

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

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.

XVIII, 3

1975

**STUDI TEDESCHI**

a cura di L. Zagari e M. Freschi

**I N D I C E**

**ARTICOLI E SAGGI**

- Ronald Schneider, «*Themis und Pan*» *Zu literarischer Struktur und politischem Gehalt der Reisebilder Heinrich Heines* . . . . . pag. 7  
Bianca Maria Bornmann, *Per una interpretazione di Der Heizer di Kafka* . . . . . » 43  
Giulio Schiavoni, *L'insufficienza dell'intellettuale. Musil tra fenomenologia e comunicazione* . . . . . » 55

**DIBATTITI E DISCUSSIONI**

*Werther 1774-1974:*

- Anna Maria dell'Agli, *L'ultimo Werther. Introduzione alla discussione* . . . . . » 99  
Anna Pegoraro, *Ulrich Plenzdorf, Die neuen Leiden des jungen W.* . . . . . » 107  
Giorgio Manacorda, *Plenzdorf: la cucina del laboratorio* . . . . . » 119  
Cesare Cases, *Plenzdorfs entsublimierter Werther* . . . . . » 129

**NOTE**

- Peter Heller, *Zum Thema Brecht und Nietzsche* . . . . . » 147  
Reinhold Grimm, *Replik (con sordino)* . . . . . » 153

**RECENSIONI**

- Siegfried Seifert, *Lessing-Bibliographie* (Italo Michele Battafarano) . . . . . » 165  
Thomas Bertschinger, *Das Bild der Schule in der deutschen Literatur zwischen 1890-1914.* (Giovanni Chiarini) . . . . . » 167  
Hans Henny Jahnn, *Werke und Tagebücher.* (Maria Sechi) . . . . . » 173

**APPENDICE**

- RIASSUNTI . . . . . » 179  
ELENCO DEI CAMBI . . . . . » 185  
LIBRI RICEVUTI . . . . . » 187  
COMUNICAZIONI . . . . . » 189

AION

SEZIONE GERMANICA

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

XVIII, 3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1975

ARTICOLI E SAGGI

« THEMIS UND PAN ». ZU LITERARISCHER STRUKTUR  
UND POLITISCHEM GEHALT DER « REISEBILDER »  
HEINRICH HEINES

## I

Heines « Harzreise » erschien zu Anfang des Jahres 1826 — im Berliner « Gesellschafter » — als das noch wenig bemerkte und vom Autor selbst skeptisch beurteilte prosaische Seitenstück eines ebenso jungen wie ehrgeizigen Lyrikers und Dramatikers<sup>1</sup>. Doch sehr rasch sollte sich diese scheinbar anspruchslose und nur witzig gemeinte Reiseschilderung als epochemachend erweisen, als (in Heines eigenen Worten) « Prototyp einer Denk- und Schreibweise, die bei dem Autor erst einige Jahre später ganz zur Entwicklung kam und alsdann das sogenannte Junge Deutschland ins Leben rief »<sup>2</sup>. Mit ihr wie mit den « Reisebildern » insgesamt begründete Heine weniger ein neues literarisches Genre als einen neuen *Darstellungsmodus*, eine ganz neue « Schreibart », die von Anfang an auf ebensoviel Bewunderung wie Ablehnung stieß, in ihrer eigentlichen Struktur, Leistung und Qualität jedoch fast immer verkannt wurde. Was ein — Heine immerhin wohlwollender — Kritiker wie Karl Immermann 1827 an den « Reisebildern » bean-

<sup>1</sup> Heines briefliche Äußerungen dieser Jahre sprechen für sich: Die Harzreise sei « im Grunde ein zusammengewürfeltes Lappenwerk » (11-1-1825; Heinrich Heines Briefe, hrsg. v. F. Hirth [= H], Mainz 1948, Bd. I, 137).

Oder: « Ich kann wahrhaftig nicht ohne Besorgnis Ihrem Urteil darüber entgegensehen... Sie finden darinn viele alte Witze von mir, mit schlechten neuen Witzen bunt untermischt, nachlässige, unkünstlerische Prosa, unbeholfene Naturschilderungen, verunglückter Enthousiasmus; aber das bitt ich mir aus — die Verse darin sind göttlich » (26-5-1825; H I, 151).

<sup>2</sup> « Entwurf einer Vorrede zur zweiten Auflage der französischen Ausgabe der 'Reisebilder' », in: H. H. Sämtliche Schriften, hrsg. v. K. Briegleb, München 1962 (= B), Bd. II, 683.

standete: die mangelnde Integration der « einzelnen Partien » in das Ganze, den mangelnden « geistigen Verband »<sup>3</sup>, greift Manfred Windfuhr in seinem 1969 erschienenen Heine-Buch fast unverändert wieder auf, in einer pointierten Kritik an der « Überfülle und Sprunghaftigkeit » der Gedanken und Assoziationen und an dem Zuviel an « Ablenkendem und Zerstreuem » (das sich Windfuhr dann, wenig überzeugend, zu erklären sucht mit der Jugend des Autors der « Reisebilder »)<sup>4</sup>.

Erst in jüngster Zeit gelang es, das poetische Verfahren Heines und mit ihm die literarische Struktur der « Reisebilder » in ihrer Eigenart schärfer zu fassen. Zugleich damit erwies sich nun auch — so schien es jedenfalls zunächst — alles scheinbar Willkürliche und Unzusammenhängende als notwendiges Moment der Entfaltung eines untergründigen, in sich geschlossenen Argumentationszusammenhanges. Hinter der buntbewegten Oberfläche der « Reisebilder »-Prosa wurde — gleichsam « palimpsesthaft »<sup>5</sup> — eine « Tiefenstruktur » erkennbar, die als ordnender Deutungshorizont, als eine Art « ideologischer Bezugsrahmen »<sup>6</sup> der von Heine ins Bild gesetzten Wirklichkeitserfahrung fungierte. Dies besagte: Nicht aus einem erzählerisch-stofflichen Kontinuum entfaltete sich hier ein diesem immanentes Sinngefüge, sondern umgekehrt: ein von Anfang an vorgegebener Sinnzusammenhang strukturierte das « erzählerische » Material, und weiter: einem *außerliterarischen*, einem politisch-ideologischen Interesse wurden die unterschiedlichsten Phänomene exemplarisch für eine vorgegebene, im letzten immer politische Zeit-Analyse. Insofern ließ

<sup>3</sup> Karl Immermann in: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, Jg. 1827, Nt. 95-98, Sp. 760-766; zitiert nach dem von G. Häntzschel herausgegebenen und kommentierten Band II der Hanser-Ausgabe (= B II, 744).

<sup>4</sup> M. Windfuhr, *H. H. Revolution und Reflexion*, Stuttgart 1969, 65.

<sup>5</sup> D. Möller, *H. H. Episodik und Werkeinheit*, Wiesbaden 1973, 42.

<sup>6</sup> W. Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, in: W. P., *H. H. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973, 59.

sich hier in der Tat von einem « Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik »<sup>6</sup> sprechen, von einer Mediatisierung des Ästhetischen zugunsten des Ideologischen und Politischen, des Informativischen und Rhetorischen, eben: des Publizistischen.

Dennoch blieb hier manches offen. Wie überzeugend dieses Interpretationsmodell im Grundsätzlichen auch immer erscheinen mochte, im Detail, in der Deutung der einzelnen Texte erlaubte es doch noch keineswegs eine überzeugende und schlüssige Auflösung des Hintergründigen, des « esoterischen » Sinnes (B II, 353) der Heineschen Prosa. Ganz im Gegenteil ließen alle Versuche einer so verfahrenen « Entschlüsselung » der « Reisebilder » sehr viel eher das Verkürzende und letztlich Willkürliche dieses methodischen Zugriffes erkennen<sup>7</sup>. Das aber besagte: Ein konsequent an einer durchgängigen Vorrangigkeit der « Tiefenstruktur » und der sie bestimmenden Logik orientiertes Verständnis der Heineschen Texte konnte ihrer Komplexität und d.h. ihrer spezifisch *literarischen* Qualität nicht gerecht werden.

Genauer und, wie wir glauben, textgerechter läßt sich die literarische Struktur der Heineschen « Reisebilder »-Prosa beschreiben, wenn man die eben benannte Relation von (scheinbar willkürlich-assoziativer) Oberflächen- und (logischer) Tiefenstruktur *als Manifestation einer politisch-publizistischen Wirkungsabsicht* versteht, der sich indes — und das ist hier entscheidend — *eine ästhetisch-artistische Wirkungsabsicht* konkurrierend verbindet, die ihren Niederschlag findet in einem bewußten Spiel mit dem inhaltlich Vermittelten, in relativierender Ironie und einem (im Sinne Heines) « freyen Humor » (H I, 204). So verstanden erschiene die Tiefenstruktur als ein nur grobes Ordnungssystem, als

<sup>7</sup> Vgl. hierzu besonders die Arbeiten von Betz (*A. Betz, Ästhetik und Politik*, H. H.s Prosa, München 1971) und Möller (a. a. O.) und hier vor allem deren allegorisierende Deutung der Heineschen Frauengestalten (« Madame », die « tote Maria », « Franscheska » u. a. m.).

Rahmen und Basis des Ganzen, der gegenüber sich die Oberflächenstruktur immer wieder verselbständigte im Sinne eines nur ästhetisch-artistischen Ansprüchen verpflichteten Spieles mit den jeweils vermittelten « Gehalten ». Eine derartige Konkurrenz von Publizistischem und Ästhetischem fände ihre Bestätigung zudem auch in Heines eigener Einschätzung seiner « Reisebilder », die er einmal als « Schau-bude » etikettieren kann, in der « die Geister ergötzlich [zu] bewegen ... höchster Zweck » sei<sup>8</sup>, ein anderes Mal als « Polemik » (S III, 63) und « Guerillakrieg », in dem « Zeitinteressen vor[zu]tragen, revolutionäre Wünsche an[zu]zetteln » waren (B IV, 35 f.).

Sucht man diesen eigentümlichen Dualismus in Darstellung und Wirkungsabsicht der « Reisebilder » auf einen Begriff zu bringen, so bietet sich unseres Erachtens der der *Satire* an, dies jedoch in einem Sinn, den Heine selbst — in einem der Mythologie entnommenen Bild — nahelegt:

Und du, holde Satyra, Tochter der gerechten  
Themis und des bocksfüßigen Pan, leih mir  
deine Hülfe...

(B II, 529)

Indem Heine die Satire so einerseits im Zeichen der « Themis », der anklagenden Gerechtigkeit sieht, andererseits aber in dem des « Pan », und d.h. in dem des Unernstes, des Spielerisch-Willkürlichen, aber auch des Musikalischen und damit Ästhetischen<sup>9</sup>, öffnet sich der Spielraum traditionell-satirischer Darstellung in einer Weise, die genau

<sup>8</sup> H. H. Werke, hg. v. C. Siegrist, Frankfurt a. M. 1968 (= S), Bd. II, 503; 673.

<sup>9</sup> « Leih mir das Schwert deiner Mutter... und gib mir die *Pickelflöte meines Vaters...* » (ebda.; Hvh. v. Vf.) Vgl. ganz ähnlich auch B II, 464, wo sich Heine zum « Glaubensgenossen eines Luthers, Lessings oder Voß » macht, freilich mit der Einschränkung: « ich würde nicht mit dem Ernste dieser Heroen die alte Axt schwingen — denn der Anblick der Gegner bringt mich leicht zum Lachen, und ich bin ein bißchen Eulenspiegeliger Natur und liebe eine Beimischung von Spaß — aber ich würde jenen Mistoachsen nicht

jenem oben beschriebenen Dualismus der Wirkungsabsicht entspricht und die zugleich die stilistische Vielfalt der Heineschen « Reisebilder »-Prosa zu erklären imstande ist: Steht die satirische Darstellung überwiegend im Zeichen der « Themis », so dominiert die politische Wirkungsabsicht und mit ihr die textbestimmende Logik der Tiefenstruktur, so ist der politisch-gesellschaftskritische Gehalt solcher Prosa — zumindest dem « esoterischen » Leser, der Heine vor Augen steht — eindeutig erschließbar. Tritt sie dagegen in den Bereich « Pans », so wird die kritische Stoßrichtung der Satire von « Witz, Ironie [und] Laune » (H I, 204) überspielt, so verselbständigt sich die Oberflächenstruktur und so wird das Ursprünglich-Gemeinte eigentümlich mehrdeutig und ungreifbar. Dies aber impliziert auch, daß — um im Bilde zu bleiben — sich « Pan », daß sich die ästhetische Freiheit auch gegenüber « Themis », gegenüber dem eigenen gesellschaftskritischen Engagement behauptet: Der Satiriker zeigt sich hier — aufs ganze gesehen — eher als skeptischer Moralist denn als radikaler Gesellschaftskritiker, seine satirische Anklage erweist sich als im letzten entschärft.

Dieser — hier zunächst nur in groben Zügen skizzierte — satirische Darstellungsmodus erfährt nun allerdings innerhalb der « Reisebilder » eine entscheidende Wandlung. Aus dem Bereich des « Pan » tritt die Satire immer stärker in den der « Themis » über, und d.h.: gegenüber der relativierenden Ironie und der spielerischen Verfremdung setzt sich in den späteren « Reisebildern » immer stärker das satirische Verdikt und der polemische Angriff durch — bis schließlich das politische Engagement zur Aufhebung der literarischen Vermittlung überhaupt führt, zu Argumentation und/oder Rhetorik, zu politischem Essay und politischer Agitation.

Dieser für die « Reisebilder » charakteristische Strukturwandel — die allmähliche Aufhebung der mit der « Harzreise » begründeten literarischen Form — läßt sich noch von einer anderen Seite her fassen. Grundlegend für die

satirische Form ist — und dies gilt auch noch für ihre gleichsam aufgelockerte Realisierung durch Heine — der Gegensatz von schlechter Faktizität und einer postulierten besseren Welt, von satirischer Negation des Bestehenden und einem — in Zukunft oder Vergangenheit projizierten — positiven, notwendig aber immer auch « abstrakt » bleibenden Gegenbild<sup>10</sup>. Ein solches Gegenbild des satirisch Negierten ist in den « Reisebildern » von Anfang an gegenwärtig (es ist im wesentlichen das politische und ästhetische, religiös fundierte Freiheitsideal Heines), und es wird in der Fortführung der « Reisebilder » immer weiter entfaltet, differenziert und konkretisiert — bis hin zu einer völligen Verzerrung und schließlich Aufhebung der satirischen Grundstruktur. M. a. W.: Was zu Anfang der « Reisebilder » noch bloßes (und überdies zumeist nur immanent entfaltetes) « Gegenbild » war, tritt in den späteren Texten immer stärker (und nun auch explizit) in den Vordergrund, stört die von der satirischen Form her gebotene Proportionierung und sprengt am Ende — als unmittelbare Reflexion und

minder stark vor den Kopf schlagen, wenn ich auch vorher mit lachenden Blumen meine Axt umkränzte ».

<sup>10</sup> Zieht man hier etwa die Hegelsche Bestimmung der Satire heran, so wird ihre Gültigkeit für die Prosa der « Reisebilder » sofort evident:

Ein edler Geist, ein tugendhaftes Gemüt, dem die Realisation seines Bewußtseins in einer Welt des Lasters und der Torheit versagt bleibt, wendet sich mit leidenschaftlicher Indignation oder feinerem Witz und frostiger Bitterkeit gegen das vor ihm liegende Dasein und zürnt oder spottet der Welt, welche seiner abstrakten Idee der Tugend und Wahrheit direkt widerspricht (G. W. F. Hegel, Ästhetik, hg. v. F. Bassenge, Berlin 1955, 492).

Wenn Hegel die Satire statt dem Bereich des Epischen und damit des Ästhetisch-Fiktionalen dem des Lehrgedichtes und der Rhetorik — und damit wenn man so will, auch des Publizistischen — zuordnet, so fällt noch einmal neues Licht auf die Heinesche « Auflockerung » der konventionell-satirischen Form: Weist die — im Zeichen der « Themis » stehende — satirische Negation des schlechten Bestehenden grundsätzlich über den ästhetischen (etwa episch-fiktionalen) Raum hinaus, so weist die im Zeichen « Pans » stehende ästhetisch-artistische Formung und ironisch-humoristische Relativierung der satirischen Aussage auf den Bereich des Ästhetischen als eigenwertige Sphäre zurück (s. dazu auch weiter unten).

Argumentation — nicht nur den satirischen Stil, sondern jede spezifisch literarische Vermittlung überhaupt.

## II

« Die Censur », so äußert sich Heine im Dezember 1825 zu Moser (H I, 173), « wird die Harzreise im Gesellschafter, wo ich sie vorher abdrucken lasse, ziemlich maltrahieren. » Heines Furcht bestand zu Recht. Denn mit der « Harzreise » und ihrem « vielfältig die Gegenwart anspielenden Inhalt » (H I, 165) war eine literarische Form begründet, in der sich ästhetischer Ehrgeiz mit *politischen Engagement* zu einer neuartigen Synthese verband, mit ihr war der satirische Stil der « Reisebilder » bereits in allem wesentlichen gegenwärtig.

Man verkennt den Sinn und die Möglichkeiten dieser neuen Prosa-Form, wenn man die « Harzreise » nur als « Philistersatire » bzw. als eine Art Kontrastführung von « Philistersatire » und befreiend erfahrenem Naturerleben interpretiert<sup>11</sup>, ebenso aber auch, wenn man eine allseitige Ironie — als Antwort auf eine nur als absurd erfahrbare Welt — zur « umgreifenden Haltung » des Textes erhebt<sup>12</sup>. Zwar sind « Natur » und « Philisterwelt » in der « Harzreise » unverkennbar einander kontrastierend zugeordnet, aber doch keineswegs im Sinne einer wirklichen Entgegensetzung, sondern in dem eines wechselseitigen Sich-Persiflierens und Sich-Entlarvens von prosaischer Bürgerwelt und falschem Naturenthusiasmus, letztlich: von politischer Restauration und einer Pseudo-Romantik als gesellschaftlicher Mode, die beide gleich heuchlerisch und lebensfern, gleich lebensfeindlich sind.

Heine selbst hält für dieses Verfahren, das er auch im Detail mit Vorliebe verwendet<sup>13</sup>, den Begriff des « *ironischen* »

<sup>11</sup> So H. Kaufmann, H. H. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk, Berlin 1967, 149.

<sup>12</sup> H. Hultberg, Heines « Die Harzreise », in: Heine-Jahrbuch 1970 (9. Jg.), Hamburg 1970, 62, 68 f.

<sup>13</sup> Vgl. etwa den folgenden Passus der « Harzreise » um das « sogenannte Brockenbuch »: « Das ganze Buch riecht nach Käse

Parallelismus » (B IV, 167) bereit: Scheinbar Gegensätzliches oder doch Unzusammengehöriges wird — zumeist mit dem Gestus der Naivität — in Zusammenhang gebracht und enthüllt sich dabei — in einem Prozeß wechselseitiger « ironischer » Entlarvung — als in Wahrheit zusammengehörig und in gleicher Weise fragwürdig und verkehrt. In solchem Verfahren aber wird die Einstellung des *Satirikers* sichtbar, dem das Normale und Alltäglich-Gewohnte als das in Wahrheit A-Normale und « Närrische » erscheint: als verkehrte Welt. Der Satiriker entlarvt diese verkehrte Welt (und fordert zugleich damit auch immer deren Veränderung), indem er ihre Widersprüche aufdeckt, ihre Phrasen beim Wort nimmt und das ihr Selbstverständlich-Gewordene bis zu jener Konsequenz weiter treibt, die seine verborgene Absurdität enthüllt.

Erst vor dem Hintergrund dieser satirischen Grundstruktur wird auch einsichtig, warum Heine in den « Reisebildern » immer wieder das Thema der « Narrheit » und des « Närrischen » aufgreift, am knappsten und vielleicht aufschlußreichsten formuliert im 14. Kap. des « Le Grand »:

Solange mein Herz voller Liebe und der Kopf meiner Nebenmenschen voll Narrheit ist, wird es mir nie an Stoff zum Schreiben fehlen. (B II, 291)

Für den Satiriker, so meint dies, ist nicht nur die Einsicht in die Verkehrtheit — die « Narrheit » — der Welt der Antrieb seines Schreibens, sondern immer zugleich auch das Engagement — « das Herz voll Liebe » — für eine bessere, vernünftigere, gerechtere Welt. Und dieses Engagement hat

Bier und Tabak; man glaubt einen Roman von Claren zu lesen.» (B II, 155). Was zunächst nur ein überraschend witziger Vergleich und selbstgenügsame Pointe zu sein scheint, erweist sich bei näherem Hinblick als eine — die Thematik des Ganzen spiegelnde — « ironische » Zuordnung, die das auf den ersten Blick einander Entgegengesetzte als in Wahrheit identisch enthüllt: Brockenbuch wie Clarenroman sind Hervorbringungen des sich poetisch gerierenden Philisters.

auch bereits der « Harzreise » seinen unverkennbaren Stempel aufgedrückt: Nicht nur sind hier die Kriterien, an denen die jeweils erfahrene Wirklichkeit gemessen und abgewiesen wird, implizit ständig gegenwärtig (hier steht im Hintergrund vor allem die Idee einer Poesie des Lebens und der Natur, gründend in einer freiheitlichen gesellschaftlichen Ordnung und einer « befreiten » Natur), darüberhinaus erscheint die kritische Perspektive, auf die alle Erfahrung hingebordnet ist, erscheint das Gegenbild der satirisch abgewiesenen Gegenwart an herausragender Stelle — fast genau im arithmetischen Mittel der « Harzreise » — *auch unmittelbar thematisiert* und dem Leser zur Kenntnis gebracht: in der « Bergidylle », in der Antwort auf die — Goethe parodierende — « Gretchen »-Frage:

Ach, mein Kindchen, schon als Knabe,  
Als ich saß auf Mutters Schoß,  
Glaubte ich an Gott den Vater,  
Der da waltet gut und groß;

. . . . .  
Jetzo, da ich ausgewachsen,  
Viel gelesen, viel gereist,  
Schwillt mein Herz, und ganz von Herzen  
glaub ich an den Heiligen Geist.

(B II, 133)

An jenen « Heiligen Geist » freilich, der « Zwingherrnburgen » und « Knechtes Joch » brach, der das « alte Recht » erneuert:

Alle Menschen, gleich geboren,  
Sind ein adliges Geschlecht.

Als einen « Ritter » dieses « Heiligen Geistes » sieht Heine sich hier: als Kämpfer für eine « Freiheitsreligion » (B II, 378), die nicht nur den Bereich des Politischen, sondern den des Gesamt-Menschlichen (« Lieb und Lust ») umspannt. Und Waffe in diesem Kampf ist Heine die Literatur, genauer: die satirische Form des « Reisebildes ».

Erschließt sich in all dem eine durchgängig satirische Konzeption der « Harzreise », so schließt die satirische Form



Heines — und dies wurde von uns in der Analyse bislang vernachlässigt — doch auch die Sphäre « Pans », den Bereich des Ästhetisch-Spielerischen mit ein: « Witz, Ironie [und] Laune » (H I, 204). Dieses Moment des Heineschen Stilwillens aber bewirkt eine Relativierung der satirischen Stoßrichtung und damit zugleich auch ein Überspielen der klaren Oberflächen-Tiefenstruktur-Relation, der Steuerung des Erzählvorgangs — des Reiseberichtes — vom politisch-ideologischen Gehalt her. So verliert etwa das satirische Verdikt gegen eine zu lebensfeindlicher Systematik denaturierte Aufklärung — etwa im Falle der Saul Ascher-Gestalt (B II, 104 f.) oder der Parodie des Stiles gelehrter Abhandlungen (B II, 126 ff.) — durch seine spielerisch-ironische Ausformung ganz entscheidend an Schärfe. Und selbst die ansatzweise Entfaltung eines positiven Gegenbildes bleibt von dieser spielerisch-ironischen Überformung und Relativierung nicht ausgenommen: So bleibt auch die *positiv* entfaltete (und später im dritten Italienbild wieder aufgegriffene) Naturthematik nie ohne eine leise ironische Akzentuierung (deren Funktion es regelmäßig ist, den Bestandteil des Projektiven und Subjektiven im scheinbar objektiven Natureindruck zu enthüllen; vgl. B II, 112, 120, 129 f., 139), und selbst die explizite — wenn auch noch wenig konkrete — politische Programmatik des Mittelteiles ist durch ihre Einbettung in die ironisch-märchenhafte « Bergidylle » seltsam verfremdet und entschärft. Ganz konsequent erscheint dann auch, daß die ironische Relativierung auch vor der eigenen Person nicht halt macht: Das erzählende Ich geht hier ironisch zu sich selbst — als *erzähltem* Ich — in Distanz und stellt damit auch die eigene Subjektivität in Frage, denn diese ist ja in die Welt, die sie satirisch negiert, immer auch selbst verstrickt.

Doch bei all dem bleibt festzuhalten, daß diese spielerisch-artistische Überformung und ironisch-humoristische Relativierung der satirischen Grundstruktur mit einem alle Wertsetzungen negierenden Zynismus ebensowenig<sup>14</sup> identisch ist wie sie die eigentliche Substanz der Harzreise bildet.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu H. Hultberg, a. a. O.

Sie ist sehr viel eher einem irritierenden letzten Fragezeichen vergleichbar, das letztlich wohl in der Einsicht in die nie zu leistende Realisierung des politisch-gesellschaftlichen Ideals, in den unaufhebbaren Widerspruch von Idee und Wirklichkeit gründet<sup>15</sup>, das aber zugleich auch den Vorbehalt des Künstlers gegenüber allen — auch den selbstgesetzten — *außer-ästhetischen* Festlegungen zur Geltung bringt.

Die neuartige Struktur und die sich aus ihr eröffnenden neuen stilistischen Möglichkeiten bleiben Heine bei der Konzeption wie bei der Überarbeitung der « Harzreise » noch weitgehend verborgen. Beleg hierfür sind sowohl die vergleichsweise engen Grenzen, die Heine dem Spielerisch-Artistischen hier noch setzt — so fehlen etwa noch alle jene von Heine später so bevorzugten Mystifikationen — wie auch der, strukturell gesehen, überflüssige Schlußteil (B II, 162-166): In ihm spiegelt sich nicht nur die ästhetische Unsicherheit Heines (« die Harzreise ist und bleibt Fragment... »), sondern auch — in der rein *inhaltlichen* Fortführung des Reiseberichtes (« Ich kann nicht umhin, hier ebenfalls anzudeuten... ») — ein Verkennen der grundsätzlich *thematischen* Steuerung und Organisation dieses « Erzählens » — ein Verkennen der von ihm selbst mit der « Harzreise » begründeten « neuen Schreibart »<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu etwa « Die Nordsee III » (B II, 226): « die große Gottesironie » oder « Die Stadt Lucca » (B II, 522): « Ich war ein Kind und kannte noch nicht die Ironie, die Gott in die Welt hineingeschaffen... » Gerade hier wird deutlich, daß die « Weltironie » (B II, 522) nichts anderes meint, als den ewigen Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit: daß der Schöpfer der Welt ein Ziel gewiesen hat, daß diese doch nie ganz erreichen kann. (Vgl. zu diesem Zusammenhang auch: W. Preisendanz, Ironie bei Heine, in: Ironie und Dichtung, München 1970, 85-112).

<sup>16</sup> Später, genauer: in « Die Stadt Lucca », wird Heine keine Bedenken tragen, die thematischen Fäden eines « Reisebildes » nur noch thematisch, ohne alle Rücksicht auf die — wie immer ironisch gehandhabte — Erzählfiktion zu Ende bringen (Kap. XIV-XVII). Allerdings steht dies hier bereits im Zeichen einer Radikalisierung der politisch-publizistischen Wirkungsabsicht, die die literarische Form des « Reisebildes » überhaupt aufzuheben droht.

## III

Spätestens mit der Konzeption des zweiten « Reisebilder »- Bandes, mit der Niederschrift von « Die Nordsee III » und « Ideen. Das Buch Le Grand » ändert sich dies, sowohl in der Struktur der Werke selbst wie in der Selbstreflexion ihres Autors. Geradezu leitmotivisch begegnet in den Briefen des Jahres 1826 der selbstbewußte Hinweis auf die Leistung und die Möglichkeiten der mit den « Reisebildern » konstituierten neuen literarischen Form: « Die Reisebilder sind vorderhand der Platz, wo ich dem Publikum alles vorbringe, was ich will » (H I, 206 f.). Oder: « Ich darf jetzt alles sagen » (H I, 209). Hinter solchen Äußerungen Heines steht zunächst die Einsicht in die weitgehende Beliebigkeit und die Offenheit der *Oberflächenstruktur* seiner Texte und in deren untergründigen Steuerung durch einen verborgenen Sinnhorizont, dem alle erfahrenen Phänomene zu Symptomen, zur « Signatur »<sup>17</sup> einer im letzten politischen Analyse des Weltzustandes werden:

Ich kann Alles brauchen, Fragmentarische Aussprüche über den Zustand der Wissenschaften in Berlin oder Deutschland oder Europa... wer könnte sie besser verweben als ich? (H I, 204)

Hinter ihnen steht aber auch die Einsicht in eine besondere und unersetzbare Leistung der ästhetischen Form — die Einsicht, daß nicht Begrifflichkeit und Logik, sondern allein das Medium des Ästhetischen die *Gesamtheit* der Wirklichkeit zu reflektieren vermag, und konkreter noch: daß dies nicht allein schon der Rückgriff auf ein traditionelles Genre wie das der Satire verbürgt, sondern erst deren neu zu leistende Umformung und Auflockerung zugunsten der spielerischen Verfremdung und der relativierenden Ironie. Erst

<sup>17</sup> Vgl. « Florentinische Nächte » (B I, 593): « Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen... » Der Bezug zwischen Tiefenstruktur-Dominanz, « Signatur » und esoterischem Leser liegt hier ebenso auf der Hand wie die Nähe dieses Verfahrens zur Allegorese. Vgl. hierzu auch W. Preisendanz, *Der Funktionsübergang*, 43 f.

die in solcher Weise der Zeiterfahrung neu geöffnete literarische Form vermag zu einem wirklichen « Spiegelbild ihrer Zeit » (B III, 72) und ihrer « Zerissenheit » (B II, 215; 405) zu werden.

