccia sul muro della rossa Germania impietrita nel revisionismo.

Porter nos balais
Jusqu'au sein même des palais.
(P. J. de Méranger,
L'entrepreneur du balayage)

Dell'impazienza comunista

1. La biografia poetica di Biermann è strettamente legata all'evoluzione del socialismo nella RDT dopo il XX Congresso. Destalinizzazione, disgelo, idea ulbrichtiana d'una comunità socialista di uomini, burocratizzazione, verticismo fanno da sfondo in una dialettica di toni che conosce irruenza polemica e malinconico scoramento. Il caso politico è inseparabile in lui dal destino artistico. La strumentalità della sua opera è talmente scoperta da

[63] J. J. de Béranger, *Ma république*, in :*op. cit.*, p. 189.

[64] W. Biermann, FMG, *op. cit.*, p. 91 (« La libertà è una bella donna / con un busto e un addome / non è un porco borghese grassone ... »).

identificarsi con l'impegno civile, che lo contrappone con vicende spesso spiacevoli all'apparato di partito. Quei *Lieder* che con gustosa partecipazione riesumano modelli e strumenti della migliore tradizione progressista servono ottimamente a delineare lo sviluppo delle speranze giovanili nel socialismo d'oltr'Elba, che ha fatto dell'antistalinismo un programma di liberalizzazione e della polemica coi vertici politici e culturali un fatto indispensabile allo sviluppo d'una società socialista in trasformazione. Questo può spiegare l'astio e la violenza verbale che investe i versi del nostro autore e li stravolge talora in esacerbato rancore: quasi mirassero ad una sorta di sublimazione di inappagate velleità politiche e il loro incandescente magma retorico travolgesse, liberatorio, ogni ostacolo.

Le impennate della soggettività sono il leitmotiv che germoglia dietro il pathos politico e la querelle sul socialismo in un arco di circa quindici anni. Talora puro grido e semplicistica contrapposizione tra singolo e collettivo (è il caso di *Rücksichtslose Schimpferei* che annuncia l'esclusione dal partito), non certo nello spirito di quel Brecht che affermava: « Compagni, non lasciateci dire I0 / Anche se noi così spesso I0 ascoltiamo! »[65], talora ironica autocritica (*Staatserhaltendes Geständnis des Staatsfeindes*, che richiama la prima strofa di *Selbstportrait an einem Regensonntag*), il momento individuale viene privilegiato sia per le ragioni del neoumanismo e per la battaglia in favore d'una nuova etica eudemonistica, sia perché ben si presta ad affinare l'ottica critica che rigetta ogni realtà sociale che puzzi di pinguedine, imborghesimento e vecchia muffa tedesca. Ne offre un esempio *Die hab ich satt!* (FMG, 37), dove la soggettività si erge a retorico giudice d'un variopinto spettro sociale — dai burocrati ai filistei ai poeti cortigiani — richiamando negli accenti più genuini l'anarchismo villoniano e il suo diretto imitatore in terra tedesca, il primo Brecht, con la *Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet*, la cui terza

[65] B. Brecht, *Ich habe dies. Du hast das*, in: B. B.: *op. cit.*, Bd. X, p. 964.

strofa fa da modello, anche metricamente (la tetrapodia giambica), al testo di Biermann.

La dimensione soggettivistica è certo solo una faccia del problema. Essa tuttavia ci permette di collocare la poesia di Biermann in un travaglio di idee e proposte che hanno sviluppato la dissidenza nelle democrazie popolari, e di cogliere altresì una contraddizione di fondo tra la soggettività socialista e la sua dialettica sociale. La critica di Biermann si muove, almeno nella prima fase riassunta nella *Drahtharfe*, lungo un arco di proposte che, nello spirito dell'antistalinismo, risollevano il grande tema della libertà e dell'autorealizzazione del singolo trovando quindi spazio per una polemica con le istituzioni. In questa prospettiva il contrasto, spesso volutamente esasperato, tra singolo e partito, non rappresenta che un momento 'personalistico' di un'opposizione tra libertà in senso soggettivistico e un po' astratto (e non come correlato del processo che mira al soddisfacimento dei bisogni materiali) e residui stalinisti che hanno spesso strumentalizzato e soppresso democrazia operaia e libertà d'opinione, come insegnano le lotte di massa del 1970 in Polonia.

Le utopiche metafore della felicità, d'una nuova libertà individuale sottratta allo svilimento della divisione del lavoro, condensano e trattengono esigenze alquanto reali, ma anche soluzioni poco pertinenti al processo sociale in cui si sviluppano, rischiando di degenerare in vuoti richiami alle formule dell'idealismo soggettivo. È vero che esse contribuiscono a rispecchiare le « infinite nuove possibilità della produzione, della conoscenza, dell'incremento culturale »[66]; ma tentano soprattutto di suggerire, nelle proposte del disagio e del dissenso, nuovi modelli di sviluppo sociale e spesso una maggiore democratizzazione dell'apparato politico.

S'è detto che questa soggettività vive una contraddizione tipica dell'apparato socialista. Da un lato, essa espri-

[66] J. Popelova - Otahalova, *Zur Problematik der Freiheit des Philosophen*, cit. in: H. H. Holz, *op. cit.*, p. 66.

me l'esigenza della libertà e d'una più soddisfacente e reale prassi della felicità, come sottolineano certi versi, ad esempio, di *Tischrede des Dichters* (« Schafft in der Wirklichkeit mehr Glück! », DH, 63). Dall'altro, specie nell'ultimo libro, persegue una critica serrata al revisionismo, ripropone la discussione sull'epoca di transizione, invoca rivoluzione e democratizzazione come antidoti all'immobilismo dei nuovi bonzi. L'utopia non agogna soltanto al pathos astratto d'una libertà tutta kantiana; il Biermann politico scopre nelle ragioni rivoluzionarie un preciso impegno marxista alla soggettività. Anzi, il suo orizzonte si amplia ai problemi della rivoluzione mondiale (si veda quanto cammino ha fatto il suo internazionalismo da *Genosse Grimau*, DH 25, a *Für meine Genossen*). Sono, ben s'intende, posizioni ideologiche di principio. L'imperativo categorico della trasformazione inizia con la critica alle istituzioni del proprio paese; proprio qui, l'anarcoide ed esasperato soggetto dei primi anni sessanta, quando non denucia il donchisciottesco scoramento dell'eroe, s'apre ai toni più maturi, ma sempre aspri, dell'impegno come mediazione delle istanze sociali di base nella voce singola del poeta.

2. Il conflitto generazionale che contrappone i vecchi compagni di ieri al cantore di oggi nasce da interpretazioni diverse date alla realizzazione del socialismo. Gli ulbrichtiani vengono flagellati dai versi di Biermann in nome della trasformazione, della dialettica sociale già predicata nella *Ballade vom Drainage-Leger* (« Da änderte sich allerhand / Daß mancher sich nicht wiederfand », DH, 13) e ripresa con polemica insistenza in *An die alten Genossen* (« Die Gegenwart ... schreit nach Veränderung », DH, 67) che denuncia altresì marxisticamente la presenza della lotta di classe nel grumo di residui borghesi che il socialismo nasconde ancora dentro di sé.

Biermann è figlio dell'impazienza proletaria che percorre, in chiave anticapitalistica, molte pagine della *Madre* brechtiana, e che, pur nell'entusiasmo, contrassegna molti documenti sugli inizi della RFT. Ne ha offerto un esempio

intensamente problematico Heiner Müller con il suo lavoro teatrale *Der Lohndrücker* che mette a nudo l'insofferenza proletaria per i vertici imborghesiti, pur traendone conseguenze relativamente ottimiste. « Partito è partito — afferma qui l'operaio Zemke —. Tutto lo stesso. Vuote promesse e le casse piene di soldi degli operai. La rivoluzione mondiale dobbiamo farla da noi »[67]. Biermann si riallaccia idealmente a queste parole quando consiglia ai vecchi compagni di passare le consegne (« Setzt eurem Werk ein gutes Ende / Indem ihr uns / Den neuen Anfang laßt! », DH, 68) o quando, tra le molte apostrofi incalza da vicino il nuovo burocrate (« Warum zitterst du so vor der Diktatur / des Proletariats? », FMG, 53). È il grande tema del rivoluzionamento del socialismo che può operare con l'incessante scoperta del nuovo (« Hier wird Neuland gegraben und Neuhimmel angeschnitten »[68] canta retoricamente Braun), dialettizzando vecchie posizioni, idee, principi, contrastando il potere in nome della democrazia di base. L'ultimo Biermann scopre la vanificazione dei suoi utopici paesaggi da parte del potere e denuncia apertamente le gravi lacune politiche, l'involuzione borghese che il riformismo cela dietro il paravento demagogico. La discrepanza tra realizzazioni e promesse non lascia spazio all'angusto vagheggiamento di sogni; s'alzano altre voci a contrastare le giustificazioni dei vecchi antifascisti. Rainer Kirsch scrive con quel suo tono deciso: « Denn es träumt sich leicht von Glückssemestern; / Aber Glück ist schwer in diesem Land »[69], così come Braun, pur non inviso al regime, ha chiari accenti polemici verso una poesia che s'erge al di sopra delle contraddizioni, dove l'artista rischia di diventare « osservatore: senza rapporti da mu-

[67] H. Müller, *Der Lohndrücker*, in: H. M., *Geschichten aus der Produktion I*, Berlin 1974, p. 37.

[68] « Qui si scava terra inesplorata e cielo vergine si recide » (V. Braun, *Provokation für mich*, Halle (Saale) 1967, p. 10.

[69] « Di semestri felici è facile sognare, / ma in questa terra la gioia è difficile » (S. R. Kirsch, *Gespräch mit dem Saurier*, *op. cit.*, p. 67; trad. it. in: *Giovani poeti tedeschi*, a cura di R. Fertonani, Torino 1969, p. 85).

tare. Egli rinuncia a se stesso come individuo pensante che ambisce al mutamento. La partecipazione si irrigidisce in affermazione »[70].

Ma per Biermann non si tratta unicamente di prospettare miglioramenti nelle condizioni sociopolitiche della Germania orientale. Queste preoccupazioni potevano essere più o meno condivise, oltre che dai suoi stessi colleghi, anche dal settore più liberale del partito. I suoi attacchi s'indirizzano contro il modello stesso di sviluppo del socialismo di Buckow, che segue pari passo le elucubrazioni teoriche ed economiche di Mosca.

La soggettività si fa dunque portatrice in prima persona della necessità rivoluzionaria, ma in un senso ben diverso dal programma previsto dalle centrali culturali del potere che pur non esitano a parlare di « mutamento rivoluzionario nel mondo » e dell'« uomo che è in grado di elevarsi da oggetto a soggetto della Storia »[71]. Essa esprime nel dibattito all'ultimo sangue coi compagni al potere non l'ottimismo ingannevole scaturito da una concezione del socialismo legata al solo sviluppo delle forze produttive, ma la tagliente critica della rivoluzione tradita. Da *Gesang für meine Genossen* (FMG, 7) alla metafora del naufragio in *Brecht, deine Nachgeborenen* (FMG, 33), a *Portrait eines Monopolbürokraten* (FMG, 52) o allo scoraggiamento dello *Hölderlin-Lied* (FMG, 19) come alle invettive di *Tischrede des Dichters im zweiten mageren Jahr* (MEZ, 10) si sviluppa un unico ed omogeneo discorso sull'involuzione socialista.

Biermann dichiara apertamente la sua insoddisfazione e rileva che miglioramenti non strutturali non possono mutare il volto stesso dell'ingiustizia, e che il mondo, anche quello d'oltr'Elba rischia di ripercorrere immutato, come già confessava la brechtiana Santa Giovanna, la vecchia strada. La polemica del cantore di Amburgo non ha certo scordato i toni di Brecht contro il riformismo

[70] V. Braun, *Politik und Poesie*, in: WB, nr. 5/1972, p. 100.

[71] A. Zeissler, *Wege unserer Lyrik*, in: NDL, nr. 6/1973, p. 134.

sociale da *Nachtlager* a *Ballade vom Tropfen auf den heißen Stein*. Né ci pare che abbia tralasciato la lezione del grande antifascista Erich Weinert: la sua feroce polemica contro la socialdemocrazia che si impinguava negli anni di Weimar alle spalle del proletariato aveva spesso toni, come in *Prolet und Bonze*[72] (« Der hat sich gut angefressen... » si dice dell'ex-proletario imborghesito), che riecheggiano nelle ironiche domande biermanniane: « Warum frißt du dich krank für uns? » (FMG, 52) e anche « Wenn sie nicht täglich fressen müßten / Beamte Feige! Fett und platt! » (FMG, 37). Le stesse metafore culinarie (quasi un luogo comune del Biermann nemico del pingue potere) avvicinano due diversi momenti della tradizione comunista: *Das Lied vom roten Pfeffer*[73] fa da sfondo, con la metafora del pepe, alle velleità culinarie del Biermann cuoco rivoluzionario e dispensatore di pepe di Cayenne ai pelati insipidi dei burocrati (MEZ, 10).

Nessun capovolgimento storico permette tuttavia all'individualità di rinfocolare la sua esauribile speranza. Il canto della rivoluzione si stempera necessariamente in una melodia del dissenso che tende a ripetersi solo come metafora della contraddizione e della inconciliabilità con il potere riformista. Anche oggi la fase attuale del socialismo non prevede l'estirpazione dei residui borghesi di cui Marx parla nella *Critica del programma di Gotha*; al contrario, essa ne favorisce talora la rinascita e lo sviluppo.

È chiaro che sia Biermann stesso a sottolineare, con lucida coscienza, i limiti del canto. « Tutti i miei lamenti sono ridicoli; tanto ridicoli quanto giustificati. Timida tiritera tra le battaglie », scriveva già nel 1965, e seguitava: « La cosa che temo realmente è che la mia paura possa crescere più in fretta del mio odio. Quando mi succederà, sarò bell' e spacciato »[74].

---

[72] E. Weinert, *Das Lied vom roten Pfeffer. Hundert Gedichte*, Berlin 1968, p. 74.

[73] E. Weinert, *op. cit.*, pp. 127-28.

[74] W. Biermann, *Pfingsten 1965. Brief an W. Neuss*, in: *Neuss-Deutschland*, Flugblatt, Berlin 1965, cit. in: F. J. Raddatz, *op. cit.*, p. 195.

Ora, se non è cresciuta la paura, certo è aumentata la disillusione, l'impotenza. La poesia non può combattere in eterno ciò che la sovrasta e imprigiona. Il pericolo non è il silenzio, ma lo svilimento e l'appiattimento della sua funzione critica. È di ciò, indiscutibilmente, che dovrà tener conto ogni messaggio futuro.

3. La critica tedesca occidentale ha accolto con scarso entusiasmo le ultime prove di Biermann. Soprattutto *Für meine Genossen* è stato definito nell'insieme non più un libro di poesie, ma una raccolta di 'crisi di soffocamento'[75]. Non v'è dubbio che il tono s'è rinchiuso nell'invettiva e nel lamento; poesia politica e deluso ripiegamento si spartiscono il campo con un tessuto lessicale semplificato e ridotto. Senza dover leggere tra le righe, è palese il ricorso di Biermann a tutto l'apparato retorico del Brecht didattico, quando non c'è addirittura lo stesso reticolato d'immagini, come in *Brecht, deine Nachgeborenen*, che svilisce in chiave negativa e disillusa la carica di speranza del testamento brechtiano.

Una poesia dalle caratteristiche tipicamente referenziali (in funzione conativa) come questa non può sottrarsi all'uso di continue apostrofi (« Warum geht... / Warum schlägt... / Warum ärgert..., FMG 53 ») con un particolare gusto per l'anafora che ben serve al disegno retorico (« Die mit... Die mit... / Und sind wie... Und sind wie..., FMG 33 »). E gli esempi potrebbero essere facilmente decuplicati e ben accostati alle numerose poesie brechtiane (basti ricordare certi *Lieder* e cori della *Madre* o della *Linea di condotta*, da *Lied von der Suppe* a *Lob des Lernens* e *Lob der Partei*). Movimenti interrogativi e sentenziosi esprimono la funzione programmatica e didattica della soggettività e, in larga misura, ne mettono in luce la debolezza critica. La volontà retorica accompagna il momento della denuncia e dell'attacco, e non c'è da stupirsene. La forza maggiore di questi versi scaturisce dalla piena consapevolezza di quest'operazione. Il giovane bardo ha sperimentato sto-

---

[75] F. J. Raddatz, *Immer kältre Kälten, art. cit.*, p. 1.

ricamente (e brechtianamente) la necessità d'un nuovo tipo di messaggio e ne ha mutato di conseguenza anche il codice letterario. D'altra parte, la lirica come « contenuto di stati d'animo », esorcizzata da Brecht stesso, non è mai stata una preoccupazione di Biermann. I suoi versi gestuali, le sue cadenze che sottolineano un rituale patetico, appartengono alla declamazione, quando non sono un atto di sofferente impotenza.

La verità di questi *Lieder* e di queste poesie risiede forse nel loro stridente contrasto con il reale, nella forza che le spinge ad attaccare, come diceva Marx, le cose preesistenti. Il loro scarso rigore formale, la semplicità retorica sono al servizio d'una tradizione che ha fatto della dialettica il nemico dell'Ordine costituito in quanto violenza della borghesia al potere. L'impazienza di classe traduce la forma in gesto, in interrogativo, ne semplifica e deteriora la struttura. Forse solo così la soggettività può trasformarsi in dinamica interprete delle istanze collettive nell'urgenza delle contraddizioni socialiste.

4. Biermann appartiene di diritto a quella « letteratura d'arrivo », secondo una efficace definizione [76], caratterizzata da una profonda dimensione critica che rigetta gli stereotipi del trionfalismo o del puro didatticismo pseudorealista. Già Strittmatter, nel lontano 1963, aveva messo fine all'eroe positivo con il suo *Ole Bienkopp*; da allora, soprattutto le nuove generazioni, hanno cercato risposte meno schematiche e gratificatorie ai problemi posti dalla costruzione del socialismo. Ch. Wolf, H. Kant, J. Becker, F. R. Fries sono ormai nomi che non hanno solo guadagnato prestigio nel mondo letterario, ma hanno anche ridimensionato, in una prospettiva critica e dialettica, la posizione dello scrittore (e del romanziere in particolare) di fronte all'epoca di transizione.

[76] Cfr. Th. Karin, *Die Literatur der DDR als Spiegel von Gesellschaftsbewußtsein und Gesellschafskritik*, in: *Wissenschaft und Gesellschaft in der DDR*, hrsg. von P. Ch. Ludz, München 1971, p. 265.

In questo panorama, Biermann (che, si ricordi, è seppellito nell'oblio) appare più radicale e sfrontato. Le sue accuse all'apparato burocratico del partito e alla svolta da esso impressa al socialismo si fanno tuttavia, oltre l'invettiva e i toni offensivi, piuttosto rigide, contrassegnate, nella difesa del soggetto e nell'opposizione rivoluzionaria al riformismo, da un inevitabile amalgama di idealismo e di distacco dagli specifici problemi dello sviluppo del paese. Lo si potrebbe facilmente accusare di massimalismo, se la sua fosse una battaglia politica e non la difesa, esasperata finché si vuole ma coraggiosa, di un ideale di trasformazione sorretto dall'autorità dell'utopia poetica.

È forse inevitabile per la lirica socialista che, come affermava lo stesso Lukács discorrendo di Becher, mira a realizzare « un'autorappresentazione dell'interiorità soggettiva » [77], che il giudizio critico sull'oggettività sociale si alteri in una strenua difesa delle ragioni del singolo, tanto più se si tengono presenti talune degenerazioni neostaliniste in campo culturale. Non stupiranno allora né gli attacchi frontali all'espressione poetica lanciati dai funzionari durante la II conferenza di Bitterfeld, né la riluttanza di molti autori a piegarsi alle prescrizioni talora semplicistiche della lotta politica o a quelle generiche della « trasformazione produttiva della realtà » [78] da parte del soggetto. Il dilemma di fondo che mette in moto via via meccanismi di difesa o di attacco rimane quello di una poesia quale momento di dibattito critico e di filtrazione non meccanicistica della realtà nel mondo (anche interiore) del soggetto, in opposizione ad uno strumento inteso unilateralmente come mezzo di agitazione politica e di rispecchiamento del livello delle forze produttive. Di fronte a questa alternativa conosciamo ormai la scelta di Biermann e il bagaglio di idee e di forme poetiche che egli ha proposto. La sua originalità e i suoi stimoli artistici

[77] G. Lukács, *Schicksalwende*, cit. in: Th. Karin, *op. cit.*, p. 271.
[78] Cfr. M. Dau, *Konturen und Proportionen*, in: NDL, nr. 6/1971, p. 157.

vanno però commisurati con un'espressione che amalgama e rapporta testo e musica in una tale dimensione contrappuntistica da fare di quest'ultima la realtà che 'interpreta' il testo, come vuole lo stesso autore, raffinatamente incompiuto e pronto ad essere concluso dal gesto musicale.

Biermann non vuole essere 'poeta': i suoi versi acquistano vitalità, diventano totalmente messaggio solo nel contrappunto musicale, direi anzi nel momento della presentazione vocale e strumentale. In questo senso egli offre indicazioni agli chansonnier socialisti ma anche ai poeti, quando talora con rammarico filosofeggiano sui limiti sociali della loro prassi letteraria.

È una proposta di mutamento nella mutata realtà politica. Rimane altresì un'utile indicazione, nell'ambito della trasformazione delle condizioni creative e ricettive, il legame con la tradizione e l'uso un po' brechtiano che ne vien fatto: quasi a sottolineare, oltre la comune matrice ideologica, il senso corale socialista delle forme. La soggettività sembra tendere sempre più al ruolo di mediatrice culturale; la sua opposizione non è l'ossessione individualistica, né la creazione d'un proprio mondo di ristrette libertà interiori. Essa al contrario, si fa interprete d'un ribaltamento sociale che, nel personale diritto all'utopia, indica anche l'oggettivo valore della parola, la sua presenza valida solo se 'impersonalmente' radicata nella tradizione democratica e plebea.

LUIGI FORTE

DIBATTITI E DISCUSSIONI

HERMENEUTIK UND LITERATURWISSENSCHAFT

Eine kritische Diskussion des Problems einer « hermeneutischen » Literaturgeschichtsschreibung anhand der Thesen von Hans Robert Jauß in *Literaturgeschichte als Provokation.*

VORBEMERKUNG

Die folgende Abhandlung hat zwar teilweise die Gestalt einer Rezension, aber die ausführliche Besprechung einer Reihe der Thesen von Hans Robert Jauß zu einer « hermeneutisch » angelegten Literaturgeschichtsschreibung zielt auf die grundsätzliche Klärung der Frage, ob ein methodologisches Programm in einer speziellen « Wissenschaft », die viel auf ihre Wissenschaftlichkeit hält, überhaupt aus einer *philosophischen* Hermeneutik folgt und folgen kann. Daher auch der Titel « Hermeneutik und Literaturwissenschaft ». Ist « Hermeneutik » überhaupt eine « Methode » oder gar eine allgemeine Methodologie, aus der sich alsdann spezielle methodische Programme ableiten und ausklammern lassen? Hat es überhaupt einen Sinn von « hermeneutischer » Methode im Unterschied zur « soziologischen » zu reden? Die Naivität, mit der das in den im Augenblick in Deutschland greifbaren Handbüchern zur « Methode » der « Literaturwissenschaft » geschieht *, sollte zu denken geben. Sie bewegt sich mit einer merkwürdigen Virtuosität zwischen streitenden

* vgl. etwa Jürgen Hauff, Albert Heller, Bernd Hüppauf, Lothar Köhn, Klaus-Peter Philippi, *Methodendiskussion*, Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft II, Frankfurt (Athenäum) 1973², bes. pp. 1-79.

philosophischen « Schulen » (Adorno, Popper, Gadamer usf.) und diskutiert philosophische « Positionen », wenngleich ihr oft genug das Rüstzeug mangelt, einen philosophischen Streit, der ja noch längst kein literarhistorischer Methodenstreit ist, überhaupt zu artikulieren. Deshalb ist in der nachfolgenden Abhandlung einleitend zumindest der Versuch unternommen, die *philosophische* Provenienz und den philosophischen *Sinn* einer *universalen* Hermeneutik zu skizzieren. Was aus dieser einleitenden Skizzierung folgt, soll alsdann ermöglichen, den Versuch von Hans Robert Jauß in seinen rechten Dimensionen zu sehen, in seinen Stärken und seinen Schwächen, in seinen nicht wenigen Versperrungen und den neuen Horizonten, die er einer Literaturgeschichtsschreibung eröffnet. Da er zu den repräsentativen Versuchen seiner Art gehört und in die Breite ausgestrahlt hat, ist es an der Zeit, sich auf seine Grenzen zu besinnen.

Genua und Neapel, im November 1974
der Verfasser

I.

Der Jahrmarkt literarhistorischer Methodendiskussionen ist voller Absonderlichkeiten. Allein schon deshalb ist der bedeutende Entwurf einer rezeptionsästhetisch angelegten Literaturgeschichte, wie ihn Hans Robert Jauß vorgelegt hat, zu begrüßen. Sowohl das philosophische Reflexionsniveau als auch die gründliche historische Fundierung lassen die fünf programmatischen und in einem kleinen Bändchen glücklich zusammengefaßten Aufsätze, die das rezeptionsgeschichtliche Programm in je verschiedenen Hinsichten artikulieren, weit über das durchschnittliche Niveau literarhistorischer « Methoden »-Diskussion hinausragen [1]. Dafür zeugt auch die breite Resonanz, die das schmale Bändchen allgemein — und nicht nur im begrenzten Rahmen der deutschen Fachromanistik — gefunden hat.

In der Tat geht es Jauß, so sehr er sich — seiner ursprünglichen fachlichen Ausrichtung treu — an vorwiegend französischen Beispielen orientiert, um das *allgemeine* Problem einer Literaturwissenschaft und um die Leistungsfähigkeit und geschichtliche Fassungskraft ihrer Methoden. Wir sehen zunächst einmal ab von dem, was Jauß mit dem herausfordernden Titel « Literaturgeschichte als Provokation » meint. Was uns zuvorderst beschäftigen soll, ist die Frage, in welcher Tradition sein Versuch steht und wie er sich innerhalb ihrer ausnimmt. Was diesen Versuch letztlich ermöglicht hat, nämlich Hans-Georg *Gadamers* Grundlegung einer « philosophischen

[1] Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1973³.