Doch auch die Struktur der Texte selbst, sowohl die von « Nordsee III » wie die des « Buches Le Grand », weisen auf eine sehr viel bewußtere Handhabung des in der « Harzreise » entwickelten literarischen Verfahrens. Dies zeigt sich am nachdrücklichsten vielleicht in dem nur noch sehr geringen Eigengewicht, das hier die Oberflächenstruktur beider Texte — der Norderney-Skizze und dem erinnernden Gespräch — zubemessen wird, und es zeigt sich auch in der weiteren Entfaltung und Differenzierung der in der « Harzreise » zunächst nur angedeuteten politischen Themen. Doch zeigen sich zwischen beiden Texten auch entscheidende Differenzen.

« *Die Nordsee III* » scheint im Anfang an die satirische Form der « Harzreise » anzuknüpfen, löst sich aber im weiteren Fortgang dann sehr rasch von der — stark ironisch akzentuierten — ethnographischen Skizze und erhebt die « Abschweifung » (B II, 221) zum Prinzip. Indes, was « Abschweifung » scheint, ist in Wahrheit hier das Thema, die zunächst im Vordergrund stehende Reiseskizze hingegen nur sein Anlaß und allenfalls sein Medium<sup>18</sup>. Heine führt die

<sup>18</sup> Diese Verkehrung von Thema und Abschweifung — genaue Entsprechung der hier beschriebenen Relation von Oberflächen- und Tiefenstruktur — nimmt Heine im zweiten Band der « Reisebilder » immer wieder zum Anlaß ironischer Rezeptionshinweise, so etwa im « Buch Le Grand »: « Deshalb beklagen Sie sich nicht über meine Abschweifungen. In allen vorhergehenden Kapiteln ist keine Zeile, die nicht zur Sache gehört, ich schreibe gedrängt, ich vermeide alles Überflüssige, ich übergehe sogar oft das Notwendige, z.B. ich habe noch nicht einmal ordentlich zitiert... » (B II, 284). Hinter diesem ironischen Spiel mit den beiden Informationsebenen verbirgt sich die Einsicht, daß zwar im Vordergründig-Stofflichen alles als Abschweifung erscheint, da eine selbständige Kohärenz gar nicht gegeben ist (vgl. Das Spiel mit der « eigentlichen Geschichte » im « Buch Le Grand »), im thematischen Zusammenhang sich aber in

Negierung der Oberflächenstruktur zugunsten einer unmittelbaren Entfaltung seiner Themata in « Nordsee III » soweit, daß die mit der « Harzreise » begründete Form auf weite Strecken hin gesprengt wird: Die Oberflächenstruktur reduziert sich dann zum puren « Erzählort » oder vermittelt allenfalls den « Aufhänger » für die unmittelbar argumentativen Passagen<sup>19</sup>. Die satirische Stoßrichtung — gegenwärtig allenfalls in der ironisch-bissigen Skizzierung der « Insulaner » — verliert damit ihr Objekt und zugleich damit wird auch die ästhetisch-spielerische Überformung des Ganzen funktionslos. Mit diesem Verzicht auf die komplizierte ästhetische Form der « Harzreise » erweist sich « Nordsee III » als eine Art Seitenstück der « Reisebilder »<sup>20</sup>, das darin zugleich aber auch auf die dieser Form gesetzten Grenzen weist, die Heine am Ende — im letzten Band der « Reisebilder » — veranlassen werden, sie preiszugeben zugunsten eines unmittelbareren politischen Engagements.

Anders steht es mit dem Hauptstück des zweiten Bandes der « Reisebilder », mit *Ideen. Das Buch Le Grand*. Seiner äußeren Anlage nach ein Stück gesprächsweise rekapitulierter Autobiographie, seinem Inhalt nach eine zunächst wenig einsichtige Parallelführung von großer Politik und privatem Liebesschmerz, ist es doch ein in sich völlig abgewogenes und äußerst sorgfältig komponiertes Werk<sup>21</sup>.

der Tat alles als « zur Sache gehörend », als « Signatur » einer umgreifenden Zeitdiagnose erweist.

<sup>19</sup> Ein gutes Beispiel für dieses Prinzip der kalkulierten Assoziation ist das folgende: « Es ist aber jetzt so öde auf der Insel, daß ich mir vorkomme wie Napoleon auf St. Helena... Es ist nämlich der große Kaiser selbst, womit ich mich hier beschäftige. » (B II, 232).

<sup>20</sup> In diesem Sinne schreibt auch Heine im Juni 1827 an Moser, über eben diesen zweiten Band der « Reisebilder »: « Ich denke, der Legrand wird Dir gefallen haben; alles übrige im Buche, die Gedichte ausgenommen, ist Futter für die Menge... » (H I, 224).

<sup>21</sup> Zur Komposition vgl. etwa den Gliederungsversuch von H. Jacobs (H. J., Zu Heines « Ideen. Das Buch Le Grand », in: Heine-Jahrbuch 1968 [7. Jg., 3 ff.]) oder die schon angeführte, sehr detaillierte Analyse von A. Betz (a. a. O., 185 ff.).

Ohne im vordergründigen Sinne « Reisebild » zu sein, erfüllt es doch in allem wesentlichen die mit der « Harzreise » konstituierte literarische Form und kann daher mit Recht auch seinen Platz innerhalb der « Reisebilder » finden: Es entfaltet auf den beiden — von der « Harzreise » her geläufigen — Informationsebenen eine satirische Kritik der Restaurationszeit und zugleich — in der Napoleon/Le Grand-Thematik — deren positives Gegenbild, und es unterzieht beides einer ironisch-relativierenden, ästhetisch-spielerischen Überformung, die auch hier identisch ist mit einer partiellen Verselbständigung der Oberflächenstruktur.

Die die Oberflächenstruktur des Textes bestimmende Koppelung von Privatsphäre und großer Politik wird, auch wenn sie sich explizit nie begründet findet, doch sehr rasch in ihrer Absicht durchschaubar: Sie erweist sich als Realisierung und bildhaft-anschauliche Umsetzung einer vorgegebenen und immanent, eben in der Tiefenstruktur des Textes, gegenwärtigen *Geschichtsinterpretation*. M. a. W.: Wo die Analyse der Zeitsituation konsequent auch als Analyse der persönlichen Situation betrieben wird (wie umgekehrt), wo, konkreter noch, *einerseits* die eigene Kindheit und die historische Rolle Napoleons parallelisiert (beide im letzten identisch mit dem Versprechen von Freiheit und persönlichem Glück und beide überdies vermittelt miteinander in der Gestalt Le Grands)<sup>22</sup> und *andererseits* die leidvollen Erfahrungen der eigenen Jugend mit der politisch-geistigen Restauration zusammengesehen werden, da ist der implizite Sinn solcher thematischen Zuordnung unübersehbar: Es ist das Scheitern Napoleons und damit — für den Heine des « Le Grand » — der Revolution, das zu einer Gesellschaft der Widersprüche und Repressionen führt, zu einer Desintegration und Pervertierung der menschlichen Bedürfnisse wie der gesellschaftlichen Triebkräfte, was nun mit Notwendigkeit aber auch die Möglichkeit des privaten Glückes und im

<sup>22</sup> Zur Bedeutung der Kindheit für Heine vgl. auch « Die Harzreise », wo das Entwachsen aus der Kindheit als Entfremdung von den ursprünglichen Lebensbedürfnissen gesehen wird (B II, 119). Zur Bedeutung Le Grands s. weiter unten.

besonderen der freien und erfüllten Liebesbeziehung verstellt.

Die satirische Ausformung dieser Thematik wird greifbar nicht nur in der parodierenden und satirisch-negierenden Vergegenwärtigung des alten kurfürstlichen wie des neuen preußischen Regiments, ihrer Bildungsinstanzen und ihres Selbstverständnisses (vgl. hier v.a. die Kapitel VI, VII und XI-XV)<sup>23</sup>, sondern auch in der distanziert-kritischen Darstellung des eigenen — des « erzählten » — Ich, das in seiner Verstrickung in die negativ erfahrene Zeitsituation notwendig auch zum Objekt der satirischen Kritik werden muß (Kap. II, XV-XIX). Anders formuliert: Wo der für die « Vernunft » sich engagierende Satiriker Heine die eigene Zeit und Umwelt als unvernünftig und « närrisch » erfahren muß, da muß ihm mit Notwendigkeit auch das eigene Ich, soweit es von beidem geprägt ist, in solchem Lichte erscheinen (Kap. XV)<sup>24</sup>. Doch: Wie dem Verkehrten und Närrischen der Restaurations-Ära in der Napoleon/Le Grand Thematik ihr Gegenbild erstellt ist, so dem aus romantisch-todessehnsüchtiger Liebe und Geistigkeit zum « Narren » gewordenen Heine die Erfahrung des *Lebens* als « der Güter höchstes » (Kap. II, III, XV).

Wie in der « Harzreise », so ist auch im « Le Grand » das Gegenbild der satirischen Gesellschaftskritik in die Mitte des Ganzen gerückt (Kap. VII-X), ist hier nun aber sowohl historisch konkretisiert wie bildhaft-szenisch gestaltet. Wird Napoleon, der « ideegewordene Mensch » (H I, 270), zum

<sup>23</sup> Auch hier findet sich die satirische Grundhaltung der « Reisebilder » mehrfach direkt thematisiert, so etwa im Anfang des Kap. XV: « Madame, ich bemerke eine leichte Wolke des Unmuts auf Ihrer schönen Stirne, und Sie scheinen zu fragen: ob es nicht Unrecht ist, daß ich die Narren solchermaßen zurichte, an den Spieß stecke, zerhacke, spicke, und viele sogar hinschlachte... — Madame, c'est la guerre! » (B II, 297).

<sup>24</sup> Ganz analog heißt es schon in Kap. II: « Ich selbst... hatte mal dergleichen Quälereien satt, und dachte schon im ersten Akte dem Spiel ein Ende zu machen, und die Schellenkappe mitsamt dem Kopfe herunter zu schießen... » (B II, 250).

Vollstrecker des Weltgeistes und d.h. für Heine: des Geistes von 1789, so wird der trommelnde « Le Grand » zum Vermittler dieser « Freiheitsreligion » (B II, 378), die auch nach dem Scheitern Napoleons, nach dem Tode Le Grands weiterlebt, zumindest in dessen « Schüler » (B II, 273), in Heinrich Heine. Die Trommel wird damit zugleich zum Sinnbild einer Kunst, die sich in den Dienst der Freiheit und damit des Lebens gestellt hat.

Doch nicht allein die getrommelte Lehre Le Grands bestimmt die « engagierte » Kunst Heines, sondern auch die Begegnung mit der « todbesiegenden, lebensspendenden... Sie » (B II, 252), der Dialogpartnerin des ganzen Textes (Kap. XIX). Was sie dem Erzähler vermittelt, ist die Befreiung von der romantischen Todesverfallenheit und die Erfahrung des irdischen Lebens in all seiner Vielfalt und Widersprüchlichkeit als letzten Bezugspunkt und zugleich als unendlich reiches Material der Selbsterfahrung wie des « Engagements » der Kunst. Das Vermächtnis Le Grands und die erlösende Botschaft jener « Madame » konvergieren so — und erst hierin ist das Gegenbild des satirisch Negierten vollständig gegenwärtig — in der Rehabilitierung des Lebens, seiner ursprünglichen Rechte und Bedürfnisse, in der Wieder-ins-Recht-Setzung und erneuten Zusammenführung dessen, was nur *als Ganzes* Wirklichkeit werden kann: der materiellen wie der geistigen Lebensbedürfnisse, der sozialen Gerechtigkeit wie der individuellen Freiheit. Oder wie es Heine witzelnd und doch präzise umschreibt: « Apfeltörtchen waren nämlich damals meine Passion — jetzt ist es Liebe, Wahrheit, Freiheit und Krebsuppe » (B II, 262).

Es mag nun gegenüber diesem « politischen » Programm und der aus ihm entfalteten Gesellschaftskritik zunächst überraschen, wenn Heine selbst in seinen Briefen nicht nur die politische Brisanz seines « Le Grand » betont — « Ich weiß sehr gut, man muß staatsfrey gestellt seyn, wenn man über meinen Le Grand sich äußern will » (H I, 221) —, sondern zur gleichen Zeit und über den gleichen Gegenstand auch schreiben kann, er sei « im kecksten Humor ge-

geschrieben » (H I, 209), mehr noch: er sei ein erster Versuch im « reinen urbehaglichen Humor » (H I, 204). Was zunächst ein rätselhafter Widerspruch scheinen will, erweist sich vor dem Hintergrund des hier vorgeschlagenen Textverständnisses indessen als durchaus korrekte Umschreibung der Spannbreite der Heineschen « Reisebilder »-Prosa: der Überformung und Relativierung des ideologisch-politischen Gehaltes zugunsten einer Freiheit des Ästhetischen. Und hier betont Heine zu Recht, im « Le Grand » nicht nur « Witz, Ironie [und] Laune » die Zügel gelassen, sondern darüberhinaus sich erstmals auch im « freyen Humor » versucht zu haben (H I, 204). Worauf er sich hier im engeren bezieht, wird einsichtig, wenn man die vielfachen — und keineswegs immer nur scheinbaren — Abschweifungen, das Zersplittern des Erzählkontinuums und das Spiel mit der Erzählfiktion, die spielerischen Mystifikationen (Kap. IV, V, VII-XIX) und humoristischen Selbstverleugnungen (Kap. XIII, XIV) dieses Werkes ins Auge faßt. All diese Stilzüge weisen auf einen Humor, der in der Tat « frey » ist gegenüber all seinen Inhalten, der die dargestellte Welt und Weltsicht aufbricht, um auch das ihr Widersprechende in sich aufnehmen zu können und um so zugleich auch das erzählend-reflektierende Subjekt vor der Vereinnahmung durch die Gesellschaft und ihre Ideologiebildungen zu schützen.

Zieht man noch einmal die im « Le Grand » positiv entfaltete Thematik heran, so zeigt sich die Strukturform dieses Textes als deren genaue Entsprechung (und zugleich als erneute Realisierung jener satirischen Form, die Themis und Pan zugleich verpflichtet ist); denn Le Grands Freiheitsbotschaft wurde ja ergänzt und relativiert durch die Botschaft der Lebensbejahung, durch den Verweis auf das Leben als höchste und letzte Instanz: « Das Leben ist gar zu spaßhaft süß; und die Welt ist so lieblich verworren; sie ist der Traum eines weinberauschten Gottes... » (B II, 253). Die unaufhebbaren Widersprüche dieser Welt aber, und vor allem der Grundwiderspruch zwischen « Idee » und Realität — « Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, Madame! » (B II, 282) —, sie relativieren alle strenge Systematik und

alles politische (notwendig einseitige) Engagement, und diesem Tatbestand sucht der « freye Humor » Heines gerecht zu werden. Das aber meint zugleich: Erst das Medium des Ästhetischen, erst die ironisch-relativierende, humoristisch-spielerische Öffnung der hier von Heine bezogenen und gestalteten Positionen vermag das Ganze der Wirklichkeit seiner Zeit zu fassen.

## IV

Mit der « Reise von München nach Genua » und den « Bädern von Lucca », mit dem dritten Band der « Reisebilder » also, ist die satirische Form der Heineschen « Reisebild »-Prosa voll entfaltet. Realisiert ist sie indes auch hier auf jeweils — konzeptionsbedingt — unterschiedliche Weise.

Die *Reise von München nach Genua* ist « Reisebild » ganz im Sinne der « Harzreise »; d.h. die Rekapitulation der Reisetage ist nicht nur, wie etwa in « Nordsee III », bloßer Aufhänger für Reflexionen verschiedenster Art, sie ist hier vielmehr notwendiges Objekt der Erfahrung und Medium eines von ihr ausgelösten Erkenntnis- und Reflexionsvorganges. Die Koordinaten dieses Reflexionsprozesses allerdings sind von Anfang an festgelegt. Anders formuliert: Der Reisebericht fungiert hier zugleich als Reflexion der politisch-ideologischen Positionen Heines, als deren Überprüfung an der Erfahrung eines ihm noch unvertrauten europäischen Landes: Italiens.

Aus dieser Konzeption ergibt sich auch hier eine durchgängige Zweischichtigkeit der Textstruktur — die Ebene der Reisechronologie und die der politischen Analyse und Programmik —, ergibt sich aber auch eine weitgehende thematische Steuerung der scheinbar nur der Faktizität des Reiseverlaufes verpflichteten Oberflächenstruktur des Textes durch seine Tiefenstruktur — insofern nämlich, als das politische Interesse die Gegenstände und die Perspektive der Berichterstattung im vorhinein festlegt.

Ein Beispiel: Scheinbar vom Zufall des Reiseweges diktiert kommt Heine in den Kapiteln VIII, IX und X der « Reise von München nach Genua » nacheinander auf die Standbilder der Hofkirche in Innsbruck, auf ein kleines Erlebnis in einem Gasthaus in Brixen und schließlich auf Tirol, seine Geschichte und die Wesensart seiner Bewohner zu sprechen. Genauerem Lesen indes zeigt sich der gemeinsame Nenner und die untergründige « Tendenz » dieser Passagen: Was in der witzigen Verwechslung der Kaiser-Statuetten und der bissigen Bemerkung über den « jetzigen Kaiser » anklingt, was in der kaum verhohlenen Lüsternheit und der politischen Solidarität eines Klerikers und eines Aristokraten ins Bild umgesetzt ist — « der geistliche und der adlige Herr ... reichten sich mehrmals die heiligen Allianz Hände » (B II, 334 f.) —, wird in aller Breite im Rückblick auf den Tiroler Volksaufstand (Kap. X) und im ironischen Lob von Untertanentreue und politischer Bewußtlosigkeit der heutigen Tiroler (Kap. X, XI) entfaltet: die Kritik an der politischen Restauration im Metternich-Österreich und am « Servilismus » (B II, 338) des Volkes, an dem heuchlerischen Bündnis von Thron und Altar und an Willkür und Beschränktheit der Monarchen. Kommt diese politische Bestandsaufnahme — strukturell gesehen — als Doppelung der Informationsebene zur Geltung, so vom Modus der Darstellung her als Satire: als satirische Demaskierung des politisch Negierten.

Und was hier am Beispiel weniger Kapitel sichtbar wurde, gilt auch für den Text im Ganzen: In der Skizzierung des Reiseverlaufes « von München nach Genua » entfaltet sich immanent und untergründig eine kritische Analyse der fast überall angetroffenen gesellschaftlichen und politischen Mißstände, deren negative Befunde umgesetzt werden in die scheinbar nur witzige, in Wahrheit satirische Gestaltung des jeweils Erfahrenen. Aus dieser Konzeption ergibt sich dann als Darstellungsprinzip des mit Kap. XIII einsetzenden eigentlichen Italienteiles die — allermeist satirische — *Desillusionierung des idealistischen Italienbildes*. Allerdings fundiert Heine dieses Italienbild nun auch materiell, sozial

wie politisch — zur « Poesie » und zum heiteren Lebensgenuß tritt nun die « Freiheit » als beider Voraussetzung hinzu (vgl. Kap. IV) —, um zu diesem Idealbild dann die Wirklichkeit des politisch unterdrückten und entwürdigten Landes in um so schärferen Kontrast treten zu lassen<sup>25</sup>.

Der Verschärfung der satirischen Stoßrichtung — am augenfälligsten wohl in der polemisch-satirischen Demaskierung Maßmanns als Repräsentant des geheimen Bündnisses von Patriotismus und Restauration — entspricht eine Radikalisierung jener politischen Positionen, die dem satirisch Negierten positiv entgegengesetzt werden. Zum ersten Mal entwickelt Heine hier in aller Bestimmtheit jenes politische und soziale Programm, dem er stets treu bleiben sollte: das der « Emanzipation », der nicht allein politischen, sondern auch sozialen und d.h. individuellen, der materiellen wie der geistig-sinnlichen Befreiung des Menschen — seine « Freiheitsreligion » (Kap. XXIX, XXX, XXXI).

Es liegt nahe von dieser Verschärfung von satirischer Negation und positivem Gegenbild auch auf eine Reduktion, wo nicht Aufhebung des Ästhetisch-Spielerischen und Artistischen — der Sphäre Pans — zu schließen. Doch diese Annahme bestätigt sich allenfalls zu einem Teil: Zwar ist in den zentralen « weltanschaulichen » Kapiteln XXIX, XXX, XXXI auf eine relativierende Überformung weitgehend verzichtet, nicht jedoch in den übrigen Partien des Textes. Das Spielerisch-Uernste ist gegenwärtig zunächst in der Art,

<sup>25</sup> Wie schon im « Le Grand » so setzt Heine auch hier den Gegensatz Freiheit — Restauration bildhaft um in den von Leben und Tod: Nicht nur das « Innerlich-Kranke » (B II, 371), die Todesnähe des italienischen Volkes wird von hier aus plausibel, sondern auch die Thematisierung des Todes in den letzten Kapiteln, sowohl in der Todesnähe der Menschen, die Peter Cornelius malte (die Synthese von Romantik, Restauration und Lebensfeindlichkeit repräsentierend), als auch im hier wiederaufgegriffenen Motiv der toten Maria. Wie spielerisch dies auch immer gehandhabt ist, so ist doch der Sinn dieser Wiederbegegnung hier evident: Jene Todesverfallenheit von Restauration und Romantik, vor der Heine nach Italien geflüchtet war — hier begegnet er ihr aufs neue.

wie die eigene Subjektivität zum Medium von Darstellung und Aussage gemacht wird: Das Ich, das sich hier, im bewußten Gegensatz zur Goetheschen Objektivität, zum alleinigen Bezugspunkt macht<sup>26</sup>, steht sich selbst doch zugleich auch mit einem notwendigen letzten Vorbehalt gegenüber, da es in die Welt, die es satirisch abweist, doch zugleich auch selbst einbezogen ist. Die ironische Relativierung des eigenen Ich wird zu einer Möglichkeit kritischer Distanzierung gegenüber der es vereinnahmenden Umwelt, zur Möglichkeit der Selbstbehauptung des Subjekts gegenüber einer verkehrten Welt.

Wie weit auch sonst die spielerisch-artistische Überformung reicht, zeigt am nachdrücklichsten vielleicht das Motiv der « toten Maria ». Wie sehr auch immer in der Tiefenstruktur des Textes verankert — als ein Verweis auf die Todesverfallenheit von Restauration und Romantik (vgl. Anm. 25) —, ist es doch zugleich auch spielerisch eingesetzt und zu witzigen Mystifikationen genutzt (Kap. XX, XXV, XXXIV): eine Verselbständigung der Oberflächenstruktur des Textes, wie sie sich auch noch an anderen Beispielen (etwa dem der « kleinen Harfinistin ») nachweisen ließe. Und dies läßt hier einmal mehr das Gleichgewicht aus politischem Engagement und ästhetisch-artistischer Formung als die unverwechselbare Eigenart und den eigentlichen Reiz der Heineschen « Reisebilder »-Prosa sichtbar werden.

Mit dem zweiten Text des dritten « Reisebilder »-Bandes, den *Bädern von Lucca*, glaubt Heine ein für ihn neues Terrain betreten und auch gemeistert zu haben. Weihnachten 1829 schreibt er hierüber an Immermann:

<sup>26</sup> In « Die Nordsee III » schon hatte Heine nachdrücklich die Objektivität der Goetheschen « Italienischen Reise » von der eigenen subjektiven Perspektive abgesetzt und dies mit der veränderten Zeitsituation begründet: « wir, die wir meist alle krank sind, stecken viel zu sehr in unseren kranken, zerissenen, romantischen Gefühlen, die wir aus allen Ländern und Zeitaltern zusammengelesen, als daß wir unmittelbar sehen könnten, wie gesund, einheitlich und plastisch sich Goethe in seinen Werken zeigt. » (B II, 221).

Anbey, lieber Immermann, mein Buch, dessen zweyte Hälfte etwas werth ist, da ich darin zum erstenmale versucht habe, einen Charakter leben und sprechen zu lassen; es ist dies Stück « Die Bäder von Lucca » nur Fragment eines größeren Reiseromans, den ich ihnen vielleicht nächsten Herbst vollendet schicke. (H I, 285)<sup>27</sup>

Dieser geplante « Reiseroman » zwar gedieh über sein « Fragment », die « Bäder von Lucca », kaum hinaus, gleichwohl unterscheidet er sich in seiner Konzeption in der Tat von allen übrigen « Reisebildern » als ein Stück epischer Fiktion, als Mimesis. War bislang die « Reisebild »-Form Heines ihrer Oberflächenstruktur nach assoziativ, subjektiv und autobiographisch, so greift Heine hier zur Handlung und fiktiver « Gestalt », zur epischen Illusion.

Allerdings mit Ausnahme des letzten Kapitels: der Platen-Polemik. Wie thematisch eng diese auch immer mit dem übrigen verbunden ist, so liegt hier strukturell gesehen doch ein Bruch vor. Wurde innerhalb des Fiktionalen mit Notwendigkeit auch das (erzählende und erzählte) Ich Heines zur fiktiven « Gestalt », so spricht im Platen-Kapitel nun erneut der Autor selbst: das historische Subjekt Heinrich Heine:

Ja, ja, Du irrst dich nicht lieber Leser, das bin Ich, den er meint, und im « König Ödipus » kannst du lesen, wie ich ein wahrer Jude bin... (B II, 467)

Heine selbst bemerkte diesen strukturellen Bruch der « Bäder von Lucca » sehr gut und sucht ihm auf zweifache Weise zu begegnen: Zum einen mit der immer wieder erwogenen Streichung des elften Kapitels — « Wenn auch mahl das Ganze [des « Reiseromans » d.Vf.] gedruckt wird, wird auch der Herr Graf, wie sich gebührt, aus dem Buche

<sup>27</sup> Ganz ähnlich schreibt Heine am 3. Januar 1830 an Varnhagen: « Hiernächst wünsche ich, daß ' die Bäder von Lucca ' Ihnen mit ihren Gestalten gefallen mögen. Mein Hyazinth ist die erste ausgeborene Gestalt, die ich jemals in Lebensgröße geschaffen habe. » (H. I, 289).

hinausgeschmissen » (H I, 285) —, zum anderen aber mit einem bewußten *Illusionsbruch* in dem die Platen-Polemik einleitenden Kap. X.:

Diese Geschichte [« daß Gedanken in Deutschland so häufig sind, wie Goldklumpen in Eldorado »] kommt mir immer in den Sinn, wenn ich im Begriffe stehe, die schönsten Reflexionen über Kunst und Leben niederzuschreiben, und dann lache ich und behalte lieber meine Gedanken in der Feder, oder kritzele statt dessen irgend ein Bild oder Figürchen auf das Papier, und überrede mich, solche Tapeten seien in Deutschland, dem geistigen Eldorado, weit brauchbarer als die goldigsten Gedanken.

Auf der Tapete, die ich Dir jetzt zeige, lieber Leser, siehst Du wieder die wohlbekanntesten Gesichter Gumpelinos und seines Hirsch-Hyazinthos... (B II, 440)

Was Heine hier thematisiert, ist nicht nur die Überlegenheit der ästhetisch vermittelten Einsicht gegenüber der bloßen Reflexion, es ist vor allem — und darauf kommt es hier an — das Fingierte, die bloße Schein-Wirklichkeit der künstlerischen Fiktion, hinter der als einzige « Wirklichkeit » der sie erfindende Autor steht. Indem so — mittels des Illusionsbruchs — hinter dem fiktiven bzw. fingierten erzählenden Ich der « Bäder von Lucca » der reale Autor Heinrich Heine hervortritt, ist zugleich eine Brücke geschlagen zwischen der epischen Fiktion (und ihrem fingierten Erzähler) der Kap. I - IX und der ästhetisch unvermittelten Polemik des elften Kapitels, denn beide — strukturell so unterschiedliche — Partien erscheinen nun als im letzten verbürgt nur durch ihren Autor, durch Heinrich Heine.

Doch trotz seiner episch-fiktionalen Konzeption und trotz seines teils argumentierenden, teils polemisierenden letzten Kapitels, erweist sich auch und gerade dieses Reisebild seiner ganzen Anlage und Gestaltung nach als Satire: als satirische Entlarvung des « repressiven » Bündnisses von Adel und Klerus auf der einen und Bourgeois auf der anderen Seite, als erneuter politischer Angriff auf die Restauration.

Wie schon in der « Harzreise » so bedient sich Heine auch hier, indem er die « Gestalten » Gumpels und Hirsch-

Hyazinths kontrastiv einsetzt, des Stilmittels des « *ironischen Parallelismus* ». Die prosaisch-materialistische Perspektive Hyazinths demaskiert das aristokratische und christlich-katholische Selbstverständnis Gumpels, seine Kulturbeflissenheit ebenso wie seine « poetische » Attitüde als « Lüge » und ideologischen Schein: als Kaschierung der in Wahrheit materialistischen Interessen und zugleich einer ökonomischen Macht, die im Bündnis mit Aristokratie und Kirche ihre politische und soziale Absicherung sucht<sup>28</sup>. Andererseits aber demaskiert das in Gumpels Theatralik zumindest als Anspruch festgehaltene menschliche Grundbedürfnis nach Religiosität, Bildung und Poesie die prosaisch-materialistische Perspektive Hirsch-Hyazinths:

'Das große Los für eine einzige Nacht!' — wiederholte unterdessen mehrmals Hyazinth, und konnte sich nicht zufrieden geben... Die Liebe sollte einem lieber sein als das große Los! Wirklich, Herr Marchese, seit ich mit Ihnen Umgang habe, als Bedienter, habe ich mir schon viel Bildung angewöhnt; aber soviel weiß ich, nicht einmal ein Achtelchen vom großen Los gäbe ich für die Liebe! Gott soll mich davor bewahren! Wenn ich auch rechne, fünfhundert Mark Abzugsdekort, so bleiben doch noch immer zwölftausend Mark! Die Liebe! Wenn ich alles zusammenrechne was mich die Liebe gekostet hat, kommen nur zwölf Mark und dreizehn Schilling heraus. (B II, 433)<sup>25</sup>.