Hermeneutik »[2], kommt in ihm freilich nicht recht zur Geltung. Dies nicht einfach, weil die Herkunft der philosophischen Legitimation schlicht verleugnet sei, sondern eher deshalb, weil Jauß' eigene und sich des öfteren polemisch gegen die eigene Herkunft wendende Konzeption dieser ihrer Herkunft so sehr verhaftet ist, daß sie sich an einzelnen Ergebnissen berauscht, statt auf das Ganze der « philosophischen » Hermeneutik zu blicken. Im Gegenteil: dem unbefangenen Leser mag es gar scheinen, als sei der Verweis Jauß' auf die *philosophische* Hermeneutik, sein *ausdrücklicher* Bezug auf sie ein beiläufiger. Umgekehrt verrät indes der methodische Aufbau im zentralen Aufsatz des Bändchens « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft » den ständigen Bezug auf Gadamers « Wahrheit und Methode », woraus erst recht erhellt, wie sehr die *philosophische* Hermeneutik den Geisteswissenschaftler Jauß über die Voraussetzungen seines eigenen Tuns aufzuklären vermocht hat. Die Verständigung über das, was der Wissenschaftler (sei er Jurist, Theologe oder Philologe) über sein methodisches Selbstbewußtsein hinaus t u t , gehört mit zu den wesentlichen Intentionen von Gadamers *Wahrheit und Methode.* Ja noch mehr: nicht eigentlich, was er tut, sondern noch mehr, was mit ihm *geschieht*, ist die hermeneutische Frage, wie sie Gadamer im Anschluß an die Verstehensanalyse in Heideggers *Sein und Zeit* auszuarbeiten gesucht hat. Was man auch immer gegen Gadamers Versuch der Grundlegung einer « universalen » Hermeneutik vorbringen mag — und es gibt Einwände gegen sie —, man muß sich zunächst einmal über ihre philosophische Absicht klarwerden. Und man muß sich darüber klarwerden, was da mit « Hermeneutik » gemeint ist. Im Folgenden kann dies nur sehr gedrängt geschehen, um das Problem des Bezugs von Jauß' Entwurf einer rezeptionsästhetischen

[2] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode,* Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen (Mohr) 1965².

Literaturgeschichte auf sie schärfer ans Licht treten zu lassen.

> « Das Phänomen des Verstehens und der rechten Auslegung des Verstandenen ist nicht nur ein Spezialproblem der geisteswissenschaftlichen Methodenlehre. Es hat von alters her auch eine theologische und eine juristische Hermeneutik gegeben, die nicht so sehr wissenschaftstheoretischen Charakters waren, als vielmehr dem praktischen Verhalten des durch die Wissenschaft ausgebildeten Richters oder Pfarrers dienten. So drängt das Problem der Hermeneutik schon von seinem geschichtlichen Ursprung her über die Grenzen hinaus, die durch den Methodenbegriff der modernen Wissenschaft gesetzt sind. Verstehen und Auslegen von Texten ist nicht nur ein Anliegen der Wissenschaft, sondern gehört offenbar zur menschlichen Welterfahrung insgesamt. Das hermeneutische Phänomen ist ursprünglich überhaupt kein Methodenproblem. »[3]

Man muß sich diese Sätze aus der « Einleitung » zu « Wahrheit und Methode » beständig vor Augen führen, um zu sehen, daß das Problem einer « philosophischen » Hermeneutik für Gadamer notwendig einen universalen Umriß gewinnt. Noch schärfer tritt dieser *universale* Charakter der Hermeneutik im Sinne Gadamers, der von Jürgen Habermas[4] zu Unrecht der Beschränkung auf « kulturelle Überlieferung » bezichtigt und bestritten worden ist, in dem « Vorwort » zur zweiten Auflage von « Wahrheit und Methode » heraus:

> « Heideggers temporale Analytik des Daseins hat, meine ich, überzeugend gezeigt, daß Verstehen nicht eine unter den Verhaltensweisen des Subjekts, sondern die Seinsweise des Daseins selber ist. In diesem Sinne ist der Begriff « Herme-

[3] H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. XXV.

[4] Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften,* « Philosophische Rundschau », Beiheft 5, Tübingen (Mohr) 1967 bes. pp. 173-176; sowie ders., *Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik* in: *Hermeneutik und Dialektik* I, Tübingen (Mohr) 1970, pp. 73-103; vgl. dazu auch die Replik Gadamers auf die Kritik Habermas' H. G. Gadamer, *Rhetorik, Hermeneutik, Ideologiekritik,* in: *Kleine Schriften* I, Tübingen (Mohr) 1967, pp. 113-130.

neutik » hier verwendet worden. Er bezeichnet die Grundbewegtheit des Daseins, die seine Endlichkeit und Geschichtlichkeit ausmacht; und umfaßt daher das Ganze seiner Welterfahrung. Es ist nicht Willkür oder konstruktive Überspannung eines einseitigen Aspekts, es liegt vielmehr in der Natur der Sache, daß die Bewegung des Verstehens eine umfassende und universale ist. »[5]

Wenn irgendwo, dann zeigt sich an dieser wichtigen Stelle, die Mißverständnissen begegnen will, der Bezug Gadamers auf Heidegger, aber auch der Unterschied zu Heidegger. Heideggers temporale « Analytik des Daseins » in *Sein und Zeit* ist kein Letztes, sondern vorläufig und vorbereitend im Blick auf die Ausarbeitung der *Frage* nach dem *Sinn* von « Sein »[6]. Gewiß kann man mit Gadamer sagen, daß für Heidegger « Verstehen (...) die Seinsweise des Daseins selber ist », aber man muß sich darüber klarwerden, daß Heidegger dabei nicht stehen bleibt. Zumal deshalb, weil Heideggers Frage nach dem « Sinn von Sein » überhaupt nicht letztlich auf eine « Ontologie » im traditionellen Sinne zielt. Es ist nicht « Hermeneutik » das Letzte, wobei Heidegger stehen bleibt, Hermeneutik ist nur der W e g, den die Beantwortung dieser Frage gehen muß. Deshalb können wir nicht — jedenfalls nicht im Sinne Heideggers — unbesehen stehenbleiben bei dem « Verstehen » als einer « Seinsweise » des « Daseins », eben weil von « Sein » sich im Blick auf « Sein und Zeit » und auch im Blick auf die späteren Schriften nur in einer v o r l ä u f i g e n Weise reden läßt[7]. Solange die Klärung des *Sinns* von « Sein » aussteht, bleibt die Rede von « Sein » vorläufig und vorgreifend. Gleichwohl ist die von Heidegger ausgearbeitete Hermeneutik der « Seinsfrage » von entscheidender Bedeutung auch für Gadamers Versuch, die Verstehensanalyse in « Sein und

[5] H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, loc. cit. p. XIV.

[6] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1963[10], bes. pp. 2-8.

[7] *ibid.*, p. 437: « Der *Streit* bezüglich der Interpretation des Seins kann nicht geschlichtet werden, *weil er noch nicht einmal entfacht ist.* »

Zeit » « universal » auszuarbeiten und das Verstehen konkret als die « Grundbewegtheit » des « Daseins » auszuweisen.

Wir fragen deshalb zweierlei, das für die folgende Diskussion entscheidend werden wird:

1. Was heißt es, nach dem S i n n von S e i n zu fragen?

2. Was heißt bei Heidegger « Verstehen » und « Auslegung »?

Zur ersten Frage mag uns der eigentümliche Gebrauch des Terminus « Dasein » hinleiten, der von Heidegger streng « terminologisch »[8] gewählt ist. Der Gebrauch dieses aus der Überlieferung nur zu geläufigen Terminus hat vielerorts Befremden erregt und zu Mißverständnissen verführt. Streng genommen kann man nicht einmal « menschliches Dasein » sagen. In der Tat war der traditionelle Begriff von « Dasein »[9], auf den Heideggers Kritik immer wieder zielt, auch nicht auf den Menschen beschränkt, sondern bezeichnete das reine *Vorkommen* von allem und jedem, mit Heidegger zu reden, das bloße und im Grunde leere « Vorhandensein ». Gemäß diesem selbstverständlich « geklärten » Sinn von « Dasein » wird auch der *Mensch* — wie uns unverkennbar das Beispiel Marx' lehrt — als « Gattungswesen » verstanden. Gegen diesen « metaphysischen » (und am Ende auch alltäglichen) Gebrauch von « Dasein » wendet sich Heidegger, weil er darin ein überliefertes « Vor »-Verständnis am Werke sieht. Dem « Dasein » als « Vorhandensein », als bloßem « Vorkommen » irgendeines an sich gleichgültigen « Exem-

[8] *ibid.*, p. 7, p. 11 u. passim.

[9] *ibid.*, p. 42: « Das Wassein (essentia) dieses Seienden muß, sofern überhaupt davon gesprochen werden kann, aus seinem Sein (existentia) begriffen werden. Dabei ist es gerade die ontologische Aufgabe zu zeigen, daß, wenn wir für das Sein dieses Seienden die Bezeichnung Existenz wählen, dieser Titel nicht die ontologische Bedeutung des überlieferten Terminus existentia hat und haben kann; existentia besagt ontologisch soviel wie *Vorhandensein*, eine Seinsart, die dem Seienden vom Charakter des Daseins, wesensmäßig nicht zukommt. »

plars » irgendeiner « Gattung » entspricht die von Heidegger eingeklagte eigentümliche Leere und Unbestimmtheit von « Sein » überhaupt. Sein ist von einer solchen Leere und Allgemeinheit, daß es das Allerallgemeinste scheint, mithin so etwas wie die oberste Gattung aller Gattungen. Je weiter wir emporschreiten auf der Stufenleiter der Gattungen, umso « allgemeiner » wird die Gattung und umso unbestimmter [10].

Aber ist « Sein » wirklich die allerallgemeinste « Gattung »? Wäre Sein überhaupt noch als « Gattung » faßbar, dann hätte es einen bestimmten Umriß und « Inhalt ». Das « reine » Sein ist indes vollkommen inhalts- und umrißlos. Eben so *scheint* es übereinzukommen mit dem *Abstraktesten.* Es wird so zum schlechthin « leeren » *Inbegriff* von all dem, was « ist », sodaß in ihm am Ende das Einzelne und das Allgemeine, Wesen und Existenz zusammenfallen. Im Platonismus *entwertet* sich die zufällige sinnliche Existenz im Blick auf das Über-Reich der Ideen. Innerhalb des Reichs der Ideen gibt es indes wiederum eine « Allgemeinheit », die über alle Ideen als Idee der Idee hinausreicht.

Das Problem der Leere und Allgemeinheit des Allgemeinsten trifft am Ende zusammen mit der Gleichgültigkeit der bloßen Existenz. Gegen die traditionelle Unterscheidung von Wesen und Existenz, von Idee und Erscheinung wendet sich Heideggers Frage nach dem *Sinn* von Sein. « Dasein » ist ihm nicht mehr die allgemeine « Gattung » im Verhältnis zu ihrer vereinzelten Repräsen-

[10] *ibid.*, p. 3: « Aber die Allgemeinheit von Sein ist nicht die der *Gattung* (...) Und wenn schließlich *Hegel* das » Sein « allen weiteren kategorialen Explikationen seiner » Logik « zugrundelegt, so hält er sich in derselben Blickrichtung wie die antike Ontologie, nur daß er das von Aristoteles schon gestellte Problem der Einheit des Seins gegenüber der Mannigfaltigkeit der sachhaltigen » Kategorien « aus der Hand gibt. » Damit will Heidegger offenbar andeuten, daß die Universalität des Seins keineswegs selber als oberste « Kategorie » verstanden werden darf. Für die « hermeneutische » Wendung der « Seinsfrage » ist das von entscheidender Bedeutung.

tation. « Dasein » meint deshalb auch nicht den « Menschen » im Sinne einer allgemeinen « Gattung ». Gerade die Idee der « Gattung » wird fraglich, wo es sich um das handelt, was alle « Gattungen » und Klassifizierungen überschreitet. Wäre das « Sein » die oberste « Gattung », die allgemeinste Allgemeinheit, dann wäre es in der Tat — wie bei Hegel — das *schlechthin* Unbestimmte [11]. Auf diese Unbestimmtheit und Leere des « Seins » zielt Heideggers Frage: er deckt in ihr das auf, was er « beständige Anwesenheit » nennt. Sein ist wesentlich auf die reine Präsenz reduziert, aufgrund derer es sich in die flüchtige Erscheinung einerseits (Existenz) und das bleibende « Bild » (Anblick in der « Idee ») andererseits gabelt. Und weil « Sein » sich total auf die reine Präsenz reduziert, wird es an ihm selber *un*bestimmbar [12]. Präsenz ist indes an ihr selber eine *Aporie* [13], weil sie überhaupt nicht « ist », sondern immer *schon* und immer auch zugleich *noch nicht* ist. Präsenz ist gleichwohl eine Zeitbestimmung. Sein wird immer irgendwie im Zusammenhang mit « *Zeit* » verstanden. Weil es aber im Blick auf die reine Präsenz hin verstanden ist, reduziert es sich auf das letztlich gleichgültige *Vorhanden*-Sein des Exemplars einer « allgemeinen » Gattung.

Gegen diese traditionelle Vorentscheidung hinsichtlich des auf die reine Präsenz reduzierten « Seins » stemmt sich der « terminologische » Gebrauch des Begriffes « Dasein » in « Sein und Zeit ».

> « *Das « Wesen » des Daseins liegt in seiner Existenz.* Die an diesem Seienden herausstellbaren Charaktere sind daher nicht vorhandene « Eigenschaften » eines so und so « aussehenden » vorhandenen Seienden, sondern je ihm mögliche Weisen zu sein und nur das. Alles So-Sein dieses Seienden ist primär Sein. Daher drückt der Titel « Dasein », mit dem wir dieses

[11] vgl. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik,* I. Buch, WW III, p. 74: « Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe. »

[12] M. Heidegger, *op. cit.,* p. 25 f.

[13] *ibid.,* p. 421 f. u. passim.

Seiende bezeichnen, nicht sein Was aus, wie Tisch, Haus, Baum, sondern das Sein. »[14]

Man muß sich also hüten, diesem « Sein », das im Titel « Dasein » bezeichnet ist, irgendeine gattungshafte Bestimmtheit zuzuweisen. « Dasein ist (...) nie ontologisch zu fassen als Fall und Exemplar einer Gattung von Seiendem als Vorhandenem. » Existenz meint also auch nicht das « Vorkommen » eines bestimmten « Exemplars » einer irgendwie « allgemein » vorhandenen « Gattung ». Existenz meint ganz wörtlich das *Hinausstehen*, die *Ekstasis*. Und damit treffen wir den Sinn von « Da »: dieses « ist » der zwischen dem « Schon » und dem « Noch-Nicht » eröffnete Spielraum, innerhalb dessen ein «Verstehen» des «Daseins», möglich wird, seines schon eröffneten Woher aus seinem Wohin[15]. Woher und Wohin sind Richtungen so wie Zukunft und Vergangenheit wesentlich *Horizonte* sind, die gleichsam ineinanderspielen. Dasein ist immer schon « gewesen », d.h. nicht, es sei schon vergangen wie ein hinter ihm selber liegendes « Faktum »[16]. Dieses sogenannte « Faktum » ist vielmehr das, was auf es « zu »-kommt, worin es *selber* auf sich zukommt. Dies, daß es « schon » ist, kommt erst auf es zu — und darin kommt es auf sich selber zu. Deshalb sagt Heidegger vom « Dasein », es sei in die Existenz «geworfen». Das heißt nicht, es sei also isoliertes « Ego » wie ein Stein in die « Existenz » (Vorhandensein) geflogen. Es ist überhaupt nie in dieser Weise « vorhanden ». Die Geworfenheit ist vielmehr Entworfenheit auf den Horizont hin, von dem her es als schon da-seiendes auf sich zukommt.

Diese sehr skizzenhaften Überlegungen setzen uns instand, dem Begriff des « Verstehens » im Heideggerschen Sinne näherzukommen. Und sie ermöglichen auch, das gröbste, d.h. « existenzialistische » Mißverständnis dieser « Analytik des Daseins » abzuwehren.

---

[14] *ibid.*, p. 42.
[15] *ibid.*, p. 42, p. 134 f.
[16] *ibid.*, p. 284.

Heidegger nennt das « Dasein » auch einen « geworfenen Entwurf ». Aber Entwurf meint nicht ein von einem bereits vorausgesetzten « Ich » herausgeworfenes, sozusagen extrapoliertes « Ziel », wiewohl alles Verstehen ein beständiges « Entwerfen » ist. Das hat Sartre gemeint, der einfach das platonische Verhältnis von flüchtiger Existenz und bleibendem Wesen umkehrt und aus der Essenz ein Produkt der zufälligen Existenz eines Ego cogito macht. Heideggers Kritik zielt ja doch gerade auf die vorhandene *Präsenz* eines solchen « cogito » zugunsten des Aufweises des *ekstatischen* Charakters der Zeitlichkeit,[18] die in der alltäglichen Idee der « Zeit » als einer Folge von ankommenden und wegehenden « Jetzt »-Punkten beständig um die Dimensionen von Zukunft und Vergangenheit beschnitten wird. Das reine « Jetzt », die absolute « Präsenz » i s t ja doch offenbar gar nicht. Und doch fassen wir es im alltäglichen Verständnis beständig als « etwas » auf, gleichsam wie eine « Perle » in einem nie abreißenden « Fluß ». Aber darin liegt eine Verdeckung, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

Wir müssen uns nur klarer werden über den Begriff des « Verstehens », der der Rede von « Ent-Wurf » zugrundeliegt. « Verstehen » meint soviel wie « Können », wie wenn wir sagen: einer « versteht sich auf etwas »[19]. Solches Können ist nicht eine irgendwie vorhandene « Fähigkeit » eines vorhandenen Ich-Subjekts, so wenig wie der Entwurf das Ergebnis eines Subjekt-Aktes ist, das sich einen Lebensplan vorauswirft. Das wird klarer, wenn wir an das denken, was wir « Text-Interpretation » nennen. Alle Text-Auslegung bewegt sich bereits i n n e r h a l b eines Verständnisses des Texts selber. « Alle Auslegung, die Verständnis beistellen soll, muß schon das Auszulegende

---

[17] *ibid.*, pp. 144-146.
[18] *ibid.*, p. 329: « *Zeitlichkeit ist das ursprüngliche » Außer-Sich« an und für sich selbst.* »
[19] *ibid.*, p. 143, vgl. auch H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 246.

verstanden haben »[20]. Das will sagen: alles Verstehen ist ein *Sich*-Verstehen. Oder noch schärfer: die Auslegung ist nur die Ausarbeitung eines Vor-Verständnisses. Auslegung bedeutet nicht, dieses Vorverständnis zu einem verfügbaren Bestand zu machen, sondern es in seinem Möglichkeitscharakter aufzuschießen.

Heidegger hat das bekanntlich am alltäglichen Umgang mit dem « Zeug » aufgeklärt. Er zeigt, daß bereits unser alltäglicher Umgang mit den sogenannten « Gebrauchsdingen » eine Tür *als* solche « verstanden » haben muß[21]. Schon der alltägliche Umgang mit den Gebrauchsdingen « weiß », womit er umgeht. Er kennt sich aus, er *kann* damit umgehen, ohne die Tür selber erfunden zu haben. Was besagt das? Eine Tür ist nie und nimmer ein vorhandenes « Ding », das irgendwie « wahrgenommen » wird, sie « ist » nur das, was sie ist, indem wir sie öffnen und eine Schwelle überschreiten. Aus diesem « Wozu » definiert sich die Tür als Tür — und gerade nicht aus ihrem vorhandenen Aussehen.

Schon das alltägliche Umgehen mit den Gebrauchsdingen macht hinreichend deutlich, daß « Verstehen » eine Weise des Umgehen-*Könnens* ist. Nun verweist eine Tür auf ein Haus oder ein Zimmer und ist nichts ohne dieses usf. Verstehen wird in « Sein und Zeit » gerade nicht an der Text-Interpretation erläutert, sondern am Umgehen-Könnnen mit einer schon « verstandenen » Werk-Welt. Verstehen ist zunächst gar nicht gefaßt als Text-Verständnis, sondern meint das Sich-Auskennen und Umgehen-Können innerhalb einer Welt von aufeinander ausgerichtetem «Zeug» und mit diesem Zeug. Nun dient ein Tisch oder eine Tür verschiedenen und keineswegs einem einzigen Zweck. Wesentlich ist am Ende, daß Haus, Tür, Tisch oder Brücke sich aus einem « Wozu » bestimmen und nur dann als vorhandene Dinglichkeit in den Blick rücken, wenn sie « defekt » sind. Das « Wozu », aus dem sie ihre

[20] M. Heidegger, *op. cit.*, p. 152.
[21] *ibid.*, pp. 148-151.

Bestimmung erhalten, läßt sie als Dinge gleichsam verschwinden, d.h. gar nicht einer bloß hinsehenden Wahrnehmung zugänglich werden.

Die *philosophische* Relevanz der Zeug-Analyse liegt nicht darin, daß das alltägliche Dasein mit Gebrauchsdingen umgeht, sondern darin, den vermeintlichen *Primat* des schlichten « vorhandenen » Wahrnehmungsdings zu erschüttern, das bis zu Marx und Nietzsche hin (trotz aller « Kritik » an der « Interesselosigkeit ») die philosophische Reflexion beherrschte. Das « Sein » des sogenannten « Zeugs » geht eben nicht darin auf, ja wird überhaupt nicht erfaßt, wenn es als « Gegenstand » einer auf sein schlichtes Aussehen hinblickenden Wahr-Nehmung genommen wird. Im reinen « Wahrnehmen » ist das Wahrgenommene als pure « Präsenz » genommen, « Zeug » hingegen bestimmt sich aus seinem « Wozu »[22]. Das « Sein » des « Zeugs » erschöpft sich nicht, ja wird überhaupt nicht erfaßt in der reinen « Präsenz » des Wahrnehmungsdings, ein Tisch *ist* vielmehr aus seinem « Wozu », aus seiner Dienlichkeit. Deshalb gibt die eigentümliche *Beschränkung der* Tradition auf das reine Wahrnehmungsding und seine letztliche Gleichgültigkeit ein Problem auf. Ist « Sein » überhaupt erfaßt, wenn es auf solche Präsenz reduziert und verkürzt ist? Schon bei Plato muß dem einzelnen Tisch eine « Idee » entsprechen.

Nun baut die traditionelle Philosophie wesentlich auf der Idee von « Sein » als ständiger Präsenz und ihrer Gabelung in das bleibende Sein der « Idee » und ihr vergängliches Abbild auf. Diese Doppelung und Gabelung wird indes problematisch, wenn die selbstverständliche Voraussetzung der schlichten Ding-Präsenz fraglich wird, wenn es um die Frage nach dem geht, was das vermeintlich bloß präsente Ding « bedeutet ». Sein ist dann eben nicht mehr die an ihr selber unverständliche « Präsenz », sondern v e r s t a n d e n e s .

So wird klarer, warum Heidegger die Frage nach dem

[22] *ibid.*, p. 69.

Sinn von Sein stellt. Bloß Vorhandenes wird lediglich auf sein « Aussehen » hin betrachtet. Die Frage nach dem Sinn von Sein ist nicht schon eine Antwort auf sich, sondern bringt gerade die traditionelle Vorstellung von « Sein » als dem Selbstverständlichen und letztlich Unverständlichen ins Wanken. Sein wird zum Ziel einer Frage, nicht aber zum Gegenstand einer « Ontologie », die nach dem Muster eines «Ontologismus» zu klassifizieren wäre. Im Gegenteil: wer Heidegger des « Ontologismus » bezichtigt, setzt eben die traditionelle Idee von «Sein» als ewigem Bestand voraus. Die ganze Polemik gegen «Ontologie» und «Ontologismus» ist ohne sachliche Berechtigung. Weil man unter « Ontologie » die Lehre von einem «ewigen» Sein versteht, nimmt man an ihr Anstoß. Heideggers Frage nach dem Sinn von Sein zielt am Ende auf keine Ontologie, sondern bleibt zunächst eine Frage.

Gadamer geht eben davon aus. « Sein » ist, wie das Sein des Zeugs, verstandenes. Alles Verstehen bewegt sich innerhalb eines Vorverständnisses. Alles Verstehen blickt vor auf schon Verstandenes, bewegt sich innerhalb eines Zusammenhangs von Verständnis. Verständnis ist seiner selbst nicht mächtig, weil es als sich auslegendes zurückgreift auf seine eigene Tradition. Weil es seiner nicht mächtig ist, weil es beständig auf sich *zurück*-kommen muß, gibt es « Hermeneutik » als Erschließung von Sinn, der weiterreicht als das, was Auslegung von ihm erschließt. Es liegt in der Natur aller Interpretation, daß sie auf überlieferten Sinn zurückkommt und ihn verstehend aneignet. Alles auslegende Verstehen kommt auf Verstandenes zurück, ja es bewegt sich innerhalb eines universalen Verständnishorizonts, der ihm als solcher nicht ausdrücklich zu sein braucht und wohl auch nie werden kann.

> « Wenn aber schon jedes Wahrnehmen von zuhandenem Zeug verstehend-auslegend ist, umsichtig etwas als etwas begegnen läßt, sagt das dann eben nicht: zunächst ist ein pures Vorhandenes erfahren, das dann *als* Tür, *als* Haus aufgefaßt wird? Das wäre ein Mißverständnis der spezifischen Erschließungsfunktion der Auslegung. Sie wirft nicht gleichsam über das nackte Vorhandene eine « Bedeutung » und beklebt es nicht

> mit einem Wert, sondern mit dem innerweltlichen Begegnenden als solchem hat es je schon eine im Weltverstehen erschlossene Bewandtnis, die durch die Auslegung herausgelegt wird. »[23]

Was *Gadamer* an Heideggers Analyse des « Verstehens » fesselt, ist der Gedanke, daß « Dasein » ihm selber nur als Sich-Verstehen erschlossen ist. Dasein ist verstehend schon im alltäglichen Umgang mit den Gebrauchsdingen. Dasein « ist » immer in der Weise des Sich-Verstehens auf sein « Sein » hin, d.h. entwerfend ist es in seinen Entwurf geworfen. « Geworfen » — das meint hier nicht: wie ein Stein in die Existenz geflogen, sondern im Sich-Verstehen zurückkommend auf den immer schon *offenen* Spielraum der Erschlossenheit für sich selbst. Das Geworfen-Sein liegt eben nicht « hinter » dem « Dasein », sondern erschließt sich erst im Horizont des « Entwurfs ». Der « Entwurf » ist « geworfen » — das besagt: im verstehenden Vordringen in Möglichkeiten (beispielsweise auch und zumeist primär des Umgangs mit dem « Zeug », wozu zum Beispiel auch das « Papier » gehört, auf das wir gerade schreiben bzw. auf dem wir lesen) kommt Dasein zurück auf sich selbst als schon « erschlossenes ». Gadamer zeichnet nun gerade dieses Umfaßtsein alles verstehenden Auslegens durch die Überlieferung aus. Im Sich-Verstehen eignet es die Überlieferung an, indem es sie weiterbildet. Es « ist » in der Weise des beständigen Sich-Überlieferns,

> « weil Zugehörigkeit zu Traditionen genau so ursprünglich und wesenhaft zu der geschichtlichen Endlichkeit des Daseins gehört wie sein Entworfen-Sein auf zukünftige Möglichkeiten seiner selbst. »[24]

Noch schärfer heißt es:

> « Unüberholbar liegt dem Dasein voraus, was all sein Entwerfen ermöglicht und begrenzt. »[25]

---

[23] *ibid.*, p. 149 f.
[24] H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 248.
[25] *ibid.*, p. 250.