Beide Perspektiven erweisen sich so — in wechselseitiger satirischer Demaskierung — als inadäquat und gleicherweise defizient, und weisen damit zugleich auf eine repressive und regressive gesellschaftliche und politische Ordnung, in der die menschlichen Strebungen und Bedürfnisse mit

<sup>28</sup> Vgl. hierzu die eingehenden Analysen dieser politischen Ausrichtung bei A. Betz (a. a. O., 129-135), D. Möller (a. a. O., 355 ff.) und G. Oesterle (G. Oe., Integration und Konflikt. Die Prosa Heinrich Heines im Kontext oppositioneller Literatur der Restaurationsepoche, Stuttgart 1972, 80-83). Zu der die politische Thematik bildlich umsetzenden Kinderball-Szene vgl. auch: D. Arendt, Parabolische Dichtung und politische Tendenz. Eine Episode aus den « Bädern von Lucca », in: Heine-Jahrbuch 1970 (9. Jg.), 41-57.

<sup>29</sup> In dieser Art wechselseitiger satirischer Demaskierung verfährt Heine auch mit den Thematiken: Bildung (Kap. III versus Kap. VIII), Religion (Kap. IX) und Poesie (Kap. X).



Notwendigkeit desintegriert und pervertiert werden — eben jene der Metternichschen Restauration. Und in dieses « Narrenreich » (B II, 397) gehört für Heine auch der Graf Platen, der nicht nur (wie Gumpel) im Bündnis mit Aristokratie und Klerus — « seiner adligen und geistigen Hinterlassen » (B II, 469) — steht, sondern an dem auch — wie bei Gumpel und Hyazinth — die Perversion von Bildung, Poesie und Liebe sichtbar wird, die unausweichlich wird im Bündnis mit einer « unzeitgemäßen » (B II, 457) gesellschaftlichen und politischen Ordnung.

Dem satirischen (bzw. polemischen) Verdikt ist indes auch hier ein positives Gegenbild erstellt, allerdings — analog der Konzeption des Ganzen als epische Fiktion — nicht explizit und essayistisch, sondern immanent-sinnbildlich: in der Gestalt *Franscheskas*. Sie ist Kunstfigur, mehr noch als alle anderen « Gestalten » dieses Reisebildes, und die ihr zugewiesenen Wesenszüge stehen in jeweils genauem Kontrast zum satirisch verurteilten « Narrenreich », zur Welt Gumpels und Hirsch-Hyazinths, aber auch Platens: Wo diese häßlich ist und prosaisch, da verkörpert Franscheska Schönheit und Poesie (« und vielleicht war eben der Tanz ihre eigentliche Sprache » B II 416), wo diese nur eine « Parodie » der Antike ist (B II, 457), da steht in Franscheska, dem Abbild der « Venus der großen Canova » (B II, 416), die echte Antike wieder auf: « jene besseren Götterzeiten, wo es noch keine gotische Lüge gab, die nur blinde, tappende Genüsse im Verborgenen erlaubt und jedem freien Gefühl ihr heuchlerisches Feigenblättchen vorklebt » (B II, 420). Und wo dort die Religiosität als heuchlerische Attitüde (etwa Gumpels) erkennbar wird, da erschließt sich hier, in der bewußten Sakralisierung der Schönheit Franscheskas (« Ach! frommer Leser... » B II, 415 f.), die religiöse Dimension von Schönheit, Sinnlichkeit und Poesie — aber auch: der « Revolution ». Denn auch diese politische Dimension hat Heine seiner Kunstfigur — versteckt und doch unübersehbar<sup>30</sup> —

<sup>30</sup> Heine läßt den « weißen, blühenden Lilienguß » Franscheskas — ein wohl nicht nur spielerisches Motiv — mit einem « roten »

eingefügt und sie auch hierin zum Gegenbild der « Narrenwelt » seiner Zeit gemacht: zum Sinnbild eines allseitig befreiten Lebens und zum Gegenbild der alle Lebensbereiche deformierenden und pervertierenden Restauration.

Dennoch bleibt auch hier ein Rest an Widersprüchlichem und Gegenläufigem, zumindest aber Redundantem: nicht nur in der in Tanz umgesetzten Erzählung Franscheskas über ihre Laison mit dem « Abbate Cecco », sondern vor allem auch in Franscheskas — den Schein für die Wirklichkeit nehmenden — « Lobgesang » auf den « Marchese Gumpelino », auf « seinen Enthusiasmus für das Schöne, sein adelig feines Betragen und seine Uneigennützigkeit » (B II, 419). Die Gestalt Franscheskas — schien sie zunächst nur Sinnbild und Gegenbild — erweist sich hier jener Welt, deren Gegenteil sie allegorisch zu verkörpern schien, doch zugleich auch als zugehörig, erweist sich hier als zum personalen Inventar der epischen Fiktion gehörig, die sich — gerade in ihrer durchgängig witzig-ironischen Kolorierung — hier wie auch an anderen Stellen verselbständigt gegenüber der politischen Thematik und Wirkungsabsicht. Für die — durchaus sinnbildlich konzipierte — Franscheska-Gestalt aber besagt dies (und das dürfte für die meisten Sinnbilder der « Reisebilder »-Prosa gelten), daß sie sich letztlich immer nur in Teilaspekten schlüssig deuten läßt, sich aber *als Ganzes* jedem vereindeutigenden — etwa allegorisierenden — interpretatorischen Zugriff entzieht.

Und was für das dichterische Sinnbild im engeren Sinn gilt, trifft auch für die Gestaltung des Ganzen zu: Die

und einem « blauen Schuh » bekleidet sein (B II, 414; Hvh. v. Vf.), um mit den Farben der Trikolore auf den Bezug des Sinnbildgehaltes der Franscheska-Gestalt auf die französische Revolution zu weisen. Hinter dieser Synthetisierung steht eine der grundlegendsten politischen Denkfiguren Heines: sein Glaube an den — zumindest für Gegenwart und Zukunft — untrennbaren Zusammenhang von Schönheit und Freiheit. Oder, wie er es in « Religion und Philosophie in Deutschland » formuliert: « In dem heutigen Deutschland... (ist) die Partei der Blumen und Nachtigallen eng verbunden mit der Revolution. Uns gehört die Zukunft, und es dämmert schon herauf die Morgenröte des Sieges. » (S IV, 112).

Eindeutigkeit der satirischen bis (im Falle Platens) polemischen Zeit- und Gesellschaftskritik und der ihr zugrunde liegenden politischen Positionen erfährt eine partielle Aufhebung nicht nur in ihrer Transponierung in den Bereich des Episch-Fiktionalen, sondern vor allem in dessen spielerisch-witziger, ironisierender Durchformung, die selbst noch die auf alle Fiktionalität verzichtende Platen-Polemik bestimmt.

Und hier, in diesem letzten Kapitel, ist es auch, wo Heine diese alle Eindeutigkeit übergreifende und relativierende « Brechung » noch einmal explizit thematisiert: So etwa, wenn er Humor und Satire aufs engste verbindet (« um humoristischen Schriftstellern Stoff zur Satire zu geben... » B II, 450), oder wenn er Platens Polemik — seinen « König Ödipus » — nicht inhaltlich attackiert, sondern formal, als Kunstwerk: in seiner mangelnden Anschaulichkeit (« solche gute, ausgemahlte Bilder stehen nicht im 'König Ödipus' und ... das ist der Fehler, den ich tadele » B II, 467) und — noch wichtiger — in seinem Mangel an komisch-witziger Überformung (ebd.). Schießlich, wenn er — wie zu Anfang hier schon angeführt — auf seine « eulenspiegelige Natur » verweist, die ihm die « Axt » der Satire nicht zu gebrauchen erlaubt, ohne sie « vorher mit lachenden Blumen zu « umkränzen » (B II, 464).

Diese für Heine unverzichtbare « Beimischung von Spaß » (ebd.) weist indes tiefer, als er an dieser Stelle glauben machen will. Der gleich zu Anfang der « Bäder von Lucca » begegnende — ironisch gefärbte und doch ernst zu nehmende — Vergleich des eigenen Tuns mit dem des Sisyphos (« Ich trieb mein gewöhnliches Geschäft, Mylady; ich rollte wieder den großen Stein... » B II, 396) weist einmal mehr auf den wohl tiefsten Grund dieses eigentümlichen Dualismus von politischer Wirkungsabsicht und « ästhetischem Vorbehalt »: auf das Wissen um die Notwendigkeit des Eintretens für eine allseitig befreite Menschheit, aber zugleich auch auf das Wissen um das Utopische einer umgreifenden Realisierung dieses Ideals.

## V

Mit dem vierten Teil der « Reisebilder » führt Heine die in den vorangegangenen Bänden entwickelte literarische Form fort — so scheint es zunächst. Alle hier begegnenden Themen (Natur, Religion, Bündnis von Thron und Altar u.a.m.) sind, ebenso wie die hier bezogenen politischen Positionen, bereits aus den früheren Texten vertraut, sie sind hier zugleich aber auch weitergeführt, differenziert und verschärft. Allerdings: Gerade dies Bestreben um ein Ausschöpfen und eine resümierende Abklärung der Heine seit Anfang der « Reisebilder » beschäftigenden Themen und die damit, aber auch mit dem Erlebnis der revolutionären Praxis in der 1830er Revolution verbundene weitere *Radikalisierung* der politischen Positionen ist es auch, die Heine hier am Ende fast zwangsläufig zu einer Aufhebung der literarischen Form des « Reisebildes » führt, zu — gleicherweise politischer — Argumentation und Agitation.

*Die Stadt Lucca* läßt diese Aufhebung der literarischen Form bereits in aller Deutlichkeit erkennen. Zwar setzt Heine auch hier zunächst ein wie gewohnt: Mit der spielerischen Fiktion eines Gesprächs mit einem « alten Eidechs » über die Geheimnisse der Natur (Kap. I/II) und mit dem Wiederaufgreifen der Handlungsfäden der « Bäder von Lucca » (Kap. III ff.). Und konsequent und wie gewohnt wird zunächst auch die im folgenden entfaltete Thematik — die Umdeutung der christlichen Botschaft zum « französischen Evangelium » (B II, 518) — der Oberflächenstruktur des Textes — der Beschreibung von Reiseerlebnissen — eingefügt. Doch zugleich zeigt sich dabei auch eine immer stärkere Reduktion der Oberflächenstruktur zugunsten von themabezogener Reflexion und Argumentation des Autors Heine, aufgefangen zunächst noch allenfalls in ihrer Umsetzung in Dialoge (Kap. VII - XIII). Der so zu Essay und Lehrgespräch tendierenden Entfaltung der politisch-religiösen Theorien Heines entspricht auf der anderen Seite die Reduktion auch der satirischen Darstellungsweise, die am ausgeprägtesten vielleicht noch gegen-

wärtig ist in der — ins Bild umgesetzten — Kritik am Staatskirchensystem (Kap. V).

Und mit Kap. XIV ist dann die ästhetisch-literarische Vermittlung — die etwas mühsam fortgeknüpften Handlungsfäden der Oberflächenstruktur ebenso wie deren satirische Durchformung — überhaupt aufgegeben zugunsten unmittelbarer Argumentation:

Ich sprach im vorigen Kapitel von den positiven Religionen nur insofern sie als Kirchen, unter den Namen Staatsreligionen, noch besonders vom Staate privilegiert werden... (B II, 516)

Heine gibt sich hier gar keine Mühe mehr, den konzeptionellen Bruch, der ihm durchaus bewußt ist, zu verdecken und zu entschärfen. Und entsprechend schreibt er am 4. Januar 1831 über dies dritte Italien-Bild an Varnhagen:

Das Buch ist stärker im Ausdruck als im Ausgedrückten, es ist nur agitatorisch... (H I, 332)

Doch was hier formal sich vollzieht — die Aufhebung der literarischen Form des « Reisebildes » —, wird von Heine zugleich auch thematisiert und begründet:

Jetzt, wo ich die Toga virilis angezogen, und selbst ein Mann sein will, hat das Weinen ein Ende, und es gilt zu handeln wie ein Mann, nachahmend die großen Vorgänger... (B II, 524)

Was solches « Handeln » meint, spricht die « Spätere Nachschrift » in aller Klarheit aus: das unmittelbare politische Engagement für die Revolution von 1830, für den « Sieg der Freiheit »:

Ich kann nicht weiterschreiben, die Musik unter meinem Fenster [die Klänge der Marseillaise; d. Vf.] berauscht mir den Kopf, und immer gewaltiger greift der Refrain:

Aux armes citoyens! (B II, 529)

Am 4. Februar 1830, im Blick auf die Rezeption vor allem seiner Platen-Polemik, schreibt Heine an Varnhagen:

Der Schiller-Göthesche Xenienkampf war doch nur ein Kartoffelkrieg, es war die Kunstperiode, es galt den Schein des Lebens, die Kunst, nicht das Leben selbst — jetzt gilt es die höchsten Interessen des Lebens selbst, die *Revolution* tritt in die Literatur, und der Krieg wird ernster. Vielleicht bin ich außer Voß der einzige Repräsentant dieser Revolution in der Literatur... (H I, 235)

Was Heine hier formuliert, gilt in einem weiteren Sinn für die « Reisebilder » von Anfang an: daß sie sich als Literatur einer außerästhetischen Wirkungsabsicht verschreiben und von ihr auch strukturell geprägt sind, daß sie sich kritisch und satirisch auf die realen Verhältnisse der Gegenwart beziehen und ihnen — immanent oder explizit — ein politisches Programm zu deren Veränderung entgegensetzen. Daß dies im Zusammenhang der Platen-Polemik und der Arbeit am 4. Band der « Reisebilder » formuliert ist, gibt diesen Ausführungen noch einen präziseren Sinn und weist zugleich auf die Grenzsituation dieses letzten « Reisebilder »-Bandes: Indem das unmittelbare politische Engagement — die « Revolution » — strukturbestimmend wird zuungunsten der ästhetischen Vermittlungen, droht auch das Medium des Literarischen selbst und mit ihm seine spezifische Erkenntnisfunktion reduziert zu werden zu bloßer Polemik und einlinig-einseitiger Gedankenführung. Das « idealistische » Engagement hätte so am Ende die idealistisch-realistische « Reisebild »-Form gesprengt.

Und doch: selbst dieses letzte italienische « Reisebild », das zu seinem fast ausschließlichen Thema machte, was bislang bloßes « Gegenbild » der Satire war (das religiös fundierte Leitbild von individueller Freiheit und sozialer Gerechtigkeit), verzichtet nicht ganz auf das relativierende Medium von spielerischer Artistik, von Witz, Ironie und Humor. So hat etwa die Gestalt Franscheskas auch hier zunächst durchaus sinnbildliche Funktion, verweisend auf einen neuen Lebensbezug der Kunst (« Weg nach Franscheska » Kap. III) und auf die Synthese von Sinnlichem

und Spirituellem (Kap. VI, X f.), dennoch bleibt im Sinnbildgehalt dieser Gestalt — zumal wenn man sie auf die Franscheska der « Bäder von Lucca » zurückbezieht — eine eigentümliche Unstimmigkeit und Redundanz, die auch hier in einer spielerisch verfremdenden Artistik und einer partiellen Verselbständigung der Oberflächenstruktur gründet: gleichsam in einem kritischen Vorbehalt des in dieser Figur gestalteten Lebens gegenüber aller abstrakter Sinnreduktion.

Die letzten drei — nur noch die thematischen, nicht aber mehr die Handlungsfäden fortführenden — Kapitel thematisieren und begründen noch einmal diese eigentümlich gegenläufige Komponente der Heineschen Gestaltungsweise: Im Bild der « Weltironie » (B II, 522) und dem des Don Quixote (B II, 521-523). Beide weisen auf den unausweichlichen und ewigen Widerspruch zwischen Sein und Sollen, zwischen Idee und Realität, und, konkreter noch, darauf, daß das politische Ideal Heines ständig mit einer ganz andersartigen Realität kollidiert und daß es diese niemals einzuholen scheint:

Vielleicht habt ihr doch recht, und ich bin nur ein Don Quixote und das Lesen von allerlei wunderbaren Büchern hat mir den Kopf verwirrt, ebenso wie dem Junker von La Mancha... Freilich, mein Wahnsinn und die fixen Ideen, die ich aus jenen Büchern geschöpft, sind von entgegengesetzter Art, als der Wahnsinn und die fixen Ideen des Manchaners; dieser wollte die untergehende Ritterzeit wiederherstellen, ich hingegen will alles, was aus jener Zeit noch übrig geblieben ist, jetzt vollends vernichten... (B II, 525 f.).

Doch Heine ist nicht nur ein Don Quixote mit umgekehrten Vorzeichen, er ist die Gestalt *und* ihr Autor, ist Don Quixote und Cervantes zugleich, und so führt ihn zwar einerseits sein Engagement für die Idee einer besseren Zukunft zur — satirischen — Negation der eigenen Gegenwart, so führt ihn aber auch andererseits sein Wissen um die tiefe Kluft zwischen dem Ideal, dem er sich verschrieben hat, und der Realität, gegen die er ankämpft, zur selbstkritischen Relativierung des eigenen « idealistischen » Engagements. M. a. W.: das politische Ideal Heines negiert

nicht einfach die Wirklichkeit, sondern setzt sich ihr aus und erfährt an ihr seine Beschränkung — und dies mit in die Gestaltung selbst aufgenommen zu haben, macht wesentlich die Qualität der Heineschen « Reisebilder »-Prosa aus.

Die *Englischen Fragmente* scheinen zunächst — als detaillierte und systematisch gegliederte Skizzierung der Verhältnisse Englands — « Reisebild » zu sein in einem ganz anderen und präziseren Sinne als alle vorangegangenen Texte. Aber gerade dies — der weitgehende Verzicht auf die scheinbar zufällige Reihenfolge von Reiseeindrücken und auf die sie vermittelnde Subjektivität des Reisenden — läßt die Grenzposition auch dieses Textes erkennen, zumal Heine auch hier am Ende, wie schon in « Die Stadt Lucca », auf jede literarisch-feuilletonistische Vermittlung verzichtet und erneut zum politischen Essay greift (Kap. XI).

Auch die « Englischen Fragmente » setzen zunächst allerdings ein mit der erzählerischen Vergegenwärtigung einer Reisesituation und damit zugleich auch mit der immanenten Entfaltung einer vorgegebenen Thematik. Und wie in der « Reise von München nach Genua » ist diese bestimmt von der Konfrontation von politischem Ideal bzw. landläufigem Vorurteil (« Land der Freiheit » B II, 533) und der Realität eines in Wahrheit « mittelalterlichen » und zutiefst unfreien Landes (B II, 597). Dargeboten ist dies zunächst als chronologischer Reisebericht und als Dialog. Dann aber, mit Kap. III (« Die Engländer »), setzt eine systematisierende Beschreibung ein, die — anders als das erste Italienbild — nicht die Desillusionierung des Erwartungshorizontes selbst darstellt, sondern sie zu ihrer Voraussetzung hat und von ihr aus nun ein — negatives — Gesamtbild des Landes zu entwerfen versucht.

Damit aber ist nicht nur dem indirekt-kritisierenden Verfahren satirischer Demaskierung seine Grundlage entzogen, damit ist auch dessen strukturelle Voraussetzung — die ständige Integration von Reiseerzählung und poli-

tischer Analyse — weithin bereits aufgehoben: Erschloß sich bislang — zumindest dem « esoterischen » Leser — der politische Gehalt erst in Darstellung und Perspektivierung, so wird er nun dem jeweils Thematisierten unmittelbar und explizit beigelegt:

Was den englischen Klerus betrifft, so bedarf es keiner Erörterung, weshalb von dieser Seite die Katholiken verfolgt werden. Verfolgung der Andersdenkenden ist überall das Monopol der Geistlichkeit... (B II, 585)

Durch solchen Stil- und Strukturwandel wird notwendig auch die Sphäre des Spielerisch-Ästhetischen und der ironisch-humoristischen In-Frage-Stellung reduziert, auch hier aber nicht — wie man erwarten könnte — gänzlich aufgehoben. Setzt schon der « Gelbe Mann » des Anfangskapitels einen skeptisch-humoristischen Kontrapunkt (« Freiheit und Gleichheit! man findet sie nicht hier unten und nicht einmal dort oben » B II, 537), so fehlen auch in den folgenden Kapiteln die Irritationen des Heineschen Witzes keineswegs:

Was mich betrifft, ich neige mich ebenfalls zu einer solchen Annahme, und erkläre das Grundübel der Welt aus dem Umstand: daß der liebe Gott zu wenig Geld erschaffen habe. (B II, 559)

Aufschlußreicher noch, wenn Heine dieses relativierende Spiel des Witzes unmittelbar thematisiert:

Man verzeihe mir, daß ich in flipprigem Ton eine Streitfrage behandle, von deren Lösung das Wohl Englands und daher vielleicht mittelbar das Wohl der Welt abhängt. Aber eben, je wichtiger ein Gegenstand ist, desto lustiger muß man ihn behandeln... (B II, 586)

Was Heine hier anspricht, ein weiteres Mal anspricht, ist deutlich: Es ist die Einsicht, daß die Wirklichkeit in einem rational-begrifflichen Zugriff nicht aufgeht, daß ihre Grundstruktur die eines ewigen Sich-Widersprechens der Dinge ist, eines unaufhebbaren Widerspruches von Idee und Realität, und daß die Poesie — auf das Ganze der Wirklich-

keit aus — diese Widersprüchlichkeit in sich aufnehmen muß, indem sie zu jeder positiven Setzung — in deren ästhetisch-humoristischer Überformung — zugleich die möglichen Gegenpositionen miteinbringt.

Allerdings, wie schon in « Die Stadt Lucca », so ist es auch in den « Englischen Fragmenten » am Ende das nach Praxis drängende politische Engagement, das alle ästhetischen Vermittlungen und mit ihnen zugleich auch den (letztlich erkenntnistheoretischen) Skeptizismus Heines durchbricht. Mit dem elften Kapitel (« Die Befreiung ») wird die literarische Form des « Reisebildes » erneut und endgültig aufgegeben zugunsten eines politischen Essays, der die Menschheitsgeschichte als Emanzipationsgeschichte rekapituliert und dabei alle wesentlichen Themen der « Reisebilder » noch einmal aufgreift und in den systematischen Zusammenhang einer Geschichtstheorie und eines politischen Programmes bringt. Ein politisch-geistiger Klärungsprozeß scheint hier zu Ende gebracht, der seines Mediums — der « Reisebild »-Form — nicht länger bedarf. Die nun scheinbar endgültig erreichte Klarheit — der Glaube an den Fortschritt, an die Notwendigkeit und Zwangsläufigkeit der Revolution — läßt alle literarischen Vermittlungen fortan als entbehrlich, ja hinderlich erscheinen und drängt zur politischen Tat:

Jetzt ist das Wort eine Tat, deren Folgen sich nicht abmessen lassen; kann doch keiner genau wissen, ob er nicht gar am Ende als Blutzzeuge auftreten muß für das Wort. (B II, 602)

Und doch, dieser Euphorie der politischen Hoffnungen — noch einmal, und nun schon aus der Distanz, im zweiten Buch « Ludwig Börne » heraufbeschworen — sollte nur ein kurzes Leben beschieden sein — mit ihr aber zugleich auch dem politischen Essayisten und Agitator Heine (« Einleitung zu Kahldorf über den Adel », 1831). Die Desillusionierung über die Revolution von 1830 und das, was sie am Ende bewirkte, ließ in Heine erneut allen Skeptizismus erwachen, ließ ihn zugleich aber auch zurückkehren zur Literatur, zu

der unverwechselbar Heineschen Synthese von ästhetischer Form und zeitkritischem Engagement. Und so muß sich Heine bereits 1834, im Rückblick auf die Julirevolution, eingestehen:

Ich glaubte die Zeit des Frondierens sei vorüber, der ernste Krieg beginne, das Pfeifen habe ein Ende, die Trommel müsse gerührt werden; und ich wollte ganz in einem anderen Tone schreiben. Aber sei es, daß ich wohl fühlte, daß die alte Tonart noch immer zeitgemäß war, oder daß ich in keine neue überzugehen wußte — genug, meinen späteren Schriften klingt noch immer die alte Weise und der alte Text (B II, 671).

RONALD SCHNEIDER

PER UNA INTERPRETAZIONE  
DI DER HEIZER DI KAFKA

Nel 1913 Kafka propose all'editore Wolff di riunire i tre racconti *Das Urteil*, *Die Verwandlung* e *Der Heizer* in un volume intitolato *Söhne*<sup>1</sup>. Intendendo « Söhne » nel senso immediato della parola appare evidente la « offenkundige Verbindung » a cui allude Kafka: i figli dei tre racconti sono in contrasto col padre (Georg Bendemann è condannato a morte dal padre, Gregor Samsa è relegato dalla famiglia nella sua stanza, in particolare infierisce sull'insetto proprio il padre, Karl Roßmann comincia una nuova esistenza in America, dove lo ha esiliato la famiglia), i racconti verrebbero a formare un trittico legato dal filo dell'infelice rapporto genitori-figli; al di là di queste analogie patenti la ricerca di elementi comuni si fa problematica. Poco lineare si presenta la vicenda di *Das Urteil*, dove la lettera con cui il protagonista si decide ad annunciare il suo fidanzamento all'amico in Russia provoca una crisi fatale nei rapporti col padre, apparentemente senile,

<sup>1</sup> « *Der Heizer, die Verwandlung* (die 1 1/2 mal so groß wie *der Heizer* ist) und das *Urteil* gehören äußerlich und innerlich zusammen, es besteht zwischen ihnen eine offenkundige und noch mehr eine geheime Verbindung, auf deren Darstellung durch Zusammenfassung in einem etwa *Die Söhne* betitelten Buch ich nicht verzichten möchte. » (Br. 116).

Le opere di Kafka saranno citate con le seguenti abbreviazioni: *Beschreibung eines Kampfes*, Frankfurt/M. 1954 = B; *Briefe 1902-1924*, Frankfurt/M. 1958 = Br.; *Erzählungen*, Frankfurt/M. 1965 = E; *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt/M. 1954 = T; *Amerika*, Frankfurt/M. 1953 = A; *Briefe an Felice*, Frankfurt/M. 1967 = F.

sostanzialmente forte e minaccioso, che condanna infine a morte il figlio; più semplice è la storia di *Die Verwandlung*, è facile infatti vedere rappresentata nell'allegoria dello scarafaggio un'esistenza espunta da un contesto familiare e sociale; meno perspicua quella di *Der Heizer* che pone inoltre il problema se il racconto debba essere interpretato come opera in sé conclusa — la pubblicazione da parte dell'autore suggerirebbe proprio questa linea — o nell'ambito del frammentario romanzo *Amerika* di cui costituisce il primo capitolo: il protagonista, al primo stadio del suo 'esilio' in America, incontra casualmente il fuochista della nave e abbraccia immediatamente la sua causa che viene sentita come giusta e vera; di fronte al capitano, all'equipaggio e al proprio zio il ragazzo ne fa una difesa appassionata e inutile.

Unificare la tematica dei tre racconti sulla base del reale concetto di 'figli' sembra abbastanza arduo: oltre una evidente crudeltà dei padri le vicende — tranne in *Die Verwandlung* che delle tre opere è quella che presenta una struttura narrativa più rigorosa — si disperdono in eventi e figure apparentemente marginali. C'è da chiedersi dunque se non valga la pena di rintracciare la « geheime Verbindung », il legame meno vistoso. Un suggerimento potrebbe venire proprio dalla dicitura « Söhne »: è davvero probabile che in una stagione letteraria che insiste sul tema della rivolta dei figli, Kafka abbia voluto presentare al pubblico un'opera decisamente eccentrica, per dimostrare che nella lotta col padre il figlio è sempre destinato a soccombere? Il tormentato rapporto di Kafka col padre è noto, ma è pensabile che lo stesso Kafka che non spedì mai al padre il famoso *Brief an den Vater*, si sia deciso a pubblicare degli scritti che, presi alla lettera, sono un tremendo atto di accusa contro la tradizionale immagine paterna, dove per di più da diversi particolari (si pensi a *Die Verwandlung*) traspare l'archetipo degli ambienti e dei personaggi di casa? Va presa in considerazione piuttosto la possibilità che nel sistema della metafora kafkiana 'figlio' abbia un altro significato. Pasley ha dimostrato nell'interpretazione dei racconti *Elf Söhne* e *Die Sorge des*

*Hausvaters*<sup>2</sup> che con gli undici figli Kafka alludeva agli undici racconti della raccolta *Ein Landarzt*, e che in *Die Sorge des Hausvaters* il padre di famiglia che si preoccupa dell'oggetto Odradek altri non è che l'autore Kafka insoddisfatto del racconto *Der Jäger Gracchus*. Conferme di questa interpretazione vengono offerte dagli scritti autobiografici di Kafka che notoriamente ebbe un legame affettivo, non oggettivo con la sua attività letteraria<sup>3</sup>. Il cifrato titolo cumulativo di « Söhne » non avrebbe tuttavia gran senso se Kafka avesse voluto designare soltanto tre suoi prodotti letterari; nel termine di 'figlio' è sempre presente invece il momento della riflessione sulla propria opera, è possibile quindi che anche nel caso dei tre racconti in questione si tratti di travestimenti allegorici del tortuoso rapporto dell'autore Kafka con la sua produzione. Del resto, l'ipotesi è già stata avanzata con fondati argomenti per *Das Urteil* e *Die Verwandlung*<sup>4</sup>. Diversi indizi

<sup>2</sup> M. Pasley, *Drei literarische Mystifikationen Kafkas* in J. Born, L. Dietz, M. Pasley, P. Raabe, Kl. Wagenbach, *Kafka-Symposion*, Berlin 1965, pp. 21-37.