« Da »-Sein meint ja nicht das zufällige Vorkommen und Vorhanden-Sein irgendeines Menschendings im Weltraum, aber auch nicht eines Ich-Subjekts, das eine « Welt » aus sich herauswirft (Sartre), « Da » ist vielmehr der ihm selber erschlossene Spielraum des Sich-Verstehens. Deshalb richtet sich Gadamers im Anschluß an Heidegger ausgearbeitete Frage: wie ist Verstehen möglich? — wie er selber betont — « an das Ganze der menschlichen Welterfahrung und Lebenspraxis », « keineswegs nur an die sogenannten Geisteswissenschaften » [26].

Es ist wesentlich, diesen Punkt festzuhalten, weil er für die nachfolgende Auseinandersetzung mit *H. R. Jauß'* Entwurf einer « rezeptionsästhetisch » angelegten literarhistorischen Methodik entscheidend werden wird.

II.

Mit « Auslegung » als « Interpretation » beschäftigen sich unter anderen die sogenannten «Geisteswissenschaften», die « Humanwissenschaften », die wir der seit Cartesius geläufigen Unterscheidung von res cogitans und res extensa gemäß von den « Naturwissenschaften » abgrenzen. Durch Heideggers prinzipielle Kritik am ontologischen « Fundament » des cartesischen « cogito » gerät aber auch diese Unterscheidung ins Wanken, weil die *universale* Frage nach dem *Sinn* von *Sein* als eine « hermeneutische » entfaltet wird. *Dilthey* [27] hingegen hat uns in die immer noch indirekt durch Descartes bedingte Sehweise genötigt, die uns « Hermeneutik » als die eigentliche « Methode » der « verstehenden » Geisteswissenschaften im Unterschied zu den bloß « erklärenden » Naturwissenschaften sozusagen aufdrängt. « Historisch » verstehen, heißt die « Erlebnisse »

[26] *ibid.*, p. XIV.

[27] Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Ges. Schriften, I, Stuttgart 1959 u. *Die Geistige Welt*, Einleitung in die Philosophie des Lebens, 1. Hälfte, Ges. Schriften, V, Stuttgart 1957, bes. pp. 139-226.

gelebten Lebens verstehen — so etwa dachte sich Dilthey die Dinge, der dabei immer noch eine ästhetisierende und psychologisierende « Einfühlung » zu Hilfe nahm. Dieser Unterscheidung stellt sich Gadamers Versuch dadurch entgegen, daß für ihn « Hermeneutik » gerade nicht mehr « ein Spezialproblem geisteswissenschaftlicher Methodenlehre » darstellt. Die Hermeneutik gewinnt vielmehr dadurch einen universalen Umriß, daß sie aus der verengten und teilweise durch naturwissenschaftliche Vorentscheidungen belasteten rein « methodologischen » Perspektive befreit wird, daß es überhaupt nicht um Hermeneutik als wissenschaftliche *Methode* geht, sondern um sie als *Philosophie*, die als solche, weil sie nach dem *Ganzen* fragt, prinzipiell über den Gegensatz wissenschaftlicher Methoden hinausreicht, so sehr umgekehrt dieser Methodenstreit in die philosophische Dimension der Hermeneutik hereinreichen mag.

Für Dilthey ist Hermeneutik die Methode der Geisteswissenschaften, für Gadamer ist sie in gewisser Weise ebenso « universal » wie für Hegel der « Geist ». Deshalb auch ist sie ihm keine « Verstehenslehre ». Denn als solche könnte sie bestenfalls einen Kanon von Regeln angeben, nach denen literarische, juristische, theologische und am Ende philosophische « Texte » jeweils zu interpretieren wären, welche Regeln aber jeweils nur eine Setzung von 'Normen' wissenschaftlichen Vorgehens darstellten und nicht mehr. Es ist aber wider den Sinn einer « philosophischen » Hermeneutik, in solcher Weise « kanonisch » sein zu wollen.

> « Absurd ist der Anspruch des Philosophen, der aus Prinzipien deduziert, wie die Wissenschaft sich ändern müsse, damit sie philosophisch legitimierbar werde. » [28]

Aber was folgt daraus für literarhistorische *Schlüsse* aus einer solchen philosophischen Hermeneutik, wenn doch

[28] H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. XV.

die philosophische Natur der Hermeneutik ihre direkte Applikation in einer wissenschaftlichen « Methodologie » ausschließt? Geht das nicht auf Kosten beider, der Literaturwissenschaft *und* der philosophischen Hermeneutik? Entweder erhebt die Literaturwissenschaft selber einen philosophischen Anspruch (und dann wird sie vielleicht auf ihre traditionelle Abgrenzung von der « Philosophie » als einer « bösen » Nachbardisziplin verzichten müssen) oder aber sie verzichtet auf diesen Anspruch. Jauß ist offenbar weder zu einem noch zum anderen bereit.

Unmittelbare Schlüsse aus der hermeneutischen « Philosophie » zu ziehen, ist genau der Anspruch, den Jauß mit seiner « hermeneutisch » fundierten Methode der Literaturgeschichtsschreibung erhebt. Das wird an dem zentralen Aufsatz des Bändchens deutlich, dessen verkürzter Titel auch als Gesamttitel der Aufsatzreihe wiederauftaucht. Was durch die «rezeptionsästhetisch» verstandene und inzwischen in argen Mißkredit geratene « Literatur*geschichte* » « provoziert » werden soll, ist eine « Literatur*wissenschaft*, die in der berechtigten Abwehr einer Leben und Werke der Autoren am chronologischen Faden aufreihenden « Literaturgeschichte » anderen Wegen zugewandt hat. Jauß hat gewiß recht, wenn er gegen diese sich von « Geschichte » allzu rasch emanzipierende « Literaturwissenschaft » die geschichtliche Dimension erneut zur Geltung bringt. Das trifft auch ein so seltsames Unternehmen wie *Staigers* « werkimmanente Interpretation », deren Anspruch einerseits ebenso berechtigt ist, wie andererseits die Rede von « werkimmanenter » Interpretation eine Tautologie und nur aus der Abwehr eines Umgangs mit Literatur zu verstehen ist, der sich auf Biographie, soziale Umstände und dgl. mehr beschränkt. Jauß' ganzes Programm ist den methodologischen Beschränkungen der sogenannten « werkimmanenten Interpretation » gewiß überlegen. Und er zeigt eindrucksvoll auf, wie eine anfänglich « national » oder « universalhistorisch » sich verstehende Literaturgeschichte schließlich schrumpft auf den bloßen chronologischen Faden, auf ein pures Nacheinander von Werken verschiedenster

Provenienz und unterschiedlichsten Niveaus[29]. Die bloß aufreihende Literaturgeschichte ist im Grunde ohne historisches und sachliches Kriterium. Ihr einziges Kriterium ist die chronologisch verstandene *Zeit*. Es ist die innere Verwandtschaft dieser Literarhistorie mit dem Stil der « Chronik », die Jauß anzieht und immer schon angezogen hat. Wie läßt sich dieser äußerliche Chronikstil in der Literaturgeschichtsschreibung überwinden, wo er doch in den repräsentativen Romanciers des 19. und 20. Jahrhunderts (Flaubert, Proust, Joyce, Thomas Mann, Robert Musil u.a.) schon längst überwunden ist? Zwischen Jauß' glänzender Dissertation über den Bezug zwischen « Zeit und Erinnerung » in Prousts *A la Recherche du Temps perdu* (Heidelberg 1956) und seinem heutigen Versuch besteht ein klarer Zusammenhang, der uns die Stärken ebenso wie die Schwächen des ganzen Programms erkennen läßt.

Ehe wir darauf eingehen können, sei nocheinmal unsere Frage wiederholt: wie läßt sich der universale Anspruch einer Hermeneutik im Sinne Gadamers in die Methodendiskussion der Philologie einbringen und gar zu einem so anspruchsvollen Programm wie dem von Jauß entworfenen ausarbeiten? Der Titel *Wahrheit und Methode* meint bei Gadamer zwar keinen ausschließenden Gegensatz, wohl aber aber zeigt er an, worauf der ganze Versuch zielt: nämlich darauf zu bestimmen, was Methode auf der Suche nach Wahrheit zu leisten vermag und was « wissenschaftliche Methode » im Bereich des philosophischen Fragens nach Wahrheit überhaupt bedeutet. Daß sich Gadamers Grundlegung einer philosophischen Hermeneutik zu einer weitausgreifenden Kritik am naiven und vermeintlich standpunktsfreien Methodologismus der sogenannten « Geisteswissenschaften » entfaltet, ist mehr eine Folge von Gadamers ursprünglicher Frage: wie ist Verstehen möglich?, nicht aber erschöpft sich der Sinn seines Unternehmens in dieser Kritik an den Geistes-

[29] H. R. Jauß, *op. cit.*, pp. 144-154.

wissenschaften und ihrem Objektivismus — und noch viel weniger kann diese Kritik ohne weiteres in eine verbesserte, « klügere » Methodenlehre umgekehrt werden. Dagegen steht das « wirkungsgeschichtliche Prinzip » der alles umfassenden « Rezeption ».

Rezeption von Literatur begründet überhaupt erst Tradition, wenn anders ein literarisches Werk nur innerhalb der Bezüge der Rezeption, sei es nun der naiven Lektüre, des Zuschauens, sei es der kritischen Besprechung in Zeitungen und Zeitschriften existiert. Es versteht sich von selbst, daß ein literarisches Werk nur so Geschichte « machen » und eine « haben » kann. Ein Werk, dessen Rezeption plötzlich abbricht, lebt auch nicht unmittelbar weiter, obwohl es in anderen Werken indirekt weiterleben kann, in solchen nämlich, die auf es zurückgriffen oder es in anderer Gestalt wiederaufnahmen und fortbildeten. Es versteht sich auch von selbst, daß heutzutage kein Literarhistoriker dieses Faktum mehr leugnen oder ungestraft übergehen kann. Darin liegt aber keine Provokation, sondern eine eigentlich selbstverständliche Forderung, die indes so selbstverständlich ist, daß sie gerade von den sich « wissenschaftlich » wähnenden Literaturprofessoren mit seltener Einmütigkeit übersprungen werden konnte. Das hatte die paradoxe Konsequenz, daß der allzu großer Naivität geziehene « Normalverbraucher » von Literatur in einen scheinbar unaufhebbaren Gegensatz zum « wissenschaftlich » vorgehenden Literarhistoriker geriet. Aber der « naive » Leser ist in diesem Punkte nicht mehr und nicht weniger naiv als der Literaturprofessor, der eher so naiv ist, daß er gar nicht bemerkt, wie er mit der Naivität des Lesers seine eigene überspringt, nämlich die, auch ein Leser der Texte zu sein, mit denen er tout court wissenschaftlich umgehen will [30].

[30] vgl. hierzu: W. Bulst, *Bedenken eines Philologen* in: « Studium Generale » 7, pp. 321-323. Jauß zieht indessen einen voreiligen Schluß aus Bulsts kritischem Bedenken, daß « kein Text je verfaßt worden, um philologisch von Philologen gelesen und interpretiert zu werden », weil er meint, daß solche philologische Lektüre « den Leser in seiner genuinen, für die ästhetische wie

Soweit sich Jauß Versuch einer Neubegründung der « Literaturgeschichte » gegen diese Naivität wendet, hat es einen guten Sinn, von « Provokation » zu reden — und zwar von einer Provokation der « Wissenschaft » durch die « Geschichte » der Rezeption, die ja die genuine Form ist, in der Literatur Geschichte « macht » und « hat ». Der naive Versuch, sich aus der Situation des rezipierenden Lesers, Hörers, Beschauers sozusagen herauszukatapultieren auf die vermeintlich standpunktsfreie Plattform der absoluten Wissenschaft, ist dadurch zum Scheitern verurteilt, daß diese Plattform auch ein Standpunkt ist, bloß kein reflektierter. Nur der Reflexion auf die jeweils eigene Situation der Rezeption von Literatur, von bestimmten Werken, ergibt sich Rezeption als der eigentliche Horizont, der alles umfassende Horizont, in dem sich wissenschaftliche Literarhistorie nicht weniger bewegt denn die Literarkritik im « Kulturteil » einer Tages- oder Wochenzeitung.

Gadamers Hermeneutik basiert auf einer ontologischen These: Verstehen ist nicht einfach ein Methodenproblem der Geisteswissenschaften wie noch bei Dilthey, sondern

für die historische Erkenntnis gleich unabdingbaren Rolle — als den Adressaten, für den das literarische Werk primär bestimmt ist » (Jauß, *op. cit.*, p. 169), verfehle. Es ist vielmehr so, daß auch die *philologische* Lektüre *primär* ein *Verstehen* des Textes sein muß und der Leser-Rolle überhaupt nicht entrinnt. Daraus folgt noch lange nicht, daß die Berücksichtigung der Rolle des eigentlichen « Adressaten » den Philologen, der sich naiverweise über sie hinwegsetzte, nunmehr erneut in sein Recht einsetzte. Bulsts Bedenken trifft ja gerade die falsche objektivistische Einstellung des « Philologen », der sich dem « naiven » Laser überlegen glaubt. Diese wiederholt sich indes, wenn auf einer weiteren Reflexionsstufe auch dieses Handicap des Philologen, selber *auch* Leser sein zu müssen, als « Erwartungshorizont » (*ibid.* p. 173 u. passim) « objektiviert » wird. Auch der Philologe bleibt undurchschaut « Adressat », aber nicht in einer allgemeinen « Rolle », sondern als verstehender Leser. Die « primäre » Bestimmtheit des Werks ist nie zu überspringen, sie kann bestenfalls verkannt werden. Darüberhinaus — und das gilt es im Auge zu behalten — ist «Philologie» durchaus eine Weise der *Rezeption*, ob das Werk nun für Philologen 'bestimmt' ist oder nicht.

eine « Seinsweise » des menschlichen « Daseins ». Gesetzt, daß das menschliche « Dasein » nicht darauf beschränkt ist, romanische Literaturen zu analysieren, hat es wenig Sinn, diese ontologische These mit Argumenten zu bekämpfen, die sie gerade voraussetzen. Und eben das tut Jauß. Rezeption, meint er, sei ein aktiver Vorgang der Heranholung und Verwerfung von Traditionen. Ein Werk tradiere sich nicht selber, sondern werde tradiert[31]. Gewiß eignen wir Traditionen an oder verwerfen sie — und ganz gewiß bedarf es keiner Mystik, um diesen Vorgang als einen aktiven zu erkennen. Wenn Jauß indes meint, damit gegen Gadamers These, daß Verstehen wesentlich ein « Geschehen » sei, irgend etwas vorgebracht zu haben, dann verkennt er, daß Traditionen aus bestimmten Motiven heraus angeeignet oder verworfen werden. Und diese Motive sind keineswegs durchsichtig, d.h. dem Rezipierenden bewußt. Rezeption erfolgt ja doch nicht aus dem einmaligen braven Entschluß irgendwelcher Leute heraus, sondern ist selber untergründig und vielfältig motiviert. Will man also den Geschehenscharakter des Verstehens leugnen, dann entzieht man nicht nur der hermeneutischen Reflexion auf die je eigene Rezeptionssituation und den sie umschließenden Horizont den Boden, sondern dem Prozeß des Verstehens überhaupt. Es ist die Kernthese von Gadamers hermeneutischer Philosophie, daß der Prozeß des Verstehens nicht im Sich-Wissen des

[31] Jauß, *op. cit.*, p. 13 u. bes. p. 234: «Auch die klassischen Vorbilder sind nur dort gegenwärtig, wo sie rezipiert werden: wenn unter Tradition der geschichtliche Prozeß künstlerischer Praxis verstanden werden soll, so ist dieser als eine Bewegung zu denken, die beim Rezipierenden beginnt, Vergangenes ergreift, heranholt und das so in die Gegenwart Übersetzte oder 'Tradierte' in das neue Licht gegenwärtiger Bedeutung rückt.» Gewiß, aber man fragt sich, *warum* der Rezipierende das heranholt. Lebt denn «Rezeption» nur von den braven Entschlüssen des Rezipierenden? Ist Rezeption nicht durch die *Autorität* des rezipierten Werks bedingt? Jauß nötigt uns in eine falsche Alternative, weil er nicht imstande ist, das eigene rezipierende *Tun* als ein *Geschehen* zu fassen, das oft genug auch durch *Moden* bestimmt ist, die schwer durchschaubar sind.

verstehenden Bewußtseins aufgeht — und eben deshalb als «Geschehen» begriffen werden muß. So wenig wie das Bedeutungspotenzial eines literarischen Werks, das Geschichte macht, in dem aufgeht, was der Autor selber aus ihm herausliest, d.h. im Bewußtseins, das der Autor von der « Bedeutung » seines Werks hat, so wenig läßt sich behaupten, daß rezipierendes Bewußtsein im Selbstbewußtsein seines aneignenden Tuns, Kritisierens oder Verwerfens sich erschöpft. Wie soll es möglich sein, auf der Basis der in « Wahrheit und Methode » entwickelten Analysen des «wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins» eine rezeptionsästhetisch orientierte Literarhistorie aufzubauen, wenn man diese Basis als nicht-existent behauptet und dem, der sie erarbeitet hat, « Platonismus » vorwirft?

Es führt kein direkter Weg von Gadamers philosophischer Hermeneutik zur Begründung einer speziellen philologischen Methodologie. Eine solche kann aus einer philosophischen Hermeneutik unmittelbar nicht abgeleitet werden. Philosophische Fragen gehen auf letzte Dinge, sie betreffen — um es mit Gadamer selbst zu sagen — « das Ganze menschlicher Welterfahrung und Lebenspraxis ». Und nur sofern Hermeneutik verstanden wird als eine Formel, die dieses Ganze betrifft und umgreift, hat es einen Sinn, von « philosophischer » Hermeneutik zu reden. Gadamers kritische Auseinandersetzung mit dem methodologischen Selbstverständnis der Geisteswissenschaftler mag den Philologen zur Selbstklärung seiner unreflektierten Vorentscheidungen reizen, ihre Absicht ist indes eine systematische, sofern sie auf eine universale Hermeneutik zielt. Und sie ist eine philosophische, weil sie sich auf das Ganze richtet. Um es mit Hegel zu sagen: « das Wahre ist das Ganze ». Wie auch immer Hegel dieses «Ganze» verstanden haben mag, unbestreitbar bleibt, daß die philosophische « Hermeneutik » nur dadurch eine genuin philosophische ist, daß es ihr nicht unmittelbar um Spezialprobleme einer aus dem universalhermeneutischen Konzept ableitbaren wissenschaftlichen Methodenlehre geht, daß sie solche Probleme zunächst gar nicht lösen will. Die Tendenz von « Wahrheit und Methode » ist deshalb

die umgekehrte wie bei Jauß: Gadamer diskutiert und kritisiert das methodologische Selbstverständnis der Geisteswissenschaften nur deshalb, weil für ihn das hermeneutische Problem über alle Methodenstreitigkeiten hinausragt. Das bringt den Literarhistoriker Jauß, der um Probleme seiner Wissenschaft bemüht ist, in einige Verlegenheit, die er freilich selber nicht durchschaut. Es hat wenig Sinn, wenn Jauß seine eigene « rezeptionsästhetische Grundlegung » einer möglichen Literaturgeschichte von « H. G. Gadamers Prinzip der Wirkungsgeschichte »[32] abgrenzen will. Denn es kann nicht seine Aufgabe sein, den Entwurf einer philosophischen Hermeneutik zu verbessern, auf dem seine eigene Theorie beruht. Dies nicht deshalb, weil keine Kritik an philosophischen Gedanken möglich sei, sondern weil es der universale Anspruch des philosophischen Gedankens verbietet, ihn « partiell » verbessern zu wollen, so als ließe sich dem anderen einfach am Zeug flicken. Wenn das nicht ausschließt, daß Gadamers philosophische Hermeneutik kritisierbar ist, dann wäre erst einmal zu fragen, w i e sie kritisierbar ist — und welche Folgen eine solche Kritik gerade für Jauß' eigenen Entwurf einer « Rezeptionsästhetik » haben könnte. Jauß übernimmt nämlich bezeichnenderweise den u n i v e r s a l e n Anspruch der Gadamerschen Hermeneutik, was zur Folge hat, daß er seinen Entwurf einer revidierten literaturwissenschaftlichen Methodik selber zu einer universalen Hermeneutik erklärt. Und das ist offensichtlich ein Widersinn. Die « Literaturwissenschaft » umspannt gewiß nicht das « Ganze der menschlichen Welterfahrung und Lebenspraxis » — um es mit Gadamer selbst zu formulieren. Der Universalitätsanspruch der philosophischen Hermeneutik ist nicht dadurch kritisierbar, daß ein Fachwissenschaftler, der zudem auf dieser seiner Rolle besteht, sich tout court in Konkurrenz zum Philosophen setzt. Vielmehr ist umgekehrt zu fragen, ob es möglich ist, sich mit einem salto mortale aus der universalen Hermeneutik in das « Spezialproblem geisteswissenschaftlicher Methodenlehre » zu ver-

[32] vgl. unten p. 104 in unserer Abhandlung.

setzen, um dann umgekehrt von der speziellen Position und den begrenzten Erfahrungen des Fachwissenschaftlers aus diese « universale » Hermeneutik zu verbessern.

Ich meine, daß dies nicht möglich ist, ohne erhebliche Verluste. Die speziellen Probleme, die sich der Interpretation von Literatur stellen, sind ja doch selber — und zwar durchaus anerkannte — « Derivate » der universalen Hermeneutik, nicht aber folgt die universale Hermeneutik tout court aus diesen speziellen Problemen. Das bedeutet umgekehrt, daß die universale, d.h. « philosophische » Hermeneutik nicht dazu geeignet ist, aus ihr unmittelbare « methodologische » Schlußfolgerungen zu ziehen. Im Gegenteil: diese schwinden der Vogelperspektive aus dem Blick. Gerade weil Gadamer im Ausgang von Heideggers denkwürdiger Verstehensanalyse in « Sein und Zeit » die Hermeneutik universalisiert (die « Grundbewegtheit » unserer Existenz), ist seine « philosophische Hermeneutik » zunächst denkbar ungeeignet, um aus ihr unmittelbare methologische Schlußfolgerungen zu ziehen, die nicht lediglich am Dach der Universalität herumflicken, um selber eine weitere « verbesserte » Universalität zu liefern.

Der Fachwissenschaftler bewegt sich innerhalb des Streits der Deutungswege, aber er bewegt sich nicht auf dem Dach der Universalität, wenn er seiner Wissenschaft nicht mehr zumuten will, als sie faktisch leisten kann. Das sei zunächst am Beispiel einer Kritik der Kriterien von Jauß gezeigt.

III.

Es ist die Eigentümlichkeit von Jauß' Entwurf einer rezeptionsästhetisch fundierten Literaturgeschichte, sich polemisch eben gegen die *philosophischen* Gestalten zu verhalten, die dieses « rezeptionsästhetische » Programm überhaupt erst möglich gemacht haben, gegen Gadamers « Wahrheit und Methode » und dessen historische Verwurzelung in der Verstehensanalyse in Heideggers « Sein und Zeit ». Ich sage bewußt: ohne diese *philo-*

sophischen Voraussetzungen wäre sein Versuch überhaupt nicht denkbar. Und doch wendet er sich in einer Weise gegen diese Voraussetzungen, daß die Provenienz seiner eigenen « hermeneutischen » Perspektive geradezu weggeleugnet scheint.

> « Die Übereinstimmung der von mir versuchten rezeptionsästhetischen Grundlegung einer möglichen Literaturgeschichte mit H. G. Gadamers Prinzip der Wirkungsgeschichte hat indes dort ihre Grenze, wo Gadamer den Begriff des Klassischen zum Prototyp aller geschichtlichen Vermittlung der Vergangenheit mit der Gegenwart erheben will. » [33]

Das will Jauß nun partout nicht einleuchten, daß Gadamer behauptet, das « Klassische » sei « nicht erst der Überwindung des historischen Abstands bedürftig », weil es « in beständiger Vermittlung diese Überwindung » selber vollziehe [34]. In den Augen Jauß' « fällt » diese Bestimmung des Klassischen « aus dem für alle geschichtliche Überlieferung konstitutiven Verhältnis von Frage und Antwort heraus » [35]. Man versteht den Widerstand von Jauß, was nicht schon bedeutet, daß man ihn unbedingt mitmachen muß. Denn die Voraussetzung von Jauß' Polemik ist ein Begriff von Klassizität, der sich mit der Vorstellung musealer « Erbauung » an verstaubten « Klassikern » deckt. Und Jauß ist gewiß im Recht, wenn er sich gegen eine solche Vorstellung von Klassizität wehrt. Aber sie ist nicht schon die Vorstellung Gadamers, der zwar behauptet, daß « klassisch » das ist, « was der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt », der aber damit keineswegs unterstellt, daß das, was der jeweiligen Gegenwart so gesagt wird, als sei es eigens ihr gesagt, stets dasselbe sei. Er will vielmehr sagen, daß die Klassizität eines Werks sich darin bekundet, daß es uns « unmittelbarer » anspricht, d.h. so, als existiere der historische « Abstand » gar nicht, der uns das Werk als ein « historisch »

[33] Jauß, *op. cit.*, p. 186.
[34] Gadamer, *op. cit.*, p. 274.
[35] Jauß, *op. cit.*, p. 186.

fremd gewordenes erscheinen läßt [36]. Deshalb kann für Gadamer das Klassische zum « Beispiel » jener selbstverständlichen « Vermittlung » werden, die das « geschichtliche » Verstehen auszeichnet.