<sup>3</sup> Kafka definisce *Das Urteil* una « zweifelhafte Geburt » in una lettera a Felice Bauer (F 156) e in un'annotazione dei diari una « regelrechte Geburt » (T 296); sempre nei diari scriveva nel 1912 che una storia riuscita sarebbe per lui come un « Blutsverwandter » (T 142), qualche mese più tardi (giugno 1913) annunciava alla fidanzata l'invio di *Der Heizer* in questi termini: « Heute schicke ich Dir den 'Heizer'. Nimm den kleinen Jungen freundlich auf [...] » (F 397).

<sup>4</sup> Molti studiosi concordano nel vedere nella figura dell'amico in Russia di *Das Urteil*, cui il protagonista esita a comunicare il proprio fidanzamento e che, a detta del padre, sarebbe stato 'tradito' da Georg, una metafora per Kafka scrittore, la cui attività era costantemente minacciata sia da esigenze pratiche, sia dal recente legame sentimentale con Felice Bauer: cfr. K. Flores, *Franz Kafka and the nameless guilt: An analysis of The Judgment* in « Quarterly Review of Literature » 3/4 (1947), pp. 382-405 (rist. in *Franz Kafka Today*, ed. by A. Flores and H. Swander, Madison 1964, pp. 5-24); E. L. Marson, *Das Urteil* in « Journal of the Australian Universities Language and Literature Association » 16 (1961), pp. 167-78; G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962, p. 74; H. Politzer (*Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt/M. 1965) vede nella figura dell'amico piuttosto le « Jungesellentugenden » tradite da

suggeriscono di vedere come strettamente unitaria la tematica delle tre opere, in modo particolare di *Das Urteil* e *Der Heizer*, composte a breve distanza di tempo nell'autunno 1912. I manoscritti mostrano come Kafka confondesse spesso i nomi dei protagonisti: nel primo capitolo di *Amerika* invece del nome Karl Roßmann appare quello di Georg, mentre in diversi punti di *Die Verwandlung* si legge Karl anziché Gregor<sup>5</sup>. Vi è poi una serie di *topoi* che ricorrono nei tre racconti: in *Das Urteil* l'amico di Georg vive in una specie di esilio in Russia, in *Der Heizer* Karl e il fuochista s'incontrano nel porto di New York « auf dem unsicheren Boden eines Schiffes, an der Küste eines unbekanntes Erdteils » (A 14), mentre un'annotazione dei diari del 1912, dove è tratteggiata l'improvvisa uscita serale del narratore che col suo gesto infrange una consuetudine familiare, si conclude con questa osservazione: « [...] dann ist man für diesen Abend so gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, wie man es durchdringender durch die entferntesten Reisen nicht erreichen könnte und man hat ein Erlebnis gehabt, das man wegen seiner für Europa äußersten Einsamkeit nur russisch nennen kann. » (T 233): la breve scena fa pensare all'isolamento estremo di Gregor Samsa in *Die Verwandlung*<sup>6</sup>. L'amico in Russia, Gregor Samsa, Karl Roßmann e il fuochista sono dunque degli esiliati. Ora, in Kafka la Russia è cifra per la desertica di-

Georg (pp. 94, 102); K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, Bonn 1969, p. 275 n. 24; R. Gray, *Franz Kafka*, Cambridge 1973, p. 61 s.; J. Demmer, *Franz Kafka. Der Dichter der Selbstreflexion. Ein Neuanatz zum Verstehen der Dichtung Kafkas. Dargestellt an der Erzählung Das Urteil*, München 1973, spec. pp. 113-40. Per la vicenda di Gregor Samsa interpretata come allegoria dell'artista Kafka cfr. Cl. Heselhaus, *Kafkas Erzählformen* in « DVjS » 26 (1952), pp. 352-76, spec. p. 362; W. H. Sokel, *Franz Kafka - Tragik und Ironie*, München-Wien 1964, pp. 79 s., 86 s., 95; Fingerhut, *op. cit.*, pp. 215, 257; Gray, *op. cit.*, p. 84.

<sup>5</sup> Cfr. J. Kobs, *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, hrsg. von U. Brech, Bad Homburg v.d.H. 1970, p. 48 s.

<sup>6</sup> Cfr. Sokel, *op. cit.*, p. 78.

mensione del suo lavoro di scrittore<sup>7</sup>, ed è sintomatico che egli usi per l'amico in Russia una terminologia che ricalca quella adoperata in annotazioni di diario e lettere per circoscrivere la sua attività artistica: l'amico, un fallito, si è « offenbar verrannt » (E 53), così come la stesura di *Amerika* e *Die Verwandlung*, interrotta, per più di una settimana, ha fatto pensare a Kafka « daß ich mich verrannt habe » (F 135); consigliare all'amico un ritorno in patria è fargli capire « daß seine bisherigen Versuche mißlungen seien [...] daß er endlich von ihnen ablassen soll » (E 54): non molto diversamente in un'annotazione relativa a un nuovo progetto di lavoro Kafka si propone « Ich werde nicht von ihr ablassen, solange ich nur kann » (T 269), ma registra anche, sempre a proposito del suo lavoro, « ein fast vollständiges Mißlingen im Schreiben » (T 275) e « Zum ersten Mal seit einiger Zeit vollständiges Mißlingen beim Schreiben. Das Gefühl eines geprüften Mannes » (T 275)<sup>8</sup>. L'amico, a detta del padre, è « gelb zum Wegwerfen » (E 67): a Felice Kafka scrive che dovrebbe avere il coraggio di « aus dem Fenster werfen » le parti già composte di *Amerika* (F 181). Georg parla alla fidanzata spesso dell'amico in Russia: « Oft sprach er mit seiner Braut über diesen Freund und das besondere Korrespondenzverhältnis, in welchem er zu ihm stand » (E 56), proprio come all'inizio della sua corrispondenza con Felice Kafka le scriveva del

<sup>7</sup> Nel frammento *Erinnerung an die Kaldabahn* (T 422-35) del 1914 la Russia è metafora per la sterile regione della creatività letteraria in cui si rifugia l'artista (cfr. Fingerhut, *op. cit.*, p. 136); metafore analoghe sono la landa gelata in cui i cavalli trascinano il medico in *Ein Landarzt* (cfr. Fingerhut, *op. cit.*, p. 131) e il deserto in cui vivono gli sciacalli in *Schakale und Araber*. L'isolamento di Gregor Samsa in *Die Verwandlung* non è rappresentato da questo tipo di immagine, ma dalla metamorfosi in scarafaggio: « Gregor Samsa, der, in ein Ungeziefer verwandelt, inmitten seiner Familie weiterlebt, ist nicht weniger "von zuhause fort" als die Helden derjenigen Erzählungen, in denen ein Zuhause gar nicht mehr in Sicht ist. » (J. Schillemeit, *Welt im Werk Franz Kafkas* in « DVjS » 38 (1964), pp. 168-91, p. 179).

<sup>8</sup> Le annotazioni sono della primavera 1912. Cfr. anche *Br.* 115, *F* 368, *T* 436, 437.



suo rapporto con l'attività letteraria: « Mein Schreiben und mein Verhältnis zum Schreiben werden Sie dann vor allem anders ansehen und mir nicht mehr 'Maß und Ziel' anraten wollen » (F 76). L'amico non torna in patria perché — egli spiega — le condizioni politiche in Russia non permettono neppure « die kleinste Abwesenheit » (E 54 s.), anche Kafka giudicava fatale alla sua produzione qualsiasi interruzione del lavoro (cfr. T 59, 249, 267, 293, Br. 107 ss., F 45, 102, 125, 170, 171, 222 ecc.).

Anche per Karl Roßmann il fuochista è un amico: « Ich sollte mich vielleicht an diesen Mann halten<sup>9</sup> [...] wo finde ich gleich einen besseren Freund? » (A 11). Il fuochista si definisce « ein Arbeiter nach dem Geschmack meiner Kapitäne » (A 14), una dicitura che ricorda sia la costante denominazione kafkiana della sua attività artistica (« Arbeit »), sia la frase del padre di Georg Bendemann in *Das Urteil* a proposito dell'amico in Russia: « Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen » (E 63). Sul letto del fuochista appena conosciuto Karl si sente « heimisch » (A 14 s.), un termine molto simile a quello che Kafka usa in una lettera a Felice proprio a proposito del suo lavoro al romanzo *Amerika*: « [...] die erste große Arbeit, in der ich mich [...] geborgen fühle » (F 86)<sup>10</sup>. Anche altre formulazioni in *Der Heizer* ricalcano termini usati da Kafka per esprimere il suo rapporto con la letteratura: al contatto della mano del fuochista Karl prova « Wonne » (A 44), un sentimento vicino alla « Lust » che il lavoro provoca in Kafka<sup>11</sup>. Al momento di lasciare il fuochista Karl piange: « Und nun weinte Karl während er die Hand des Heizers

<sup>9</sup> Cfr. la lettera a Felice Bauer del febbraio 1913: « Ohne Halt - ich schreibe ja nicht [...] » (F 308).

<sup>10</sup> Solo quando scrive Kafka si sente « zu Hause »; cfr. anche la lettera alla Bauer dove è detto che scrivendo trova la sua « wirkliche Heimat » (F 244).

<sup>11</sup> « Zu schreiben aufhören kann ich nicht, es ist also eine Lust, die ohne Schaden bis auf den Kern geprüft werden kann » (Br. 98); cfr. anche le due lettere a Felice dell'autunno 1912 in cui si parla di « Lust zum Schreiben » (F 139) e « Schreiblust » (F 184), inoltre F 218, 227, 458, 460, T 311.

küßte » (A 44) e « [...] als Karl [...] in heftiges Weinen ausbrach » (A 46)<sup>12</sup>; è indicativo che proprio nell'autunno 1912 Kafka confessi a Felice di aver pianto per il suo lavoro: « Mich erschreckt Weinen ganz besonders. Ich kann nicht weinen. Weinen anderer kommt mir wie eine unbegreifliche, fremde Naturerscheinung vor. Ich habe im Laufe vieler Jahre nur vor zwei, drei Monaten einmal geweint, da hat es mich allerdings in meinem Lehnstuhl geschüttelt, zweimal kurz hintereinander, ich fürchtete, mit meinem nicht zu bändigenden Schluchzen die Eltern nebenan zu wecken, es war in der Nacht und die Ursache war eine Stelle meines Romans » (F 136).

Ma al di là di questi parallelismi quasi verbali, tutta la vicenda del fuochista prospetta analogie con il problema che tormentava Kafka massimamente in quegli anni, appunto la difficoltà di dedicarsi interamente al suo lavoro letterario: l'uomo espone confusamente a Karl Roßmann l'ingiustizia che sta subendo, e Karl fa sua la causa a tal punto che il fuochista guarda al ragazzo « als sei dieser sein Herz » (A 21); alla presenza del capitano e di parte dell'equipaggio Karl sostiene con deboli e appassionate argomentazioni la difesa dei diritti dell'uomo (A 21-32), una difesa che avviene in nome della giustizia e « im Interesse der großen Hauptsache » (A 32): per sapere che cosa intendesse Kafka per « Hauptsache » negli anni 1912-17 basta scorrere il suo epistolario con Felice Bauer, dove il ripiegamento e la riflessione sulla sua attività di scrittore è gigantesco e ossessivo (cfr. anche Br. 90). La mano del fuochista che Karl porta alla sua guancia è « ein Schatz auf den man verzichten muß » (A 44), al momento di abbandonare la nave la sensazione della perdita è definitiva per Karl: « Es war wirklich, als gäbe es keinen Heizer mehr » (A 46 s.). Nella causa dell'uomo Karl vede « das Gute » (A 31), tutta la faccenda è una « Sache der Gerechtigkeit » (A 41), al momento del congedo Karl esorta il fuochista a difendersi « sonst ha-

<sup>12</sup> Anche in *Das Urteil* il padre dice di aver pianto per l'amico: « Glaubst du, ich habe nicht um ihn geweint? » (E 63).

ben doch die Leute keine Ahnung von der Wahrheit » (A 44). Giusta, vera, buona non era per Kafka che la sua opera letteraria, e anche l'immagine della difesa trova rispondenza proprio nell'espressione usata in una lettera a Felice del dicembre 1912, dove si parla della « Verteidigung meines Schreibtisches » (F 195 s.)<sup>13</sup>: la scrivania è chiaramente simbolo di un modo di vita.

A parte l'impostazione abbastanza diversa delle vicende dei due racconti, vi sono innegabili analogie tematiche: in tutti e due i casi si tratta della difesa di un 'esiliato' (l'amico in Russia, il fuochista) destinato a essere sopraffatto da eventi, che ha affidato la propria causa a un difensore troppo debole (Georg Bendemann, distratto dai successi negli affari e dal fidanzamento, Karl Roßmann, un sedicenne inesperto in terra straniera); sia in *Das Urteil* che in *Der Heizer* interviene un 'giudice' (il padre di Georg, lo zio di Karl) che smaschera rispettivamente la codarda fragilità e l'ingenua tracotanza che si sono arrogate la difesa di una causa tanto delicata<sup>14</sup>. La conclusione è in ambedue i casi una sconfitta, tragica e clamorosa in *Das Urteil*, meno drammatica ma altrettanto definitiva in *Der Heizer*: allontanandosi con lo zio, Karl si chiede « ob dieser Mann ihm jemals den Heizer werde ersetzen können » (A 47).

È difficile stabilire se con *Der Heizer* Kafka abbia voluto rappresentare l'allegoria del suo lavoro letterario in genere o alludere a un'opera (o progetto) in particolare, un'opera appunto, debolmente difesa e abbandonata, che agli occhi del suo stesso autore si presentava come una causa

<sup>13</sup> Parallelamente all'immagine della difesa della sua « einzige innere Daseinsmöglichkeit » (F 367) emerge quella dell'attacco che essa subisce da parte di fattori (in questi anni ancora soprattutto esterni): « Das Schreiben, das ich von keiner Störung angegriffen wissen will » (F 241).

<sup>14</sup> Sokel vede una certa affinità soprattutto tra le figure del fuochista e di Gregor Samsa, come condannati all'incomunicabilità, ma osserva giustamente: « Die Klagen des Heizers über ungerechte Behandlung auf dem Schiff erinnern an die Unzufriedenheit des Freundes im Urteil [...] » (op. cit., p. 311).

perduta<sup>15</sup>. Con *Das Urteil* è quasi certo che Kafka ha tracciato la parabola della sua vocazione artistica in genere, troppo chiaro è infatti il significato della minaccia che rappresenta per l'amico la fidanzata di Georg.

Dei due racconti Kafka considerò *Der Heizer* come il meno riuscito, lo si deduce dalle riserve che traspaiono nei suoi giudizi su quest'opera. Ce ne parla in due passi molto vicini cronologicamente (maggio 1913); in una lettera a Felice Bauer esprime la sua insoddisfazione per il carattere frammentario dello scritto, un tentativo artificioso di mascherare la mancante unitarietà « Das Ganze gefällt mir nicht sehr, wie jedes nutzlose künstliche Herstellen einer Einheit, die nicht da ist » (F 374), mentre alcuni giorni più tardi annota nei diari: « Übermut, weil ich den 'Heizer' für so gut hielt. Abends las ich ihn den Eltern vor, einen besseren Kritiker als mich während des Vorlesens vor dem höchst widerwillig zuhörenden Vater gibt es nicht. Viele

<sup>15</sup> Un argomento a favore della prima ipotesi è il particolare della talpa che il fuochista non riesce a schiacciare, ma solo a far rintanare (A 17 s.): nel frammento *Erinnerung an die Kaldabahn* è rappresentato un cacciatore che accetta un posto di casellante nella steppa asiatica perché attirato dalla speranza di grandi cacce; invece della selvaggina, dei lupi e degli orsi, lo aspettano grosse talpe che egli uccide. In Kafka il cacciatore è cifra per lo scrittore (cfr. Fingerhut, op. cit., p. 126 n. 216, p. 150), e il significato del frammento potrebbe essere quello di una deludente attività che esilia in una regione desolata senza alcun compenso di soddisfazioni. Sulla stessa linea si colloca il racconto frammentario *Der Riesenmaulwurf (Der Dorfschullehrer)* dove un commerciante difende senza successo lo scritto di un maestro che asserisce di poter provare l'esistenza di una talpa gigantesca. L'accenno alla « landwirtschaftliche Zeitschrift » che respinge e mette in ridicolo l'opera del maestro (B 229) è con ogni probabilità un'allusione all'insensibilità di Felice Bauer alle dimensioni ossessive che il problema letterario aveva assunto nella vita di Kafka: come Frieda Brandenfeld è una crittografia per Felice Bauer (cfr. le spiegazioni di Kafka in F 53 e T 297), il termine di « landwirtschaftlich » usato per la rivista, deve essere un'allusione al nome di « Bauer ». In *Der Heizer* il particolare della talpa potrebbe essere una ulteriore 'firma' dell'autore, che incoraggia a vedere nel fuochista la metafora di una infelice tendenza letteraria.

flache Stellen vor offenbar unzugänglichen Tiefen » (T 305). Se il lettore può considerare troppo severa la dicitura « viele flache Stellen », non può trascurare la valutazione dell'autore per quel che riguarda le « offenbar unzugängliche Tiefen », un'ammissione del carattere crittografico e assolutamente privato degli scritti di Kafka. Del resto, a Janouch che rilevava la vivacità delle figure di Karl Roßmann e del fuochista, Kafka confessò: « Ich zeichnete keine Menschen. Ich erzählte eine Geschichte. Das sind Bilder, nur Bilder »<sup>16</sup>. Ancora una volta, con il trittico dei 'figli' Kafka presenta una problematica tipicamente e strettamente esoterica, il suo rapporto (e non quello dello scrittore in generale) con la sua opera<sup>17</sup>.

Restano due problemi, il primo è forse insolubile: quale comprensione si aspettava Kafka dal pubblico che leggeva i suoi racconti?<sup>18</sup> Interpretazioni come la presente, filologi-

<sup>16</sup> G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, erweiterte Ausgabe, Frankfurt/M. 1968, p. 56.

<sup>17</sup> Cfr. J. Born, *Vom « Urteil » zum « Prozeß »*. *Zu Kafkas Leben und Schaffen in den Jahren 1912-14* in « ZfDP » (1967), pp. 186-96: « Es gibt in der Literatur des 20. Jahrhunderts kaum einen zweiten Autor, der so sehr von seiner Bestimmung überzeugt war und der die Erfüllung seines dichterischen Auftrags so rigoros von sich forderte wie Kafka. Und es gibt wohl auch kaum einen zweiten, bei dem Leben und Werk so stark einander durchdrangen, der so sehr aus seinem Schreiben heraus und für sein Schreiben lebte. » (p. 186); giustamente osserva Gray, (*op. cit.*, p. 85): « The cliché which says that every novelist worth his salt is normally describing Everyman is too persistent. »

<sup>18</sup> Gray (*op. cit.*, p. 65) sottolinea il carattere esoterico di *Das Urteil*, la cui comprensione richiede una grande quantità di informazione biografica. Per la forte componente autobiografica nell'opera di Kafka cfr. anche E. Goldstücker, *Franz Kafka*, London 1973 e id., *Über Franz Kafka aus der Prager Perspektive 1963* in *Franz Kafka*, hrsg. von H. Politzer, Darmstadt 1973, pp. 351-64, in particolare p. 359: « Kafka ist geradezu ein Schulbeispiel für den Grundsatz, daß für einen Forscher, der die Wahrheit ergründen will, nicht genügt, seinen Forschungsgegenstand nur mit dem Rüstzeug allgemeiner methodologischer Richtlinien gegenüberzutreten, sondern daß er im Forschungsprozeß sie ständig durch Instrumente ergänzen muß, die seinem Forschungsgegenstand angemessen sind. »

camente più attendibili, anche se meno soddisfacenti delle tante esegesi svincolate dalle vicende personali dell'autore, sono state rese possibili solo dallo studio degli epistolari e dei diari. È difficile pensare che i lettori contemporanei potessero apprezzare qualcosa di più della bella prosa. Ma non va dimenticato che per Kafka il processo produttivo è anzitutto un atto catartico, di chiarificazione interiore: « Was nicht aufgeschrieben ist, flimmert einem vor den Augen und optische Zufälle bestimmen das Gesamturteil » (T 241). Il secondo problema è quello che molti particolari dell'opera letteraria non sono riducibili a cifre, è cioè impossibile far rientrare ogni momento narrativo nel codice dell'allegoria; a questa obiezione si può ovviare pensando che l'allegoria è soltanto una specie di scheletro che sorregge la struttura della narrazione, dove i particolari sono ampiamente autonomi e rispondenti a un sicuro istinto letterario. Insomma, proprio perché la prosa kafkiana non si esaurisce nelle valenze metaforiche al lettore rimane un ampio margine al godimento del prodotto d'arte. Lo stesso Kafka accenna in un'annotazione a questo legame non strettissimo tra il significato degli scritti e la forma espressiva: « Zwischen tatsächliches Gefühl und vergleichende Beschreibung ist wie ein Brett eine zusammenhanglose Voraussetzung eingelegt » (T 217): se vogliamo, è la giustificazione della mancanza di continua corresponsione logica della metafora.

BIANCA MARIA BORNMANN

L'INSUFFICIENZA DELL'INTELLETTUALE.  
MUSIL TRA FENOMENOLOGIA E COMUNICAZIONE

1. *Alla ricerca degli ultimi « selvaggi » ...*

L'*Uomo senza qualità* musiliano potrebbe essere riletto come opera di fenomenologia<sup>1</sup> nei confronti di una realtà da cui il narratore borghese si confessa irrimediabilmente alienato. La pagina di avvio del romanzo è, in tal senso, la messa a fuoco dell'obiettivo, la squadratura del foglio, lo schizzo della rotta: una monumentale tappa di messa a punto e di ricognizione nel panorama culturale del primo Novecento europeo. Il barometro fenomenologico di Robert Musil si è installato a Vienna, « la città capitale [...] residenza della Corte », la città che Karl Kraus definì la stazione meteorologica atta a misurare l'approssimarsi della fine del mondo. L'istanza è quella di sapere precisamente « welche besondere Stadt das sei »<sup>2</sup>. Gli strumenti di registrazione di cui è fornito l'osservatorio musiliano annunciano bel tempo e situazione normale; l'ora fa presagire stabilità; e l'osservatorio cultural-meteorologico prende ad infiltrarsi dappri-

<sup>1</sup> Tentativi in tal senso sono stati compiuti da Klaus Laermann (*Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman 'Mann ohne Eigenschaften'*, Stuttgart 1970), da Götz Mueller (*Ideologiekritik und Metasprache in R. Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, München 1972) e da Claudio Magris (*Musil e le scuciture dei segni*, in *Strumenti critici*, VIII/3, ottobre 1974, pp. 273-305). In questi lavori non è mancato, inoltre, il ricorso a categorie della stessa linguistica moderna o della semiologia.

<sup>2</sup> Cfr. R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, ed. speciale, Hamburg, Rowohlt, 1970, p. 10.

ma come presenza tollerata tra la gente (che si sta avviando verso il « frastuono » della moderna metropoli), a stabilirsi quindi come presenza gradita e — starei per dire — persino amata tra i viennesi, dei quali son noti la gioia di venir considerati (e l'istinto di considerarsi) al centro del mondo, anche se non pochi a Vienna vanno affermando da qualche tempo che il mondo dev'essere sprovvisto di centro.

Da quell'osservatorio immaginario l'etnografo Musil si affaccia a descrivere la realtà con la freddezza programmatica con cui gli esploratori di fine Settecento e inizio Ottocento reperivano e classificavano i « selvaggi »; egli si direbbe il cercatore di vecchio stampo che — ora smalziososi — si ponga in viaggio verso i suoi conterranei superstiti di una Cacia scomparsa:

« Dort, in Kakanien, diesem seither untergegangenen, unverstandenen Staat, der in so vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist, gab es auch Tempo, aber nicht zuviel Tempo. So oft man in der Fremde an dieses Land dachte, schwebte vor den Augen die Erinnerung an die weißen, breiten, wohlhabenden Straßen aus der Zeit der Fußmärsche und Extraposten, die es nach allen Richtungen wie Flüsse der Ordnung, wie Bänder aus hellem Soldatenzwillich durchzogen und die Länder mit dem papierweißen Arm der Verwaltung umschlangen. Und was für Länder! [...] Man hatte keinen Weltwirtschafts- und Weltmachtehrgeiz; man saß im Mittelpunkt Europas, wo die alten Weltachsen sich schneiden; die Worte Kolonie und Übersee hörte man an wie etwas noch gänzlich Unerprobtes und Fernes. Man entfaltete Luxus; aber beileibe nicht so überfeinert wie die Franzosen. Man trieb Sport; aber nicht so närrisch wie die Angelsachsen. Man gab Unsummen für das Heer aus; aber doch nur gerade so viel, daß man sicher die zweitschwächste der Großmächte blieb »<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> « Là, in Cacia — quella nazione incompresa e ormai scomparsa che in tante cose fu un modello non abbastanza apprezzato — c'era anche velocità, ma non troppa. Se trovandosi all'estero si pensava al paese, ecco fluttuava davanti agli occhi il ricordo di quelle strade bianche, larghe e comode del tempo delle marce a piedi e delle diligenze a cavalli, che si snodavano in tutte le direzioni come canali di un ordine stabilito, come nastri di quel traliccio chiaro usato per le uniformi, e cingevano le province col braccio cartaceo dell'amministrazione. E quali contrade! [...] Non si avevano am-

Egli non scende, dunque, tra i Bantú ma nella Vienna assoluta della mezza estate absburgica, ch'è — come risaputo — molto prossima all'autunno, ad onta di tutte le più rosee metereologie; un viennese (per adozione, almeno) scende tra i viennesi come *antropologo senza qualità*, li passa in rassegna, catalogandoli ed irridendoli. L'intento è quanto mai modesto: si tratta di saggiare sulla loro pelle, sulla loro storia, sulla loro capacità reattiva se per caso si scorgano segni premonitori del possibile riassurgere di Vienna a centro del mondo. Giacché il desiderio — che rimarrà inappagato — di Musil altro non è che quello del recupero di una gerarchia di valori (assenti nel presente), di un centro attorno a cui si ordinino e si dissolvano gli « ismi » contemporanei, il desiderio di un buon conservatore che ai valori dell'ordine « resta profondamente sensibile »<sup>4</sup>.

Per ora un centro c'è, ed è quello occupato dall'osservatorio, dal ridotto da cui puntare sulla realtà un binocolo, similmente al protagonista di uno degli schizzi delle *Pagine postume pubblicate in vita* dal sintomatico titolo di *Triädere (Binocoli)*. È il momento in cui l'artista, memore della paginetta giovanile di *Monsieur le vivisecteur*, armeggiando con lo strumento procede a scoprire e « sezionare » la realtà, a « strozzare i propri nessi romantici col mondo e a ristabilire quelli ottico-oggettivi », a lasciar affiorare ciò che Musil si perita a definire *das Unbekannte*<sup>5</sup>. Un centro c'è; esistono le condizioni per potersi dire pronti per iniziare la diagnosi di ciò che i viennesi stessi nascondono sotto la

bizioni imperialistiche; si era nel punto centrale dell'Europa, dove si intersecano gli antichi assi del mondo; le parole "colonia" e "oltremare" giungevano all'orecchio come cose lontane e non sperimentate. Si faceva lusso; ma non così raffinato come in Francia. Si faceva sport; ma non così accanito come in Inghilterra. Si spendevano somme enormi per l'esercito; ma solo quanto bastava per rimanere la penultima delle grandi potenze» R. Musil, *op. cit.*, pp. 32-33; trad. it.: *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi; 1965, p. 28.

<sup>4</sup> Cfr. C. Cases, *Introduzione a L'uomo senza qualità*, cit., p. X.

<sup>5</sup> Cfr. R. Musil, *Triädere*, in: R. M., *Nachlaß zu Lebzeiten*, Zürich 1936, p. 120; cfr. anche p. 124.

facciata. Gli strumenti di registrazione della fenomenologia musiliana funzionano alla perfezione:

« Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutungsvolle Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913 »<sup>6</sup>.

La pagina di avvio dell'*Uomo senza qualità* è, in tal modo, non soltanto la contraffazione (parodistica) di un taccuino di viaggio dell'antropologia tradizionale (tanto per fare un esempio, della *Reise um die Welt* di Adalbert von Chamisso, o della *Reise in die Äquatorial-Gegenden des neuen Continents* di Alexander von Humboldt<sup>7</sup>), ma anche l'esem-

<sup>6</sup> « Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord. Le isoterme e le isòtere si comportavano a dovere. La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura media annua, con la temperatura del mese più caldo come con quella del mese più freddo, e con l'oscillazione mensile aperiodica. Il sorgere e il tramontare del sole e della luna, le fasi della luna, di Venere, dell'anello di Saturno e molti altri importanti fenomeni si succedevano conforme alle previsioni degli annuari astronomici. Il vapore acqueo nell'aria aveva la tensione massima, e l'umidità atmosferica era scarsa. Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913 ». R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit. p. 9, e trad. it. cit. p. 5.

<sup>7</sup> Cfr. A. von Chamisso, *Reise um die Welt, I. Teil*, in: A.v.C., *Sämtliche Werke in 4 Bänden*, Bd. 1, Leipzig, M. Hesses-V., (s. d.), ad

pio di un narrare da dietro il binocolo per giungere a cristallizzazioni di tipo fenomenologico. Il soggetto si scherma e si rinchiude nel centro provvisoriamente posto in se stesso e da cui avventurarsi (con la lente d'ingrandimento a portata di mano) in cerca del centro nella realtà. Si tratta di un procedere della scrittura per puri tentativi (per « saggi ») che si pone al posto della narrazione tradizionale dell'*Erzähler* onnisciente. È un atteggiamento illuministico di scepsti tutto concentrato sull'analisi senza pretese della sintesi facile. La ragione invoca in suo soccorso — fin dall'inizio — le categorie della mistica e della tradizione esoterica, da lei sottoposte a vaglio critico. La scrittura non avanza se le viene a mancare il riferimento a ciò che le sta fuori o tutt'attorno. Abbiamo a che fare con un'operazione che per tanti versi è analoga alle scelte metodologiche della fenomenologia moderna e che in non poche occasioni risente delle teoriche in cui il « metatesto » (o la *Metasprache*) diventa rimando essenziale.

## 2. Circostrizione del problema: il « prima » fenomenologico.

Nel § 7 di *Sein und Zeit* (1927) Heidegger scrive:

« Der Ausdruck 'Phänomenologie' bedeutet primär einen *Methodenbegriff*. Er charakterisiert nicht das sachhaltige Was der Gegenstände der philosophischen Forschung, sondern das *Wie* dieser. [...] Der Titel 'Phänomenologie' drückt eine Maxime aus, die also formuliert werden kann: 'zu den Sachen selbst' »<sup>8</sup>.

es. pp. 30, 31, 35 sgg.; *Reise in die Äquatorial-Gegenden des neuen Continents in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 und 1804*, Verfaßt von A. von Humboldt und A. Bonpland, I. Teil, Wien 1825, A. Strauß-Verlag, ad es. pp. 31 e 63 sgg.

<sup>8</sup> « Fenomenologia significa anzitutto un concetto di metodo. Essa non caratterizza la consistenza di fatto dell'oggetto dell'indagine filosofica, bensì il suo *come*. [...] Il termine esprime un motto che potrebbe venir formulato così: alle cose stesse! ». M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, M. Niemeyer, 1960<sup>9</sup>, p. 27.

Di conseguenza, ciò che la fenomenologia mostra è « ciò che anzitutto e per lo più *non* si manifesta, ciò che è nascosto, ma che tuttavia è tale da esprimere il senso e il fondamento di ciò che anzitutto e per lo più si manifesta »<sup>8a</sup>. Se assumiamo il termine « fenomenologia » in tale accezione, la ricerca musiliana viene a configurarsi come il tentativo — durato tutta una vita — di trarre ammaestramento dalla riflessione sull'apparire (o *non* apparire) del metafenomenico e di ridurre al minimo il divario e l'irriducibilità tra ciò che appare e ciò che è (nel suo significato puramente strumentale alla conoscenza).

In tale contesto avrebbe la sua buona legittimità intravedere come perno del discorso musiliano una categoria dualistica di indagine, variamente utilizzata nell'ambiente viennese-praghese di quegli anni come strumento di recupero concettuale della *totalità*, della realtà nell'*intero* della sua complessità: mondo visibile e mondo invisibile (Rilke), piano della creatura e piano del tribunale (Kafka), coscienza e inconscio (Freud), dicibile e indicibile (Broch), espresso e inespresso (Canetti), appartenere e non appartenere (Trakl), verificabile e inverificabile (Wittgenstein), nome e senza nome (Celan), *Tief-Oben* (Kieseritzki). A simili tematiche la ricerca musiliana porta un contributo specifico indagando i rapporti tra « anima » e « scienza » e tra cultura e capitale. Per i risultati cui essa giunge, potrebbe essere considerata come il paradigma dell'interrogarsi di tanta cultura novecentesca sui propri limiti strutturali e sulla propria inefficacia nei confronti della minaccia politica del proprio tempo, inefficacia che — da incapacità storica nei riguardi del « pericolo dell'istante » — tese a metafisicizzarsi in comoda incapacità « di sempre » nei confronti della realtà in generale. E se — a tale proposito — *l'Uomo senza qualità* dovesse essere riletto come opera di antropologia, allora esso acquisterebbe il senso di una autodenuncia dell'antropologia tradizionale in crisi di identità, in quanto « io » intrinsecamente privo degli « altri », nei termini in cui Claude Lévi-Strauss

<sup>8a</sup> Cfr. N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Torino, 1968, p. 379.

intese celebrare programmaticamente Rousseau « fondatore delle scienze dell'uomo » in senso moderno:

« Il pensiero di Rousseau prende dunque le mosse da due principi: quello dell'identificazione agli altri e addirittura al più 'altro' fra tutti gli altri, l'animale; e quello del rifiuto dell'identificazione a se stesso, cioè il rifiuto di tutto ciò che può rendere 'accettabile' l'io. Questi due atteggiamenti si completano, e il secondo persino fonda il primo: in verità io non sono 'io' ma il più debole, il più umile degli 'altri'. Ecco la scoperta delle *Confessions...* »<sup>9</sup>.

La moderna fenomenologia, da Husserl e Heidegger a Merleau-Ponty e Sartre (per quanto il vecchio dualismo tra apparenza ed essere le risulti inaccettabile), sa - con Hegel - di non poter ridurre l'essere all'apparenza (e viceversa) se non vuole continuare a postulare un trascendimento continuo e infinito dei propri dati. Nell'affermazione di Sartre: « L'essere del fenomeno, per quanto coestensivo al fenomeno, deve sfuggire alla condizione fenomenica — che è quella in cui si esiste solo in quanto ci si manifesta e per conseguenza trascende e fonda la conoscenza che se ne ha »<sup>10</sup>, è rispecchiata la grandezza e la miseria del pensiero contemporaneo che, pur susseguendo alla lezione hegeliana della ragione ch'è « certezza della coscienza di essere ogni realtà » (*Fenomenologia dello spirito*, CV, 3), non può prescindere dalla coscienza della crisi intervenuta nel suo atto di conoscenza dell'oggetto e degli « altri » in particolare. La fenomenologia intesa come *habitus* filosofico indica, cioè, la sua positività nel fatto di sopravvivere unicamente in quanto processo di conoscenza *in negativo*, definendosi cioè come metodologia che aiuta gli uomini a *sapere* proprio nell'istante in cui essi riflettono sulle implicazioni del loro *non* ottenere conoscenza *in positivo*. Essa ambisce liberare gli uomini da ipostasi metafisiche senza tuttavia promettere loro di incontrare in

<sup>9</sup> C. Lévi-Strauss, *J. J. Rousseau fondatore delle scienze dell'uomo*, in: C. L.-S., *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, 1967, p. 91.

<sup>10</sup> Cfr. J. P. Sartre, *L'être et le néant*, trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano, 1964, p. 14.

essa la salvezza. Appurato e premesso che sia per sé indispensabile volgersi alla realtà immediata, essa serve ora da spia su *come* il pensatore-artista che a lei ricorra crede possibile operare e di fatto opera per andare « alle cose stesse »; essa indirizza l'intellettuale a chiedersi in che rapporto di complicità o di scontro la storia e l'extrastorico possono essere figuratamente posti tra loro; a chiedersi cioè fino a che punto l'invisibile e il non immediato possono essere invocati per coprire di oblio il presente storico (come nel caso dei tecnicizzatori fascisti del mito) o, invece, in che occasione e modalità concreta la società concorrenziale soffoca e dimentica il non immediato, l'« auratico » (come ad es. nell'opera geniale di Walter Benjamin).

L'arma fenomenologica è uno strumento pericoloso per chi legge, ma - prima ancora - per chi scrive servendosi di essa. La sua contraddittorietà intima ne fa un congegno singolarmente tipico della cultura tardo-borghese, che variamente mostra propensione a calarsi in esso e a riconoscerlo come suo occasionale *specificum*. Quando infatti la « coestensione » o (con Rilke) la « corrispondenza » dei « due mondi » sembri essere avvenuta, ecco sorgere il rimpianto per le occasioni perdute, ecco chiudersi il futuro e subentrare le leggi della reificazione, a spese del soggetto che (fattosi pura ricettività e ritornato « cosa tra le cose ») nelle cose stesse distrugge la sua *Tätigkeit* (basti pensare ad es. al Rilke delle *Duineser Elegien*). Quando invece tale « coestensione » risulti irraggiungibile, allora il fenomenologo giunge faccia a faccia — in tutta la sua drastica evidenza — di fronte ad un *vuoto* della conoscenza in cui ogni giudizio di valore viene sospeso e ogni intenzione di riverificarsi sul *fondamento* si dà per superflua dinnanzi all'emergere del *fondo originario* stesso (*Ur-Grund*) con il quale l'intellettuale sembra così spesso destinato a misurarsi (a titolo esemplare si pensi al Broch del *Tod des Vergil*). Nell'un caso come nell'altro la fenomenologia finisce per autointerpretarsi come *forma del limite* e come *cenerentola della mancanza*. Non ci coglie quindi più di sorpresa che allora la ricerca artistica si confronti con l'esperienza mistica, esperienza che non raramente assorbe nella sua oscurità cap-

ziosa l'intero intelletto del cercatore, al quale di ben scarsa utilità è risultato essere l'ammaestramento della tradizione visionaria che da Goethe, Novalis e Bachofen (occasionalmente lambito dalla dottrina della « cosa in sé » kantiana) confluisce infine nelle ricerche (sia pur fumose, e tuttavia stringenti) di Heidegger e nelle scarse meditazioni di Wittgenstein<sup>11</sup>. La funzione puramente *negativa* e strumentale per la conoscenza umana che il *simbolo* esercita nell'ermeneutica di Creuzer e Bachofen e che la scienza esoterica della *notte* assolve nella poesia di Novalis, potrebbe dirsi sistematizzata coerentemente nella dottrina goethiana dell'*Urphänomenon*:

« [...] Wir nennen sie Urphänomene, weil nichts in der Erscheinung über ihnen liegt, sie aber dagegen völlig geeignet sind, daß man stufenweise, wie wir vorhin hinaufgestiegen, von ihnen herab bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen kann.

[...] Wäre denn aber auch ein solches Urphänomen gefunden, so bleibt immer noch das Übel, daß man es nicht als ein solches anerkennen will, daß wir hinter ihm und über ihm noch etwas Weiteres aufsuchen, da wir doch hier die Gränze des Schauens eingestehen sollten »<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Sulla vicinanza tra i due pensatori in base a tali tematiche, cfr. l'eccellente saggio di Karl Otto Apel, *Wittgenstein und Heidegger. Die Frage nach dem Sinn und dem Sinnlosigkeitsverdacht gegen alle Metaphysik*, in: K.O. Apel, *Transformation der Philosophie*, Bd. I.: *Sprachanalytik, Semiotik, Hermeneutik*, Frankfurt a.M., 1973, pp. 225 sgg.

<sup>12</sup> « [...] Noi li chiamiamo fenomeni originari, poiché niente nell'apparenza è al di sopra di loro ed essi invece ci permettono, come prima siamo saliti, di discendere gradualmente da essi fino al caso più comune dell'esperienza quotidiana.

[...] Quand'anche però fosse stato trovato questo fenomeno originario, rimane pur sempre il difetto che non lo si vuole riconoscere come tale, che noi cerchiamo dietro di esso e al di sopra di esso ancora qualcos'altro, perché non vogliamo ammettere che qui siano i limiti della contemplazione ». J. W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, I. Band, *Zur Farbenlehre, Didaktischer Teil*, in 52 voll., Weimar, ed. Böhlen, 1890, numeri 175 e 177, pp. 72 e 73; trad. it. in: W. Goethe, *La teoria della natura*, Torino, 1958, pp. 54 e 55.



Nella teorizzazione goethiana la fenomenologia fa già i conti con l'esperienza della « demarcazione », mentre la dimensione del *ciò che sta dietro o al di là* (il *Dahinter*) appare come un monito salutare a non scordare la direzione che richiama agli oggetti. L'intelletto prende a ripetere l'avventuroso viaggio, irretito da ciò che, a guisa di kantiano *focus imaginarius*

(« ein Punkt [...], aus welchem die Verstandesbegriffe wirklich nicht ausgehen, indem er ganz außerhalb den Grenzen möglicher Erfahrung liegt, dennoch dazu dient, ihnen die größte Einheit neben der größten Ausbreitung zu verschaffen »)<sup>13</sup>

non dà conoscenza pur permettendo di acquisire delle regole di valor pratico. Proprio allo stesso modo in cui per Wittgenstein l'indicibile che esula dal *Tractatus* costituisce il recupero dell'esperienza etica, rispetto alla quale ogni scrittura (e ogni fenomenologia) si sente e si dichiara deficitaria (« Il libro consta di due parti: quella pubblicata, più tutto ciò che io non ho scritto. La parte importante è la seconda »)<sup>14</sup>.

La ricerca letteraria che si giova dell'impostazione della fenomenologia nella sua fase più moderna<sup>15</sup>, che cioè pro-

<sup>13</sup> « Un punto da cui in realtà i concetti dell'intelletto non muovono perché esso è fuori dei limiti dell'esperienza possibile, che serve — nondimeno — a conferire a tali concetti la maggiore estensione possibile ». K. I. Kant, *Anhang zur transzendentalen Dialektik. Von dem regulativen Gebrauche der Ideen der reinen Vernunft*, in I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig, ed. Reclam jr., 1892, p. 503; trad. it., *Critica della ragion pura. Appendice alla dialettica trascendentale*, 1ª ed. it. a cura di G. Gentile, 1909, riveduta da Mathieu, Bari, 1966, p. 672 sgg.

<sup>14</sup> Cfr. P. Engelmann, *Letters from L. Wittgenstein, with a Memoir*, Oxford, Blackwell, 1967, pp. 143-144.

<sup>15</sup> Cfr. a tale proposito l'ottimo saggio di K. O. Apel, *Die beiden Phasen der Phänomenologie in ihrer Auswirkung auf das philosophische Vorverständnis von Sprache und Dichtung in der Gegenwart*, in: K. O. Apel, *Transformation der Philosophie*, cit., pp. 79-105, in cui vengono passate in rassegna le tappe della moderna fenome-

cede imponendosi un limite « eterologico » (da cui lasciarsi normare e guidare), è l'esempio di una *letteratura di confine*: interposta tra storia e metastoria, essa gode i vantaggi e gli svantaggi tipici di un fenomeno in situazione di passaggio tra i due « regni », come un fluido che potrebbe trapassare tutti i momenti sia nell'una che nell'altra parte, ma che perderebbe le sue connotazioni specifiche varcando la soglia sia in un senso che nell'altro. Tale letteratura sembra raggiungere le sue espressioni più felici in un clima influenzato da un lato da Wittgenstein e dall'altro da Heidegger, pensatori accomunati — come scrive Apel — dalla volontà di « mettere in discussione la metafisica come scienza teoretica »<sup>16</sup>, ed ha i suoi esponenti più noti (se ci si consente una elencazione sommaria) in Kubin, Kafka, Broch, Canetti, Musil, Kraus... da un lato, e Borchardt, Kubin, Hesse, Thomas Mann e — con le dovute distinzioni — Benjamin ... dall'altro. Essa può considerarsi tipica di gruppi intellettuali avanzati (o di individualità d'urto) soprattutto della prima metà del nostro secolo ai quali il ricorso strumentale alla fenomenologia offrì la possibilità di intravedere nel « prima » alogico un provvisorio appiglio etico-gnoseologico per arginare il relativismo dilagante, la cui recente apparizione in veste scientifica era suffragata tanto dall'empirio-criticismo (una corrente di pensiero dal « carattere del tutto reazionario, che riveste i vecchi errori dell'idealismo e dell'agnosticismo con nuove stravaganze, parolette e stratagemmi »<sup>17</sup>) che dalle teorie di Weber e Scheler. L'« eterologico » diveniva per tale nucleo di intellettuali un puro ausilio che l'intelletto, debole e povero di verità nonostante la sua saturazione concettuale e la sua pretesa di « equidistanza valutativa » dalle parti, si costruiva; esso

nologia, ancora prigioniera di spiegazioni causal-riduttive e « ontiche » (« laddove essa volle essere antimaterialistica ») o psicologiche (fino agli inizi del Novecento), a quella della dialettica heideggeriana tra uomo ed essere.

<sup>16</sup> Cfr. K. O. Apel, *Wittgenstein und Heidegger...*, cit., p. 228.

<sup>17</sup> Cfr. W. I. Lenin, *Materialismus und Empirio-criticismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie*, Berlin, Dietz-Verlag, 1952<sup>2</sup>, p. 348.

consentiva di ipotizzare una momentanea sospensione del relativismo senza tuttavia offrire — in genere — punti d'appoggio esterni in grado di contrastare validamente la tesi di chi, pescando anch'egli nella mistica, poteva fare di Meister Eckehart « il più grande apostolo dell'Occidente nordico »<sup>18</sup>, il maestro supremo della nuova etica. Si trattava di un recupero dell'armamentario strumental-ideologico della tradizione illuminista laico-borghese (come nel caso del neokantismo di Marburg o nell'esperienza unica di Wittgenstein), di un recupero della mistica depurata di nostalgie platoniche e compiuta in un ambito di desacralizzazione il cui processo Walter Benjamin considerò iniziato nel 18° secolo e « concluso » col romanticismo<sup>19</sup>. Fu — nella maggior parte dei casi — un servizio reso ancor più subdolamente alla causa del relativismo, poiché per la maggior parte di tali pensatori andò smarrita (all'atto di cercare il momentaneo punto assoluto « immaginario ») l'eterna legge non relativa di sempre, che il « prima » fenomenologico ebbe la funzione di offuscare, distogliendo così da essa l'interesse dei più: la legge eterna della realtà come terreno storico di scontro di classi e di interessi a un livello che non riguarda tanto — quali soggetti antagonisti — il capitalismo e lo spirito, ma il capitalismo e il proletariato, come si legge nella nota conclusione del saggio benjaminiano sull'*Autore come produttore*.

Oltre a ciò non si dimentichi che alla fenomenologia si attribuisce — in teoria — di funzionare per mantenere in efficienza un sistema di equilibrio tra i due « regni » del senso e del metasenso, del razionale e del prerazionale. Orbene, se si osservano i risultati delle indagini dei principali ricorsi a tale metodologia, è pressoché fatale riscon-

<sup>18</sup> Cfr. A. Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung des seelischgeistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München, Hoheneichen Verlag 1935 (ed. or. 1930).

<sup>19</sup> Cfr. W. Benjamin, *Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, (1939/40), in: W. Benjamin, *Der Stratege im Literaturkampf. Zur Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M., 1974, p. 31.

trare in essi una componente di alienazione che — nel caso specifico — poté agire contemporaneamente nei confronti di due realtà, su due fronti: su quello storico (delle cose, con cui non è possibile identificazione piena e delle quali non si scorgono le proprietà intime, perché falsificate), e su quello metastorico (dell'« eterologico », in sé sprovvisto di attributi positivi o negativi e fornito di valore puramente strumentale, col quale il fenomenologo in ogni istante della ricerca potrebbe venir tentato di stabilire l'idillio o la coabitazione). Ciò autorizza a parlare, nei confronti della moderna fenomenologia e della letteratura che ad essa ricorre, come di operazioni « pericolose ». Proprio per il suo carattere fluido, per la sua connotazione di « scienza del confine », la moderna letteratura fenomenologica sembra infatti impossibilitata a persistere impune nella zona intermedia (in un puro ruolo di « neutralità valutativa »!), venendo invece a subire uno slittamento in senso irrazionalistico o psicologistico verso gli estremi, fagocitata o dall'amore (astratto) per l'oggetto o dalla tendenza a bearsi della « referenza » in sé, finendo poi nel culto dell'originario e dell'immediato (in genere ontologizzante), aspetto questo in cui Adorno ha ravvisato uno dei più gravi vizi della fenomenologia tout-court. Per sistemi che muovano in positivo dal piano dell'esperire prescientifico allo scopo di problematizzare (come nella *Krisis* husserliana) una scienza scaduta a tecnica feticizzata e allontanatasi dall'intenzionalità teleologica, diventa cioè evidente la difficoltà di « stabilire una dialettica che non escluda o assolutizzi uno dei due termini »<sup>20</sup>, che non isterilisca cioè il dibattito in una riduzione dell'oggetto al soggetto o del soggetto all'oggetto.

L'artista che si limita a vivere onestamente nella zona di passaggio tra l'infanzia irraggiungibile e la realtà in sfacelo è quell'Adrian Leverkühn a cui Thomas Mann nel *Fau-*

<sup>20</sup> Cfr. P. A. Rovatti, *Critica e scientificità in Marx*, Milano, 1973, p. 78. Si rimanda a quest'opera come esempio di lettura « fenomenologica » (in questo caso di Marx), nell'intenzione di trarre dalla fenomenologia stessa spunti in vista della prassi.

*stus* fa assumere paradigmaticamente le colpe di una generazione di artisti, il genio malato che vive ai margini della società borghese, alla quale egli addita la via del *sacrificium intellectus*:

« [...] denn das *sacrificium intellectus*, das die anschauende Kenntnis der anderen Welt notwendig mit sich bringt, muß desto höher veranschlagt werden, je stärker der Intellekt ist, der es bringt »<sup>21</sup>.

aveva osservato Serenus Zeitblom. Serenus, la « metà » letteraria di Thomas Mann, non potrà rappresentare però che la « metà » solo *apparentemente* integra dell'autore poiché — pur insegnando la dottrina dell'umanesimo ai suoi allievi ginnasiali — non saprà impedire che i suoi stessi figli siano nazisti.

### 3. Musil e la « referenza ».

Della fenomenologia moderna Musil condivide l'istanza a rifiutare l'ovvietà e a perseguire l'ideale del *conoscere per svelare*, ideale che procede non nel senso di un eliadiano « ritorno alle origini » ma di una tematizzazione della realtà sottostante le categorizzazioni. Da essa egli mutua i controversi termini del confronto tra *apparenza e realtà*, sempre unendovi — tuttavia — la preoccupazione sperimentalistica (tutta viennese) di infrangere i confini del vissuto e del già noto. La ricerca musiliana, nell'ambito degli interessi e dei motivi culturali che si è tentato di delineare, e passata — non del tutto impunemente — attraverso tanto

<sup>21</sup> « [...] perché il *sacrificium intellectus*, che la conoscenza intuitiva dell'altro mondo reca necessariamente con sé, deve essere valutato tanto maggiormente quanto più forte è l'intelletto che fa il sacrificio ». T. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freund*, Frankfurt a.M., Fischer ed., 1951, p. 125; trad. it. di E. Pocar, Milano, (ed. Oscar Mond.), 1969<sup>3</sup>, p. 110.

irrazionalismo di fine secolo (alla Maeterlinck, per non fare che un esempio), appare pertanto come una singolare esperienza nei confronti dell'avventura tra senso e metasenso, tutta trascorsa dall'amore per ciò che può solo venir evocato *in absentia*. Essa brilla solo di luce riflessa: non di luce sua, ma unicamente dello struggersi per il tesoro che sa di non possedere, anche se esso continua a restare fedele a se stesso:

« [...] und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert »<sup>22</sup>.

È un tesoro che le sfugge e che — quasi sdoppiandosi — finisce, da un lato, nei casi-limite di Moosbrugger e Clarisse fino a profilarsi per un istante ad Ulrich ed Agathe sull'isola, e, dall'altro, nelle mani della borghesia (di Arnheim e di Diotima) che non esita a servirsene conferendogli un valore di copertura, benché si tratti di un tesoro oggettivamente *inesistente*.

Da un lato abbiamo l'arcano, la « referenza » riposante in se stessa, il sia pur ambiguo « mondo della vita » husserliano, categoria sulla base della quale è percepibile la realtà e rapportandosi alla quale ci si può liberare dalle presupposizioni o sovracostruzioni intellettuali che impediscono di andare « alle cose stesse ». In tale direzione muove lo sforzo musiliano di dare un senso alla realtà perduta (sprovvista della pur minima « qualità ») mediante l'amore per l'incompiuto, per l'infinito, per il caso-limite non situabile socialmente, per l'aperto (il non cerchio), per l'impossibilità di narrare una storia, per la poesia come continuo « più in là », come « oltre » che metta in forse l'univocità del reale senza tuttavia compiacersi dell'incompiutezza. « Anima » è l'immagine che in Musil concretizza la dimensione del « pri-

<sup>22</sup> « [...] Ciononostante nelle tenebre il tesoro seguita a brillare immutato ». Così la citazione dal *Trésor des Humbles* (1896) di Maeterlinck preposta da Musil a *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Hamburg, Rowohlt, 1957, p. 6; trad. it., *I turbamenti del giovane Törless*, Torino, 1966, p. 7.

ma » alogico: un « gran buco » che la vita dei personaggi deve « colmare »<sup>23</sup>, una cavità in cui le « qualità » e i significati — pur dimenticati — sembrano ancora riposare inalterati, un mondo del puro *vuoto*, a partire dal quale iniziare a guardare con altri occhi la realtà. La tensione dell'*Uomo senza qualità* è volta al recupero di uno « spazio » che venga come estratto fuori dalle cose, secondo quanto si dice nei *Dialoghi sacri* tra Ulrich ed Agathe<sup>24</sup>. Alla base di tale dinamica logica si direbbe agisca il « principio di ragion insufficiente »<sup>25</sup>.

Dall'altro lato abbiamo il troppo ovvio, la « scienza » che gira a vuoto, l'attaccamento quasi disperato all'esercizio scrupoloso del proprio *Beruf*, il mondo degli « ismi » che non trova riposo, la « sufficienza » che sfocia nella guerra mondiale, il terreno dell'esperienza inficiato di velami e di solide compattezze che non lasciano scorgere da alcuna parte uno spiraglio da cui l'« anima » affiori e traspiaia.

I personaggi musiliani sono — chi più chi meno — dei fenomenologi. L'*Erlebnis* (l'esperienza principe) che distingue la loro esistenza consiste nel loro venir sollecitati da messaggi provenienti dall'uno o dall'altro dei poli di riferimento della fenomenologia: l'alto o il basso, l'« anima » o le « cose stesse ». Si direbbe che essi vivano nell'attesa di scorgere una *Spaltung*, — una crepa, una fessura —, che si apra nel cielo o sulla terra lasciando filtrare quella *Hinterexistenz* (l'esistenza nascosta, ineffabile) invocata a distoglierli dall'austriaca normalità dell'*Überstehen ist alles* di rilkiana memoria. Vivono alla ricerca di segni dal carattere « straniante » laddove tutti gli altri sono coinvolti dall'*assenza* della verità. Davanti ai loro occhi la realtà è presente allo stato di margine e di orlo che potrebbe sostenere l'epifania da un momento all'altro, come nella scena in cui

<sup>23</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 185; trad. it. cit. p. 178.

<sup>24</sup> R. Musil, *op. cit.* p. 763; trad. it. cit. p. 739.

<sup>25</sup> R. Musil, *op. cit.* (*Direktor Leo Fischel und das Prinzip des unzureichenden Grundes*), p. 133; trad. it. cit. p. 126.

Törleß pensa ad antichi dipinti da lui visti — senza che egli li capisse bene — nei musei:

« [...] Er wartete auf irgend etwas, so wie er vor diesen Bildern immer auf etwas gewartet hatte, das sich nie ereignete. Worauf [...] ? [...] Auf etwas Überraschendes, noch nie Gesehenes; auf einen ungeheuerlichen Anblick, von dem er sich nicht die geringste Vorstellung machen konnte; auf irgend etwas von fürchterlicher, tierischer Sinnlichkeit; das ihn wie mit Krallen packte und von den Augen aus zerreiße; auf ein Erlebnis, das in irgendeiner noch ganz unklaren Weise mit den schmutzigen Kitteln der Weiber, mit ihren rauhen Händen, mit der Niedrigkeit ihrer Stuben, [...] mit einer Beschmutzung an dem Kot der Höfe [...] zusammenhängen müsse...; [...] die Worte sagten es nicht; so arg, wie es die Worte machen, ist es gar nicht; es ist etwas ganz Stummes — ein Würgen in der Kehle, ein kaum merkbarer Gedanke, und nur dann, wenn man es durchaus mit Worten sagen wollte, käme es so heraus; aber dann ist es auch nur mehr entfernt ähnlich, wie in einer riesigen Vergrößerung, wo man nicht nur alles deutlicher sieht, sondern auch Dinge, die gar nicht da sind... Dennoch war es zum Schämen »<sup>26</sup>.

Qualcosa affiora dalla realtà indicibile e splende a guisa di « raggio dalle profondità » mediando — come intese Bachofen — agli uomini la coscienza delle realtà « riposanti in se stesse »; un oggetto si isola dall'opacità e diventa il minuscolo tesoro che dice: la realtà può e deve essere ancora

<sup>26</sup> « ...Aspettava qualcosa, come davanti a quei quadri aveva sempre aspettato qualcosa che non succedeva mai. Cos'era?... Doveva essere qualcosa di stupefacente, di mai veduto prima; uno spettacolo immane che non poteva neanche lontanamente immaginare; una terribile, bestiale sensualità, che l'avrebbe afferrato coi suoi artigli e dilaniato a cominciare dagli occhi; un'esperienza che in modo ancor molto scuro, doveva avere a che fare con le sottane sporche delle donne, con le loro mani rozze, coi soffitti bassi delle loro case, con un imbrattarsi nel lordume di quei cortili; [...] le parole non lo dicevano, perché non è così terribile come sembra dalle parole; è qualcosa di muto... una stretta alla gola, un pensiero appena percettibile, e solo se si insiste a volerlo dire con le parole viene fuori così; ma allora è tutto diverso, come in un immenso ingrandimento, dove non si vede soltanto tutto più chiaro, ma anche cose che non ci sono... E tuttavia se ne prova vergogna ». R. Musil, *Die Verwirrungen...* cit., p. 18; trad. it., cit. pp. 23-24.

salvata. Come la foglia che Törleß intravede nella finestra illuminata:

« [...] hie und da tanzte ein Blatt an das erleuchtete Fenster und riß [...] einen hellen Streifen in das Dunkel hinein. Dieses schien auszuweichen, sich zurückzuziehen, um im nächsten Augenblicke wieder vorzurücken und unbeweglich wie eine Mauer vor den Fenstern zu stehen ».