Wogegen Jauß sich wehrt, ist indes der Gedanke eines « sich selbst vermittelnden Geschehens », einer Vermittlung, die nicht die Folge einer Reihe punktueller Subjektakte ist, sondern gleichsam « hinter dem Rücken » der vermeintlich « autonom » sich mit der Vergangenheit « vermittelnden » Subjekte geschieht. Diese Abwehr ist höchst paradox, weil sie im Grunde verkennt, was Gadamers Analyse des « wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins » motiviert: nämlich dies, daß auch der wissenschaftliche Philologe i n n e r h a l b eines « Geschehens » der « Rezeption » steht, aus dem er sich niemals auf ein sozusagen «außerhalb» befindliches Podest absoluter « Wissenschaftlichkeit » hinausreflektieren kann. Er steht innerhalb der Geschichte der *Rezeption* und ist in der Weise seines Zugehens auf ein literarisches Werk durch sie bedingt. Nur innerhalb dieses Prozesses der Rezeption, die mannigfach bedingt ist, kann ihm die rezeptionsgeschichtliche Bedingtheit aufgehen, aber die Einsicht in solche Bedingtheit und die Bewußtwerdung von « Vorurteilen » hebt nicht schon die Bedingtheit d u r c h diese Rezeptionsgeschichte auf. Wer das meinen wollte, der würde annehmen, daß die aufklärerische Einsicht in die Irrtümer und « Vor »-Urteile der Vorfahren bereits ein wesentlicher Fortschritt über sie hinaus sei und uns am Ende von allen « Vorurteilen » befreie. Was nämlich so übrig bliebe, wäre die Vergangenheit als « Ur-Dummheit » der alsdann ihre « dialektische » Umspielung

[36] Gadamer, *op. cit.*, p. 274: « Natürlich schließt das nicht aus, daß als klassich geltende Werke einem entwickelten historischen Bewußtsein, dem der historische Abstand bewußt ist, historische Erkenntnisaufgaben stellen (...) Aber es wird sich in solchem Verstehen immer um *mehr* handeln, als nur um historische Konstruktion der vergangenen 'Welt', der das Werk angehörte. Unser Verstehen wird immer ein Bewußtsein der Mitzugehörigkeit zu dieser Welt enthalten. Dem entspricht aber eine Mitzugehörigkeit des Werkes zu unserer Welt. »

in die romantische « Ur-Weisheit » notwendig auf dem Fuße folgte.

Gadamer zieht aus dem «Vorurteil gegen die Vorurteile» eine systematische Konsequenz: die Beseitigung der Vorurteile verwandelt die Vergangenheit zwangsläufig in ein Trümmerfeld, was sich im Prinzip auch dann nicht ändert, wenn die Aufklärung sich in ihr romantisches Gegenteil umkehrt, d.h. in die Aufwertung der Vergangenheit a l s Vergangenheit. Was «alt» ist, hat dann deshalb schon Wert und will respektiert werden, w e i l es besonders «alt» und « archaisch » ist. Es ist die aufklärerische Herabsetzung der «Autorität», die ein solches Mißverständnis von «Überlieferung » erzeugt [37]. Ihr erscheint doch « Autorität » von vorneherein als etwas, das sich mit « Gewalt » in die Nachkommenden hineinbildet und von dessen « autoritärem » Druck es sich zu befreien gilt, was aber merkwürdigerweise bereits in den Augen eines Frühaufklärers wie Fontenelle nur möglich ist, wenn wir uns die Vorurteilsgebundenheit alles menschlichen Tuns und Lassens klarmachen und die vertrackten Vorurteile, ihr « Vorher » und « Voraus » als eine Art *notwendigen Übels* hinnehmen [38].

Die dabei immer mitspielende Vorstellung von « Autorität » und « Tradition » verkennt gerade das Wesen von Autorität: denn sie hält Autorität für etwas, das sich mit autoritärer Gewalt behauptet und mit den Mitteln purer Machtausübung und Gewaltanwendung einen bösen « Schein » von Wissen verbreitet. Autorität, die auf solche gewaltsame Weise auftreten muß, wäre so der Gegensatz der totalen Blindheit zur absoluten « Einsicht », die indessen der Einsichten der Überlieferung überhaupt nicht mehr bedürfte, weil sie « a priori » bereits über alle diese « Einsichten » verfügt. Solche Einsicht ist erst recht gewaltsam — und zwar so gewaltsam, daß sie leider noch vorhandene « Reste » vergangener Einsicht letzten Endes nur « beseitigen » kann. In der Vergangenheit hätten sich alsdann die Menschen durch den autoritären Schein eines

[37] *ibid.*, p. 256 ff.

[38] Fontenelle, *Oeuvres choisies*, Paris (Larousse) 1953, p. 20 f.

von wenigen « Priestern » verwalteten Wissensanspruchs gleichsam willenlos verführen lassen. Dagegen ist zu sagen, daß selbst die autoritärste Gestalt der Wissensverbreitung noch einen Wissensanspruch erhebt, der nur deshalb der autoritären Gestalt seiner Verteidigung bedarf, weil ihm die wahre « Autorität » m a n g e l t. Autoritarismus ist nicht etwa identisch mit Autorität, sondern der entschiedene Ausdruck des Mangels an Autorität. Autoritarismus ist als Gewaltanwendung, die den anderen niederschreit, in fehlender Autorität begründet [39].

Autoritarismus ist gewiß eine Scheingestalt von Autorität, aber er ist nicht selber schon Autorität. Daß es eine Erziehungsgewalt gibt und daß diese sich autoritativ durchsetzen muß, wird durch keine Aufklärung beseitigt, weil diese alsdann bestreiten müßte, daß Einsicht und Erkenntnis uns auf geschichtlichem Wege zuteil werden. Im Gegenteil: es ist gerade das Kennzeichen des aufklärerischen Kampfes gegen die Autorität — wie Jauß selber indirekt zeigt —, daß er ja der Faszination des autoritativen « Vorbilds » verhaftet bleibt. Die Aufklärung befreit sich keineswegs von der Autorität, sie reproduziert

[39] Die fundamentale Unterscheidung zwischen sachlicher Autorität und bloßem Autoritarismus wird etwa in *Habermas'* Gadamer-Kritik glatt übergangen und mit dem rethorischen Satz erledigt: « Aber folgt aus der Unvermeidlichkeit des hermeneutischen Vorgriffs eo ipso, daß es legitime Vorurteile gibt? » (*Zur Logik der Sozialwissenschaften*, cit. p. 174). In der Tat folgt das, wenn der Vorgriff — was Habermas anerkennt — *unvermeidlich* ist, es sei denn, man wolle die im Vorgriff fortwirkende Uberlieferung einfach auf irrationale Blindheit reduzieren. Daß Habermas überhaupt kein sachliches Argument vorbringt, zeigt sich an seiner abschließenden Feststellung über die Rolle der « Reflexion » der Vorurteilshaftigkeit alles Verstehens: « Aber indem die Reflexion jenen Weg der Autorität erinnert (...), kann der Autorität das, was an ihr bloße Herrschaft war, abgestreift und in den gewaltloseren Zwang (!!) von Einsicht und rationaler Entscheidung aufgelöst werden. » (*Ibid.* p. 176). Man fragt sich, was ein « gewaltloserer Zwang » ist und worin er sich von Gadamers Feststellung unterscheidet: « ja, unmittelbar hat Autorität überhaupt nichts mit Gehorsam, sondern mit Erkenntnis zu tun. » (*Wahrheit und Methode*, cit., p. 264).

sie erst recht. Und die bekannte « querelle des anciens et des modernes », die Jauß immer wieder analysiert, löst sich nicht auf durch die Einsicht in die fundamentale geschichtliche Verschiedenheit der Alten und der Modernen. Das wäre ein bloß historistischer Schluß, der sich die Vergangenheit durch den Verweis auf die geschichtliche Verschiedenheit der « Epochen » schlicht vom Leibe hält.

Jauß hat ganz recht, wenn er darauf abhebt, daß in der « querelle » um den Vorrang der « anciens » vor den « modernes » und umgekehrt das klassische Schema der zyklischen Wiederkehr der Geschichtsperioden erhalten bleibt [40]. Gewiß. Denn der Streit um den *Vorrang* der einen oder der anderen sieht das Verhältnis beider immer noch im Lichte einer *Konkurrenz*, eines *Messens* der *Kräfte*. Und eben darin reproduziert sich das *autoritative* Schema. Diese äußerliche Kräftemesserei verfällt notwendig in die umgekehrte Reproduktion der bekämpften «Privilegien». Und es wird nicht überwunden, indem man auf die epochale Verschiedenheit der Alten und der Modernen abhebt. Im Gegenteil: dieser historistische Schluß beharrt so eigensinnig auf dem eigenen absoluten Standpunkt, daß er zwar die Vergangenheit als «historisch» verschiedene anerkennt, sie aber zugleich von sich weghält. Der Historismus ist

[40] vgl. hierzu: H. R. Jauß, *Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der »Querelle des Anciens et des Modernes«* in: *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, München (Fink) 1964, pp. 51-62. Jauß übersieht nur (wie übrigens auch in der Einleitung zu der verdienstvollen Neuausgabe von Charles Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Facsimiledruck der vierbändigen Originalausgabe, Paris 1688-1697, eing. v. H. R. Jauß, München 1964), daß das eigentliche Problem der « querelle » weder das einer endgültigen Ablösung von der Vorbildlichkeit der antiken Autoren ist, womit übrigens unverständlich würde, wieso diese antiken Autoren solange Vorbilder sein konnten, noch aber einfach mit der Einsicht in die fundamentale geschichtliche Verschiedenheit von «anciens» und « modernes » erledigt ist. Die vollkommene Lösung von der Vorbildhaftigkeit der « anciens » ist selber nur ein aufklärerischer Kurzschluß, dem noch nicht einmal die Frühaufklärer ganz erliegen konnten.

selber eine F o l g e der Aufklärung, nicht schon ihre Überwindung. Es macht im Grunde keinen Unterschied, Platon als einen Schimpansen oder als « historisch » grundsätzlich v e r s c h i e d e n zu betrachten. Die historistische « Lösung » des Streits ist keine Lösung. Der Streit löst sich auf, weil die Selbstbehauptung der « modernes » *gegen* die « anciens » im Prinzip nicht verschieden ist vom Bestehen auf der Autorität der Alten. Wenn die sich «amazonisch» gebärdende Frau mit den Mitteln des Mannes den Mann bekämpft, so wiederholt sie in spiegelbildlicher Umkehrung nur das Bestehen auf dem « männlichen » Privileg. Dieser Kurzschluß ist indes das Urbild der Aufklärung.

Es ist gewiß richtig, daß Homer einem modernen Dichter *unvergleichbar* ist — wie das Schiller betont hat —, aber daraus folgt nur, daß die äußerliche Manier des « Vergleichens » der Kräfte das Problem der Unvergleichbarkeit *und* Ebenbürtigkeit nicht eigentlich trifft. Denn die äußerliche Manier des « Messens » der Kräfte zielt auf *Überlegenheit* des einen über den anderen. Darum aber kann es sich gar nicht handeln. Das Weibliche bleibt am Ende in einer physischen Kräftemesserei dem Männlichen « unterlegen », auch wenn es ihn de facto « überwindet ». Es ist stets eine äußerliche Vorstellung von « Vergleich », die sich da durchhält.

Die Unvergleichbarkeit der « anciens » und der « modernes » läßt sie aber nicht in zwei tote Gegensätze auseinanderfliegen, wenn anders gerade Schiller das « Sentimentalische » (Moderne) als *Spannung* auf das zum « Ideal » gewordene « Naive » faßt. Jauß indessen stellt sich als Folge der Aufklärung die absolute Lösung von der Vorbildhaftigkeit der Alten vor, was selber nur ein aufklärerischer Kurzschluß ist. Denn eben eine solche totale Lösung von allem Vorbildhaften, das alsdann mit dem Namen « Humanismus » belegt wird, ist ja das Movens der Aufklärung.

Der Begriff des «Sentimentalischen», in dem Jauß selber die Überwindung der aufklärerischen Kräftemesserei erblickt, wird so unverständlich. Denn das Sentimentalische definiert sich aus der Spannung in Richtung a u f die

verlorene « Naivität » — und hat seinen Sinn nur in dieser Spannung. Wer dem Sentimentalischen aber das *Ziel* als eine bloße « Idylle » wegschneidet [41], der macht den Begriff des Sentimentalischen unverständlich. Das Sentimentalische wird zu einem Progressus ad infinitum, der ohne Ziel ist. Das Problem ist beseitigt: die Kunst und Literatur löst sich aus dem Bezug auf ein « Vorbild ». Sie wird vollkommen « autonom ».

Das Ergebnis dieses Verfahrens ist eine Art Ästhetik der « Produktion », die sich als formale Umkehrung des Nachahmungsbegriffs erweist und augenblicklich die fortgeschrittensten « Positionen » in der Literarästhetik Westdeutschlands bestimmt. Daß sich die produktionsästhetische Theorie — ob durchschaut oder undurchschaut — zurückbezieht auf die frühromantische Rezeption der frühen « Wissenschaftslehre » Fichtes, ist offenkundig. Sowohl Schlegel als Novalis sind von Fichtes Lehre eines Rückgangs in den Urgrund des transzendentalen « Ich »

[41] Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, cit., p. 103: « Und ebensowenig ist zu bestreiten, daß das zweistufige Geschichtsschema und ästhetische Kategorienpaar des Naiven und des Sentimentalischen in Schillers Schrift auf eine widersprüchliche Weise wieder durch eine dritte Stufe überhöht wird — das *Ideal*, das der sentimentalische Mensch nur erstreben, aber nie erreichen kann und das am Ende doch die idealisch zukünftige Idylle vom Elysium noch erfüllen soll. Das sind Grenzen, die der Modernität der »sentimentalischen Operation« im Horizont der idealistischen Philosophie und Dichtungstheorie Schillers gezogen waren. » Abgesehen davon, daß die Wegschneidung der « dritten Stufe » den Reflexionsgegensatz Schillers in zwei heterogene Stücke auseinanderfliegen läßt, überspringt Jauß, der in einer synchronen Betrachtung Schiller und Schlegel aufeinander beziehen und voneinander erneut als « ancien » und « moderne » vergleichend abheben will, sämtliche Schritte, die über Schiller *hinausführen* (etwa Hölderlin und Kleist) und die auf eine « spekulative » Lösung des Problems der Unvergleichbarkeit und *Ebenbürtigkeit* der streitenden Parteien hinführen, die in Schillers *Reflexions*-Gegensatz bereits angezeigt ist. Was Jauß vollzieht, ist gemessen an der differenzierten Geschichte der « Ästhetik » zwischen Schiller und Hegel in der Tat eine für den «Romanisten» «vorwitzige Grenzüberschreitung» (*ibid.*, p. 105).

abhängig, das sich selber setzt und entgegensetzt. Es ist der Gedanke eines einigenden Urgrunds, in den alle Entgegensetzung zurückgeht und aus dem sie als tätigem entspringt, der Novalis' poetische Theorien bestimmt und in Schlegels Lehre von der « Ironie » eine nicht unwesentliche Rolle spielt [42]. Es scheint nun den vermeintlich « modernen » Positionen, daß Dichtung niemals verstanden werden kann als Rückbezug auf « Vorgegebenes », das nachahmend nachgebildet wird. Sie kann demnach nur aus absoluter « Produktion » transzendentaler « Subjektivität » entspringen. Fichte selber ist aber bezeichnenderweise in der weiteren Entwicklung seiner Lehre von der transzendentalen Subjektivität von diesem Modell des sich selber « setzenden » Ich abgekommen. Dem späten Fichte ist das « Ich » ein « sich abspiegelnder Spiegel », ein « Bild für sich ».

Die spätere Entwicklung der Fichteschen Wissenschaftslehren ist noch wenig, wenn gar nicht erforscht, wenn man von dem etwas mißglückten Versuch *D. Henrichs* absieht [43], der aber immerhin in die Richtung einer erst noch zu bewältigenden *Aufgabe* weist.

IV.

Aber es gibt unmittelbarere Gründe als diese rein historischen, dem Begriff der « Produktion », der in Jauß' Entwurf einer « Rezeptionsästhetik » eine verhängnisvolle Rolle spielt, ja ihm undurchschaut in den Rücken fällt, mißtrauisch zu begegnen. Es ist nur zu offenkundig, daß dieser Begriff, der die « Kunst » und « Literatur » nach ihrem epochalen Bruch mit der « Klassik » definieren und « ästhetisch » beschreibbar machen soll, der Faszination des « Technischen » verhaftet ist. Es ist die Idee der tech-

[42] vgl. hierzu: K. H. Volkmann-Schluck, *Novalis' magischer Idealismus* in: *Die deutsche Romantik*, ed. H. Steffen, Göttingen 1967, pp. 45-53.

[43] D. Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt 1966.

nischen « Fabrikation » eines « Produkts », die da hereinwirkt, und darüberhinaus verdeckt, daß « Produktion » keine « absolute » Hervorbringung aus dem « Nichts » ist. Der Begriff der « produktiven » Funktion der Kunst wird ja doch polemisch gewendet *gegen* den vermeintlich dem « Humanismus » entstammenden Begriff der « imitatio naturae », der vorgeblich bereits in der « Romantik » mehr und mehr in Mißkredit fiel, um schließlich dem « modernen », nicht mehr « mimetischen » Kunstwollen die Wege zu bereiten. Statt aus dem Rückbezug auf eine irgendwie « vorgegebene » Natur wird da das Kunstwerk aus absoluter « Produktion » verstanden. Aber dieser umgekehrte Nachahmungsbegriff macht den Begriff der «Produktion» unverständlich. Produktion geht zurück auf das lateinische « pro-ducere » — und meint offenbar ein «Hervorgeleiten», ein « Hervor-Bringen ». Das ist nicht schon identisch mit irgendeinem aus dem « Nichts » entstandenen «Fabrikat». Im Gegenteil: eigentlich ist da gemeint ein Ans-Licht-Bringen, nicht aber die « Schöpfung » aus dem « Nichts ».

Wer einen Schuh « produziert », muß ja schon irgendwie « wissen », was er da produziert. Und dieses « Was » produziert er keineswegs, wenn er einem vermeintlich vorgegebenen bloßen «Material» eine «Form» sozusagen aufprägt. W a s er «produziert», ist irgendein *einzelner* Schuh, aber er vermag keineswegs — um «platonisch» zu reden — die «Idee» des Schuhs zu fabrizieren. Diese ist aller «Fabrikation» bereits voraus und macht sie möglich [44].

Noch fraglicher aber werden die Dinge, wenn es sich um die sogenannte « Fiktion », den « Schein » handelt. Den « Schein » kann wohl kaum einer fabrizieren, weil er nämlich alsdann « nichts » produzierte, gesetzt, daß es den Schein nicht « gibt » wie es Hunde und Katzen oder technische « Produkte » gibt. Nach der alltäglichen Vorstellung gibt es den Schein überhaupt nicht, wie es die « Dinge » in der Welt gibt. Der « Schein » — den scheint es irgendwie gar nicht zu « geben ». Der «kommt»

[44] vgl. hierzu auch: M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, Bern 1940.

nirgends « vor ». Wer wollte also den Schein je « fabrizieren »? Die allzu leichtfertig herumgereichte Vorstellung vom Kunstwerk als einem « Produkt », das nach Analogie der vom proletarischen « Arbeiter » produzierten «Waren» gedacht wird (man denke an Brechts Begriff vom « Stückeschreiber ») weiß eigentlich nicht recht, was sie da vorstellt.

Wer eine « Fiktion » technisch « fabrizieren » wollte, der müßte sich selber eingestehen, daß er — in Übereinstimmung mit der alltäglichen Vorstellung — eigentlich « nichts » fabrizierte. Wer *Jean Pauls* « Vorschule der Ästhetik » aufmerksam liest, dem werden deren Einsichten gewiß nicht — wie etwa *W. Preisendanz* [45] — als Vorblick auf eine noch nicht voll entfaltete Produktionsästhetik erscheinen.

Der Schein kann nicht « produziert » werden — so wenig wie die platonischen « Ideen ». So aber ist Produktion verstanden, wenn sie als Gegensatz zu einer Idee von «Nachahmung» als «Re»-Produktion genommen wird. Wenn Schein von Hause aus sich dem Prinzip einer « Produktion » widersetzt, wenn Schein nicht « fabriziert » werden kann, dann ist der Begriff einer Ästhetik der « Produktion » überhaupt nicht haltbar, sondern ist seinerseits nur dem Schein einer Vorstellung von « Herstellung » verfallen, in dem die griechische Idee der «Techne» fortwirkt: « Techne » meint indes vorzüglich ein W i s s e n und gerade nicht die Fabrikation eines Automobils.

Nun ist es aber diese Vorstellung von «Produktion», wie sie einem verkürzten Begriff von « imitatio naturae » entgegengesetzt wird, die Jauß' gesamten Entwurf einer « Rezeptionsästhetik » der Literatur beherrscht und am Ende die Idee der «Rezeption» unverständlich macht. Eine Ästhetik der « Rezeption », die wesentlich auf dem Gedanken der Aneignung und Fortbildung der Überlieferung fußt, ist mit der Vorstellung absoluter « Produktion » von Hause

[45] W. Preisendanz, *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung* in: *Die deutsche Romantik* a.a.O. pp. 54-74.

aus unvereinbar. Welcher Art sollte denn das «rezeptive» Zurückgreifen auf die Überlieferung sein, wenn sich die « Moderne » eben dadurch definiert, daß in ihr «die Ästhetik der Mimesis wie die sie begründende substantialistische Metaphysik (' Erkenntnis des Wesens ') ihre Verbindlichkeit eingebüßt hat »[46]? Eine seltsame Konsequenz, die sich wohl schwerlich mit der anderen vereinbaren läßt, daß das « ' Urteil der Jahrdunderte über ein literarisches Werk ' (...) die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten (!!), in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials (ist), das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die " Verschmelzung der Horizonte " in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht »[47]. Was kann es überhaupt noch bedeuten, von einem im Werk *schon* « angelegten » Sinnpotential zu sprechen, wenn doch der « Begriff der *Mimesis*, verstanden als " Wiedererkennung " » als solcher überhaupt nicht mehr « verbindlich » ist, als « allgemeine Grundlage einer Rezeptionsästhetik nicht tragfähig ist »? Was « trägt » denn dann *überhaupt* eine Ästhetik der «Rezeption»? Wenn doch das in den historischen « Rezeptionsstufen » erschlossene Sinnpotential bereits im Werk « angelegt » ist, was allein eine *hermeneutisch* orientierte Literar-historie *tragen* kann, dann kehrt doch im Rücken der Theorie einer Rezeptionsästhetik das ärgerliche « Vorher » wieder, das sie gerne eliminieren möchte. Wieso kann das « Sinnpotential » schon « angelegt » sein, wenn es doch andererseits sich allen Vorstellungen von « Wiedererkennung » entziehen soll?

Wir sehen: eine Ästhetik der « Rezeption », die gegen « Mimesis » und « Anamnesis » polemisiert, droht sich selber den Boden zu entziehen, weil doch unverständlich wird, *was* sie *re*-zipiert, worauf sie zurück-kommt. Umgekehrt ist freilich klar, was eine solche Polemik motiviert. Nachahmung ist so wenig die bloße Nachbildung eines Vor-

[46] *Literaturgeschichte als Provokation*, cit., p. 187.
[47] *ibid.*, p. 186.

Gegebenen wie Wiedererkennung das bloß nachträgliche Wiedersehen eines schon Bekannten ist. Beide Begriffe: « Mimesis » und « Anamnesis », Nachahmung und Wiedererkennung geben ein Problem auf, das durch die schlichte Umkehrung von Nachahmung in autonome «Produktion » nicht schon gelöst, sondern in den äußerlichen Gegensatz von Reproduktion und Produktion auseinandergesprengt ist. Das, worauf Wiedererkennung zurückkommt, ist gewiß ein « Vorher », « etwas », das schon gewesen ist; die Frage ist nur, ob dieses « Vorher » je erfaßt wird, wenn es nicht im Sinne der Wieder-*Erinnerung* verstanden wird. Das, woran einer sich erinnert, das « ist » ja nicht mehr, es sei denn *als* Erinnertes, mithin als « Schein » und gerade nicht als « etwas », das sich unverändert wie ein verschlossener Koffer durch die Geschichte transportierte.

Wie sollte sich überhaupt ein schon «angelegtes» Sinn-Potential in der Zukunft « erschließen » können, wenn es wie ein verschlossener Koffer weitergereicht würde? Was meint denn das « Vorher » des schon im Werk « angelegten » Sinn-« Potentials »? Was sich in den historischen Rezeptionsstufen « erschließt », muß ja wohl schon «da» sein. Die Frage ist nur, was dieses « Schon » eigentlich besagt. Jauß klärt das keineswegs, sondern setzt unbesehen voraus, daß das nicht schon vorhanden ist — und doch irgendwie vorhanden ist. Die Rede vom « Potential » will ja irgendwie andeuten, daß dieses « Vorher » sich erst « hinterher » erschließt und nicht schon anfänglich vor Augen liegt. Gleichwohl ist es schon « angelegt ». Aber wie? Jauß' eigener Versuch einer « hermeneutischen » Grundlegung möglicher Literaturgeschichtsschreibung operiert nicht zufällig mit dem Begriff des « Erwartungshorizonts ». Es ist dieser Begriff, der den ganzen Entwurf trägt — seine Stärken und Schwächen. Es definiert in der Tat den « Horizont », daß er schon « offen » ist, aber eben so, daß erst er ermöglicht, «etwas» zu sehen, das nicht selber Horizont ist. Ohne Horizont würden wir überhaupt nichts sehen. Der Horizont ist in der Tat « vorher », was sich schon daran zeigt, daß wir — wenn wir ihn zu «erreichen» trachten — ihn nie erreichen. Er bleibt uns immer « voraus ». Der

Horizont ist niemals identisch mit dem, was sich in ihm zeigt. Er bleibt beständig als schon offener voraus.

So verstanden, ist er « vorher ». Und das definiert auch den *aristotelischen* Begriff der « Mimesis »: diese hebt heraus und reduziert. Mimesis meint gerade nicht die Nachbildung eines Vorgegebenen, sondern die filtrierende Heraushebung des Horizonthaften. Was hervorragt und als « Urbildliches » herausragt, das « Einzelne », das «Detail», das Nebensächliche verschwimmen läßt, ist eben der Horizont. Am Horizont, ja als Horizont sehen wir je nur das Überragende wie die fernen Bergspitzen. Die aristotelische Fassung der sogenannten « Nachahmung » (Mimesis) ist eben daran orientiert. Wenn Aristoteles der Dichtung die Darstellung des «Allgemeinen» zuweist im Unterschied und Gegensatz zum « Einzelnen », womit sich die Geschichtsschreibung befaßt, so steht dahinter unausdrücklich der Gedanke des Horizonts. Darin, daß die Literaturgeschichtsschreibung es mit dem « Horizont » zu tun hat, kann man Jauß nur zustimmen.