La parola musiliana è l'inesauribile scontro con il *metalinguaggio* che ad intermittenze la frange, la svuota e la colma, l'esaurisce e la rivivifica. Il « prima » fenomenologico irrompe nella pagina di Musil per mobilitare il soggetto contro l'inerzia che ne caratterizza il rapporto con gli altri e con le cose, contro l'angoscia irrazionale ispiratagli dagli oggetti e la conseguente paralisi nelle sue decisioni pratiche, contro — quindi — l'alibi che il soggetto tende a fornirsi di fronte al supposto caos della storia contemporanea. La funzione dell'ineffabile è quella di far *spostare* il soggetto. L'« io » è come un *Taugenichts* privato ora dell'*aura* romantica che ne sorreggeva la capacità di perseverare attonito nell'illusione e nella felicità di coltivare la propria vita come fine a se stessa. Per questa ragione i personaggi musiliani si mettono in viaggio (come Claudine delle *Vereinigungen* o Homo delle *Drei Frauen*); intraprendono un periodo di noviziato (come Törleß) o si prendono una vacanza (come Ulrich). Il loro differenziarsi dai colleghi che ammufliscono nella piattezza del *Beruf* o nell'apatia con cui nascono generano e muoiono è pagato col « turbamento » di fronte all'evento che ne fa delle creature privilegiate, vissuto per la prima volta e in maniera esemplare da Törleß

« Er fürchtete diese Phantasie, denn er war sich ihrer ausschweifenden Heimlichkeit bewußt, und der Gedanke, daß solche Vor-

<sup>27</sup> « Ogni tanto una foglia veniva a sfiorare volteggiando la finestra illuminata e tracciava una striscia chiara nell'oscurità che pareva ritrarsi e fuggire per rifarsi subito avanti e restare davanti ai vetri immobile come un muro ». R. Musil, *op. cit.*, p. 25; trad. it. *cit.* p. 33.

stellungen immer mehr Herrschaft über ihn gewinnen könnten, beunruhigte ihn. Aber gerade dann, wenn er sich am ernstesten und reinsten glaubte, überkamen sie ihn »<sup>28</sup>.

L'esito pratico che fa seguito all'evento è però modesto, in genere goffo, perché l'epifania non è sorretta da *nulla*. Non c'è possibilità di « essere serî e puri », o per lo meno non si può mai dire di esserlo abbastanza.

I rapporti « nuovi » — le incognite — da scorgere nella realtà sono senza limite; infinite sono le *vivisezioni d'anime* affidate a *Monsieur le vivisecteur*. Infiniti dovranno perciò essere i « turbamenti » di fronte alla *Hinterexistenz* e alle figurazioni con cui essa coinvolge. Poiché, nell'incontro, la verità è sempre la più forte, come tutti i personaggi devono riconoscere. La verità che le creature musiliane rincorrono è fluida come l'orizzonte che si ritrae davanti al desiderio di Törleß

« Zwischen den Ereignissen und seinem Ich, ja zwischen seinen eigenen Gefühlen und irgendeinem innersten Ich, das nach ihrem Verständnis begehrte, blieb immer eine Scheidelinie die wie ein Horizont vor seinem Verlangen zurückwich, je näher er ihr kam »<sup>29</sup>.

La fame che essi ne hanno è la fame di Tàntalo. Musil tocca il culmine della sua arte (ma con ciò anche il suo limite) mentre ci consegna dei personaggi che fanno di *non procedere* verso la verità senza con questo rassegnarsi a perderla. Per la verità infatti tale ricerca non si risolve in perdite. Per i personaggi la vicenda equivale invece — in definitiva — ad uno star fermi rispetto a quella, a re-

<sup>28</sup> « Aveva paura di quella fantasia, perché era conscio della sua perversione segreta, e il pensiero che tali immagini potessero diventare sempre più padrone di lui lo spaventava. Ma lo coglievano proprio quando si credeva più serio e più puro ». R. Musil, *op. cit.*, p. 26; trad. it. *cit.* p. 34.

<sup>29</sup> « Fra gli avvenimenti e lui stesso, anzi fra i suoi sentimenti e il suo più intimo Io che bramava comprenderli, restava sempre una linea di separazione che indietreggiava davanti al suo desiderio come un orizzonte quanto più egli cercava di avvicinarsi ». R. Musil, *op. cit.*, p. 26; trad. it. *cit.* p. 35.

starne equidistanti; equivale all'immobilismo, ad una *Konfliktstille*. Si tratta infatti di una verità che « non sta nel mezzo, ma tutto intorno » (come si legge in un appunto dei *Diari* musiliani). È una *verità del confine*, che si sposta continuamente per non venir a patti col tempo sprovvisto di *qualità*. È — inoltre — come un tesoro che appare in mano ai casi-limite e che sembrerebbe tanto più propenso a rivelarsi quanto più irregolari, asociali, non conformiste sono le situazioni in cui i protagonisti si pongono per provocarlo a riempire — per un attimo — le loro « anime » svuotate della « regolarità ». Si tratta di una verità che il narratore può rincorrere nella sua deficienza e cifrarla (come per riflesso, ma non viverla in prima persona) solo spostandosi continuamente di pari passo con quelle sue figure meno gradite alla società (i vari Ulrich, Moosbrugger, Clarisse...), percorrendo tutto lo spazio della « regolarità » fino a coglierne i limiti ultimi e a prospettare il superamento delle sue angustie. L'autore si emargina, cioè, ininterrottamente quel tanto che gli permette di puntare l'obiettivo proprio nell'attimo in cui Törleß, accostandosi alla prostituta invecchiante e degradata Bözena, procede ad una sorta di « grausamer Kultus der Selbstaufopferung » all'interno del quale è raggiunto dal presentimento di uno « Heraustreten aus seiner bevorzugten Stellung unter die gemeinen Leute; unter sie — tiefer als sie! »<sup>30</sup>; oppure, nell'attimo in cui Moosbrugger — seguendo una logica al di là dei concetti di colpa o innocenza — decapita Edwige senza provare rimorso.

Törleß si sente « gewißermaßen zwischen zwei Welten zerrissen: Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen », e dei quali pensa di poter dire: « Die eine schien dann die

<sup>30</sup> « Un rito crudele di autosacrificio » entro cui egli ha il presentimento di « un uscire dalla sua posizione di privilegio e andare fra la gente comune; fra loro... più in basso di loro! ». R. Musil, *op. cit.*, p. 31; trad. it. *cit.* p. 42.

andere auszuschließen »<sup>31</sup>. Chi come lui ha un tale sentimento di sé, fa del *viaggio all'orlo del possibile* l'occasione per raggiungere una condizione che sfugga ai rigori della *Vernunft* senza voler incappare nelle pastoie dell'irrazionale. Il limite dell'operazione è nell'indifferenza intenzionale in cui Musil-Törleß lascia la ricerca nei confronti di quel grande capitale che della « ragione » si serve.

I *segni* che rimandano ad una realtà diversa durante questo viaggio sono molti. Enunciarli equivale a svelare gli amori segreti di Robert Musil.

#### 4. Tra il numero immaginario e l'oggetto perduto.

Le *Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) adattano i termini della fenomenologia ad un momento « aperto », informe e convulso quale quello dell'adolescenza, tempo tipico dei rivolgimenti, delle prurigini e dei rossori improvvisi. Il mondo di Törleß comincia a muoversi allorché il cadetto di buona famiglia fa l'incontro col concetto di infinito matematico (un'entità spasmodicamente trapassata da immagini) e coi numeri immaginari (segni di un numero che non c'è ma che tuttavia non sembra sprovvisto di valor pratico), esperienza che Musil situa nell'ambito di un collegio militare la cui educazione repressiva ha segnato, tra gli altri, Rilke stesso. A far uscire Törleß dall'uniforme contribuiscono esperienze di alterità: da un lato il sadismo a sfondo sessuale messo in atto su Basini dai rappresentanti di un culto della violenza pura sostenuta dagli orpelli della mistica, e dall'altro la componente anarchica del sesso mediatagli da Bözena. Confrontandosi con l'irrazionalismo di Beineberg (attraverso il quale egli passa immune) e subendo il fascino verso il mondo del « sottosuolo » e dell'irregola-

<sup>31</sup> « Come dilaniato tra due mondi: uno solidamente borghese, in cui tutto era regolato e razionale, come a casa sua, ed uno avventuroso, pieno d'oscurità, di misteri, di sangue e di sorprese immaginabili » e dei quali « l'uno sembrava escludere l'altro ». R. Musil, *op. cit.*, p. 44; trad. it. *cit.* p. 59.

rità presentatogli in Bözena (la prostituta boema che, come antitesi al mondo apparentemente limpido della madre, è l'interprete dell'enigmatico mondo slavo verso cui tanta letteratura absburgica indirizza le sue nostalgie di classe dominatrice), Törleß scava nella sua *Seele* lo spazio vuoto del nuovo inizio.

I personaggi delle *Vereinigungen* (1911) — i due « racconti » che segnano il momento di più alta sperimentazione musiliana — vivono entro una cornice in cui è venuto a cadere il criterio della distinzione; si librano al di là del senso e della possibilità di venir descritti secondo i crismi della bella storia; esistono perché la loro « anima » è catturata « dort, im Unkenntlichen »<sup>32</sup> in cui per un attimo si estraniavano — « sull'orlo dell'abisso » — (come Claudine) dalla « vita di prima » e si pongono oltre le stesse categorie di fedeltà e infedeltà:

« Und sie begann, mit einemmal ganz dunkel nach ihrem früheren, von fremden Menschen mißbrauchten und ausgenützten Leben zu sehnen, [...] und [wenn] sie nirgends mehr hingehörte und, von dem Druck des seelischen Eigengewichts entlastet, noch ein irgendwo schwebendes Leben führte »<sup>33</sup>.

Le *Drei Frauen* (1924) introducono tre atmosfere entro le quali *si perdono* altrettanti uomini giunti emblematicamente al limite di tenuta di tre atteggiamenti di vita in altrettanti ambienti socioculturali specifici. Grigia segna il limite di Homo, lo scienziato « civile » che si lascia « barbaramente » morire al termine della ricerca di un'impossibile « naturalezza » emarginandosi dalla civiltà, senza peraltro saper finire che nel culto della « zolla » e della « madre ».

<sup>32</sup> « Laggiù, nell'inconoscibile ». R. Musil, *Sämtliche Erzählungen*, Hamburg, Rowohlt, 1968, p. 164; trad. it., in: R. Musil, *Tre donne*, Torino, 1961, p. 133.

<sup>33</sup> « E comincio a sognare oscuramente la sua vita di prima, sciupata e sfruttata da estranei, [...], ed ella sentiva che il suo posto non era più in nessun luogo, e alleggerita dall'oppressione della propria personalità conduceva chi sa dove un'altra vita fluttuante ». R. Musil, *Sämtliche Erzählungen*, cit. p. 167; trad. it. cit. p. 137.

La « Portoghese » è la rappresentante dell'« altro mondo », i cui emissari mettono in crisi l'esercizio della ferocia del feudatario Von Ketten e guidano la catena di metamorfosi che piegheranno quest'ultimo a rinunciare al potere espresso attraverso la tracotanza e giustificato col ricorso alla religione stabilita. Tonka, la semplice, « silenziosa » ragazza boema che supera nel *canto* il suo tedesco sgrammaticato e che parla « irgend eine Sprache des Ganzen »<sup>34</sup>, è il limite del giovane letterato e del linguaggio della classe dominante.

Nel dramma *Die Schwärmer* (1921) la componente dell'eterologico viene quasi a sfiorare il « fanatismo ». Soprattutto Regine (nella sua incondizionata apertura al sesso fuori di legami stabili) e Thomas (colui che con Regine passa al rifiuto delle convenzioni e degli « inganni del sentimento ») sembrano le creature da Musil scelte a mantenere intatta la tensione al diverso. Rispetto ad essi Stader è il detective-fenomenologo che si limita a registrare e a scoprire la realtà nascosta, senza però sentirsi partecipe di quel mondo, senza avere in sé alcun segreto da nascondere.

La farsa teatrale *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (Vinzenz e l'amica degli uomini importanti, 1924) mantiene le tematiche dell'intenzionalità teleologica nella figura del cavaliere d'industria che si diverte a rimproverare ad ognuno la specifica insignificanza rispetto a ciò che egli non è, la grettezza — cioè — della specifica servitù alla settorialità. Vinzenz è il mistificatore rigoroso che grazie alla sua postulata fede in una formula ignota agli altri (ma che egli sa inesistente) dialettizza le certezze rigorose della « probabilità matematica » di tutti gli altri, senza tuttavia ottenere una posizione che lo redima nei confronti della « cecità » quasi matematica degli altri:

« ... aus sozialem Empfinden sozusagen, mache ich von meiner Mehrfarbigkeit Gebrauch und tue zuweilen, als ob ich ein Hoch-

<sup>34</sup> « qualcosa come il linguaggio del tutto ». R. Musil, *Sämtliche Erzählungen*, cit., p. 265; trad. it. cit. p. 72.

stapler wäre. [...] Meine einzige Hochstapelei besteht darin, daß ich keiner bin »<sup>35</sup>.

Nel *Nachlaß zu Lebzeiten* (1936) lo scrittore che da vivo pubblica le sue cose ultime (il *Nachlaß* segna tradizionalmente il tramonto dell'io dell'autore) e perciò proietta in una prospettiva di *inattualità* la sua opera, indica nel *fragmento* (le « cose minime » insignificanti) il luogo in cui la verità — assente — può ancora erompere:

« In Wahrheit sind sie eher ein Vorausblick gewesen, getan in ein Fliegenpapier und in ein Zusammenleben von Affen; aber jedermann werden solche Weissagungen gelingen, der an kleinen Zügen, wo es sich unachtsam darbietet, das menschliche Leben beobachtet und sich den 'wartenden' Gefühlen überläßt, die bis zu einer Stunde, die sie aufrührt, scheinbar 'nichts zu sagen haben' und sich harmlos in dem ausdrücken, was wir tun und womit wir uns umgeben »<sup>36</sup>.

Il saggio *Über die Dummheit* (1937) individua nella « ingenuità » degli idioti un elemento alleato della genialità artistica. La vicinanza tra poesia e « stupidità » è data dall'interesse per gli elementi superflui.

Nel *Mann ohne Eigenschaften* (1930-1943) l'« eterologico » fa la sua comparsa soprattutto nelle personalità coin-

<sup>35</sup> « La mia sensibilità sociale, per così dire, mi spinge a far uso della mia policromia e allora, a volte, agisco come se fossi un imbroglione. Il mio imbroglio è quello di non essere un imbroglione ». R. Musil, *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*, in: R. Musil, *Prosa, Dramen, späte Briefe*, a cura di A. Frisé, Hamburg, Rowohlt, 1957, p. 443; trad. it.: *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*, Torino 1962, p. 70.

<sup>36</sup> « In verità sono state piuttosto percezioni tratte da una comunità di scimmie e da una carta moschicida. Un genere di predizione — d'altronde — che riesce a chiunque sappia osservare la vita umana nei piccoli particolari in cui sbadatamente essa si rivela, o abbandonarsi ai sentimenti disponibili, i quali fino al momento in cui si ridestano pare che non abbiano nulla da dire e si manifestano con innocenza nelle nostre azioni e nel nostro ambiente ». R. Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, in R. Musil, *Prosa, Dramen, späte Briefe*, cit. p. 448; trad. it.: *Pagine postume pubblicate in vita*, Torino 1970, p. 11.

volte dall'assenza di qualità positive, si rivela violentemente nei casi-limite quali Moosbrugger, e prende infine autoritariamente il sopravvento sulla materia del racconto « impossibile » grazie all'introduzione della vicenda dell'« altro stato ». Ulrich è lo scienziato che sospende la sua « professione » basata sulle verità chiare e distinte e inizia a « saggiare » le possibilità di tenuta pratica delle sue proposte alternative sorrette dal principio di « ragion insufficiente ». Il « non razioideo », l'inverificabile, acquista nella sua vita diritto di permanente cittadinanza accanto ai rigori della *Vernunft*. Sul piano dell'apparenza il fenomenologo Ulrich verifica l'operato fallimentare di una linea etica (la *Moral*, come Musil esattamente la chiama): non c'è una « madre » che custodisca una « morale » perchè non ci sono qualità positive nel mondo absburgico-militarista (Ulrich non a caso è un orfano). Alla *Moral* assente e impossibile l'uomo senza qualità contrappone l'esigenza di una *Ethik* dello spazio aperto e vuoto, l'« etica » del « saggiare », l'etica che procede a tentoni, sì che il non avere morale è in funzione dell'apertura a tutte le etiche possibili. Sul piano della realtà nascosta emerge l'ambito della possibilità, ciò che relativizza ironicamente vuoi il piano della *Moral* che quello dell'*Ethik*. È il regno posto fuori dell'*intérieur* dei borghesi, oggettivamente inaccessibile al filisteo, che, pur sapendolo una forma vuota di verità sanante, ama tuttavia utilizzarlo per soddisfare il proprio bisogno di classe di occultare il piano delle « cose stesse », stendendo su di esse un velo di *arcano* puramente funzionale al raggiungimento di un crisma di « eternità » (di metastoricità, dunque), del quale — come classe — si sa sprovvisto. Dalla nozione della mancanza e dell'alterità da cui essa si sente sovrastata (su una linea figurativa molto prossima ad es. alle ricerche di Hermann Broch o di Elias Canetti<sup>37</sup>), l'opera musiliana viene aperta oggettivamente al

<sup>37</sup> A tale proposito cfr. G. Schiavoni, *Il luogo taciuto di Elias Canetti. Ermetismo e dovere*, in « Nuovi argomenti », n. 40-42 (luglio-dicembre 1974), pp. 355-383, e G. Schiavoni, *Hermann Broch*, in « Il castoro », Firenze 1976.



senso dell'insufficienza dell'alternativa tra *Moral* ed *Ethik*, alternativa vissuta e visibile solo entro il piano della fenomenologia. In tal modo essa ci si mostra come nostalgicamente e paradigmaticamente tesa al recupero di una *terza etica* (assente alla letteratura fenomenologica): l'etica del *Tun*, quel « fare » che sbloccherebbe Ulrich dalle sue manie narcisistiche e dalla sua irrisolutezza, e che invece resta affossato ed insabbiato entro il gran buio della « referenza » e dei significati perduti e irraggiungibili. Tale tormento della deficienza perseguita gli stessi membri dell'Azione Parallela che, sebbene colmi di qualità « imperiale », rincorrono la qualità dalla cui assenza si sentono lacerati: l'*idea unitaria* che permetta libero corso concorrenziale tanto alle opinioni quanto all'economia senza cedere agli interessi privati e agli estremismi di parte, l'idea — cioè — che garantisca la totalità del sistema e il giubileo dell'ordine imperial-regio. La tematica dell'alterità ha le sue ascendenze persino su Arnheim, l'uomo d'affari apparentemente irrisolto tra il capitale e il recupero dei valori spiritualistici, e al quale la difesa del connubio di « anima e capitale » apre la strada per acquistare i pozzi petroliferi della Galizia, con la facile complicità della falsa « anima bella » Diotima. Moosbrugger è la creatura che si muove nell'« altra logica », il caso abnorme in cui tutta l'umanità potrebbe — un giorno — riconoscersi. Egli non è il frutto di una fascinazione tardo-romantica di Musil per la decadenza e la malattia ma l'occasione che (nella sua abnormità) incrina le sicurezze della scienza e dell'istituzione psichiatrica; l'« altra logica » è ciò che l'assassino sessuale contrappone ai teorici della malattia mentale, ed interviene come esperienza peculiarmente religiosa che infrange il confine squallido del manicomio. La verità (che la tradizione agnostica circoscrive nell'ineffabile) confina con i casi limite della realtà sociale. La vicenda di Moosbrugger mostra che — nell'esperienza religiosa di Robert Musil — ciò che trapela « al confine dell'ineffabile » s'incontra oggettivamente con gli individui situati al « confine » della realtà sociale.

I segni del diverso sono — dunque — numerosi. La *realtà diversa* che superi il complesso dei segni resta tuttavia

inghiottita nella sfera della « referenza », entro — cioè — i rigorosi termini della fenomenologia: l'ineffabile è anche l'incomunicabile. Musil attinge all'alterità anche per ridare un senso alla comunicazione (divenutagli impossibile) tra l'uomo e le cose e tra l'uomo e l'uomo. Ma il tentativo non riesce perché il centro che il cannocchiale musiliano cerca di individuare è vuoto e coincide col mondo atemporale del preverbale. Scrive giustamente Claudio Magris che « con un sovrano dominio dei mezzi linguistici Musil narra una parabola dell'estinzione del linguaggio: immergersi nella fessura della coscienza e scendere nell'« oscurità imprecisa » che sottostà al linguaggio, al pensiero, alla vita individuale. Scendere nell'abisso asegnico vuol dire scendere nella morte, nella concava anima dei bambini e dei defunti, nel terribile oblio che s'annida negli occhi degli animali ignari di storicità, cultura, riflessione, scissione semica »<sup>38</sup>. I personaggi di Musil sono perennemente bersagliati dalle espansioni di quell'« abisso asegnico », che interviene sempre « prima » del loro effettivo incontro con le cose e con gli altri e di fronte al quale essi reagiscono con la stessa passività da marionetta con cui le figure kafkiane rispondono alle sollecitazioni dell'inaccessibile. Il mondo dell'eterologico — che prenderà il sopravvento con la svolta mistica imposta da Musil al romanzo « aperto » — è preso da Ulrich troppo sul serio (i mistici davvero sono gli unici a non scherzare: *Mystiker erlachen nicht!*, si dirà nell'« altro stato ») perché egli possa trattenersi dal varcarne le soglie con la sorella Agathe:

« Und obwohl sie das, was eigentlich vorgegangen sei, nicht hätten erzählen können, weil ihre Beteiligung daran zu inständig war, glaubten sie doch zu wissen, daß sie sich soeben unversehens einen Augenblick inmitten dieses gemeinsamen Zustands befunden hätten an dessen Grenze sie schon so lange gezögert, den sie einander schon so oft beschrieben und den sie doch immer nur von außen geschaut hatten »<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. C. Magris, *Musil e le scuciture dei segni*, cit., p. 195.

<sup>39</sup> « E anche se non avrebbero saputo raccontare ciò che era accaduto perché la loro partecipazione era troppo fervida, sape-

Per eludere ogni forma di compromesso tra « anima e capitale » i « gemelli » dell'*Uomo senza qualità* devono fuggire su un'isola. Per poter realizzare il loro amore estatico hanno bisogno dell'isolamento più totale; ma ciò facendo commettono un peccato — come osserva Ernst Fischer — non già contro natura, ma contro la società, a cui voltano le spalle<sup>40</sup>, e perciò si perdono in un amore sterile e statico. Le tematiche della « riappropriazione vissuta di una totalità » e del « recupero stesso delle cose » assieme al « recupero dell'amore di sé, la *filautía*, aristotelicamente intesa come l'antiegoismo per eccellenza » — da F. Masini intraviste come la mèta del faticoso iter musiliano<sup>41</sup> —, diventano (in prospettiva fenomenologica) il polo verso cui si indirizza la struggente nostalgia dello scrittore austriaco. Tanto le « cose » che il soggetto vengono però abbandonati al silenzio. Le cose resteranno — come già per Törleß — dotate di un linguaggio « muto », incomprensibile al soggetto. Il soggetto finirà avvolto nella mistica. Ulrich saprà pertanto affermare unicamente:

« [...] Vielleicht ist [...] in allen uns tief öffnenden Augenblicken die Anteilnahme an Menschen und Dingen eine mystische und etwas anderes als eine wirkliche! »<sup>42</sup>.

Affermare questo equivale però — da un lato — a riconoscere l'impossibilità di restare in un atteggiamento pura-

vano tuttavia di essersi trovati all'improvviso, per un attimo, proprio dentro a quello stato comune al cui limite avevano spesso esitato, che tante volte s'erano descritto a vicenda e che pure avevano sempre contemplato solo dal di fuori». R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 1083; trad. it. cit. p. 1049.

<sup>40</sup> Cfr. E. Fischer, *Das Werk Robert Musils. Versuch einer Würdigung*, in: *Sinn und Form*, IX-V (ottobre 1957), p. 887 sgg.

<sup>41</sup> Ferruccio Masini, *L'uomo senza qualità tra scepri ironica e utopia*, in: F. M., *Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca*, Parma 1970, p. 160.

<sup>42</sup> « In tutti i momenti di profonda apertura la partecipazione agli uomini e alle cose è una partecipazione mistica, assai diversa da quella reale ». R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 1129; trad. it. cit., p. 1075.

mente fenomenologico, optando invece per una posizione mistica:

« Man muß sich darin ganz still betragen. [...] Man muß seinen Geist aller Werkzeuge berauben und daran hindern, wie ein Werkzeug zu dienen. Das Wissen ist von ihm abzutun und das Wollen; der Wirklichkeit und des Begehrens, sich ihr zuzuwenden, muß man sich entschlagen. An sich halten muß man, bis Kopf, Herz und Glieder lauter Schweigen sind »<sup>43</sup>.

E d'altro canto ciò equivale a far richiudere nel *fondamento* una fenomenologia intesa in senso moderno, alla quale Musil (come si è cercato fin qui di mostrare) si rivela aperto. Con ciò per Ulrich-Musil le « cose stesse » si fanno irraggiungibili, perdute. La frattura tra soggetto e oggetto, tipica di tanta letteratura moderna e contemporanea<sup>44</sup>, domina così l'opera stessa di Robert Musil.

Il divario tra il linguaggio (fattosi impotente) e l'oggetto, proveniva a Musil dalla lezione del *Chandos* hofmannsthaliano e passava attraverso il messaggio di Maeterlinck, complicandosi dell'insegnamento di Mach, per il quale la *riflessione* dell'oggetto non è acquisibile a un soggetto che naufraga in un fascio di sensazioni. Come per l'ubriaco kafkiano, le cose non sono più al loro posto e la lingua è incapace di esprimerle. Regna l'atmosfera dello *Stilleben*, della vita ferma, della natura morta, del sentirsi condannati — come Joseph Roth disse una volta degli ebrei — a « subire la storia ». Ci si sente come posti ai margini degli eventi salienti. La necessità di essere asociali per amore della società che si sa perduta coincide — di conseguenza — con l'impossibilità di socializzare.

<sup>43</sup> « uno star quieti [...]»; privare il proprio spirito di tutti gli strumenti e impedirgli di servire da strumento; togliersi il sapere e il volere, liberarsi della realtà e del desiderio di volgersi ad essa. Concentrarsi in sé finché mente, cuore e membra siano tutto un silenzio ». R. Musil, *op. cit.*, p. 1144, trad. it. cit., p. 1090.

<sup>44</sup> Per una rassegna di tali tematiche in J. Superville, Saint-John Perse, H. Michaux, Ponge, J. P. Sartre e A. Robbe-Grillet, cfr. B. Wanner-Knabenhans, *Le rapport de l'homme avec les choses chez Ponge*, in *Neophilologus*, LVIII-4 (ottobre 1974), p. 372 sgg.

Le categorie di cui la fenomenologia musiliana si serve per descrivere il suo amore infelice per la realtà sono estremamente indicative delle difficoltà di ceti culturali troppo attaccati alle loro figurazioni per sapersi perdere con esse senza dover poi definire un atto vergognoso il dover scoprire di essere come gli altri, (o, con le parole di Lévi-Strauss) uno tra gli altri, « il più debole, il più umile degli 'altri' ». Si tratta di una conoscenza per *visione* (metodo non inconsueto nella tradizione letteraria mitteleuropea<sup>45</sup>), che incontra sui suoi passi una serie quasi concentrica di filtri, grazie ai quali il « frastuono » moderno viene attutito: per lo più una *finestra*, e in genere una lastra di vetro (*Glaswand*, cfr. *Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 595), si tratti di un canocchiale o del finestrino di un treno in corsa...:

« Er stand hinter einem der Fenster, sah durch den zartgrünen Filter der Gartenluft auf die bräunliche Straße und zählte mit der Uhr seit zehn Minuten die Autos, die Wagen, die Trambahnen und die von der Entfernung ausgewaschenen Gesichter der Fußgänger, die das Netz des Blicks mit quirlender Eile füllten. [...] Er wandte sich ab wie ein Mensch, der verzichten gelernt hat, ja fast wie ein kranker Mensch, der jede starke Berührung scheut [...] »<sup>46</sup>.

Lo sguardo procede *dall'alto* di un ambiente debitamente immunizzato (un osservatorio, un museo, un villino di stili sovrapposti ecletticamente...). Con ciò il pur minimo pericolo che il soggetto si identifichi con l'esterno è scongiurato. Né — peraltro — la pulsione a volgersi alle « cose stesse » può dirsi placata. Si direbbe che la barriera conoscitiva incontrata al limite della « trascendenza » eterolo-

<sup>45</sup> Cfr. H. Demisch, *Vision und Mythos in der modernen Kunst*, Stuttgart, 1959.

<sup>46</sup> « Egli stava ritto dietro i vetri di una finestra e attraverso il filtro verde-chiaro del giardino guardava la strada nerastra; e da dieci minuti contava, orologio alla mano, le automobili, le carrozze, i tram e le facce dei passanti dilavate dalla lontananza che mulinavano indaffarati dentro la sua rete visiva [...]. Si volse altrove, come un uomo che ha imparato la rinuncia, anzi quasi come un malato che rifugge da ogni contatto [...] ». R. Musil, *op. cit.*, pp. 12-13, trad. it. *cit.*, pp. 8-9.

gica venga dal soggetto trasferita al limite dell'oggetto. Il contatto con la realtà (sia oggettuale che psichica) è puramente *periferico*. Conseguenza più che logica: il conoscere musiliano si fa stracolmo di paure e di rimpianti nei confronti della realtà.

Klaus Laermann ha giustamente individuato in questa « paura del contatto » oltre all'esprimersi positivo della « mancanza di qualità » anche il negativo ripiegare di Ulrich nel « narcisismo »<sup>47</sup>. Ulrich, che da un verso vive — in quanto *senza qualità* — la libertà nei confronti degli oggetti, è obbligato a non poter realizzare effettivamente tale distanza, visto che deve conservarla inalterata, se non vuol ricadere sotto l'urgere minaccioso degli oggetti. Il dramma di Ulrich è quello di non potersi mantenere in una condizione di vita in cui la distanza dagli oggetti (in quanto causa di alienazione) sia acquisita una volta per tutte, sicché la sua unica relazione con essi è l'obbligo costante di negarli. Il villino in cui Ulrich passa il suo ozio è un album di ricordi e rattoppamenti architettonici su cui gli oggetti dell'oggi non feriscono più perché quell'*intérieur* è arredato dei cimeli del passato, essi stessi ridotti ormai a sterile contorno geografico ai calcoli di Ulrich, quasi parete protettiva verso la memoria, così come la « parete di vetro » è protettiva verso il presente.

Ad un primo esame sembrerebbe che Ulrich non sappia esplicitamente elencare a se stesso le fonti del suo orrore per il contatto. E nemmeno Laermann, altrimenti così attento nell'indagare le manie ulrich-musiliane, ce ne dice di più. Il capitolo 120 del I libro dell'*Uomo senza qualità* che ha per titolo *L'Azione Parallela suscita tumulti* mostra chiaramente che cosa la *Glaswand* serva ad attutire. Musil abbandona qui impietosamente il suo Ulrich in pasto alle facce della folla arrabbiata contro la politica patriottico-conservatrice sostenuta dagli esponenti dell'Azione Parallela. Il passo è una documentazione esemplare delle irritazioni su Musil causate dalla massa. Nelle figurazioni musiliane la massa

<sup>47</sup> Cfr. K. Laermann, *Eigenschaftslogik...*, cit., pp. 24-57.

emerge come mera accozzaglia di scalmanati, incapaci di volontà unitaria, sprovvisti — dunque — di una seria coscienza di sentirsi — come direbbe Elias Canetti — « Vom Tode bedroht »<sup>48</sup>. Di quell'ira popolare Ulrich è soltanto lo spettatore dall'alto del palazzo del Conte Leinsdorf, col quale — per un equivoco — egli viene scambiato. Soltanto *dall'alto* e — come sempre — da dietro una finestra Ulrich sarà in grado di confrontarsi con la rabbia della massa che si sta dirigendo, in corteo, al palazzo del Conte Leinsdorf, sede dell'Azione. La *Glaswand* segna il punto di contatto (puramente fenomenologico) tra l'uomo senza qualità e il nodo (ora fattosi minaccioso) delle contraddizioni sociali che anche in Cacània non lasciano del tutto quieti i sostenitori della *Realpolitik* e con le quali l'Azione Parallela pretende di dover fare i conti solo « dall'alto ». Musil ricorre, in questo frangente, allo sdoppiamento dei movimenti nell'osservatore tipo. Dallo scrittoio dietro *la sua* finestra Musil segue infatti dapprima Walter, che egli lascia inserirsi senza convinzione (e pur tuttavia in preda ad entusiasmo per la vista che dà l'illusione che anche in Cacània qualcosa di diverso *accade*). È un Walter in realtà più disperato che solleticato dalla novità

« Er fühlte bloß, daß es trotz dieses Schmerzes unvergleichlich schöner sei, Clarisse zu lieben, als hier mitzulaufen, und drückte sich, der Angst ausweichend, tiefer in die Reihe hinein, worin er marschierte »<sup>49</sup>.

Un Walter goffamente implicato in una forma impura di azione, che — pur distogliendo dal « sempre uguale ritorno » — non sarà libera dalla superficialità e dal populismo, presenti i quali « die Form der Massenhandlung » verrà sempre percepita « halb als Zwang und halb als Be-

<sup>48</sup> « minacciati dalla morte ». E. Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen, 1950, p. 51; trad. it. *Massa e potere*, Milano, 1972, p. 49.

<sup>49</sup> « Sentiva soltanto che nonostante quel dolore era incomparabilmente più bello amare Clarisse che correre dietro alla dimostrazione, e sfuggendo all'angoscia si cacciò più addentro alla fila dove marciava ». R. Musil, *op. cit.*, p. 628; trad. it. *cit.*, p. 609.

freiung »<sup>50</sup>. Ulrich invece scavalca completamente — in questa circostanza — il tratto intasato dal corteo dei dimostranti, risparmiandosi così l'imbarazzo per la scelta sia pure di un gesto impuro:

« Auf einem anderen Wege als er hatte indessen Ulrich das Palais des Grafen Leinsdorf erreicht. Als er ins Tor bog, stand in der Einfahrt ein Doppelposten, und im Hof lagerte ein starkes Polizeipikett. Se. Erlaucht begrüßte ihn gefaßt und zeigte sich bereits davon unterrichtet, daß er zum Ziel des Volksunwillens geworden sei »<sup>51</sup>.

Collocato dietro alla finestra da cui può assistere all'arrivo del corteo, egli non ha nemmeno la sicurezza di udire bene il grido — già di per sé da Musil considerato come non chiaro — della folla,

« weil das kräftige Fensterglas den Schall undeutlich machte »<sup>52</sup>.

Dalla finestra il suo volto sarà però riflesso sulla gente come identico a quello del Conte. E allora Ulrich scorgerà nella massa oggetti davvero minacciosi, pronti a ferire: i bastoni che essa gli punta contro. Ma quel venir colpito è attutito dalla « lastra di vetro ». Dietro il vetro Ulrich può sentire la massa soltanto come coreografia di una *pièce* teatrale, riportandone l'impressione che si tratti solo di gente che ha fatto una scampagnata per le vie di Vienna, forse soltanto un po' troppo poco rilassante. Nella casa del Conte Leinsdorf hanno — così — agio di tornare in vita gli *oggetti* del mondo di ieri (già attivi nel villino dell'uomo

<sup>50</sup> « la forma dell'azione di massa » è sentita « metà come violenza e metà come liberazione ». R. Musil, *op. cit.*, p. 627; trad. it. *cit.*, p. 608.

<sup>51</sup> « Per un'altra via intanto Ulrich era giunto al palazzo del conte Leinsdorf. Quando entrò nel portone, c'erano nell'andito due sentinelle e nel cortile era accampato un forte picchetto di polizia. Sua Signoria lo salutò tranquillo ed era già informato di essere il bersaglio dell'ira popolare ». R. Musil, *op. cit.*, p. 628; trad. it. p. 609.

<sup>52</sup> « poiché il vetro della finestra attutiva i suoni ». R. Musil, *op. cit.*, p. 629; trad. it. *cit.*, p. 610.

senza qualità), non frenati da pareti protettive, frenanti — invece — chi dei moderni vi si lasciasse (come Ulrich) imprigionare:

« 'ich kann dieses Leben nicht mehr mitmachen, und ich kann mich nicht mehr dagegen auflehnen!' fühlte er; aber zugleich fühlte er hinter sich das Zimmer, mit den großen Bildern an der Wand, dem langen Empireschreibtisch, den steifen Senkrechten der Klingelzüge und Fensterbehänge. Und das hatte nun selbst etwas von einer kleinen Bühne, an deren Ausschnitt er vorne stand, draußen zog das Geschehen auf der größeren Bühne vorbei, und diese beiden Bühnen hatten eine eigentümliche Art, sich ohne Rücksicht darauf, daß er zwischen ihnen stand, zu vereinen »<sup>53</sup>.

« Teatralmente » goffo di fronte sia al passato che al presente, Ulrich non può uscire impune dalla scena. Facendosi quasi finestra lui stesso tra due mondi-teatro parimenti a lui inaccessibili, Ulrich itera qui la sua situazione di distaccata altezzosità nei confronti sia del mondo dei « morti » che del mondo caotico in cui vivono quelli *senza qualità*, gli « orfani » di valori. Aprendosi ad entrambi quei mondi che gli causano orrore continuo, egli può però al tempo stesso giungere alla percezione di un'esperienza di rifondazione capace di farlo uscire dallo spazio di passaggio tra le « due realtà ». Ulrich fa presente infatti che

« nun werde nicht wieder etwas Allgemeines und Theoretisches folgen, wie er dessen schon müde war, sondern er müsse etwas Persönliches und Tätiges unternehmen, woran er mit Blut, Armen und Beinen teilhabe »<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> « 'Non posso più adattarmi a questa vita e non mi ci posso più ribellare!' egli sentì; ma nello stesso tempo sentiva dietro di sé la sala con i grandi ritratti alle pareti, l'enorme scrivania impero, le rigide verticali dei campanelli e dei cortinaggi. E anche quello somigliava a un piccolo teatro, lui stava nel boccascena mentre fuori gli avvenimenti si svolgevano su un palcoscenico più grande e ambedue i teatri erano stranamente collegati senza riguardo a lui che stava tra loro ». R. Musil, *op. cit.*, pp. 631-32; trad. it. *cit.*, p. 612.

<sup>54</sup> « [...] adesso non gli sarebbero toccati di nuovo vicende generali e teoriche, come quelle di cui era già stanco, ma che avrebbe intrapreso azioni personali e attive partecipandovi col sangue, colle mani e coi piedi ». R. Musil, *op. cit.*, p. 633, terad. it. *cit.* p. 613.

La velleità di « partecipare col sangue, colle mani e coi piedi » non annulla però la forza frenante che promana dalla « sala con i grandi ritratti alle pareti », dall'« enorme scrivania impero », dalle « rigide verticali dei campanelli e dei cortinaggi ». Non l'annulla perché Ulrich sa che anche dall'« insidiosa semplicità dell'arredamento » di marca cacànica scaturisce un fascino malefico:

« Das war bloß eine nicht weggeräumte Welt. Aber welche starke, sonderbare Eigenschaft hatte sie ihn doch fühlen lassen? Zum Teufel, man konnte es kaum anders ausdrücken; sie war einfach überraschend wirklich »<sup>55</sup>.

Il fascino del mondo rimasto lì mentre i tempi correvano vertiginosamente si è venuto a fondere col fascino che promana da una figura già opportunamente libera da quel mondo, un Arnheim, ad es., il grande industriale tedesco che ha ottenuto (per mezzo dell'Azione Parallela tanto legata a quel mondo di « rigide verticali dei campanelli e dei cortinaggi ») i giacimenti petroliferi della Galizia, mentre il ministro della guerra ha ottenuto finalmente la possibilità finanziaria di modernizzare l'artiglieria. Ulrich si trova a metà strada tra la « pericolosità » di due mondi i cui interessi si rivelano alleati.

*L'uomo senza qualità* si conclude nella mistica, in un silenzio aperto ma sostanzialmente ambiguo. Ulrich si è messo in viaggio non già verso « le cose stesse » ma verso il silenzio sulle cose. Abituato a girare in cerchio (sulla ricorrenza del motivo sferico nell'opera musiliana si rimanda alle acute analisi di Kaiser-Wilkins<sup>56</sup>), il pensiero ulrichiano si estenua in un sapere del tutto *superficiale*. Non essendogli possibile andare al fondo delle « cose stesse », esso inverte

<sup>55</sup> « Era soltanto come un mondo dimenticato lì durante un tragico. Eppure quale strana, caratteristica forza ne emanava tuttavia? Perbacco, non si poteva esprimere in modo diverso; era semplicemente, straordinariamente reale ». R. Musil, *op. cit.*, p. 86, trad. it. *cit.*, p. 80.

<sup>56</sup> Cfr. E. Kaiser - E. Wilkins, *Robert Musil. Eine Einführung in das Werk*, Struttgart, 1962, p. 47 sgg.

improvvisamente la rotta e si volge al *fondamento puro*, alla mistica, al « mondo della vita » che fa un tutt'uno col mondo della morte. E in tal modo rende scoperte le sue tendenze profonde. Ulrich fallisce dunque nel suo compito e ideale di conoscenza. Tale ricerca è fallimentare non tanto rispetto alla sua capacità di « orientarsi » nella realtà in assoluto, quanto piuttosto rispetto alla possibilità seria e concreta di collocarsi *con successo* in un gradino che vada fuori della scrittura stessa e del proprio mestiere di intellettuale. Essa costituisce cioè soltanto uno dei due poli in cui egli, in un passo dell'*Uomo senza qualità*, precisa alla sorella i termini della propria vicenda di uomo. Egli confida ad Agathe di aver fatto con il capodivisione Tuzzi (il burocrate marito di Diotima) « una specie di patto col diavolo », dichiarandosi seriamente pronto ad uccidersi piuttosto che cedere alla tentazione di scrivere un libro:

« Denn, das, was ich schreiben könnte, wäre Nichts als der Beweis, daß man auf eine bestimmte andere Weise zu leben vermag; daß ich aber darüber ein Buch schreibe, wäre zumindest der Gegenbeweis, daß ich nicht so zu leben vermag »<sup>57</sup>.

L'artista moderno si muove — per Musil — battuto in partenza nei confronti del diavolo; deve risalire la corrente del demonismo scrivendo un libro in cui il libro non scrivibile (pena la sconfitta col diavolo) venga sacrificato all'adeguazione alla « vita in un altro determinato modo ». Ulrich non è un artista. Il suo libro (che egli non scriverà) non è neppure previsto come un'opera d'arte. Come per Wittgenstein, l'opera musiliana « consta dunque di due parti: quella pubblicata più quella che l'autore non ha scritto ». E forse anche per Musil « la parte importante » è « la seconda ».

<sup>57</sup> « poiché ciò che io potrei scrivere non sarebbe altro che la prova che si può vivere in un altro determinato modo; il fatto però che io vi scriva un libro sarebbe per lo meno anche la controprova che io non so vivere in tal modo ». Cfr. un appunto musiliano citato da E. von Büren, *Zur Bedeutung der Psychologie im Werk R. Musils*, Zürich, 1970, p. 157; cfr. anche R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 418, trad. it. cit. p. 428.

Di quella sfera Ulrich e Agathe sembrano avere un presentimento proprio allorché — nella *Reise ins Paradies*, — essi non scelgono (col cannocchiale) i termini della descrizione, ma *vengono scelti* dalle parole stesse:

« Und weiter wurden sie gewahr, daß die begrenzenden Kräfte in ihnen sich gar nicht verloren, sondern in Wahrheit verkehrt hatten, und mit ihnen hatten sich alle Grenzen verkehrt. Sie bemerkten, daß sie gar nicht stumm geworden waren, sondern sprachen, aber sie wählten nicht Worte, sondern wurden von Worten erwählt [...] »<sup>58</sup>.

Là la ricerca non richiederà il lanterino per rinvenire le cose e gli altri; là anche le cose faranno a meno di un fenomenologo, restando immerse nelle contraddizioni di sempre.

Dietro alle spiegazioni e alle parole sta l'« utopia tacita »; dietro alla compattezza ostile delle cose sta l'« esperienza concava del mondo ». La capacità di vincere la paura del contatto con le cose-altri può nascere solo mentre si esauriscono i rapporti con le cose-altri. Ma è fatica tale da richiedere a Ulrich-Musil il coraggio di un libro (non necessariamente scritto) esteso come la vita stessa e nel corso del quale estrarre dalla propria « anima » (così come dagli oggetti e dagli altri) quello « spazio » che potrebbe permettere di vivere senza vergogne anche se si è senza morale e senza qualità. Ulrich non dovrebbe dimenticare — in tal caso — di trovare il modo d'esser disposto (se necessario) anche « dem Ernst, der feuern den Gewehren entgegen treibt », a un gesto cioè che proceda oltre la « seria indignazione » della massa che si è spinta fin sotto l'alloggio del Conte Leinsdorf<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> « E dopo si avvidero che le forze limitatrici non si perdevano affatto, ma in verità s'erano come rovesciate, e con esse s'erano rovesciati tutti i limiti. Si avvidero che non erano diventati muti, anzi parlavano, ma non sceglievano le parole: erano le parole che sceglievano loro [...] ». R. Musil, *Die Reise ins Paradies*, (*Früher Entwurf*), in: R. M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 1412; trad. it. cit., p. 1149.

<sup>59</sup> Cfr. R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 630; trad. it. cit. p. 611.

La vacanza di Ulrich non è, dunque, una condizione da cui iniziare a disalienare la realtà disalienando così se stessi, ma il resoconto raffinato di una impossibilità di modificare — nel proprio lavoro di intellettuale e di fenomenologo — il rapporto con la natura e con le cose (e dunque anche il rapporto con quella seconda natura che è la società)<sup>60</sup>. Come in Wittgenstein, l'etica soffocata dalle « proposizioni » si afferma in un ambito che rimane inaccessibile finché si resta nella pura scrittura. Per Musil il recupero della comunicazione non è avvenuto. Il « silenzio », dimensione alla quale la sua opera alla fine si apre, è la tacita e umile confessione di aver perso la scommessa col diavolo. Nel tacere, Musil considera però ancora in gioco la battaglia per salvare la comunicazione.

##### 5. Verso la « comunicazione ».

L'indagine che abbiamo compiuto sull'opera musiliana in prospettiva fenomenologica ha mostrato che l'appellarsi di Musil allo stesso « principio di ragion insufficiente » si è rivelato *insufficiente* a rinviare dall'apparenza alla realtà e a consentire il recupero della comunicazione interumana. Le sollecitazioni musiliane ad attuare sino in fondo il programma della fenomenologia (a giungere cioè ad una realtà priva di abbellimenti e depurata delle astrazioni) potrebbero dirsi implicitamente raccolte da chi — come Apel e Habermas — oggi tenta di aprire la fenomenologia moderna alla socializzazione e considera come uno dei principali compiti del pensiero quello di offrire una legittimazione teorica non transeunte e non dogmatica alla comunicazione sociale.

Il linguaggio in quanto positiva forma del socializzare potrebbe uscire (secondo Apel e Habermas) dal piano di

<sup>60</sup> Su tale argomento si rimanda alla parte conclusiva del volume di P. MARANINI, *La società e le cose. Società e ideologia da Durkheim a Goffman*, Milano 1972.

una verità limitata alla verificabilità logica interna della proposizione (*Aussage*) e dal solipsismo cui parrebbe condurlo la moderna logica matematica, soltanto grazie ad una sua « fondazione intersoggettiva » (*intersubjektive Begründung*). La « teoria del consenso » (*Konsens-Theorie*)<sup>61</sup> è invocata a superare il puro ambito logico a cui inevitabilmente ci si riduce finché si cerca di verificare la coerenza delle *Aussagen* riferendosi ai fatti (*Tatsachen*) in esse affermati, poiché — come ha mostrato Habermas — le *Tatsachen* non sono esprimibili che in uno « spazio logico »<sup>62</sup>; quando invece il problema determinante dell'odierna logica matematica sarebbe (secondo Apel e Habermas) quello di sperimentare la *Tatsache* (affermata nella proposizione) come un alcunché di appartenente alla *Erfahrung* (all'ambito dell'esperienza e degli « oggetti », *Gegenstände*, dei quali Wittgenstein nel *Tractatus* già diceva essere *farblos*, privi di colore qualificante, cioè mai in grado di venire effettivamente esperiti). Il « fatto » dovrebbe cioè — per riprendere le parole di Wittgenstein — esulare dal *Tractatus*, travalicare i bordi del puro logico, espandersi finché un'eventuale « etica » possa riconoscersi in esso. Apel e Habermas tentano, per così dire, anzitutto di eliminare il polo della « referenza », ponendo il *fondamento* sul piano delle « cose stesse », su un piano cioè da cui il loro pensiero sia superato continuamente. È quella la sede in cui ha senso l'indagine sui meccanismi di socializzazione intesa come integrazione

<sup>61</sup> Cfr. in particolare, circa la « teoria del consenso »: J. Habermas, *Wahrheitstheorien*, in: *Wirklichkeit und Reflexion*. *Festschrift für W. Schulz*, Pfullingen 1973, pp. 211 e sgg.; J. Habermas, *Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz*, in: J. Habermas - N. Luhmann, *Die Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt a.M. 1967 e 1970; K. O. Apel, *Transformation der Philosophie*, vol. II, Frankfurt a.M. 1973, 2ª parte; K. O. Apel, *Einführung a*: Ch. S. Peirce, *Schriften I e II*, Frankfurt a.M. 1967 e 1970. Per una discussione su tali lavori, cfr. A. Becker-Mann, *Die realistischen Voraussetzungen der Konsensstheorie von J. Habermas*, in: *Zeitschrift für Allgemeine Wissenschaftstheorie*, 3 (1972), pp. 63 e sgg.

<sup>62</sup> Cfr. J. Habermas, *Wahrheitstheorien*, cit., pp. 215 e sgg.

in un sistema stabilito di ruoli<sup>63</sup>. L'essere restati prigionieri dell'astrazione (del *prima* puramente funzionale) da parte di tanta fenomenologia e di pensatori stessi che — come Musil — vi ancorarono sia pure inconsciamente la loro opera, richiede ora altrettanta dovizia di osservazioni astratte per riconciliare il pensiero con la realtà sociale, nei confronti della quale quest'ultimo confessa a se stesso di aver potuto condurre una « comunicazione » soltanto marginale. Dovendo *fondare* un linguaggio in cui l'intelletto sa di dover rinunciare alla sua pretesa di far da messia alle masse, i sostenitori della « teoria del consenso » implicitamente confessano a se stessi di essere ancora lontani dalle « cose stesse » e dagli « altri ». La *mancaza della comunicazione reale* con tutti gli altri (dei quali anche Apel ed Habermas non dovrebbero disdegnare di doversi riconoscere « i piú deboli e i piú umili ») — con la quale la loro « teoria » deve fare i conti, bene o male — segna il limite del pensiero stesso che riconosce di non aver speranza di successo se non incontra il « consenso » della massa, che in esso è libera di riconoscersi ma anche di vedersi tradita. Tale pensiero è anche la confessione (dignitosa e taciuta) di chi, pur *non tacendo*, è costretto a considerare ancora in gioco ed esterna a lui la battaglia per salvare insieme la comunicazione e l'uomo.

GIULIO SCHIAVONI

<sup>63</sup> Cfr. ad es. J. Habermas, *Thesen zur Theorie der Sozialisation*, dispense delle lezioni del 1968, Frankfurt a.M. 1970; J. Habermas, *Zur Entwicklung der Interaktionskompetenz*, dispense delle lezioni del 1975, Frankfurt a.M. aprile 1975.

## DIBATTITI E DISCUSSIONI





WERTHER 1774-1974 \*

\* I seguenti contributi si rifanno al Convegno tenuto a Napoli (Istituto Universitario Orientale) il 15 e 16 dicembre 1974 in occasione della presentazione italiana dei *Neue Leiden des jungen W.* di Ulrich Plenzdorf.

L'ULTIMO WERTHER  
Introduzione alla discussione.

Chiunque si accinga non già a un confronto ma a un semplice accostamento tra il *Werther* di Goethe e l'opere di Plenzdorf si troverà, prima o poi, esplicitamente o tacitamente, a porsi tre interrogativi successivi. Primo: se, per dirla brutalmente, ne valga la pena — se, cioè, il romanzo di Plenzdorf sia in sé abbastanza « bello » (chiedo scusa per l'espressione fuori moda, ma mi sembra nonostante tutto la più univoca) da meritare che lo si nomini comunque in tale compagnia. Secondo (e sempre che si sia risposto positivamente al primo interrogativo): se il rapporto tra il vecchio e il nuovissimo Werther autorizzi a parlare di una continuità della tradizione culturale, di un mito sentito ancora come vivo, o non si esaurisca invece in quello che i critici tedeschi hanno definito un « hübscher Einfall », cioè nella brillante trovata di costruire una storia sulla falsariga del *Werther*, ambientarla ai giorni nostri e raccontarla giocando sull'efficacissima alternanza di commosse citazioni goethiane e espressioni del moderno gergo giovanile, intenzionalmente rozzo, antiletterario e accuratamente purgato di ogni tono sentimentale. La terza e ultima domanda infine, consiste nello stabilire se e fino a qual punto, una volta considerata riuscita l'operazione culturale, essa sia contrassegnata o condizionata dal fatto di essere stata effettuata in un preciso contesto storico-politico, vale a dire nella Repubblica Democratica Tedesca nell'anno di grazia 1972.

Per quanto riguarda il primo punto, anticipo fin da ora il mio giudizio positivo, senza tuttavia soffermarmi separatamente sulle qualità del testo di Plenzdorf, perché ritengo che esse risalteranno da sole via via che procede il discorso.

Quanto al confronto col *Werther*, Plenzdorf da un lato ce lo impone quasi situazione per situazione e figura per figura: col gioco dei nomi, ad esempio, per cui Charlotte diventa Charlie e Wilhelm è sostituito da Willy, l'amico al quale il giovane Edgar Wibeau spedisce, in guisa di lettere, i nastri con incise le sibilline citazioni goethiane; oppure con la ricostituzione del triangolo sentimentale in cui al fidanzato Dieter, come a suo tempo ad Albert, è assegnata la parte meno seducente, quella cioè di un uomo solido e onesto, ma assolutamente privo di fantasia, perfettamente integrato, eccetera. Dall'altro lato invece, e molto scaltramente, l'autore sembra voler buttare in ridere ogni tentativo di identificazione, sia accentuando le disparità psicosomatiche tra i suoi personaggi e il supposto modello, sia, al contrario, ricalcando il vecchio *cliché* fino al limite della caricatura.

Tipico per entrambi i procedimenti è, per fare un solo esempio, il personaggio, peraltro riuscitissimo, di Charlie, che Plenzdorf introduce secondo la più classica delle scenografie, al centro cioè di una turba di bambini (che non sono però i suoi fratellini, ma solo allievi dell'asilo) per poi subito ridimensionarla con pochi tratti, come col sottolineare il vezzo, in verità vietato dal galateo, di sollevare la sottana prima di sedersi.

Per risalire dunque alle reali intenzioni dell'autore, bisogna seguire il suo gioco e provarsi a dipanare l'intreccio di deformazioni e mascheramenti che egli applica al canovaccio wertheriano: a cominciare dalla tanto tacita quanto provocatoria premessa su cui è impiantata tutta la vicenda — che, cioè, nessuno, tra protagonisti e comprimari, conosca il capolavoro giovanile di Goethe. Né Willy, che sospetta si tratti di un cifrario, né la madre (« merkwürdige Texte. So geschwollen! »), né Charlie (« er redete Blech... Warscheinlich aus der Bibel »), né naturalmente i compagni di lavoro, ma nemmeno il germanista Dieter, il che pare davvero eccessivo, considerata oltretutto la buona fama di cui gode la scuola della D.D.R.!

Quanto a Wibeau stesso, la cui reazione alla fortuita

scoperta del testo di Goethe è proprio il filo conduttore della storia, una volta superato lo sbalordimento iniziale, vede subito la possibilità di utilizzarla ai suoi fini: dapprima come scherzo, ma poi come vera e propria arma per sbalordire i superiori e confondere gli avversari — salvo a scoprire troppo tardi che ha giocato solo con se stesso e che ha perso. E questo atteggiamento mezzo giocoso mezzo calcolatore caratterizza subito il personaggio; un diciassettenne apprendista idraulico, allievo modello di un istituto professionale, figlio modello di una madre che è tra l'altro « Kaderleiterin » del medesimo istituto, il quale, dopo essersi sempre preoccupato di « non dare dispiaceri a nessuno », improvvisamente si ribella all'insegnante, abbandona la casa e la cittadina di Mittenberg e si trasferisce a Berlino per avere finalmente « etwas mehr vom Leben ». Cosa che, almeno provvisoriamente, significa ascoltare musica jazz, comporre e dipingere, lasciarsi crescere i capelli, mangiare come e quando capita, nel più assoluto disprezzo di ogni ordine e consuetudine, e, quando sarà proprio costretto a farlo, lavorare il meno possibile. L'amore per Charlie è però l'elemento imprevisto che rimette tutto in discussione e la sua rinuncia a lei coincide con la fine dell'avventura berlinese. Ma prima di andar via Wibeau vuole portare a termine il famoso spruzzatore elettrico di vernice che è l'idea fissa del suo capo-squadra e in questo affannato tentativo muore folgorato dalla corrente, mentre sua madre è in viaggio per riportarlo a casa.

Che cosa può dunque legare un così tipico esponente dell'odierna minicontestazione giovanile con l'ombra ormai bicentenaria di Werther, a parte il classico ma troppo generico schema di una parabola che illustri progressivamente la ricerca di sé, il confronto col mondo e la precoce sconfitta di un'individualità ricca di doti e di difetti? Inutile dire che l'interesse del libro, il suo valore come esperimento, sta proprio nell'abilità con cui l'autore sa calibrare l'impiego di elementi antinomici, per pervenire a una graduale convergenza dei due piani, sia a livello di stile che di contenuto.