Mimesis ist irgendwie die «Filtrierung» des Horizonts, des Herausragenden. Das Herausragende, das auch noch in der « Ferne » sichtbar ist, besetzt zwar den jeweiligen Horizont, aber es erschöpft ihn nicht. Das Herausragende bringt den Horizont zu Vorschein wie die « fernen » Berggipfel, die erreicht werden können. Der Horizont indes bleibt unerreichbar. Weil mimetische Darstellung wesentlich die Filtrierung des Horizonthaften meint, kann Aristoteles der Dichtkunst die Darstellung dessen zuweisen, was nach Wahrscheinlichkeit *oder* Notwendigkeit möglich ist[48]. Die Doppelbestimmung des Möglichen (im Unterschied zum Tatsächlichen, wie es die Historiographie aufzeichnet) nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit entspringt der Filtrierung, die in aller mimetischen Darstellung gelegen ist: Mimesis ist heraushebend und eben dadurch *steigernd*, aber durch solche heraushebende und mithin « übertreibende » Steigerung ermöglicht sie die

[48] Aristoteles, *Poétique*, ed. Hardy, Paris (Les belles Lettres) 1952 (gr. Text: 1451 a 36-38, 1451 b 1-7), pp. 41-42.

« Wiedererkennung » des « Allgemeinen ». Und das Allgemeine ist es, das Aristoteles abhebt gegen das «Episodische» der Geschichts-Schreibung, die aufzeichnet, was de facto geschehen ist — im Unterschied zum Dichter, der darstellt (und nicht aufzeichnet), was geschehen kann. Weil der Dichter « nachahmend » das « Mögliche » hervorholt, ist die Dichtkunst « philosophischer » als die Geschichtsschreibung. Eben dieser Begriff des Möglichen ist es, der den Begriff des « Horizonts » nahelegt.

Der Horizont ist — wie wir bereits betonten — nie erreichbar, weil er als das, was Sicht und Aussicht erst ermöglicht, ihr selber sozusagen beständig um einen « Schritt » voraus ist. Im Horizont zeigt sich ein «Vorher» an, das keineswegs eine schon «abgeschlossene» Vergangenheit meint. Nicht zufällig sprechen wir von « offenen Horizonten ». Nur im « Mythos », d.h. in der epischen Ferne großer Gestalten und Begebenheiten erscheint das Mögliche als schon geschehen. In « mythischer » Auslegung wird das « Vorher » des Horizonts zur « faktischen » Geschichte. Das berechtigt uns freilich nicht, diese Historisierung mitzumachen, so richtig es andererseits auch sein mag, in epischen Begebenheiten einen « historischen Kern » zu vermuten. Noch weniger folgt aus dem Horizont-Charakter des « epischen » Mythos (der «Sage» im eigentlichen Sinne) eine Theorie zeitloser «Archetypen». Einer solchen Theorie liegt die schiefe Vorstellung zugrunde, daß das, was jeweils *als* Horizont erscheint, mit dem Horizont selber identisch sei. Der den Anblick erst ermöglichende Horizont fällt nicht schon zusammen mit dem Erblickten. Achilles oder Hektor sind keine « zeitlosen » Archetypen, obwohl sie über das «normale» menschliche « Maß » hinausragen. Was sie so herausragen läßt, ist vielmehr die horizontartige Steigerung, in welcher sich sozusagen die « Resonanz » ihrer Taten « sammelt ». Solche Resonanz konnte sich nur in ihnen sammeln, weil die mythische Begebenheit ursprünglich « geglaubt » wurde, als geschichtlich « wahre » rezipiert und tradiert wurde. Es ist auch klar, daß Aristoteles nicht mehr an die geschichtliche Wahrheit mythischer Begebenheiten glaubte. Für ihn

ist « Mythos » zwar die Grundlage epischer und tragischer Dichtung, aber als bündiger Geschehens*zusammenhang*, als nach «Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich(e)» σύνθεσις [49] von Begebenheiten.

Behalten wir diesen Horizontcharakter dessen im Auge, was in « mimetischer » Darstellung erscheint, dann erweist sich « Mimesis » nicht als *Rück*-Griff auf eine vorgegebene « Wirklichkeit », auf vorgegebene « Vorbilder », sondern als Hervorholen «urbildlicher» Züge, deren Ur-Bild-lichkeit schon anzeigt, daß sie nirgendwo «faktisch» vorzufinden sind. Das Ur-Bild ist kein « historisches » Vor-Bild, weil kein historischer « Rückgang » auf irgendwelche geschichtlichen Vor-Bilder jemals das « Urbild » erreichen würde. Nun wäre es allerdings eine schlechte « substantialistische Metaphysik », diese « Urbilder » entweder historisch an einen (alsdann « mythisch » verstandenen) absoluten « Anfang » der « Geschichte » zu setzen oder sie « zeitlos » über der vergänglichen Erscheinungswelt schweben zu lassen.

Der eigentümliche « Zeit »-Charakter des « Vorher », das in «mimetischer » Darstellung hervorscheint, wird eben auf solchen Wegen verfehlt. Das « Vorher », das in « mimetischer » Darstellung herauskommt, ist nie « vor » der Darstellung, um dann « hinterher » nachgeahmt (besser nach-geäfft) zu werden. Mimetische Darstellung wäre alsdann zur puren Doublette einer vorausgesetzten Wirklichkeit herabgesetzt, die darüberhinaus diese Wirklichkeit in einen flüchtigen « Schein » verwandelte. Eine solche Vorstellung von « Mimesis » verfiele der platonischen Kritik im 10. Buche des « Staates », weil sie dreifach von der « Wahrheit » abstünde. Das « Vorher » hat vielmehr Horizont-Charakter. Es ist « voraus » (und zwar im doppelten Sinne eines « Schon » und eines « Vorweg ») — und verstrickt eben deshalb in die Schwierigkeit, es mit einem « Vor »-Gegebenen gleichzusetzen.

Der Horizont ist niemals « vorher » in einer vorgestell-

[49] *ibid.*, 1449 b 36-39 u. 1450 a 1-5.

ten nach « vorwärts » bzw. « rückwärts » verlängerbaren Zeitreihe. Denn so gelangten wir ja nie an einen « mythischen » Anfang (der kein « historischer » ist), sondern mit großer Wahrscheinlichkeit zum Cro-Magnon und noch weiter zurück zum Neanderthaler. Eben weil ein solcher Rückgang auf immer entlegenere Vorbilder das «mythische» *Ur*bild nicht erreicht, sondern in einem infiniten Regreß ein immer entlegeneres « Vorbild » reproduziert, konnte man « schließen », das « Urbild » sei zeitlos. Dieser Schluß ist indes ein Kurzschluß, weil er das « Vorher » des Urbilds mittels einer Zeitvorstellung zu erfassen sucht, deren kritische Destruktion eben *Gadamers* Entwurf einer « universalen Hermeneutik » trägt.

V.

Daß aber das im Werk « angelegte Sinnpotential » irgendwie schon « da » sein muß, um in « historischen Rezeptionsstufen » entfaltet werden zu können, ist die *Voraussetzung* einer « rezeptionsästhetisch » orientierten Literaturgeschichtsschreibung. Ist diese Voraus-Setzung des « Voraus » nicht geklärt, dann hängt das ganze rezeptionsästhetische Programm in der Luft, bzw. es entzieht sich beständig selber den Boden, auf dem es sich ansiedeln will. Jauß klärt dieses «Vorher» keineswegs. Deshalb fällt es ihm ungewollt in den Rücken. Er will eine hermeneutisch angelegte rezeptionsästhetische Literaturgeschichts-Schreibung in ihren methodischen Grundlinien skizzieren, ohne zu klären, in welcher Weise das Überlieferte in sich bereits ein Sinnpotential birgt. Die Weise des « Angelegt »-Seins tradierbaren und aufschließbaren « Sinns » in den Werken wird erst dann durchsichtig, wenn der Jauß' eigenen Überlegungen zugrundeliegende Zeitbegriff kritisch aufgelöst wird. Daß Jauß aber mit diesem Zeitbegriff operiert, erklärt, wieso sein — an sich fruchtbarer — Begriff des « Erwartungshorizonts » sich das Horizont-Phänomen dennoch verstellt. Nur dadurch ist rezipierende Fortbildung von « schon » angelegtem «Sinn» möglich, daß das

Werk im Augenblick seiner Entstehung gewiß nicht so rezipiert wird, wie es nachkommende Jahrhunderte — oder wie wir es « heute » gar aufnehmen. In jedem die Kurzlebigkeit trivialer Literatur überdauernden Werk liegt ein eigentümlicher Vorgriff, der sich in ihm ebenso « sammelt » wie sich in den « urbildlichen » mythischen Gestalten die Resonanz ihrer Taten sammelt und sie mythisch steigert. Darüberhinaus ist das Werk wesentlich nur in seiner Rezeption. Das « Werk an sich », d.h. außerhalb seiner Aufnahme und Bewahrung durch das « Publikum » ist eine leere Abstraktion, die allerdings in seiner rein « ästhetischen » Aufnahme — wie etwa bei Benedetto Croce — eine verhängnisvolle Rolle gespielt hat. Gerade so löst es sich in seinem eigentümlichen In-Sich-Stehen in die Vielheit rein subjektiver « Geschmacksurteile » auf.

Gleichwohl « steht » das Werk in sich, aber nicht als gleichgültiger « Gegenstand » ästhetischer oder « philologischer » Betrachtung. Was im Werk sozusagen zum Stehen kommt, ist das, was wir « Sammlung » nennen könnten. In ihm « sammelt » sich die Überlieferung. Solche Sammlung mag äußerlich den Eindruck monumentaler Starre erwecken. In Wahrheit ist Sammlung die höchste Zusammennahme, die Sich-Zusammennahme der Bewegung vor dem Abstoß in die Ferne. Jede Bewegung hat bekanntlich ein « Woher » und ein « Wohin ». Und eben diese zwiefache Richtung kommt in der Sammlung, im In-Sich-Stehen des Werks gleichsam zum Stehen.

In der Sammlung des Werks in sich, wodurch es sozusagen « ständig » wird, und die ein Sich-Sammeln *vor* dem Abstoß ist, wird eine doppelte Gerichtet-heit des Werks sichtbar. Man kann sich das recht eindrucksvoll klarmachen an der Weise, in der *Michelangelo* die Bewegung im Marmor gleichsam « fixiert ».

> « La calma dell'uomo forte non è stata riprodotta, ma solo preconizzata, proiettata nel tempo e nello spazio. Michelangelo non ha fatto altro che applicare una regola oggi fondamentale nella fotografia. Nel fissare sulla pellicola un soggetto in movimento si cerca di scegliere l'attimo di passaggio dal movimento A a quello B. Fotografare un calciatore nell'attimo del tiro, quando ancora il suo piede non ha toccato il pallone, significa dare all'immagine l'idea del movimento, raccontando l'intera azione, dall'inizio, presupposto necessario all'immagine, alla fine, logica conseguenza dell'immagine stessa. (...) L'arte congela l'attimo ingenuo, narrando il suo presupposto necessario e la sua logica conclusione. Si può dire che l'arte proietta l'ingenuità dell'infanzia nel futuro, e che l'arte, come la fotografia (intesa in senso tecnico) testimonia 'l'attimo fuggente'. »[50]

Was ist dieser großartigen Beschreibung der Bildhauerkunst Michelangelos zu entnehmen? Eben dies: die Sammlung des Werks vor dem 'Abstoß' sammelt in sich die Vor- und Nachgeschichte einer Bewegung von Sinn, die in ihr gleichsam zum Stehen kommt. Die Sammlung ist notwendig vor dem Abstoß. Aber weil der Abstoß gerade in der Sammlung verbleibt, öffnet sich in der Sammlung selber der Horizont, in den das Werk hineinspricht.

Denn in der Sammlung öffnet sich das « Vorher » eines Horizonts. Sie kann ihn öffnen, eben weil in der sich sammelnden Bewegtheit der Tradition das Vorher das Nachher wie in einem «Entwurf» vorwegnimmt. Das Werk antizipiert gleichsam sich selbst auf seine Rezeption hin. Der es schaffend « hervorbringt », was nicht schon heißt: aus dem Nichts « produziert » geht ganz und gar in diesem Hervorbringen auf, d.h. in seiner « Aufgabe », die hier in einem doppelten Sinne zu verstehen ist: als zu vollbringende « Aufgabe » und im Hervorbringen *aufgehende* Weg-Gabe. Eben dies hat Schiller im Auge, wenn er vom « Naiven » spricht. Das Naive ist dadurch definiert, daß es gleichsam « bewußtlos » schafft, ganz im Gegenständlichen des Hervorgebrachten aufgeht. Insofern reicht das, was es hervorbringt, über das hinaus, was es selbst davon weiß. Keine Interpretation erschöpft sich in der « mens auctoris ».

Das Werk ist in diesem Sinne in der Tat ein « Wurf ». Was in ihm zum Stehen kommt, ist sozusagen die « Be-

[50] G. P. Masi, *Abschied von den Eltern*, Diss. Neapel 1974, p. 80.

wegung » des Wurfs, welche in der Sammlung den Horizont kommender Rezeption öffnet.

Das Werk birgt in seiner zum Stehen gekommennen « Sammlung » seine Vor- und Nachgeschichte. Jauß sichtet das sehr wohl in seinem Entwurf einer rezeptionsgeschichtlichen Philologie, aber er verfehlt den zeitlichen Sinn der Horizontstruktur dessen, was er « Rezeption » nennt und innerhalb derer wir « stehen ». Und er muß ihn notwendig verfehlen, weil er Rezeption mit der fortschreitenden Ausschöpfung eines « Sinnpotentials » gleichsetzt, das zwar im Werke schon « angelegt » sein soll, andererseits aber in « Anamnesis » nicht soll erfaßt werden können. « Anamnesis » und « Mimesis » sollen beide « humanistische » Begriffe sein, deren «ästhetische Verbindlichkeit», wer weiß wie, inzwischen über Bord gegangen ist. Damit aber werden die Begriffe der Rezeption und der « Tradition » unverständlich. Wenn das «Sinnpotential» schon irgendwie im Werke « angelegt » sein soll, dann wird man wohl nicht umhin können, Wiedererkennung und Interpretation in einen Bezug zu setzen. Diesen Bezug will Jauß nicht sehen, eben weil er meint, daß man so einer falschen Mythologie ewiger Urbilder und 'Wesenheiten' verfiele. Aber so richtig es auch sein mag, gegen die falsche Hypostasierung metaphysischer Ewigkeiten zu Felde zu ziehen, man entgeht ihr gerade dann nicht, wenn man gegen sie nichts weiter aufzubieten hat als die übliche Vorstellung einer leeren Sukzession von Jetzt-Punkten.

Man macht ja dann doch die Feststellung, daß das sogenannte « Jetzt » überhaupt nicht « ist », daß man es nie wie « etwas », wie ein vorhandenes « Seiendes » fassen kann. Es steht beständig bevor und ist ebenso beständig und « unmittelbar » vergangen. Es ist immer schon nicht mehr und umgekehrt ebenso noch nicht, an ihm selber aber « nichts ». So ist es Anfang und Ende zumal. Genau diese alltägliche Vorstellung vom « Fluß » der Zeit erzeugt aus sich selber die falsche Idee einer « Ewigkeit ». Die Zeit, die jederzeit schon vergangen und ständig bevorstehend ist, faßt bereits Platon als das bewegte « Abbild » der « Ewigkeit », entsprechend dem Bezug der einzelnen ver-

gänglichen Erscheinung zur Ständigkeit der «Idee» (eidos). Auf die Destruktion dieses *metaphysischen* Zeitbegriffs zielt *Heideggers* oft mißverstandene (wie etwa in Emil *Staigers* « Grundbegriffe(n) der Poetik ») [51] Zeitanalyse in « Sein und Zeit », eben weil dieser metaphysische Zeitbegriff, der auf eine eigentümliche Weise konform geht mit unserer « alltäglichen » Vorstellung vom Fluß der Zeit, das « nunc stans » der « Ewigkeit » aus sich entläßt, die «Idee» der beständigen Anwesenheit.

Es ist also wenig sinnvoll, auf der Vorstellung des kontinuierlichen Zeitflusses zu insistieren, weil eben diese Zeitvorstellung die versteckte Basis jener metaphysischen « Ewigkeiten » darstellt, die Jauß zu bekämpfen meint. In Wahrheit bleibt ja gerade im Insistieren auf dieser naiven Vorstellung von « Zeit » die bekämpfte « Metaphysik » erhalten. Die bloß äußerliche Entgegensetzung von « Zeit » und « Ewigkeit », die sich zugunsten der Zeithaftigkeit alles geschichtlich Gewordenen entscheidet, beschneidet die « platonische » Zweiung von Idee und Erscheinung lediglich um die der Erscheinungswelt vermeintlich «über»-gebaute « Idee » — und hält das alsdann für eine Kritik des « Platonismus », die sich heute jedermann angelegen sein läßt. Aber es wird wohl niemand bestreiten wollen, daß wir die *einzelne* Erscheinung überhaupt nicht als « dieses » oder « jenes » (z.B. als « Baum » oder als « Haus ») ansprechen könnten, wenn wir nicht schon (ohne dessen inne zu sein) auf das «Allgemeine» einer «Idee» vorblickten. Irgendeine kurzschlüssige « Kritik » am « Platonismus » der Tradition, die auf dem « Unten » der Erscheinungen als zeithafter beharrt, ist nur ein umgekehrter — mit Marx zu reden — ein « umgestülpter » Platonismus. Der Kampf gegen eine so verstandene « Meta »-Physik kommt aus ihr nicht heraus, sondern bestenfalls dazu, das Oben aus dem Unten irgendwie zu deduzieren.

Der « Marxismus » ist mit seiner Vorstellung von «Basis» und «Überbau» einem umgekehrten Platonismus nicht

[51] E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.

weniger verhaftet als eine blinde Kritik an « metaphysischen » Ewigkeiten, die gegen solche die bloße Zeithaftigkeit der Erscheinungen ausspielt. Sie meint das «Wesen» durch bloße Negation abzuschaffen und durch die « Erscheinung » zu ersetzen, ohne zu bemerken, daß sie die Erscheinung unwillkürlich zum « Wesen » erklärt. Die platonische Zweiteilung von Wesen und Erscheinung, von « essentia » und « existentia » bleibt unverändert erhalten. Es wechselt lediglich der Maßstab der Bewertung, nicht aber wird die Zweiteilung als solche problematisch. Wer die metaphysischen Wesenheiten als bloß übergebauten « Schein » von Ewigkeit bekämpft, verstrickt sich in den merkwürdigen Widerspruch, das gleichsam «beseitigen» zu wollen, was doch gar nicht « ist ». Das, was nicht ist, kann gar nicht beseitigt werden, weil es doch keiner Beseitigung bedarf. Was allenfalls Gegenstand kritischer Entlarvung werden kann, ist die *Verdinglichung* jenes « himmlischen Nichts », als welches etwa *Nietzsche* die metaphysische « Hinterwelt » des « Platonismus » erweisen will. Was aber jedem Angriff widersteht, ja als « Resultat » alles ideologiekritischen Abbaus des jenseitigen « Scheins » herauskommt, ist eben das, was nach dem alltäglichen Urteil « nichts » ist und *wogegen* dann das neue Evangelium der « Erde » und eines menschenwürdigen Daseins ausgespielt wird wie etwa in der umgekehrten Bergpredigt Zarathustras oder in Marx' berühmtem Satze, daß die «Wurzel des Menschen (...) aber der Mensch » sei. Wäre aber das zu « nichts » erklärte vermeintliche « Jenseits » tatsächlich nicht, dann könnte *dagegen* auch nicht die «Erde», der « Mensch » und dgl. mehr ausgespielt werden als das, was tatsächlich « ist » und *nicht* nichts ist.

Nun ist aber gerade die Vorstellung eines Jetzt-Flusses aus lauter Nichtigkeiten aufgebaut. Das aber gerade bleibt in der Kritik an den « platonischen » Ewigkeiten außer Betracht. Daraus entspringt die merkwürdige Naivität, mit der Jauß gegen Gadamers « Hermeneutik » zu Felde zieht:

> « Die Erkenntnisbedeutung der Kunst ist mit dieser epochalen Wendung (nämlich zur « Modernität » der Künste, H. K.) aber nicht zu Ende gekommen, woraus erhellt, daß sie keineswegs an die klassische Funktion des Wiedererkennens gebunden war. Das Kunstwerk kann auch Erkenntnis vermitteln, die sich nicht in das platonische Schema fügt, wenn es Wege künftiger Erfahrung antizipiert, noch unerprobte Anschauungs- und Verhaltensmodelle imaginiert oder eine Antwort auf neugestellte Fragen enthält. Gerade um diese virtuelle Bedeutung und produktive (!) Funktion im Prozeß der Erfahrung wird die Wirkungsgeschichte der Literatur verkürzt, wenn man die Vermittlung von vergangener Kunst und Gegenwart unter den Begriff des *Klassischen* bringen will. Wenn das Klassische nach G. (sc. Gadamer) *selber* in beständiger Vermittlung die Überwindung des historischen Abstands vollziehen soll, muß es als eine Perspektive der hypostasierten Tradition den Blick darauf verstellen, daß klassische Kunst zur Zeit ihrer Hervorbringung noch nicht 'klassisch' erschien, vielmehr selbst einmal neue Sehweisen eröffnet und neue Erfahrungen präformiert haben kann, die erst aus historischer Distanz — im Wiedererkennen des nunmehr Bekannten — den Anschein erwecken, daß sich im Kunstwerk eine zeitlose Wahrheit ausspreche. »[52]

Es gilt, in wenigen Schritten, die Sophisterei dieser Argumentation aufzuzeigen, weil sie den brüchigen Boden einer « Rezeptionsästhetik » ausmacht, die am Ende den Begriff der Rezeption unverständlich werden läßt.

VI.

Daß das « Klassische » zur Zeit seiner Hervorbringung « noch nicht 'klassisch' » erscheinen konnte, dieser anscheinend so « logische » Schluß bringt am Ende den Begriff des « Klassischen » in jedem Sinne zum Verschwinden. Die Argumentation von Jauß geht folgenden Weg: dem Wiedererkennen muß eine vorherige Bekanntschaft mit dem Wiedererkannten vorausliegen. Diese Bekanntschaft kann prima facie noch kein Wiedererkennen sein. Oder — um es mit Jauß zu sagen: klassische Kunst kann

[52] *Literaturgeschichte als Provokation*, cit., p. 187 f.

zur Zeit ihrer Hervorbringung noch nicht 'klassisch' gewesen sein. Nur daß das überhaupt kein Argument ist, sondern ein klassisches Sophisma: wenn ich etwas zum « ersten Mal » sehe, dann kann dieses Sehen « noch » kein Wiedersehen sein. Das kann es erst « hinterher » werden. Denn sonst müßte man ja ein Wiedererkennen v o r dem Wiedererkennen annehmen, was doch wohl widersinnig wäre. Aber wenn das ein Argument wäre, dann hätte Platon mit seiner Lehre von den « Ideen » nur krausen Unsinn gedacht. Platon wollte indes gerade zeigen, daß unser unvermitteltes « Sehen », das auf den « Anblick » der Dinge geht, in Wahrheit die einzelnen « Dinge » immer schon im Lichte von « Ideen » sieht. Wir sehen einen Baum *als* Baum, ein Haus *als* Haus, d.h. wir sehen aus den einzelnen Erscheinung jeweils ein *Was* heraus. Um es also « platonisch » zu sagen: unser Sehen ist das beständige « Erinnern » von « Ideen », die wir aber im Hinsehen auf die je einzelnen Erscheinungen vergessen. Wäre das Sehen im Horizont der vermeintlich « ersten » Begegnung kein «Wiedersehen», dann würden wir höchstwahrscheinlich lediglich ein wüstes Chaos und nicht eine geordnete Welt erblicken. Wie könnte ich einen Baum a l s einen solchen « erkennen », wenn ich nicht schon wüßte, w a s ein Baum ist?

Die *ausdrückliche Rück*wendung auf die « Ideen », deren vergängliches und schattenhaftes « Abbild » die Erscheinungen sind, ist tatsächlich so etwas wie Anamnesis, die freilich eine Abkehr und Losreißung von den « Erscheinungen » einschließt. Es ist klar, daß die « Ideen » nicht selber Dinge sind, eine sozusagen « hinter » den Dingen liegende zweite Dingschicht, die sich in den Erscheinungen lediglich « verdoppelte ». Die Ideen zeichnen aber irgendwie — und das ist der platonische Gedanke — den Gesichtskreis vor, innerhalb dessen uns das Einzelne *als* dieses oder jenes begegnen kann. Eine Kritik der platonischen Ideenlehre kann sich allenfalls daran entzünden, daß die Ideen wie ewige « Urbilder » verstanden sind. Was in den Erscheinungen « ständig » ist, das ist für Platon nicht die Erscheinung, sondern der *bleibende* Anblick, ihr bleibendes Aussehen, das « eidos », die Idee.

Der Gegensatz von übersinnlicher Idee und sinnlicher Erscheinung mag als metaphysischer Gegensatz — vor allem durch die Heirat mit dem Christentum — mittlerweile problematisch geworden sein, das sagt indes noch nicht, daß sich die Theorie der « Mimesis » bzw. « Anamnesis » damit über Bord beförden ließe, so als stecke in ihr nicht die Anzeige eines Problems. Was Jauß (und mit ihm viele andere als « Platonismus » bekämpfen), das hat bereits Platon *selber* erkannt und überhaupt aus seinem «Staat» verbannen wollen. Platons Dichterkritik ist immer noch ein Skandalon, dessen Wurzeln indes zumeist im Dunkel bleiben: für Platon ist dichterische Mimesis immer schon Mimesis der Mimesis, d.h. die bloße Nachbildung dessen, was selber schon Nachahmung der « Idee » ist, worin also das Licht der Idee am meisten verblaßt. Die Nachahmung der Erscheinungen ist gemessen am herstellenden Tun des Handwerkers das « Dritte » nach der Wahheit. Nachahmung der Nachahmung ist immer schon Nachahmung der bloßen vergänglichen Erscheinung.

Das richtige Moment an dieser Kritik wird einem deutlicher, wenn man sich klarmacht, worauf sie zielt: alles, was «geschichtlich» ist, vergeht, so wie unsere historische Existenz vergänglich und keineswegs ewig ist. Wer sich an diese vergängliche Existenz heftet, um sie getreulich festzuhalten, dem widerfährt eine eigentümliche Entfremdung von der geschichtlichen Kontinuität. Alles Nachahmen ist ja ein Sich-Versetzen ins Nachgeahmte, eine Identifikation mit dem Nachgeahmten. Und eben darin liegt die von Platon bekämpfte Gefahr alles mimetischen Tuns. Es bewirkt eine Selbst-Entfremdung, wie sie in unserem Jahrhundert von Pirandello und Brecht in aller Schärfe dort kritisiert worden ist, wo der äußerliche Wirklichkeits-Schein am stärksten blendet und verführt: nämlich auf der Bühne.

Hier ist nicht der Ort, auf sämtliche Motive der platonischen Dichterkritik einzugehen, wohl aber wird deutlich, daß die platonische Kritik eben das trifft, was wir « ästhetisches Bewußtsein » nennen könnten, jene Selbstvergessenheit und Selbstweggabe an den äußerlichen und

blendenden Schein einer Wirklichkeitsnachahmung, in der sich die ethische Kontinuität der Existenz verwirrt und der Sophisterei des Geschwätzes öffnet. Platon selber trifft also jene Entfremdung, die dem historischen Bewußtsein in seiner rein « ästhetischen » Versetzung in den Geist fremder Zeiten widerfährt. Jauß will ja eben gegen ein solches rein « ästhetisches » Verhältnis zum Überlieferten eine Art hermeneutischer « Kontinuität » zur Geltung bringen. Und gerade das ist ein spezifisch «platonisches» Motiv. Der Kampf gegen den Platonismus der « Nachahmung » ist selber ein platonisches Motiv.

Daß gleichwohl « Anamnesis » für Platon die Quelle aller wahren Erkenntnis ist, muß also gegen eine Kritik des « platonischen Schemas » bedenklich stimmen. Dieses prinzipielle Bedenken trifft auch Jauß' Gebrauch des Begriffs von Klassizität. Es ist ja doch wohl widersinnig, Klassizität gegen « Modernität » in einer Weise abheben zu wollen, die das Klassische wiederum zu einer abgeschiedenen « Epoche » werden läßt.

Das «klassische» Werk ist aber auch nicht dadurch « klassisch », daß es eine « zeitlose » Wahrheit ausspricht, die zu « allen » Zeiten die gleiche sei, sondern eben dadurch, daß es zu jeder Zeit so spricht, als rede es eigens sie an, was nicht schon heißt, es rede sie auf die *gleiche* Weise an. Klassizität ist überhaupt kein Epochenbegriff. Wenn wir vom « Weimarer Klassizismus » reden, dann verbinden wir damit wesentlich einen *Stil*-Begriff, der auf eine bestimmte Epoche eingeschränkt ist. Wir meinen damit einen ausdrücklichen Bezug auf die « klassisch » gewordene Antike, aber ein solcher « Klassizismus » (dessen Ästhetizismus übrigens bereits Goethe in den «Wahlverwandtschaften» aufs Korn nimmt) definiert nicht schon das « Klassische ».

Das Kriterium einer Unterscheidung zwischen Klassik und Moderne steht mithin auf schwachen Füßen. Wenn mit einem « klassischen » Werk das gemeint ist, woran sich ein ästhetisches Bewußtsein erbaut, dann ist Klassik ein rein negativer Begriff, der gerade nicht die «Wirkungsgeschichte» des Werks betrifft, sondern die museale Erbauung am « zeitlosen » Meisterwerk und am « geflügelten Wort ». Ein solcher rein « ästhetischer » Begriff von Klassik aber definiert nicht schon den rechten Begriff eines « klassischen » Werks, sondern bestenfalls einen *falschen*. Wenn Goethes Werk « klassisch » ist, dann nicht deshalb, weil es der « Weimarer Klassik » verhaftet sei, was ohnehin nur für einen verschwindenden Teil seiner Werke gilt, sondern weil es noch etwas « sagt ». Daß das, was es sagt, zu verschiedenen Zeiten verschieden ist, versteht sich von selbst.

Die « Zeitlosigkeit » des « klassischen » Werks, die Gadamer im Auge hat, steht keineswegs im Widerspruch zu der sich je und je wandelnden Vermittlung von Gegenwart und Vergangenheit, sondern betrifft die eigentümliche Ständigkeit, die es dadurch gewinnt, daß es den Wandel der Zeiten so überdauert, daß es immer wieder *neu* anzusprechen vermag. In diesem Sinne ist Dante nicht weniger klassisch als Homer, Shakespeare oder Goethe. Gegen *diesen* Begriff des Klassischen läßt sich nicht als Negativum « die fraglose Selbstverständlichkeit des sogenannten ' Meisterwerks ' » ausspielen, weil ja doch wohl niemand leugnen wird, daß die « Fanny » Feydeaus und die « Madame Bovary » Flauberts durch einen Abgrund getrennt sind [53]. Jauß betont: « Auch dem klassischen Werk gegenüber ist das rezipierende Bewußtsein nicht der Aufgabe enthoben, das ' Spannungsverhältnis zwischen Text und Gegenwart ' zu erkennen ». In der Tat. Wir sind dieser Aufgabe erst recht nicht enthoben, wenn wir das « klassische » Werk ästhetisierend wie ein Monument bestarren.

Jauß' Begriff des « Klassischen » verfehlt in einem doppelten Sinne das Phänomen: er verwechselt einmal

[53] *ibid.*, p. 181. Jauß übersieht, daß der Niveau-Unterschied zwischen der *Fanny* Feydeaus und der *Madame Bovary* Flauberts durch keine Dialektik von Frage und Antwort, die beide Werke aufeinander bezieht, je überbrückt werden kann. Trivialliteratur wird dadurch nicht schon besser, daß sie Gegenstand der Literarhistorie wird.

die Klassizität des Meisterwerks mit der Zeitlosigkeit eines wie ein Koffer durch die Geschichte transportierten Bildungsschatzes, womit er das Klassische unvermittelt gleichsetzt mit der Vorstellung von Klassizität, wie sie das bürgerliche Bildungsbewußtsein des 19. Jahrhunderts hegen mochte; er richtet zum anderen einen prinzipiellen Unterschied zwischen « Klassik » und « Moderne » ein, der den Faden der Kontinuität zwischen Überlieferung und Gegenwart notwendig abreißen läßt. Die epochale Scheidung zwischen Klassik und Modernität wird mithin zur absoluten, die überdies das Klassische nur *negativ* zu bestimmen vermag, als « Platonismus » und dgl. mehr.

Der Begriff von Klassizität, den Jauß glaubt an Gadamer einklagen zu müssen, ist bei ihm selber nur *negativ* bestimmt, am Ende als « kulinarische » Weise des Kunst-Genusses, womit aber die « Epoche » der « Klassik » letztlich unverständlich wird. Denn selbst wenn wir «Klassik» zur absoluten Vergangenheit erklären wollten, wir reduzierten sie im Grunde auf das Gleichgültige, wenn wir sie mit den Maßstäben « kulinarischer » Kunst messen wollten [54]. Es mag sein, daß Goethes « Werk » kulinarisch « genossen » wird, aber das betrifft eine Weise der Rezeption, nicht die Sache selber.

VII.

Wir diskutieren noch einmal:

> « Die Übereinstimmung der von mir versuchten rezeptionsästhetischen Grundlegung einer möglichen Literaturgeschichte mit H. G. Gadamers Prinzip der Wirkungsgeschichte hat indes dort seine Grenze, wo Gadamer den Begriff des Klassischen zum Prototyp aller geschichtlichen Vermittlung der Vergangenheit mit der Gegenwart erheben will. » (a.a.O.)

[54] Jauß, *op. cit.*, p. 178 f., vgl. hierzu Verf.: *Kitsch als hermeneutisches Problem*, « Annali dell'Istituto Universitario Orientale », Sez. Germanica, 1972, 1, pp. 87-98.

Dagegen ist zu sagen, daß Jauß' Entwurf einer « rezeptionsästhetischen » Literaturgeschichte schon deshalb zu Gadamers « Hermeneutik » quer steht, weil er sie zu dem Zwecke benutzt, daraus eine wissenschaftliche « Methode » unmittelbar abzuleiten, die aus ihr gerade n i c h t folgt. Im Gegenteil: das methodologische Programm, das Jauß aus Gadamers « Prinzip der Wirkungsgeschichte » ableiten will, stellt Gadamers Versuch, den naiven geisteswissenschaftlichen Objektivismus wirkungsgeschichtlich aufzulösen, auf den Kopf, wenn er meint, daß er « mit wenigen Strichen » den « Erwartungshorizont des Publikums von 1857 » skizzieren könne. Selbst der kühnste aller historistisch orientierten Literarhistoriker wäre wohl schwerlich auf den Anspruch verfallen, den allgemeinen « Horizont » der literarischen Erwartungen eines « Publikums » zu einem bestimmten Zeitpunkt mit wissenschaftlicher « Objektivität » zu bestimmen. Und wäre dies möglich, dann wäre damit Gadamers Kritik am « Objektivismus » der historischen Geisteswissenschaften der Boden entzogen und auf diesem nicht vorhandenen Boden ließe sich dann auch keine rezeptionsästhetische Theorie aufbauen.

> « Die Analyse der literarischen Erfahrung des Lesers entgeht dann dem drohenden Psychologismus, wenn sie Aufnahme und Wirkung eines Werks in dem objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen beschreibt, das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache ergibt. » [55]

Ich bin geneigt, diesem Postulat zuzustimmen, solange Jauß darauf verzichtet, das als ein « hermeneutisches » zu behaupten. Gewiß entgeht man damit dem Psychologismus einer naiven « Einfühlung » in vergangene Lesererfahrung, aber w a s ist denn dann «objektiv» b e s c h r e i b b a r ?

Jauß selber formuliert es so:

> « Ein literarisches Werk, auch wenn es neu erscheint, präsentiert sich nicht als absolute Neuheit in einem informato-

[55] Jauß, *op. cit.*, p. 173.

> rischen Vakuum, sondern prädisponiert sein Publikum durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale oder implizite Hinweise für eine ganz bestimmte Weise der Rezeption. »[56]

Was durch einen solchen analytischen Ansatz eliminiert ist, läßt sich so formulieren: es ist genau der Vorgang der Aneignung des Werks hier und jetzt. Seit jeher hat die Hermeneutik sich verstanden als wiederholende Aneignung überlieferten Sinns, in welcher Aneignung der historische « Abstand », der uns vom überlieferten Wort trennt, verschwindet. Die Objektivierung der vorgegebenen « Erwartungen » hingegen zielt zunächst nicht auf diese Aneigung, d.h. die Übersetzung überlieferten Sinns, sondern bestimmt allenfalls die *Richtung*, in der sich diese « Aneignung » vollziehen *könnte*. Was also durch die « Objektivierung » der präformierten « Erwartung » geschieht, ist lediglich die Fixierung eines virtuellen Schemas von Richtungsanzeigen. Ein solches Schema von Virtualitäten ist durchaus objektivierbar, nicht aber die hermeneutische « Erfahrung », die stets eine Erfahrung sich erfüllenden Sinns ist. Wenn ich etwa an einem « Märchen » als « einfacher Form » das typische «es war einmal» als prädisponierendes Erwartungssignal heraushebe, so ist das ja noch keine Interpretation, sondern die Beschreibung eines Signals, das sich erst im Vorgang der « Rezeption » so oder so « erfüllen » kann und soll. Insofern ist es ganz richtig, von Prä-Disposition zu reden. Gerade weil die Objektivation nur ein Schema von Virtualitäten in den Blick bringt, sieht sie zunächst von der Aktualisation dieser virtuellen Richtungsanzeigen ab. Das ist eine sinnvolle methodische Begrenzung, die freilich um den Preis erkauft ist, das auszuklammern, was für alles Verstehen kennzeichnend ist: in der verstehenden Anverwandlung des Texts verschwindet das objektivierbare Wort in dem, was es « zur Sprache » bringt. Der eigentliche «Akt» des Verstehens, in dem das Verstandene « zugeeignet » wird, ist niemals « objektivierbar », auch wenn er sich in vorangezeigten « Richtungen » vollzieht. Und zwar ist der « Akt » des Verstehens deshalb nicht objektivierbar, weil in ihm das bloß virtuelle Wortzeichen, das durchaus « vorher » objektiviert werden kann, sich entzieht. Der Text beginnt zu sprechen, er sagt etwas. Diese Erfahrung des Entzugs ist kennzeichnend für alles Sprechen im eigentlichen Sinn. Und nur weil das sagende Wort sich in das Gesagte entzieht, um freizulegen, sehen zu lassen, entspringt ein Problem der Mehrdeutigkeit des Gesagten. Denn das Verschwinden des Worts, das es als echtes Medium des Sagens erweist, ist der Ort des Entzugs, der zugleich Manifestation ermöglicht. Das eigentliche Problem der Mehrdeutigkeit stellt sich im Sagen: ich sage « dieses » und sage doch schon anderes unwillkürlich mit.

[56] *ibid.*, p. 175.

Weil das Wort, wofern es « etwas » über « etwas » sagt, ganz im Gesagten aufgeht, hat es einen Sinn, von der Transparenz des Worts zu reden. Das offenlegende Wort ist, sofern es ganz im Gesagten aufgeht, in ihm verschwindet, ein vollendetes Medium, in dem sich die Sache zeigt. Aber so vollkommen das Wort auch die Sache zeigen mag, in seinem Verschwinden selber verbirgt es sich. Es ist nicht einfach eitel Helle, die das Wort verbreitet, sondern in seinem Verschwinden, durch das allein es einen Sachverhalt offenlegen kann, liegt notwendigerweise eine Verbergung. Insofern ist das Wort nicht einfach transparent, sondern gleichsam « getrübt » durch das selber, was es offenlegt.

Was läßt sich aus dieser Überlegung entnehmen? Wenn das Wort nur dann wirklich « sagt », wenn es selber im Gesagten verschwindet, dann ist es im Offenlegen gerade nicht objektivierbar. Es ist objektivierbar nur dann, wenn es nicht sagt, nur solange als es pure Virtualität ist, etwas, das erst « erfüllt » werden muß. Innerhalb eines solchen objektivierbaren « Systems » von lauter Virtualitäten bewegt sich die Analyse, die Jauß vorschlägt. Vom Verdacht des « Psychologismus » ist dieses analytische Verfahren insofern frei, als das « Signal » des « es war

einmal » zu Beginn des Märchens in der Tat unabhägig ist vom individuellen Leser-Ich. Damit ist nich ein bestimmter Leser oder Hörer gemeint, sondern dieses «es war einmal » evoziert eine allgemeine Erwartung, prädisponiert den Leser oder Hörer. Der Leser- bzw. Hörerrolle entspricht ein System von « Signalen », das als solches beschreibbar ist.

> « Der psychische Vorgang bei der Aufnahme eines Texts ist im primären Horizont der ästhetischen Erfahrung keineswegs nur eine willkürliche Folge nur subjektiver Eindrücke, sondern der Vollzug bestimmter Anweisungen in einem Prozeß gelenkter Wahrnehmung, der nach seinen konstitutierenden Motivationen und auslösenden Signalen erfaßt und auch textlinguistisch beschrieben werden kann. » [57]

Man kann nicht sagen, daß diese Deskription « ästhetischer Erfahrung» sich durch besondere Klarheit auszeichnete. Soviel ist klar: Jauß beschreibt gerade nicht den « Vorgang » der « Rezeption » des Texts, sondern lediglich das System der diesen Prozeß « auslösenden » Signale. Aber er identifiziert das Signal, d.h. das richtungsanweisende Zeichen mit dem Vorgang des ihm Folgens. Dieser Vorgang ist aber gerade nicht beschreibbar, wenn man nicht das Zeichen mit dem verwechseln will, was es zeigt und wohin es zeigt. Wäre dieser Vorgang beschreibbar, dann hätte er bereits stattgefunden. Aber dieser Vorgang der Aktualisierung, der ja doch eigentliche « Rezeption » wäre, ist nicht etwa deshalb nicht beschreibbar, weil er in das « Innere » einer Individualität versenkt wäre, sondern weil er erst bevorsteht[58]. Er ist nicht schon geleistet, allenfalls ist die « Richtung » vorgegeben, in der er sich vollzieht. Jauß' Konzept macht sich der Verwechslung von hermeneutischer Anverwandlung und strukturaler Analysis schuldig. Er hält die strukturale Analyse bereits für eine « Interpretation ». Aber Interpretation ist alles weniger

[57] *ibid.*

[58] vgl. hierzu: Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris 1969, pp. 80-97.

denn lediglich die Beschreibung einer Systemveränderung, sondern umgekehrt die Systemveränderung die nachträglich beschriebene Folge eines hermeneutischen « Rucks ».

Was er beschreibt, ist also nicht eine Horizontverschiebung, weil sich eine solche nicht beschreiben läßt. Die Rede von der « Objektivation » von « Horizonten » ist ein phänomenologischer Widersinn, weil alle Objektivation jeweils « Horizont » voraussetzt. Will ich aber die typischen Publikumserwartungen durch das Signalsystem eines Textes ermitteln, dann beschreibe ich damit nicht etwa einen « Horizont », sondern bestenfalls den Mangel an Horizont.

Das Wort ist unversehens zu dem geworden, was es doch nur « bezeichnet ». Das Wort selber ist wie ein Ding genommen. Diese « natürliche » Versuchung entspringt indes der Eigentümlichkeit des Worts: das Wort legt offen und *verschwindet* im Gesagten. Das will hier freilich richtig verstanden sein. Das wird eben an der Rede von « Vorher » klar: dieses « Vorher » selber verbirgt eine « Bedeutung ». Es ist ja doch die alltägliche Vorstellung, daß das Wort « etwas » bezeichnet, das ihm « vorhergeht ». Aber ist das eine « dinghafte » Wirklichkeit, die dem Wort « vorhergeht »? Wenn man das « Vorher » so nimmt, dann sind Wort und Sache als eine Sukzession *zweier* Dinge vorgestellt. So aber können wir nicht verfahren. Da geschieht eben jene Verstellung, die ich in dem Versuch einer Kritik der Kritik von Jauß an den Begriffen der « Anamnesis » und « Mimesis » namhaft zu machen versuchte. So berechtigt Jauß' Kritik an der vulgarisierten Anamnese und Mimesis auch ist, sie verfällt hinterrücks dem, was sie bekämpft. Denn es ist ja doch keineswegs so, daß das « hinterher » (verspätet) erkannte (*wieder*-erkannte) « Vorher » dem Wiedererkennen wie eine anamnesisfreie « Voraussetzung » vorherginge. Das gleiche gilt für die « nachahmende » Darstellung, der eine sozusagen erst « hinterher » reproduzierte « Wirklichkeit » vorausgedacht wird. Pirandello hat uns auf eine einzigartige Weise gezeigt, daß diese « Mimesis » eine Mimesis der Mimesis ist, uns mithin nicht mehr « gibt » als eine « illusione di

realtà ». Wenn aber diese geläufige Idee des «Vorher», d.h. der « wiedererkennungsfreien » Voraussetzung, der « mimesis »-freien « Wirklichkeit » scheitert, dann wird damit nicht schon « Anamnesis » oder « Mimesis » wahrhaft im Kern getroffen. Wenn Jauß also darauf besteht, daß «Wiedererkennung» erst «nachträglich» komme, dann bemerkt er nicht, daß er seine eigne Interpretation von « Mimesis » und « Anamnesis » bekämpft. Dies zu zeigen, ist eine der wesentlichen Absichten der vorausgehenden Rezension gewesen.

Aber gerade wenn wir das alles ins Auge fassen und bereit sind, das « platonische » Motiv in Jauß' Argumentation ernst zu nehmen, dann zeigt sich doch, daß dieses durch die Tradition des platonischen Gedankenguts, der großen platonischen « Dialoge » auf uns gekommene Motiv alles weniger ist denn irgendein beliebiger « Inhalt » eines Bildungsbewußtseins, in das man wie in einen vorgehaltenen Behälter die Mißwüchse einer heruntergekommenen «Paideia» hineinschüttet. Das platonische Motiv der Kritik an der « nachahmenden Dichtung » ist so wenig ein Bildungsinhalt, daß es gerade dem den Boden zu entziehen scheint, woran sich die griechische « Bildung » orientierte, nämlich den großen Vorbildern eines Homer und Pindar, um von den Tragödiendichtern ganz zu schweigen.

Die Wiederkehr des platonischen Motivs der Dichterkritik ist ja nun keineswegs eine bloße Repetition überkommenen « Gedankenguts », auch wenn es in vielem doch nur eine verblaßte « Erinnerung » an den ethischen Aufruhr Platons ist. Das « aufklärende » Moment dieser Dichterkritik scheint mir gerade bei Jauß in einer merkwürdigen Weise vereinseitigt.

> « Die Konzeption einer Geschichte der Kunst, die auf den geschichtlichen Funktionen ihrer Produktion, Kommunikation und Rezeption aufbauen und an dem Prozeß der fortwährenden Vermittlung von vergangener und gegenwärtiger Kunst teilhaben soll, erfordert die kritische Absetzung von zwei entgegengesetzten Positionen. Denn sie provoziert nicht allein den historischen Objektivismus, der als ein bequemes Paradigma

> immer noch den normalen Fortgang philologischer Forschung gewährleistet, im Bereich der Literatur aber eine nur scheinbare Exaktheit erreichen kann... Sie provoziert auch die philologische Metaphysik der Tradition und mit ihr den Klassizismus eines Dichtungsverständnisses, das sich über die Geschichtlichkeit der Kunst hinwegsetzt, um der 'großen Dichtung' ein eigenes Verhältnis zur Wahrheit; *zeitlose Gegenwart* oder « selbstgenügsamens Anwesen » und eine wesenhaftere Geschichte: *Tradition* oder « Autorität des Überkommenen » zuzuerkennen. » [59]

Das klingt ein wenig merkwürdig, zumal wenn man bedenkt, wer da mit dem Schlagwort der « philologischen Metaphysik der Tradition » getroffen werden soll. Gewiß: das produktive Selbstmißverständnis Jauß' in dem philologischen Verfahren, das er beschreibt, scheint bis zu einem gewissen Grade diesen Mangel auszugleichen, aber eben doch nicht vollständig. Es markiert sich da einmal mehr die Grenze seiner programmatischen Konzeption.

So richtig einerseits die beredte Polemik gegen die Konzeption « zeitloser » Meisterwerke sein mag, der Aufruhr gegen unhistorische « Archetypentheorien », wie sie Jauß am Strukturalismus Northrop Freyes einklagt, so fraglich ist andererseits, ob die « Gegner », die im Zusammenhang der angezogenen Textstelle ausdrücklich genannt sind (nämlich Gadamer und Heidegger), durch eine Polemik dieses Typs getroffen werden können. Ausgerechnet der *radikalste* Gegner metaphysischer « Ewigkeiten », Heidegger, muß herhalten als Beispiel für den Bildungshumanismus, den Jauß da aufs Korn nimmt. Das ist schon einigermaßen verwunderlich. Ein so reflektierter und philosophisch keineswegs unbeschlagener Philologe wie Jauß könnte sich — möchte man meinen — diese etwas kurzschlüssige Polemik auch sparen. Heideggers eigenwillige Hölderlin-Auslegungen sind nun schon immer ein Anstoß für die Philologie gewesen, aber welchem Philologen würde es wohl einfallen, wenn er nicht von allen guten Geistern verlassen ist, diese Auslegungen des « Humanismus » zu verdächtigen, wie ihn Jauß versteht und

[59] Jauß, *op. cit.*, p. 232.

mit Recht kritisiert? Aber so einfach erklärt sich nicht, weshalb Jauß da auf den falschen « Gegner » zielt. Wir haben schon eingangs bemerkt, daß Jauß Gadamers Begriff des « Klassischen » mit einer Polemik belastet, die unsichtbar werden läßt, was in *Wahrheit und Methode* mit « Autorität » und « Tradition » gemeint ist.

Daß Heideggers Schrift « Über den Ursprung des Kunstwerks » so wenig wie die vorausgehenden die immer noch zeithafte Fiktion des « Zeitlosen » restaurieren will, liegt auf der Hand. Die eigentümlich « mythische » Denkweise, die bei Heidegger *nach* der vieldiskutierten « Kehre » einsetzt, ist beileibe nicht « ein substantialistischer Rückfall der historischen Hermeneutik », wie ihn Jauß bei Gadamer meint einklagen zu müssen, sondern zielt eher auf die eigentümliche — wenn ich das einmal so nennen darf — « Zeitlichkeit » des Mythos, die neuerdings *Paul Ricoeur* unermüdlich reflektiert und in einer « herméneutique des symboles » fruchtbar zu machen versucht. In einer der wohl bedeutendsten gegenwärtigen religionsphilosophischen Studien zum Problem des « péché originel » schreibt Ricoeur folgendes:

> « Mais cette fonction d'universalisation au genre humain de l'expérience d'Israel n'est pas tout: le mythe adamique révèle en même temps cet aspect mystérieux du mal, à savoir que si chacun de nous le commence, l'inaugure — ce que Pélage a bien vu —, chacun de nous aussi *le trouve*, le trouve déjà là, en lui, hors de lui, avant lui, pour toute conscience qui s'éveille à la prise de responsabilité, le mal est *déjà là*; en reportant sur un ancêtre lointain l'origine du mal, le mythe découvre la situation de tout homme: cela a déjà eu lieu; je ne commence pas le mal; je le continue; je suis impliqué dans le mal; le mal a un passé (...) le mythe noue ainsi dans la figure d'un ancêtre du genre humain tous ces traits que nous avons énumérés tout à l'heure: réalité du péché antérieure à toute prise de conscience (...) Ce qu'il ne faut pas faire, c'est le passage du mythe à la mythologie. On ne dira jamais assez le mal qu'a fait à la chrétienté l'interprétation littérale, il faudrait dire « historiciste » du mythe adamique, elle l'a enfoncé dans la profession d'une histoire absurde et dans des spéculations pseudorationelles sur la transmission quasi biologique d'une culpabilité quasi juridique de la faute

> d'un *autre* homme, repoussé dans la nuit des temps, quelque part entre le pithécantrope et l'homme de Néanderthal. »[60]

Wer diese großartige « symbolische » Deutung des adamitischen « Mythos » aufmerksam studiert, dem kann nicht entgehen, was sich hinter Ricoeurs vehementer Polemik gegen die « historizistische » Interpretation des adamitischen Mythos verbirgt: nämlich die Einsicht, daß der « Mythos » weder eine « zeitlose » Archetypik vorgibt, noch aber « historisch » genommen werden will, so als seien die im « Mythos » erzählten Begebenheiten tatsächlich vorgefallen, was ja bedeutete, « mythologisch » zu deuten, statt die « mythische » Tendenz zu durchschauen.

Der Mythos erzählt von etwas « schon » Geschehenem, aber so, als sei dieses « Schon » faktisch geschehen und gehöre irgendwelchen « dunklen » Vorzeiten an. Daß der Mythos das « Vorher » so deutet, bedeutet für uns nicht schon, daß wir diese « mythische » Weise der Erzählung übernehmen können. Im Gegenteil: die « historische » Auslegung des Mythos verstrickt sich unheilvoll in Mythologie. Nur « mythisch » kann das « déjà là », das Schon als *faktische* Vergangenheit erscheinen. Aber es ist kein Zufall, daß « uns » das « mythisch » Erzählte wie eine « Vorzeit » erscheint, etwas, das « vor » unserer Geschichte sich « ereignete ». Genau das meint Ricoeur, wenn er vom « déjà là » des adamitischen Mythos spricht. Dieses « déjà », das « Vorher » wird verfehlt, wenn es im Sinne einer « faktischen » Vorzeit verstanden wird, die alsdann mit der dunklen « Frühgeschichte » der «Menschheit» zusammenfällt. Daher auch Ricoeurs ironischer Hinweis auf den «Neanderthaler». Wer den Mythos so auslegt, der geht immer nur von der Vorstellung einer zeitlichen Sukzession aus, die bezeichnenderweise nie zu einem « Anfang » zurückgelangt. Nun « weiß » jeder, daß die « mythischen » Erzählungen nicht wahr sind im Sinne der « Historiographie », die « tatsächlich » Geschehenes aufzeichnet und für die Nachwelt festhält.

HORST KÜNKLER

[60] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 280.

RECENSIONI

PETER SCHÜTT, *Die Dramen des Andreas Gryphius. Sprache und Stil*, Hamburg, Hartmut Lüdke Verlag, 1971, 224 p., - (Geistes- und Sozialwissenschaftliche Dissertationen 11).

L'autore intende contribuire alla comprensione del teatro di Gryphius con un'analisi linguistica aderente al testo, inaugurando così per lo scrittore slesiano un tipo d'indagine che il prevalere degli interessi storici e ideologici nei migliori studi degli anni sessanta aveva pressoché ignorato. Il proposito di Schütt appare legittimo e sostanzialmente legittimo è anche il procedimento statistico che vuol fissare delle costanti sulla base di campioni studiati in ogni loro parte. Un modello di ricerca è offerto a Schütt dal lavoro di H. Gaitanides sulla lirica di Weckherlin (Diss. München 1936); nello stesso tempo egli non può fare a meno di riferirsi a testi ben noti di critica (da Benjamin a Fricke, fino a Heckmann, Schöne e Jöns) in cui il problema dello stile occupa un posto centrale. L'autore si dichiara del tutto consapevole di questo ampio filone critico, ma la sua consapevolezza rischia di diventare autolimitazione eccessiva quando già a p. 3 egli annuncia di non voler rimettere in discussione i risultati della *Barockforschung*, bensì solo rafforzarli ed evidenziarli alla luce dell'analisi linguistica. In questo modo infatti agli studi sul Seicento e in particolare sul nostro autore viene attribuito un *consensus* quanto mai omogeneo che in realtà risulta difficile ad immaginarsi se a proposito del *Trauerspiel* si discute ancora sulla forma di rappresentazione e la tesi emblematica di A. Schöne, che sembrava aver dato una risposta sistematizzante e definitiva, incontra ormai riserve sostanziali (ad es. nell'importante libretto di G. Hillen sull'allegoria in *Cardenio und Celinde*, The Hague, Mouton 1971).

Questa presunta armonia pesa su tutto il libro e determina molte asserzioni estremamente problematiche. Si può ricordare fra le altre la corrispondenza che l'autore stabilisce tra opera gryphiana e poetica barocca ricorrendo a una formula generica (« den Richtlinien der barocken Poetik entsprechend », p. 4), dinnanzi alla quale il lettore come minimo resta nel dubbio se si tratti di poetica in lingua tedesca oppure di quella internazionale ben più ricca ed articolata. Altrove poi la rettifica apportata a quello che G. Fricke aveva sostenuto circa la completa separazione tra parole e cose nella letteratura del Seicento non induce a entrare

nel vivo di una discussione che avrebbe offerto un valido punto di partenza a un'analisi linguistica storicamente concreta. Perché il rapporto *res/verba*, ossia l'*aptum*, riguarda un capitolo essenziale della retorica: e di stile retorico parla lo stesso Schütt in vari punti del libro, intendendo però, non a caso, la semplice *elocutio* (o addirittura la vuota declamazione, p. 17). Questa idea riduttiva dipende dal fatto che non è tenuto in considerazione il libro di J. Dyck (*Ticht-Kunst*, 1966), sebbene la bibliografia sia aggiornata al 1968. Schütt ignora inoltre che riserve non marginali sono già state mosse a Fricke da D. W. Jöns nella sua monografia del 1966, opera densa di analisi testuali e di considerazioni storiche su procedimenti allegorici.

Senza questi supporti al libro viene a mancare un confronto vivace e costruttivo con la critica; di riflesso lo studio dell'alessandrino, della sintassi, del lessico e delle funzioni grammaticali raccoglie dati interessanti, dai quali però è ricavata un'interpretazione a senso unico ben poco attenta ai singoli momenti scenici o ai drammi singoli. Ecco alcuni esempi: « Überwindung des Irdischen und Individuellen zugunsten des Typischen und Transzendenten » (p. 22); « Verklärung und Überhöhung der irdischen Realität » (p. 68); « die Sentenz läutert den Sinn per visibilia ad invisibilia » (p. 97); « Das Wissen um die Vergänglichkeit ... wiederholt in jedem Vers das ideelle Hauptthema der Dramen, die Eitelkeit von Zeit und Welt » (p. 142), etc. Nella frequenza martellante di queste somme si cerca invano lo sforzo, non certo superfluo allo stato attuale della ricerca critica, di fissare meglio il tipo o i tipi di allegoria operanti nel testo gryphiano. Talvolta accade che alla genericità si aggiunga anche l'incoerenza concettuale, quando ad es. vengono ridotti a un denominatore unico l'attributo sostantivato e allegorizzante, la tradizionale personificazione di astratti (« mode of expression », ben distinta dal sacramentalismo medievale, secondo la nomenclatura di C. S. Lewis) e perfino il ruolo dei personaggi i quali rappresenterebbero pertanto « personifizierte Attribute oder Argumente » (p. 154). Questo è davvero troppo, ed è un fraintendimento l'esplicito rinvio, a questo punto, alla teoria emblematica di Schöne. La quale tende a dimostrare piuttosto il contrario, assumendo un tipo ideale di emblema i cui requisiti di rappresentazione insieme *reale* e *significante* sono semmai più affini al simbolismo medievale e ad ogni modo vengono ritenute cosa diversa dall'allegoria della personificazione invocata da Schütt (cfr. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1968², pp. 32-4). Vero è che l'interpretazione emblematica, discutibile sì, eppure eseguita da Schöne con estrema capacità e coerenza, scade negli imitatori spesso a puro fatto ripetitivo che non tiene più conto dei complessi presupposti teorici. Del resto sarebbe bastato per il nostro caso specifico aver

presente un punto fondamentale del libro di Benjamin — la materia del *Trauerspiel* come materia storica — per evitare giudizi generalizzanti e comprensivi di aspetti diversi.

Le analisi di Schütt hanno un loro pregio nella valutazione complessiva che delimita abbastanza chiaramente la lingua di Gryphius dalla levigatezza opitziana così come dall'ornamentalismo manieristico. Risultano quindi confermate ancora una volta le distinzioni introdotte da R. Alewyn nel suo *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie* (Darmstadt 1962²). Della fondamentale ' serietà ' di questo stile ipertrofico si parla spesso nel libro, specie nelle pagine che discutono dell'aggettivo impegnato nell'eccezionale arte combinatoria dell'ossimoro, dell'antitesi, del composto (p. 195: « Im Werk des Andreas Gryphius ist der adjektivische Zierat keineswegs nur attributiv und ornativ zu verstehen »). Un accenno alla dinamica delle varianti, che dimostra come certi attributi si conservino invariati in edizioni successive, resta purtroppo timido e isolato. Ma proprio insistendo sulle classi variabili e costanti delle rielaborazioni gryphiane si poteva avviare uno studio linguistico dei drammi assolutamente nuovo e originale. E applicato al *Leo Armenius*, esso poteva semmai rendere conto del giudizio espresso sulla sua maggiore ricchezza retorica (vale a dire, nella accezione dell'autore, stilistica), giudizio che Schütt ripete (pp. 9, 57), senza sentire il bisogno di documentarlo più a fondo.

Considerazioni utili si trovano nel capitolo *Metrum und Sprachstil* (pp. 19 sgg.) sulle cesure principali e secondarie dell'alessandrino, nonché sui numerosi esempi di *enjambement* nei quali il primo emistichio di un verso accoglie e conclude il flusso di proposizioni snodantisi nei versi precedenti. Non si tratta però, come vuole Schütt, di un'articolazione e di una chiusa ad effetto limitati solo a gruppi di quattro versi, perché non sono rari i casi in cui questo uso dell'*enjambement* interviene dopo un numero variabile di alessandrini specie negli esordi patetico-deittici di *rheseis* alquanto vaste che porgono al lettore-spettatore un supremo esempio di vanità. Si veda il modello di Leo Armenius II, 1-8 (Wer auf die rawe bahn der ehren sich begiebt/ | Und den nicht falschen schein der wahren tugend liebt; | Wer vor sein Vaterland nur sterben wil und leben/ |...| Der komm' und schaw' uns an!...) che nell'ordine sintattico ricalca lo schema dei versi iniziali delle *Troades* senechiane, testo famoso e autorevole nel Barocco (Quicumque regno fidit et magna potens | dominatur aula nec leues metuit deos |...| me uideat et te Troia: ..., Ed. Herrmann, Paris 1964).

Meno significativo è invece il capitolo sulla sintassi che non si spinge oltre quanto hanno scritto in merito Heckmann e Conrady. Eppure, a distanza di tempo, avrebbe avuto un senso iniziare un nuovo esame delle sentenze e delle sticomitie che Schütt sembra relegare allo spazio angusto di caratteristiche generali, senza

alcuna attenzione per il semplice fatto che ogni personaggio diventa sentenzioso e perciò si aderge a interprete della realtà in situazioni e per fini diversi, con una conseguente ricchezza di contrasti e di giochi allusivi più o meno raffinati. Là dove poi si tenta un'interpretazione, è dato leggere ad es. che Catharina nel IV atto passerebbe da « *Gethsemane-Meditationen* » intrise di irresolutezza a un breve dialogo sentenzioso che indicherebbe il pieno superamento dei dubbi in un'« eroina ormai decisa a morire » (pp. 93-4). Vale ricordare anzitutto che il 'breve' dialogo consta di ben 56 versi sticomitici corrispondenti a quasi altrettante sentenze; in secondo luogo Schütt rileva nella figura drammatica passaggi psicologici non suggeriti dal testo e che comunque sono cosa improbabile in una martire pronta fin dalla prima scena a morire di morte eroica, se non esiste altra via aperta al raggiungimento della vera libertà. Altrettanto singolare e privo di un preciso riscontro testuale è voler scorgere nelle frasi interrogative dei quarti atti le perplessità dei protagonisti davanti alla morte che essi poi, nei quinti, accetterebbero « in festgefügten Sentenzen » sul modello della *imitatio Christi* (pp. 85-6). In verità Catharina innalza un inno gioioso alla morte dopo essersi impegnata in un aspro scontro con la tentazione (IV) e sale quindi sul rogo (V); Carolus Stuardus in IV, 1 sgg. esprime tutto il suo zelo in sentenze corpose che si ripetono nel V atto; Papinianus affida a una folta serie di massime il suo commento al sacrificio ormai decretato del figlio (IV, 230 sgg.) per poi proseguire imperterrito nella sua arte definitoria sino alla decapitazione.

In questi svisamenti e nell'irrealizzato passaggio dall'analisi all'autentica comprensione del testo s'avverte il limite più forte del libro e l'incapacità di accedere attraverso inventari e statistiche al momento interpretativo, il quale era pur stato dichiarato il vero scopo del lavoro e quasi la verifica della bontà del metodo assunto (p. 3). Schütt non ne offre un'applicazione persuasiva e il *Trauerspiel* di Gryphius non ne esce maggiormente illuminato. La sua lingua attende una più giusta valutazione.

EMILIO BONFATTI

A. I. O. N. - Sez. Germanica
Deutsche Literatur
Register 1958-1973

LITERATUR

a) *Geschichte d. dt. Lit.*

71 *R*: Giovanni Necco: Storia della letteratura tedesca.
(Anna Maria Dell'Agli u. Nicola De Ruggiero) 1 (1958) 291-2

72 *R*: Rodolfo Bottacchiari: Storia della letteratura tedesca. IV ed. aggiornata da Rodolfo Paoli.
(Anna Maria Dell'Agli) 3 (1960) 306-7

73 *R*: Fernand Mossé (Hrsg.): Histoire de la littérature allemande.
(Anna Maria Dell'Agli) 4 (1961) 241-4

74 *R*: Ladislao Mittner: Storia della letteratura tedesca dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820).
(Ferruccio Masini) 9 (1966) 225-7

75 *R*: Vittorio Santoli: Storia della letteratura tedesca.
(Anna Maria Dell'Agli) 10 (1967) 299-300

b) *Perioden. Strömungen. Gattungen.*

76 *R*: Friedrich Maurer: Dichtung und Sprache des Mittelalters.
(Laura Mancinelli) 7 (1964) 301-3

77 *R*: Wolfgang Lange: Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000-1200.
(Elfriede Stutz) 2 (1959) 366-9

78 *R*: Karl Hanck (Hrsg.): Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand.
(Laura Mancinelli) 5 (1962) 305-9

79 *R*: Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: Kreuzzugsdichtung des Mittelalters. Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit.
(Ute Schwab) 4 (1961) 223-38

80 *R*: Die deutschen Gedichte der Vorauer Handschrift. (Kodex 276 - II. Teil.) Faksimile-Ausgabe des Chorherrnstiftes Vorau unter Mitwirkung von Karl Konrad Polheim.
(Elfriede Stutz) 3 (1960) 309-12

81 *R*: Dieter Hensing: Zur Gestaltung der Wiener Genesis. Mit Hinweisen auf Otfrid und die frühe Sequenz.
(Raffaella Del Pezzo) 16,1 (1973) 246

82 *R*: Il Minnesang. Introduzione, traduzione e note a cura di Giovanni Vittorio Amoretti.
(Ute Schwab) 2 (1959) 360-3

83 *R*: Francesco Delbono: Il « Volksbuch » tedesco. Ricerche e interpretazioni.
(Anna Maria Dell'Agli) 4 (1961) 240-1

84 *R*: Sergio Lupi: Poeti religiosi tedeschi del Seicento.
(Anna Maria Dell'Agli) 7 (1964) 289-92

85 *R*: Weimar 1806. Tekster af Heinrich Voss, Johanna Schopenhauer, Adam Oehlenschläger, P. O. Brøndsted og F. W. Riemer. Udvalgt, oversat og indledet af Iver Jespersen.
(Aage Jørgensen) 12 (1969) 497-9

86 *R*: Bonaventura Tecchi: Romantici tedeschi.
(Anna Maria Dell'Agli) 2 (1959) 355-7

87 *R*: Paolo Chiarini: Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca.
(Anna Maria Dell'Agli) 4 (1961) 239-40

88 *R*: Jost Hermand u. Manfred Windfuhr: Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze.
(Alberto Destro) 15,2 (1972) 193-8

89 *R*: Hans-Wolf Jäger: Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz.
(Alberto Destro) 15,3 (1972) 220-3

90 *R*: Karl Fehr: Der Realismus in der schweizerischen Literatur.
(Luciano Zagari) 10 (1967) 343-7

91 *R*: Lavinia Mazzucchetti: Novecento in Germania.
(Anna Maria Dell'Agli) 3 (1960) 301

92 *R*: Ladislao Mittner: La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi.
(Anna Maria Dell'Agli) 3 (1960) 305-6

93 *R*: Italo Maione: Dall'espressionismo al neorealismo tedesco.
(Sergio Lupi) 1 (1958) 294-6

94 *R*: Bonaventura Tecchi: Scrittori tedeschi moderni.
(Anna Maria Dell'Agli) 2 (1959) 357-8

95 *R*: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Benno v. Wiese.
(Norbert Honsza) 9 (1966) 241-2

96 *R*: Ludwig Büttner: Von Benn zu Enzensberger. Eine Einführung in die zeitgenössische deutsche Lyrik 1945-1970.
(Alberto Destro) 16,3 (1973) 307-9

97 *R*: Helmut Arntzen: Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte.
(Norbert Honsza) 7 (1964) 296-8

98 *R*: Otto Mann: Poetik der Tragödie.
(Anna Maria Dell'Agli) 2 (1959) 372

99 *R*: Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Aesthetik einer literarischen Gattung.
(Claudia Liver) 10 (1967) 333-6

c) *Aufsätze zur dt. u. vergl. Literatur.*

100 *R*: Giovanni Vittorio Amoretti: Saggi critici.
(Laura Mancinelli) 6 (1963) 165-6

101 *R*: Paolo Chiarini: Letteratura e società.
(Anna Maria Dell'Agli) 3 (1960) 304-5
102 *R*: Vittorio Santoli (Hrsg.): Da Lessing a Brecht. I grandi scrittori nella grande critica tedesca.
(Claudia Liver) 12 (1969) 499-500
103 *R*: Maurice Gravier: Strindberg et le théâtre moderne. I. L'Allemagne.
(Mario Gabrieli) 5 (1962) 298-9
104 *R*: Vittorio Santoli: Fra Germania e Italia.
(Anna Maria Dell'Agli) 7 (1964) 283-4

LÖNS
105 Klaus Stetter: Hermann Löns - Der « Übersetzer ». Gedanken zum Problem der Vermenschlichung in der modernen Tiergeschichte. 12 (1969) 351-71

MANN, Th.
106 Giuseppina Ricci Scarpati: Esordi di una tecnica ironica nella prima novella di Thomas Mann. 14 (1971) 529-36
107 *R*: Ilsedore B. Jonas: Thomas Mann und Italien.
(Anna Maria Dell'Agli) 13 (1970) 336-9

MARTIN
108 Johann Ulrich Marbach: Lyrik von Adrian Wolfgang Martin. 5 (1962) 165-81
109 Dominik Jost: Adrian Wolfgang Martin: Gedichte 1957-66. 10 (1967) 45-62

MELL
110 *R*: Gottfried Stix: Mythos. Tragik. Christentum.
(Anna Maria Dell'Agli) 3 (1960) 301-2

MEYER, C. F.
111 *R*: Gustav Beckers: C. F. Meyer: Die Versuchung des Pescara. Vollständiger Text der Novelle. Quelle - Dokumentation.
(Luciano Zagari) 10 (1967) 337-41

MÖRIKE
112 Sergio Lupi: L'*iter* di Mörike. 1 (1958) 27-75
113 *R*: Bonaventura Tecchi: Mörike.
(Anna Maria Dell'Agli) 6 (1963) 170-3

MUSIL
114 *R*: Robert Musil: L'uomo senza qualità. Traduzione di Anita Rho, introduzione di Cesare Cases.
(Anna Maria Dell'Agli) 1 (1958) 289-90

115 *R*: Dietrich Hochstätter: Sprache des Möglichen. Stilistischer Perspektivismus in Robert Musils « Mann ohne Eigenschaften ». 16,3 (1973) 318-22
(Nino Compagna)

MUSPILLI
116 Gemma Manganella: Muspilli. Problemi e interpretazioni. 3 (1960) 17-49

NIBELUNGENLIED
117 *R*: Willy Krogmann: Der Dichter des Nibelungenliedes.
(Laura Mancinelli) 6 (1963) 162-5
118 *R*: G. Weber: Das Nibelungenlied. Problem und Idee. 7 (1964) 303-4

OPITZ
119 Robert Ligacz: Martin Opitz, der Hofhistoriograph Wladislaus IV. und sein Verhältnis zu Polen. 8 (1965) 77-103

OTFRID
120 Ulrich Ernst: Die Magiergeschichte in Otfrids « Liber Evangeliorum ». 15,2 (1972) 81-138

PARZANESE
121 Claudia Liver: Pietro Paolo Parzaneses Artikel über die deutsche Literatur. Mit dem Anhang: Parzanese als Übersetzer. 12 (1969) 5-45
13 (1970) 235-56

PLENZDORF
122 *R*: Ulrich Plenzdorf: Die neuen Leiden des jungen W.
(Anna Maria Dell'Agli) 16,3 (1973) 326-9

RILKE
123 Klaus W. Jonas: Rainer Maria Rilke's Manuscripts. 10 (1967) 63-85
124 Alberto Destro: Per una lettura delle *Duineser Elegien*. 10 (1967) 233-61
125 *R*: Italo Maione: Rainer Maria Rilke.
(Anna Maria Dell'Agli) 1 (1958) 290
126 *R*: Hermann Mörchen: Rilkes Sonette an Orpheus.
(R. Krayer) 2 (1959) 377-80
127 *R*: Rainer Maria Rilke: Ausgewählte Gedichte. A cura di Ladislao Mittner.
(Anna Maria Dell'Agli) 4 (1961) 238-9
128 *R*: Furio Jesi: Rilke.
(Alberto Destro) 15,2 (1972) 198-200

SCHILLER

129 Benno v. Wiese: Friedrich Schiller. Legende und Wirklichkeit. 3 (1960) 123-43

130 Sergio Lupi: I « Räuber » di Schiller. 3 (1960) 145-200

Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: vgl. unter Goethe.

Sergio Lupi: vgl. unter Brecht.

131 *R*: Benno v. Wiese: Schiller.
(Anna Maria Dell'Agli) 3 (1960) 307-9

SCHLEGEL, F.

132 *R*: Friedrich Schlegel: Frammenti critici e scritti di estetica. Introduzione e traduzione di Vittorio Santoli.
(Claudia Liver) 11 (1969) 510-1

SCHNITZLER

133 *R*: Arthur Schnitzler: Anatol. Introduzione, testo e versione a cura di Paolo Chiarini.
(Anna Maria Dell'Agli) 12 (1969) 495-7

SPEE

134 *R*: Emmy Rosenfeld: Friedrich von Spee von Langenfeld, eine Stimme in der Wüste.
(Nicola De Ruggiero) 2 (1959) 351-3

SPITTELER

135 Luigi Quattrocchi: Carl Spitteler sulla traccia dell' 'unico' romanzo. 1 (1967) 87-105

STIFTER

136 Claudio Magris: Totalità e riduzione in Stifter. 16,1 (1973) 55-70

137 Luciano Zagari: Il « Nachsommer » di Stifter e la topografia dei beni irrinunciabili. 16,1 (1973) 135-71

STORM

138 *R*: Lidia Prinzivalli: Theodor Storm.
(Alfio Cozzi) 2 (1959) 353-5

TIERDICHTUNG

139 Richard Gerlach: Das Tier in der deutschen Lyrik seit 1900. 12 (1969) 395-401

TOTENTANZ

140 Aage Jørgensen: Der Totentanz. 14 (1971) 551-566

TRAKL

Anna Chiarloni: s. unter Hölderlin.

141 *R*: Gottfried Stix: Trakl und Wassermann.
(Anna Maria Dell'Agli) 11 (1968) 511-2

VERSCHIEDENES

142 *R*: Carlo Levi: La doppia notte dei tigli.
(Anna Maria Dell'Agli) 2 (1959) 358-9

143 *R*: Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ernst Otto. Hrsg. v. G. Haselbach und G. Otto.
(Nicola De Ruggiero) 2 (1959) 363-6

144 *R*: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. 1962. Hrsg. v. Detlev Lüders.
(Peter Pfaff) 6 (1963) 168-70

145 *R*: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. 1963 u. 1964. Hrsg. v. Detlev Lüders.
(Peter Pfaff) 8 (1965) 301-3

146 *R*: Salzburger Universitätsreden. H. 2: Herbert Seidler: Dichtkunst und Literaturwissenschaft. - H. 12: Ingo Reiffenstein: Rechtsfragen in der deutschen Dichtung des Mittelalters. - H. 18: Walter Weiss: Dichtung und Grammatik.
(Anna Maria Dell'Agli) 10 (1967) 347-9

147 *R*: Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Hrsg. v. Adolf Haslinger.
(Claudia Liver) 10 (1967) 342-3

WIENER VOLKSTHEATER

148 Alberto Destro: « Die Schaubühne ohne höhere Ansprüche ». Profilo del teatro popolare viennese da Stranitzky a Raimund. 15,1 (1972) 7-45
15,2 (1972) 37-79

WALTHER VON DER VOGELWEIDE

149 *R*: V. Schupp: Septenar und Bauform. Studien zur « Auslegung des Vaterunsers », zu « De VII Sigillis » und zum « Palästinalied » Walthers von der Vogelweide.
(Laura Mancinelli) 7 (1964) 304-6

WASSERMANN

R: Gottfried Stix: vgl. unter Trakl.

WEISS

150 *R*: Otto F. Best: Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater.
(Flavia Arzeni) 16,3 (1973) 305-7

WERNER

151 *R*: G. Koziełek: Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik.
(Karol Koczy) 7 (1964) 292-4

152 *R*: G. Koziełek: Das dramatische Werk Zacharias Werners. (Karol Koczy) 10 (1967) 330-2

ZWEIG, S.

153 Norbert Honsza: Stefan Zweig und die dichterische Biographie. 7 (1964) 123-41

(Zusammengestellt v. I. M. BATTAFARANO)

RIASSUNTI

R. SAVIANE, *Faust tra Mefistofele e lo spirito della terra.*

Viene capovolta l'interpretazione tradizionale d'un *Urfaust* frammentario, il cui protagonista, titano capace di misurarsi con gli spiriti, si trasforma (incomprensibilmente) in eroe salottiero e cattivo seduttore.

La tesi principale del saggio è che Faust, posto tra Mefistofele e lo Spirito della terra, intesi come istanze antitetiche e non complementari, si trova inizialmente prigioniero di quelle superstizioni che Herder (la vera fonte dell'*Urfaust*) aveva convincentemente confutato, e scivola, trascinato di sconfitta in sconfitta, nella sfera mefistofelica. In un secondo momento, nella cosiddetta *Gretchentragödie,* Faust, rifiutando il godimento d'uno stanco rococò, ma anche la sterile virtù illuministica, si lancia in una avventura vitalistica che lo fa vibrare all'unisono con l'*Erdgeist,* il nuovo dio del panteismo goethiano.

R. SAVIANE, *Faust zwischen Mephistopheles und dem Erdgeist.*

Die traditionelle *Urfaust*-Interpretation, nach welcher Faust sich aus einem Geistern ebenbürtigen Titanen in einen Salonhelden und ungeschickten Verführer verwandelt, wird widerlegt. Hauptthese des Aufsatzes ist folgende: am Anfang der Tragödie steht Faust zwischen Mephistopheles und dem Erdgeist — die als Antithesen und nicht als einander ergänzende Momente zu verstehen sind — und ist in jenen Vorurteilen befangen, die Herder (die eigentliche Quelle des *Urfaust*) überzeugend bestritten hatte; er erleidet eine Niederlage nach der anderen und verfällt der Sphäre des Mephistopheles. Erst später, in der sogenannten *Gretchentragödie,* lehnt Faust die Konvention schalen Rokokogenusses einerseits und leerer Aufklärungstugend andererseits ab und stürzt sich in ein vitalistisches Abenteuer, das ihn mit dem Erdgeist, dem neuen Gott des Goetheschen Pantheismus, im Einklang vibrieren macht.

F. MASINI, *Statuto ideologico della classicità in Friedrich Schiller.*

L'A. si propone di mettere in evidenza il ruolo storico di Schiller nell'elaborazione ideologica di quel processo di identifi-

cazione dell'uomo borghese nell'« universalmente umano » che costituisce un cardine dell'ideale classico. I motivi utopici presenti nella schilleriana teoria dell'arte sono ricondotti al progetto di integrazione dell'individuo, al di là dei limiti del proprio tempo e quindi anche in antitesi alla radicalizzazione rousseauiana di un concetto astratto di libertà e di stato, in un'immagine ideale della società borghese in quanto realizzazione della *Humanität*.

Contro le tesi lukácsiane, l'A. mira a ricomprendere nelle ambivalenze del modello 'classico' schilleriano il gioco ambiguo dell'opposizione ideale-reale come pure la stessa saldatura ideologica di conservazione e progresso.

F. Masini, *Der ideologische Status der Klassizität bei Friedrich Schiller.*

Der Verfasser versucht die geschichtliche Bedeutung Schillers für die ideologische Gestaltung des Prozesses der Identifikation des bürgerlichen Menschen mit dem « Allgemein-Menschlichen » zu erhellen, der einen der Brennpunkte des klassischen Ideals darstellt.

Er versteht die utopischen Motive in der Schillerschen Kunsttheorie im Hinblick auf das Ziel einer Einfügung des Individuums in ein Idealbild der bürgerlichen Gesellschaft als Verwirklichung der Humanität, jenseits der Grenzen der eigenen Zeit und mithin auch im Gegensatz zu Rousseaus Radikalisierung eines abstrakten Staats-und Freiheitsbegriffs.

Im Widerspruch zu den Thesen Lukács' will der Verf. die Doppelsinnigkeiten im Wechselspiel zwischen Idealem und Realem und ineins damit die ideologische Vermittlung des Gegensatzes von Bewahrung und Fortschritt im Kontext des ambivalenten Schillerschen Modells der 'Klassizität' neu deuten.

I. Porena, *Il tempo, la notte, lo scongiuro. Per una lettura di Eichendorff.*

Attraverso l'esame di *Mondnacht* e *Zwielicht* (analizzate anche nella lettura musicale di R. Schumann) lo stile e le strutture di Eichendorff sono individuate come formulario di scongiuro del tempo e della sua inesorabile direzionalità. Il tempo divoratore è fermato da Eichendorff nella ripetizione delle formule stereotipe e nella genericità delle loro varianti, in obbedienza a una delle fondamentali funzioni antropologiche dell'immaginario: la difesa contro il destino. L'A. avverte comunque che il suo è uno solo degli approcci possibili. Altrettanta validità ad es. possono avere le interpretazioni di Krabiel e Bormann, che vengono a loro volta brevemente analizzate, scelte a caso tra le molte altre che offre la vasta critica eichendorffiana.

I. Porena, *Zeit, Nacht und Beschwörung. Zur Interpretation Eichendorffs.*

Auf dem Weg über eine Analyse von *Mondnacht* und *Zwielicht* (auch der entsprechenden musikalischen Fassungen Schumanns) werden Stil und Struktur in der Lyrik Eichendorffs als ein System magischer Beschwörung gegen die Zeit und ihre unumkehrbare Gerichtetheit sichtbar. Die alles verschlingende Zeit kommt bei Eichendorff in der Wiederholung stereotyper Formeln und ihrer Varianten gleichsam zum Stehen. Dieses Verfahren entspricht einer anthropologischen Grundfunktion des Imaginären: der magischen Abwehr des Schicksals. Die Verf. ist sich der Tatsache durchaus bewußt, daß der ihrige nur einer unter anderen möglichen Zugangswegen zu Eichendorff ist. Ebenso legitim sind beispielsweise die Interpretationen Krabiels und Bormanns, die in der vorliegenden Arbeit kurz betrachtet werden als mehr oder minder zufällig aus dem weiten Feld der Eichendorff-Forschung herausgegriffene Beispiele.

M. Freschi, *La parola di Joseph Roth.*

Prendendo lo spunto dallo studio di Claudio Magris su Roth, l'A. evidenzia le caratteristiche socio-culturali che si espressero nellopera di Roth, considerato come il rappresentante esemplare della tradizione ebreo-orientale. Sebbene Roth avesse abbandonato la lingua jiddisch, il suo mondo resta ancora quello dello *schtetl*. Esso costituì il simbolo poetico di una esperienza umana travolta dai nuovi rapporti economico-culturali, mentre veniva ad acquisire nella memoria i connotati metapolitici di metafora — realtà della salvezza — ormai irrecuperabile.

In Roth inoltre si compie un'ulteriore identificazione tra *schtetl* e Austria (quella del 'mito absburgico' studiata in un altro noto libro di Magris). La nostalgia per il 'mondo di ieri', per la Tradizione (sia essa quella ebraico-cabbalistica o austro-cattolica) presenta un primo livello superficiale di critica storica di ambiguo segno 'impolitico' conservatore, ma trova la sua ultima realizzazione a livello poetico. L'intenzionalità ideologica del poeta si 'salva' nella creazione di un'esperienza ancora possibile, nell'itinerario alla Parola, dove la patria jiddisch diviene uno dei luoghi privilegiati della poesia contemporanea.

M. FRESCHI, *Die dichterische Botschaft Joseph Roths.*

Auf die Studie Claudio Magris' über Roth zurückgreifend, versucht der Verf. die sozio-kulturellen Grundzüge im Werk Roths herauszuarbeiten, der allgemein als der typische Vertreter der jüdisch-orientalischen Tradition angesehen wird. Obwohl Roth die jiddische Sprache aufgegeben hat, bleibt seine Welt immer noch die des *schtetl.* Dieses stellt das Sinnbild einer menschlichen Erfahrung dar, die sich aus der totalen Erschütterung durch die neue kulturelle und ökonomische Wirklichkeit in die Erinnerung an eine nunmehr unerreichbar gewordene heile Welt jenseits aller politischen Realität hinüberrettet.

Im Werk Roths vollzieht sich darüberhinaus eine Gleichsetzung zwischen dem *schtetl* und Österreich (dem Österreich des 'habsburgischen Mythos', der Gegenstand eines anderen bekannten Buches von Magris ist). Die Sehnsucht nach der 'Welt von gestern' und nach der Tradition (sei es der jüdisch-kabbalistischen, sei es der österreichisch-katholischen) bietet sich einer vordergründigen historischen Interpretation unpolitisch-konservativer Prägung an, findet ihre Sinnerfüllung indes allein in einer genuin poetischen Dimension. Die ideologische Intention des Dichters « rettet » sich durch ihre Aufhebung und Bewahrung in einer eben noch möglichen Erfahrung; auf den Weg zum Wort, zur Sprache, wo die jiddische Heimat zu einem der priviligierten Orte zeitgenössischer Dichtung werden kann.

G. DOLEI, *Trakl e Rimbaud.*

L'indagine mira ad esaminare secondo una prospettiva diversa l'influsso di Rimbaud sulla lirica trakliana. Invece di provare o enumerare singoli imprestiti rimbaldiani, l'A. cerca di darne una valutazione storicamente più determinata, a seconda del ruolo che essi svolgono nel processo di sviluppo della lirica trakliana.

Riferendolo alle esigenze proprie di questa lirica in crisi, l'influsso non può essere ridotto ad un « esperimento di montaggio linguistico » (Grimm), né ad un fenomeno di « passiva ricezione » (Böschenstein). La funzione di Rimbaud — sia pure attraverso la mediazione del traduttore Klammer — si configura invece come quella di importante veicolo ed elemento catalizzatore di un processo di crescita poetica.

G. DOLEI, *Trakl und Rimbaud.*

Der Aufsatz stellt einen Versuch dar, Rimbauds Einfluß auf G. Trakl von einem neuen Gesichtspunkt aus zu untersuchen.

Anstatt einzelne Rimbaudentlehnungen aufzuzählen bzw. nachzuweisen, versucht der Verfasser sie in die geschichtliche Entwicklung von Trakls neuromantisierender Lyrik einzuordnen.

Aus dieser Perspektive darf der Vorgang der Beeinflussung weder als ein « Experiment sprachlicher Montage » (Grimm), noch als ein Fall « passiver Aufnahme » (Böschenstein) bezeichnet werden. Rimbauds Dichtung, wenn auch durch das Medium von K. Klammers Übertragung stellt vielmehr den bedeutsamen Katalysator eines weittragenden Prozesses dichterischer Wandlung heraus.

R. GRIMM, *Brecht e Nietzsche.*

Un rapporto fra Bertolt Brecht e Friedrich Nietzsche viene contestato quasi unanimemente da tutta la critica brechtiana. Il presente studio, stadio preparatorio di un lavoro più ampio, tenta di formulare per la prima volta, a questo proposito, una posizione critica opposta. Partendo dall'interesse concreto del poeta per il filosofo, esso intende mostrare, sulla base di esempi, i rapporti esistenti, adoperandosi al contempo di differenziarli. Ne risultano riferimenti immediati (come citazioni, allusioni, giudizi espliciti) e mediati, che vanno dalla lingua e dallo stile attraverso le forme e i contenuti più svariati, fino ad una totale dialettica del pensiero. Brecht deve avere apprezzato fino all'ultimo il « gaio scienziato » Nietzsche — cioè i suoi momenti illuminanti — mentre rifiutò proprio fin dall'inizio il mitomane e l'esoterico.

R. GRIMM, *Brecht und Nietzsche.*

Ein Zusammenhang zwischen Bertolt Brecht und Friedrich Nietzsche wird von der gesamten Brecht-Forschung fast einhellig bestritten. Die vorliegende Untersuchung, Vorstufe einer größeren Arbeit, versucht erstmals, hierzu eine kritische Gegenposition zu formulieren. Ausgehend von der konkreten Beschäftigung des Dichters mit dem Philosophen, zeigt sie an einer Reihe von Beispielen die bestehenden Verbindungen und bemüht sich gleichzeitig, sie zu differenzieren. Es ergeben sich unmittelbare Beziehungen (wie Zitate, Anspielungen, ausdrückliche Urteile) und mittelbare, die von Sprache und Stil über die verschiedensten Formen und Inhalte bis zu einer totalen Dialektik des Denkens reichen. Brecht dürfte den « fröhlichen Wissenschaftler » Nietzsche — d.h. dessen aufklärerische Momente — bis zuletzt anerkannt haben, während er den Mythomanen und Esoteriker wohl von Anfang an verwarf.

FERRUCCIO MASINI, *Friedrich Nietzsche e la 'fisiologia' del tragico.*

L'articolo mira a stabilire una definizione del 'tragico' in Nietzsche e particolarmente nella *Geburt der Tragödie*. L'A. si richiama per questo alla 'fisiologia' dei presocratici, intesa come dottrina della *physis*.

Di qui l'inserimento di questo concetto nell'« ottica degli estremi », vale a dire in quel movimento trascendente-rovesciante che secondo l'A. (vedi *Alchimia degli estremi*, Parma 1967) è costitutivo della nietzscheana Experimental-Philosophie. La fisiologia del tragico appare dunque, in questo senso, caratterizzata come dionisiaca poiché la sua dinamica (e quindi la stessa metamorfosi apollinea del dionisiaco) è connessa alla sovrabbondanza e alla dismisura e quindi al rifiuto di una dialettizzazione etica del tragico in nome di una affermazione estetica e ateleologica del divenire.

FERRUCCIO MASINI, *Friedrich Nietzsche und die 'Physiologie' des Tragischen.*

Die Abhandlung versucht eine Definition des 'Tragischen' im Werk Nietzsches und vor allem in der *Geburt der Tragödie* zu geben. Der Verf. geht in dieser Absicht zurück auf die 'Physiologie' in der vorsokratischen Philosophie, die eben da als Lehre von der *physis* verstanden wurde.

Von daher begründet sich die Einziehung dieses Begriffs in die « Optik der Extreme », d.h. in jene transzendierende Bewegung des Umschlags, die in den Augen des Verf. (siehe: *Alchimie der Extreme*, Parma 1967) konstitutiv ist für Nietzsches Experimental-Philosophie. Die Physiologie des Tragischen hat so verstanden deshalb die Erscheinungsform des Dionysischen, weil ihre Dynamik (und demzufolge auch die apollinische Metamorphose des Dionysischen) vom Überschwang und der Maßlosigkeit nicht zu lösen ist und deshalb auch nicht von der Ablehnung einer ethisch-dialektischen Rechtfertigung des Tragischen zugunsten einer ästhetischen Bejahung des ziellosen Werdens.

M. MONTINARI, *Appunti su Nietzsche e il nazionalsocialismo. (L'interpretazione di Alfred Bäumler).*

Alfred Bäumler è la figura chiave per l'«annessione» di Nietzsche al Reich hitleriano. Perciò al centro dell'articolo sta la sua interpretazione. L'autore fa vedere come Bäumler non abbia afferrato correttamente il significato delle carte postume di Nietzsche: Bäumler infatti (a differenza per esempio anche di Heidegger) ha accettato acriticamente la compilazione dai frammenti postumi di Nietzsche che, sotto il nome di *Volontà di potenza*, ha fatto storia. Ne consegue che la « sistematizzazione » del pensiero di Nietzsche mediante un lavoro di connessione logica, per il quale Nietzsche, secondo Bäumler, non avrebbe avuto il tempo necessario, è assolutamente arbitrario. Infine viene dimostrata l'insostenibilità della politicizzazione di Nietzsche nell'interpretazione di Bäumler.

M. MONTINARI, *Bemerkungen zu Nietzsche und dem Nationasozialismus. (Die Interpretation Alfred Bäumlers).*

Alfred Bäumler ist die Schlüsselfigur für Nietzsches «Aneignung» im Dritten Reich. Deshalb steht seine Nietzsche-Interpretation im Mittelpunkt dieses Aufsatzes. Verfasser zeigt, daß Bäumler die Bedeutung von Nietzsches Nachlaß nicht richtig aufgefaßt hat, indem er völlig kritiklos (im Unterschied etwa zu Martin Heidegger) die Kompilation übernommen hat, die unter dem Titel *Der Wille zur Macht* Geschichte gemacht hat. Daraus folgt auch, daß Bäumlers « Systematisierung » von Nietzsches Denken durch eine, wie Bäumler sagt, « logische Arbeit der Zusammenfügung, zu der Nietzsche keine Zeit hatte », völlig willkürlich ist. Schließlich wird die Unhaltbarkeit der von Bäumler durchgeführten Politisierung Nietzsches bewiesen.

J. SALAQUARDA, *Sanità e malattia in Nietzsche.*

Nietzsche usa i termini 'sano' e 'malato' per indicare l'intima armonia o il dissidio (« disgregazione ») di ciascuna « volontà di potenza ». Le sue riflessioni si incontrano con teorie *psicosomatiche*; quando parla di « sanità » e di « decadenza », egli ha in mente fondamentalmente le tendenze dell'uomo concepito unitariamente (il « corpo » inteso come « volontà di potenza »). L'uomo possiede una *molteplicità* e una *apertura maggiori* di tutte le altre « volontà di potenza », egli è la « bestia malata », « non-determinata ». Non è mai sano a-priori, anzi egli deve, primo fra tutti, produrre la sintesi di una « grande sanità » (« superuomo »). Al « nihilismo », che minaccia di paralizzare, dopo il riconoscimento della « morte di Dio », il movimento verso una tale sintesi, Nietzsche contrappone le sue teorie dello « amor fati » e dello « eterno ritorno ».

J. SALAQUARDA, *Gesundheit und Krankheit bei Nietzsche.*

Nietzsche verwendet die Termini 'gesund' und 'krank' zur Bezeichnung der inneren Einstimmigkeit oder Zerrissenheit (« Disgregation ») je eines « Willens zur Macht ». Seine Überlegungen berühren sich mit *psychosomatischen* Theorien; wenn er von « Wohlgeratenheit » und « Dekadenz » spricht, dann hat er primär Tendenzen des einheitlich gefaßten Menschen im Blick (der « Leib » als « Wille zur Macht »). — Der Mensch ist *vielfältiger* und *offener* als alle anderen « Willen zur Macht », er ist « das kranke », das « nichtfestgestellte Tier ». Er ist nie von vornherein gesund, sondern muß die Synthese einer « großen Gesundheit » allererst herstellen (« Übermensch »). Dem « Nihilismus », der nach der Einsicht in den « Tod Gottes » die Bewegung zu solchen Synthesen zu lähmen droht, setzt Nietzsche seine Lehren vom « Amor fati » und von der « Ewigen Wiederkunft » entgegen.

A. VENTURELLI, *Liberazione e/o razionalizzazione. Note su alcune interpretazioni di Nietzsche recentemente apparse in Italia.*

In questo saggio vengono prese in considerazione, tenendo conto dei risultati della nuova edizione critica curata da Colli e Montinari delle opere di Nietzsche, alcune recentissime interpretazioni della germanistica italiana (Colli, Montinari, Vattimo, Masini, Cacciari). Nell'analisi dell'opera di Nietzsche i germanisti italiani si sono molto occupati, quasi sempre in maniera critica, dell'interpretazione di Lukács. La revisione del processo della « distruzione della ragione », l'analisi degli aspetti 'razionalistici' nel pensiero di Nietzsche (anche in relazione ai suoi rapporti con la cultura scientifica del suo tempo), il rapporto fra Nietzsche e la poetica dell'avanguardia, la sua posizione politica e sociale, il significato che l'opera di Nietzsche ha avuto nei decenni successivi ed ha ancora oggi, sono alcuni dei temi trattati nel corso del lavoro.

A. VENTURELLI, *Befreiung und/oder Rationalisierung. Bemerkungen zu einigen kürzlich in Italien erschienenen Nietzsche-Interpretationen.*

In diesem Aufsatz werden unter Einbeziehung der Ergebnisse der von Colli und Montinari herausgegebenen neuen kritischen Ausgabe der Werke Nietzsches einige neuere Nietzsche-Interpretationen der italienischen Germanistik (Colli, Montinari, Vattimo, Masini, Cacciari) betrachtet. In der Analyse von Nietzsches Werk haben sich die italienischen Germanisten fast immer kritisch mit der Interpretation von Lukács auseinandergesetzt. Die Revidierung des Prozesses der « *Zerstörung der Vernunft* », die Analyse der 'rationalistischen' Aspekte in Denken Nietzsches (auch im Zusammenhang mit seinen Beziehungen zur wissenschaftlichen Kultur seiner Zeit), das Verhältnis zwischen Nietzsche und der Poetik der Avantgarde, seine politische und gesellschaftliche Stellung, die Bedeutung, welche das Werk Nietzsches in den folgenden Jahrzehnten gehabt hat und noch heute hat, sind einige der im Aufsatz behandelten Themen.

I. PORENA, *Variazioni su* « Nacht und Schweigen ». *Note di ermeneutica trakliana.*

L'attimo di rivelazione del reale coincide per Trakl con la sua inafferrabilità. Il divenire non produce storia, si manifesta nell'attimo del suo spegnersi. Restringendo l'analisi alla formula « Nacht und Schweigen » l'A. intende dimostrare come la lirica di Trakl sia un estremo tentativo di formalizzazione e strutturazione di un materiale letterario e simbolico coincidente appunto con notte e silenzio di una civiltà (quella giudaico-cristiana dell'occidente) di cui Trakl capta gli ultimi messaggi quasi fossero reperti archeologici. L'assenza, il non detto sono costitutivi di questa lirica, in un incessante rimando speculare ai limiti della significazione.

I. PORENA, *Variationen über* « Nacht und Schweigen ». *Bemerkungen zum Problem der Trakl-Interpretation.*

Der Augenblick der Enthüllung des Wirklichen fällt im Werk Trakls zusammen mit seiner Ungreifbarkeit. Das Werden bringt nicht Geschichte hervor, sondern zeigt sich nur im Augenblick seines Verlöschens. Verf. versucht in der Beschränkung der Analyse auf die Formel « Nacht und Schweigen » zu zeigen, inwiefern Trakls Lyrik den äußersten Versuch der Formalisierung und Strukturierung eines literarischen und symbolischen Materials darstellt, in dem sich eben Nacht und Schweigen einer Kultur (der jüdisch-christlichen des Abendlands) versinnbildlicht. Die Abwesenheit und das Ungesagte kennzeichnen diese Lyrik, die in einem beständigen Spiegelspiel der Verweisungen die Bedeutungen zum Verschweben bringt.

L. Forte, *W. Biermann: struttura del dissenso e forme d'utopia.*

Nell'opera di B. il saggio intende studiare il ruolo della soggettività del dissenso in area socialista. Dopo un'analisi del contesto storico-politico si seguono gli sviluppi della tradizione ballatesca in Germania, individuando l'impegno letterario di Biermann anzitutto in una ripresa di un Wedekind o di un Brecht per un programma parodistico, epicizzante, antilirico. Nelle forme plebee B. fonda il momento di resistenza al sistema politico: si evidenzia così che il suo dissenso è calato nelle dissonanze linguistiche e nell'ideale antiauratico della struttura poetica. I modelli servono sia a recuperare un passato che contrasta con il dogma realista, sia a ispessire la funzione dialettica e l'importanza storica della soggettività socialista eterodossa. Le proposte politiche di B., quindi, vengono inserite nel clima della rinascita dell'umanismo marxista degli anni sessanta: la poesia si pone come metafora d'una generale contraddizione presente nella tematica dell'amore, della natura, in cui la soggettività approfondisce la non-conciliazione della struttura negli ideali paesaggi della utopia comunista. Essa si fa portavoce, nelle spoglie della tradizione plebea, dell'opposizione al riformismo e della necessità rivoluzionaria, e attingendo alle tecniche, al lessico, alle forme brechtiane o heiniane attua una cosciente autocensura, ritraendosi verso la funzione di mediatrice culturale.

L. Forte, *W. Biermann: Strukturen des Protests und Form der Utopie.*

Auf dem Wege über eine Analyse des Werks von B. versucht die Abhandlung eine Ortsbestimmung des subjektiven Protests im sozialistischen Raum. Einer Untersuchung der historischen und politischen Zusammenhänge folgt eine kurze Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Ballade, an der sichtbar wird, daß Biermanns literarisches Engagement vor allem im Rückgriff auf Wedekind und Brecht erfolgt, deren Formen für ein parodistisches episierendes und antilyrisches Programm fruchtbar macht. Durch den Rückgriff auf plebejische Formen kommt der Widerstand gegen das politische System als konstitutives Moment von B.s lyrischer Produktion um so klarer zum Vorschein (sprachliche Dissonanzen, Verzicht auf die Aura als Voraussetzung des poetischen Gebildes). Die Vorbilder dienen einerseits der Wiedereroberung einer Vergangenheit, die im Widerspruch zum realistischen Dogma steht, zum anderen der Verdichtung der dialektischen Funktion einer antidogmatischen und sozialistisch orientierten Subjektivität. So wird das politische Programm

Biermanns deutlich, das aus der Atmosphäre der Renaissance des marxistischen Humanismus in den sechziger Jahren verstanden werden will: die Poesie gibt sich als Metapher eines allgemeinen Widerspruchs, der sich in den Themen der Liebe und der Natur konkretisiert, in denen die protestierende Subjektivität die Nicht-Aufhebbarkeit der poetischen Strukturen in der utopischen Ideallandschaft des Kommunismus dialektisch vertieft. Die Poesie macht sich im Gewande der plebejischen Tradition zum Wortführer der Opposition gegen den Reformismus und mithin der Notwendigkeit der Revolution, und vollzieht im Rückgriff auf die Techniken, den Wortschatz und die Formen Brechts und Heines eine bewußte Selbstzensur im Rahmen einer Auffassung der kulturellen Produktion als Vermittlung.

H. Künkler, *Ermeneutica e storiografia della letteratura.* Una discussione critica di una storiografia ermeneutica della letteratura a proposito delle tesi di H. R. Jauß in *Literaturgeschichte als Provokation.*

Lo studio cerca di dimostrare l'impossibilità di una diretta applicazione dell'ermeneutica universale, tracciata nelle sue linee fondamentali da Hans-Georg Gadamer in *Verità e metodo* ai metodi delle scienze storiche. L'intento di Jauß è invece proprio questo; egli crede di poter utilizzare ai fini di un più consapevole e più duttile metodo di ricerca letteraria delle tesi filosofiche che appunto escludono una qualsiasi applicazione nelle scienze positive. Ciò che Jauß propone in ultima istanza non è affatto un'ermeneutica della letteratura, ma un discutibile metodo di ricerca positiva le cui linee fondamentali sono ricalcate su un'erronea interpretazione della *filosofia* ermeneutica sviluppata da Gadamer.

Di qui anche i numerosi equivoci sia nell'interpretazione del concetto gadameriano di 'classicità' sia nel tentativo di giustificare un'estetica della 'produzione' ed emancipazione in antitesi ad un'ermeneutica filosofica che pone l'accento sull'ininterrotto processo di ricezione e reinterpretazione della tradizione.

H. Künkler, *Hermeneutik und Literaturwissenschaft.* Eine kritische Diskussion des Problems einer hermeneutischen Literaturgeschichtsschreibung anhand der Thesen von Hans Robert Jauß in *Literaturgeschichte als Provokation.*

Die Abhandlung versucht, die Unmöglichkeit einer direkten Applikation der universalen philosophischen Hermeneutik, wie sie Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* in ihren Grund-

linien skizziert hat, auf die Methoden der historischen Wissenschaften aufzuweisen. Jauß' Absicht ist genau die umgekehrte; er meint philosophische Thesen im Sinne einer bewußteren und klügeren wissenschaftlichen Methodenlehre auswerten zu können, die als *philosophische* Thesen jedwede Applikation in den positiven Wissenschaften ausschließen. Was Jauß entwickelt, ist deshalb auch keine literaturwissenschaftliche Hermeneutik, sondern eine fragwürdige Methode positiver Forschung, deren Grundlinien einer Fehlinterpretation von Gadamers hermeneutischer Philosophie entstammen.

So erklären sich auch die zahlreichen Widersprüche und Mißverständnisse sowohl des Gadamerschen Begriffs des 'Klassischen' als auch des Versuchs, eine Ästhetik der 'Produktion' und Emanzipation gegen eine philosophische Hermeneutik zu rechtfertigen, die den Akzent auf den ununterbrochenen Prozess der Rezeption und Neuinterpretation der Tradition legt.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
BIBLIOTECA
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stabilimento in Cercola - Napoli