Il punto di partenza per questa operazione è sempre

il più ostentato contrasto, a cominciare dall'ambiente sociale e dai connotati psicologici e culturali dei due eroi. Se la « Bildung » di Werther è nutrita dei testi della cultura universale, dalla Bibbia a Omero, da Klopstock a Ossian, l'orizzonte letterario di Wibeau è infatti limitato a due soli libri, quello musicale al « beat, soul and step », mentre l'unico abbigliamento accettabile per un giovane è costituito a suo parere dagli insostituibili *blue-jeans*. E alla vulnerabilità di Werther, incapace di adeguare alla realtà gli slanci del cuore, fa riscontro in Wibeau la capacità d'infingimento prima e, più tardi, l'astuzia piena di risorse che gli fa identificare i punti deboli di ognuno: di Charlie, di Dieter, del caposquadra Addi. Eppure, queste vistose differenze non sono in realtà che una cortina fumogena. Intanto, le due letture predilette di Wibeau — l'immortale « Robinson » e « The catcher in the rye » di Salinger — non sono né ovvie né casuali; la sua passione per la tromba di Armstrong e la voce della Fitzgerald è non solo legittima ma assai meno scontata di quanto sembri e i *blue-jeans* infine non sono per lui un capo d'abbigliamento, ma una « Einstellung », cioè il segno esteriore di un modo di essere — esattamente come il frac azzurro e giallo di Werther divenne il simbolo della giovane generazione di allora. E non è un caso se, subito dopo, Wibeau afferma che non è lecito portare *blue-jeans* dopo i 25 anni, aggiungendo che comunque non bisognerebbe vivere oltre i 17 o 18, perché poi si comincia a lavorare e allora « ist mit keinem mehr zu reden ». Ora, c'è forse qualcuno — ad eccezione naturalmente di Nicolai — che riesca ad immaginare Werther uomo maturo, inserito in quello che suole chiamarsi « ein ordentlicher Beruf »? Non è Werther, per antonomasia, l'eterno giovane e l'eterno dilettante — esattamente come Edgar Wibeau, di cui si legge nel rapporto di polizia che è morto mentre pasticciava « unsachgemäß » con la corrente elettrica? Ma se l'errore principale del dilettante è credere di poter sostituire all'azione consapevole velleità e fantasia, allora i destini di Werther e di Wibeau, nati sotto costellazioni così diverse, finiscono giustamente accomunati in un identico fallimento. Entrambi hanno infatti sopravvalutato

i mezzi che avevano a disposizione — l'uno la ricchezza interiore, l'altro la duttile spregiudicatezza — per contestare una realtà tanto più forte di loro. E tuttavia, in entrambi i casi, l'immagine cattivante dello sconfitto conferma l'esistenza di quella seconda realtà che Wibeau aveva imparato a decifrare attraverso le parole di Werther: « Ich kehre in mich selbst zurück — und finde eine Welt ». A un'analogia — godibilissima — coincidenza degli opposti conduce a sua volta, a livello di stile, la stridente contrapposizione del goethiano linguaggio dell'anima con le goffe, sgrammaticate, gergali esclamazioni con cui Wibeau cerca di esprimere i propri sentimenti. All'arrivo del fidanzato di Charlie, per esempio, la prima reazione del ragazzo è: « Ich wurde fast nicht wieder, Leute! » ma quando corre a dettare al magnetofono « Genug Wilhelm ... der Bräutigam ist da », il plagio letterario ha già finito, forse a sua stessa insaputa, di essere uno scherzo alle spalle dell'amico per diventare un veicolo espressivo che col procedere del racconto sarà sentito come sempre più adeguato alla propria personale situazione, fino all'ammissione finale: « Ich war fast so weit, daß ich Old Werther verstand, wenn er nicht mehr weiterkonnte ».

La favola nota ha dunque offerto a Plenzdorf non già il modello ma lo sfondo immediatamente percepibile, il riferimento concreto che rende reale e controllabile la sua personale invenzione poetica. In questo senso egli ci ha confermato che il richiamo alla tradizione ha ancora una funzione stimolante — e mi sembra valida a questo proposito l'osservazione del critico tedesco-orientale Robert Weimann, secondo la quale Plenzdorf non muove, come Brecht, Heiner Müller e Peter Hacks (ma qui aggiungerei almeno Dürrenmatt e Hildesheimer), dal racconto classico per poi dimostrare la sua efficacia nella nuova realtà, ma viceversa: dal diretto riscontro che la vecchia « Fabel » trova nel mondo d'oggi, si ricava la dimostrazione della « Potens des Erbes als eine entwicklungsfähige Größe ».

Quest'ultimo ordine di osservazioni, valido per tutta la letteratura moderna, ci porta direttamente al terzo interrogativo, al posto cioè che compete ai *Neue Leiden des*

*jungen W.* nell'ambito della letteratura tedesca dell'Est, notoriamente legata dal suo primo sorgere a una funzione preminentemente strumentale, all'esaltazione cioè del nuovo stato, della nuova società e dell'uomo nuovo che ne sarebbe dovuto scaturire.

Tralascio di proposito l'esame delle singole — e non poche — accuse che Plenzdorf muove al regime, come l'oppressivo indottrinamento ideologico nelle scuole o l'umiliante pratica dell'autocritica, sia perché queste critiche dall'interno non sono più una novità (basti pensare a Christa Wolf o a Hermann Kant), sia perché mi sembra più pertinente al tema fermarmi su un solo aspetto: quello dell'uomo nuovo e dei suoi dolori, appunto « nuovi » anche ma non solo rispetto a quelli del « vecchio » Werther. In questa prospettiva, il dramma sentimentale perde ovviamente molta della sua rilevanza, anche se l'aver dato tanto spazio a una vicenda amorosa non è cosa poi da sottovalutare, se si pensa che nella letteratura del realismo socialista l'elemento privato e la parola stessa vengono considerati marginali o addirittura sospetti. E tuttavia le pene d'amore non sono ai nostri fini abbastanza dimostrative, non fosse che perché l'amore è, tra tutti, il fenomeno che più si sottrae al mutar dei tempi e dei regimi politici. Anche nel caso del *Werther* del resto, esso costituisce come è noto solo una delle motivazioni del suicidio, anche se la più vistosa. Il dramma finale è piuttosto la logica conseguenza del cattivo uso fatto da Werther delle sue stesse qualità, della sua pretesa di imporre il proprio metro di giudizio a una realtà con la quale in fondo non vuole avere nulla a che fare e che alla fine lo respingerà come un corpo estraneo. Ora la domanda è questa: come si comporta a sua volta la società comunista con l'individualista, l'out-sider, il non-allineato? Esattamente al contrario, bisognerebbe dire. Innanzi tutto provvedendo a che non ne nascano. Lo Stato infatti protegge, guida, istruisce Edgar Wibeau fin dall'infanzia; gli somministra la dottrina e il divertimento, l'avvia al lavoro e lo inserisce nei contatti umani. E quando, nonostante tutto ciò, si rivela come « Spinner » e « Querkopf », non c'è membro della comunità che non si senta responsabile per lui e che

non tenti un'operazione di recupero, offrendogli la possibilità di redimersi e progredire. Ci provano Charlie, Dieter e Willy, ma soprattutto il gruppo di imbianchini col quale egli lavora e in particolare il caposquadra Addi. « Ich war sein größter Erziehungserfolg » commenta Wibeau quando, fattosi saggio e abbandonati scherzi e provocazioni, sembra tornato all'ovile. E in effetti, se la storia finisse qui, se non intervenisse quella morte così assurda, Plenzdorf avrebbe scritto un perfetto *Lehrstück* e illustrato in un'ennesima variante uno dei *topoi* preferiti della letteratura socialista: il riscatto del singolo ad opera della comunità. Il luogo ideale dell'esperimento pedagogico è appunto la fabbrica, il cantiere o la cooperativa agricola, dove gli uomini vengono divisi in gruppi e affidati a un capo che, accanto e spesso prima del compito specificamente tecnico, ha la missione di vegliare sui loro corpi e sulle loro anime per condurli ad essere, come tanto spesso ci viene ripetuto, quali li vuole la causa. Rudi come *cow-boys*, vigili come sentinelle ma candidi come boy-scouts, questi lavoratori modello impegnati nella ricerca della pecorella smarrita, costituiscono in fondo il principale nucleo d'azione della narrativa tedesca-orientale, la versione socialista del classico conflitto io-mondo. Non è qui il luogo, né è forse necessario sottolineare l'impovertimento, l'estrema provincializzazione che questa rigida struttura produce sul tema ed è doloroso constatare che a questa drastica riduzione non sfugge quasi nessuno: da Herbet Otto, il cui *Zum Beispiel Josef* fornisce un esempio addirittura paradigmatico, a Strittmatter e allo stesso Kant, che pure cercano in qualche modo di variarla. Ora, il grande merito di Plenzdorf sta a mio avviso nell'aver saputo ridare a questo tema scontato quel pizzico di imprevedibilità, di dubbio, meglio ancora: di ambiguità, senza il quale il lavoro letterario non si distinguerebbe dalla stesura di un programma. E a questo punto torna d'obbligo il riferimento al *Werther* che è, è appena il caso di dirlo, opera profondamente ambigua. Come infatti, per usare le parole di Mittner, Werther « inganna se stesso e gli altri sia quando si abbandona alla sua passione, sia

quando tenta o finge di scrutarla », così Wibeau inganna i compagni con un apparente ravvedimento, mentre sghignazza tra sé: « und sie dachten: den Wibeau, den haben wir großartig eingereiht ». Ma inganna anche se stesso nel credere di voler costruire lo spruzzatore solo per far dispetto ad Addi, laddove altrettanto forte è in lui il desiderio inespresso di mostrare almeno una volta le sue concrete capacità di agire e rendersi utile (« mir kam es auf das Prinzip an », si lascia infatti sfuggire). E, viceversa, se è vero che in quell'ultimo tentativo cerca una sorta di testimonianza del suo io migliore, il fatto che vi trovi invece la morte può certo essere un disgraziato incidente nel rapporto degli inquirenti, ma nella logica dell'arte ha tutto il valore e il significato di una tragica confutazione.

Così la parabola non si conclude, il senso della fallita evasione di Edgar Wibeau è aperto alle diverse interpretazioni dei sopravvissuti, l'anima individuale conserva il proprio segreto. « In Mittenberg — dice Wibeau — durfte ich natürlich kleine Kanten haben und eine Innenrolle schon gar nicht ». Che di questa « Innenrolle » Plenzdorf non ci offra subito l'autocritica ma permetta, secondo una terminologia più aggiornata, che ci sia quanto meno uno scambio di opinioni, è cosa di cui a mio parere bisogna rendergli debitamente atto.

ANNA MARIA DELL'AGLI

ULRICH PLENZDORF

*Die neuen Leiden des jungen W.*

Il giovane « W » di Plenzdorf è Edgar Wibeau, un apprendista diciassettenne della Germania Orientale. La madre, separata dal marito, è direttrice di un'azienda: una donna « emancipata », che ci tiene a dimostrare come si possa tirar su un figlio — « anche benissimo » — senza il padre. E difatti Edgar è un ragazzo-modello: media del 9,9, capelli corti, intelligente, colto, disciplinato, in testa a tutti. Finché un giorno, stufo di questa parte, lascia cadere una lastra di ferro sul piede dell'istruttore, rifiuta di fare l'autocritica, fugge a Berlino dove per qualche mese vive di latte e di « vera musica », s'innamora della ragazza di un altro e muore fulminato nel tentativo di mettere insieme un congegno che avrebbe dovuto riabilitarlo agli occhi di tutti.

La storia, assolutamente ovvia in un contesto « occidentale », assume invece un sapore scandalistico se confrontata con la produzione letteraria della RDT, di cui costituisce indubbiamente una svolta: al tono fondamentalmente apologetico, tuttalpiù bonariamente critico, della letteratura precedente — si pensi a Kant, De Bruyn, Neutsch ecc. — Plenzdorf contrappone, con la figura di Edgar, la rivolta di un individuo che rifiuta di inserirsi in una pianificazione burocratica, ossia nella RDT così com'è, e, in questo rifiuto soccombe. Non c'è bisogno di essere degli esperti di letteratura d'oltre cortina per immaginare le discussioni che il lavoro, pubblicato dapprima come racconto nel 1972 e poi rappresentato con un successo strepitoso a Berlino e a Halle durante tutta la stagione teatrale 1973, ha suscitato: la rivista giovanile « Forum » ha dedicato un'inchiesta alle

ragioni del successo, « Sinn und Form » e la « Neue Deutsche Literatur » hanno riservato per diversi numeri una rubrica al « caso Plenzdorf », raccogliendo — oltre ai contributi della critica ufficiale — anche gli interventi del pubblico meno qualificato. Il testo, rapidamente esaurito nelle librerie, perennemente a prestito nelle biblioteche, si è trasformato, cogliendo di sorpresa lo stesso autore<sup>1</sup>, in uno strumento di confronto con le istituzioni sociali della Germania comunista. Il fatto è che Plenzdorf rappresenta problemi sociali finora inespressi, problemi che gravitano attorno al nodo centrale dell'educazione della gioventù in un paese socialista.

La RDT dispone oggi di una struttura scolastica invidiabile: dal nido all'università, dalla culla alla professione, la gioventù della Germania comunista ha davanti a sé un *gerader Weg* che fino a ieri — si pensi al protagonista di *Die Aula* — essa percorreva con gioia, anche se non senza difficoltà, fino alla meta. Edgar no. Un pezzo dopo l'altro egli smonta l'apparato sociale della RDT e rifiuta d'integrarsi ed è proprio questo che suscita l'adesione incondizionata della platea, l'entusiasmo del pubblico giovane. Entusiasmo che diventa in qualche modo complementare all'opera e che ne chiarisce il significato: Edgar assurge cioè a « Stellvertreter » — piuttosto che a « Außenseiter », come vorrebbe qualche critico occidentale<sup>2</sup> — di un'inquietudine che, mai dichiarata fino in fondo, si intuiva tuttavia nella lirica degli anni precedenti.

I contrasti di Edgar col mondo « organizzato » risalgono all'infanzia: Edgar è « mancino autentico » e la madre, autoritaria e conformista, fa di tutto per correggerlo finché

<sup>1</sup> Si veda l'intervento di P. in « Sinn und Form » 1973, 1, p. 242: « Inizialmente il lavoro fu scritto per il cassetto, non avrei mai sognato un successo del genere... per ora non so dire altro: sto a sentire, raccolgo giudizi e ascolto interpretazioni di aspetti che non pensavo di averci messo dentro ».

<sup>2</sup> F. J. Raddatz, *Ulrich Plenzdorfs Flucht nach innen*, in « Merkur », 1973/12, pp. 1174-78.

il figlio non incomincia a balbettare e a farsela nel letto. È il primo tentativo di violenza. Poi c'è la questione del cognome: Edgar Wibeau è di origine ugonotta, il suo cognome rifiuta quindi la pronuncia e la grafia tedesca (Wiebau) per mantenere l'originaria pronuncia francese. Tutte le volte che qualcuno lo chiama Wiebau, Edgar vede rosso e si sente calpestato. Insomma, è il problema delle minoranze — tanto che a Berlino Edgar si metterà alla ricerca del Museo degli Ugonotti — ridotto ai suoi termini più elementari: il contrasto tra l'individuo e il gruppo. E in questo contrasto, per un apprendista diciassettenne di un paese socialista, la scelta — per quanto riguarda il vestiario — è obbligata: « Mi faceva venire il vomito che uno fosse per forza un libertino o un depravato perché portava i capelli lunghi, non aveva la piega ai calzoni, non si alzava fin dalle cinque del mattino e non si insaponava subito con l'acqua fredda della pompa... »<sup>3</sup>. Ecco quindi, al posto del solito raggiante FDJ in divisa che entusiasma i compagni col suo ottimismo e la sua gioia di vivere<sup>4</sup>, un giovane Werther capellone, uno spostato, con su il giubbotto di iuta cucito col fil di rame e i jeans (« Uno se la può immaginare la vita senza i jeans... voglio dire i jeans sono una mentalità, non sono pantaloni ».) ai quali Edgar dedica un *song* e quattro pagine di descrizione dettagliata.

L'ammirazione sperticata per tutto ciò che è occidentale, la contrapposizione tra i jeans e « gli stracci sintetici » dei negozi della RDT, tra il jazz e la musica di « un qualche Händelsohn-Bacholdy », hanno destato il plauso unanime dei giovani che si sono finalmente riconosciuti nel personaggio di Plenzdorf, e lo scandalo tra i custodi più rigorosi di uno dei punti del programma politico-culturale della

<sup>3</sup> Ulrich Plenzdorf, *I nuovi dolori del giovane W.*, Milano 1973, trad. di R. Pedio e Chr. Sitte, p. 47.

<sup>4</sup> Si veda il programma della *Freie Deutsche Jugend*, associazione per la gioventù dai 14 ai 25 anni, in *Die DDR stellt sich vor*, di autori vari, Dresda 1971.

SED: la condanna dell'influenza occidentale sulla cultura socialista<sup>5</sup>.

In realtà, qualche timida ammissione circa il prestigio delle mode culturali di marca occidentale c'era già stata, anche se corredata da rassicuranti dichiarazioni di fedeltà al binomio Marx-Beethoven<sup>6</sup>. Ma Plenzdorf è andato ben più in là nell'ammettere la totale dipendenza della mitologia giovanile dall'occidente anche perché nel frattempo si è affermata l'idea che la società socialista, in quanto derivata dal capitalismo, accanto al quale convive, sia necessariamente sottoposta agli influssi occidentali<sup>7</sup>. Al rifiuto aprioristico di qualsiasi fenomeno di derivazione occidentale è quindi seguito un atteggiamento che potremmo definire critico-analitico che ha le radici in una realizzazione effettiva della RDT come nazione a se stante. Tanto che nel 1971 Honecker poteva ufficialmente proclamare l'abolizione di ogni argomento-tabù per chiunque si muova « da una salda posizione socialista ».

Ma il problema che Plenzdorf affronta va oltre quella politicizzazione degli indumenti, della musica e del linguaggio — *jeans, jazz* e dollari<sup>8</sup> — che ha scatenato l'adesione dei giovani: è il conflitto tra individuo e società che lo interessa, società che non appena si presenti in forma organizzata tende a soffocare il singolo, constringendolo in quel *gerader Weg* per lui oculatamente disegnato, da cui egli

<sup>5</sup> Si vedano gli interventi di F. K. Kaul in « Sinn und Form », 1972/2, p. 219 e di F. Plate in « Sinn und Form », 1973/4, p. 852.

<sup>6</sup> *Ich nenn euch mein Problem*, hrsg. von B. Jentsch, Wuppertal 1971, è un'interessante antologia di giovani poeti della RDT nati tra il 1945 e il 1954. Si veda in particolare *Winterabend* di D. Lübke (p. 51) e *Es ist Zeit* di Frank Horeni (p. 52).

<sup>7</sup> W. David in « Sinn und Form », 1973/3, p. 675.

<sup>8</sup> R. Weimann ha rivelato giustamente come il linguaggio di Edgar sia, per la prima volta nella letteratura della RDT, quello della gioventù tra pubertà e scuola professionale: conciso, antipatico, misto di « Blumensprache » e di gergo jazzistico e sportivo. E anche, ci pare, variegato da certi aspetti locali: si pensi alla definizione che Edgar dà di Charlie: « la sua faccia era impagabile, neanche in dollari ». *Op. cit.*, p. 56.

tenterà tragicamente di uscire. Da una parte un ragazzo intelligente e dotato, che non legge per principio libri raccomandati, che al « mestiere come si deve » preferisce il *clown*, i giovani Holden, i Robinson Crusoe<sup>9</sup>, che della RDT salva solo gli adolescenti e i pensionati: « Addirittura qualche volta ho pensato che non si dovrebbe poter superare i diciassette o diciott'anni. Dopo cominciano col mestiere e con una qualche facoltà o con l'esercito, e poi non si può più parlarci, con nessuno... Torna a essere forte la cosa quando uno è lì pensionato e poi porta i jeans, con la pancia e le bretelle. Questo sì che è forte, di nuovo ». Dall'altra una società che fornisce libri raccomandati per definizione, che organizza l'individuo attraverso la scuola, il dopo-scuola, le associazioni giovanili, i gruppi di lavoro per l'elaborazione collettiva di idee individuali, lo sport, le vacanze, i programmi culturali e una televisione di fronte alla quale tutti « dopo le otto di sera, siedono a cuccia ».

E a tutto questo Edgar cerca di sfuggire: si « fionda » nel capanno della « Kolonie »<sup>10</sup> denominata — caustica sintesi della oleografia burocratica di certo tempo-libero-organizzato — « Paradies II », in una periferia berlinese incalzata dai *bulldozer*. Di qui parte il ripensamento su quanto Edgar si è lasciato alle spalle, sollecitato anche dalla lettura, del tutto casuale, del Werther di Goethe, che Edgar trova nella latrina del « Paradies II ».

La contrapposizione tra individuo e società si articola quindi attraverso il confronto con un'opera che, due secoli prima, proponeva un problema analogo, e coinvolge di conseguenza il rapporto della RDT con la Deutsche Klassik. Questa, che potremmo chiamare doppia angolazione, è ulteriormente arricchita dal « montaggio » dell'opera: alla sec-

<sup>9</sup> *Il giovane Holden* di Salinger e il *Robinson Crusoe* sono le uniche due opere che Edgar dichiara di apprezzare. Il clown, come simbolo della non-integrazione, rimanda inevitabilmente a Böll.

<sup>10</sup> Sono le « Gartenkolonien », insieme di piccoli appezzamenti di terreno agricolo che lo stato affitta a basso prezzo per orticoltura familiare.



chezza del protocollo iniziale — la scena si apre con i necrologi dedicati a Edgar — seguono le interviste del padre agli amici e ai colleghi del figlio e i lunghi monologhi di Edgar che, dall'aldilà, completa, commenta e racconta la sua storia, dalla fuga a Berlino fino alla morte. E in questo contesto egli ricostruisce il suo rapporto con la società e, implicitamente, con il Werther.

Bisogna subito dire che la critica che Edgar fa alla RDT è di due tipi: il primo riguarda la gestione di certe istituzioni ma non l'istituzione in sé; il secondo invece la struttura stessa della società. Edgar ha diciassette anni, ha quindi finito la scuola dell'obbligo ed è al primo anno di apprendimento professionale: la sua esperienza, e la sua critica, riguardano quindi il mondo della scuola. Così Edgar da una versione piuttosto pungente di certa pretesa democrazia scolastica, si veda per esempio la scena del « dibattito » col regista: « ... un giorno nella scuola professionale ci ficcarono a vedere un film che ci aveva fatto il testo lui. Successivamente: conversazione con gli autori, ma mica conversavano tutti quelli che ci volevano parlare, solo i migliori, gli scolari modello — per distinzione. (...) Stavamo lì seduti nella sala dei professori e raccontavamo di come avevamo trovato straordinario il film e quante cose ne potevamo imparare. Prima lo dissero tutti i professori e gli istruttori presenti, quello che avevamo da impararci, e poi lo dicemmo noi, quello che ci avevamo imparato »<sup>11</sup> L'educazione a non pensare insomma. D'altra parte l'accettazione passiva, il pigro rifiuto della novità, caratterizza gli stessi insegnanti: « Qualsiasi insegnante è felice se sente un testo che conosce già, dal libro. Io non gli potevo mica dare torto. Non c'era bisogno di controllare se era tutto come si deve, come succede quando uno lo dice con parole sue. E tutti erano contenti ».<sup>12</sup>

Queste sono, in fondo, critiche marginali. Ma Plenzdorf

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pp. 40-42.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 55.

va oltre: egli descrive un fenomeno di rigetto da parte dell'individuo nei confronti del collettivo che assume talvolta il tono di un'elegia alla *privacy* ormai scomparsa dal mondo socialista. Si veda il passaggio in cui Edgar commenta, dall'aldilà, il dialogo tra il padre e Willi, l'amico che gli aveva prestato il capanno:

WILLI: « Edgar voleva addirittura che io restassi. Ce la faremo, diceva... »

EDGAR: « Ma non dicevo neanche sul serio, che tu dovevi restare. Voglio dire, sul serio sì: certo che saremmo andati bene insieme; ma proprio sul serio, no. Se uno per tutta la vita sua non è stato mai solo davvero, e improvvisamente *ce l'ha*, la 'chance', allora forse non parla proprio sul serio. »<sup>13</sup>

Il tema è ripreso nell'intervento di una lettrice su « Sinn und Form ». Secondo Gerda Kohlmeier il dramma della gioventù della RDT è quello di essere sistematicamente, fin dalla prima infanzia, « untergebracht », « versorgt », ossia affidati d'ufficio a delle istituzioni che, magari perfette, tendono alla fine a sostituirsi all'individuo stesso, a negargli in qualche modo l'autonomia cui ha diritto. Il che, tradotto in una caustica definizione di Biermann, fa della RDT quel « Land/dessen Männer noch immer gehalten sind/wie fleissige Bettnässer »<sup>14</sup>. La Kohlmeier avalla la verosimiglianza della reazione di Edgar citando il caso di un bravo e diligente « giovane pioniere » che un bel giorno si rifiuta di continuare ad andare allo « Schulhort »<sup>15</sup> per fare in pace, « almeno una volta al giorno », cioè che vuole.<sup>16</sup> Ma Edgar non rivendica solo un semplice, legittimo bisogno di raccoglimento: in lui c'è un rifiuto viscerale, oltre che dell'autocritica, della pubblica discus-

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>14</sup> *Ibidem*. « La nazione i cui uomini sono ancora trattati come diligenti piscioni ».

<sup>15</sup> Il doposcuola che prevede la partecipazione a « comunità di lavoro ».

<sup>16</sup> « Sinn und Form », 1973/4, p. 848.

sione, in cui egli individua un avvilente strumento di oppressione: « Piuttosto mi mangiavo le palle, che blaterare roba come: — Lo riconosco... per l'avvenire io... così m'impegno.. — e via dicendo. Avevo qualche cosa contro l'autocritica io, voglio dire: contro quella in pubblico. In qualche modo è degradante. Non lo so se voi altri mi capite. Io trovo che all'uomo il suo orgoglio bisogna lasciarglielo. E lo stesso è con quella faccenda del tuo ideale. Appena che uno scorreggia ecco che vengono e vogliono sapere se ci hai un ideale e quale ideale, oppure ti ci fanno scrivere sopra tre temi alla settimana. Magari può anche darsi che io ne ho uno, ma non mi ci metto mica in piazza ». <sup>17</sup>

E la parabola che Edgar racconta, del ragazzo modello che di notte non può fare a meno di rovesciare le panchine dei giardini pubblici e di spaccare i vetri delle finestre, è forse l'indice più inquietante del disagio della gioventù — o almeno di una parte di essa — della RDT, di un anticonformismo irriducibile che rifiuta a priori quel « Gefühl der Masse » in cui i classici della pedagogia marxista intravedevano il presupposto della « felicità collettiva » <sup>18</sup>

« Il mio ideale supremo è Edgar Wibeau » dichiara il nostro eroe, e questo atteggiamento lo conduce sempre più lontano da una qualsiasi possibilità di integrarsi e sempre più disposto a riconoscersi in quel Werther sdrucito che gli casca tra le mani.

Attraverso questa identificazione Plenzdorf si allinea paradossalmente con la cultura ufficiale della RDT che ha sempre additato quale compito basilare la realizzazione della saldatura tra il presente e gli ideali umanistici della cultura classica tedesca. Il parallelismo Werther-Edgar costituisce di per sé un omaggio alla *Deutsche Klassik*, ma non si esaurisce lì perché — come è stato notato — Plenzdorf opera in senso inverso rispetto alla usuale *Bearbeitung*

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>18</sup> Si veda p. es. Edwin Hoernle (1883-1952) in *Grundfragen proletarischer Erziehung*, Frankfurt 1973, p. 179 e sgg.

di un testo classico: egli non rielabora un'opera per mettere in luce la realtà attuale ma si serve del testo goethiano — così com'è — per farne uno strumento di conoscenza, una sorta di occhiale che Edgar usa per capire la realtà e per ritrovare se stesso.

L'operazione è condotta con una certa disinvoltura: Edgar trova il *Werther* nella latrina, usa le prime pagine come carta igienica, il che fa sì che egli non venga mai a sapere chi è l'autore, altrimenti, essendo Goethe un « raccomandato », certo Edgar non si sarebbe mai messo a leggerlo. C'è da dire che anche in seguito nessuno riconosce Goethe, malgrado Edgar continui a sparare citazioni e lasci in eredità i nastri-lettera con i passi del *Werther* incisi. <sup>19</sup> E sì che, a sentire Hermann Kant, Goethe è la lettura numero uno della RDT; ma resta da stabilire quale Goethe: certo più *Faust* che *Werther* <sup>20</sup> se anche Charlie, la maestra giardiniera di cui Edgar s'innamora, definisce le citazioni « una roba talmente caotica... probabilmente presa dalla Bibbia ». E lo stesso Edgar, dopo due pagine, butta il « merlo » nell'angolo: « Ragazzi non c'era un cane che lo potesse leggere. Neanche con la meglio buona volontà ». Ma poi col *Werther* incomincia a giocarci, ne incide dei passi su nastri che manda all'amico Willi, sfodera citazioni che disorientano sia Charlie che il fidanzato — un ottuso ex-militare di carriera — si accorge che « sto Werther s'era spremuto delle robe utili veramente » lo sguaina come « un'arma appuntita » fino a dover ammettere: « Non avrei

<sup>19</sup> Nella riduzione teatrale invece il padre di Edgar riconosce Goethe (Henschelverlag, Berlin 1974, p. 116). Ma l'inconsistenza di questo personaggio — di lui sappiamo soltanto che *non* corrisponde all'immagine « herrlich vergammelt » (p. 136) che il figlio rincorre — e il fatto che egli arrivi a identificare Goethe dopo una sbornia, sembrano mettere in dubbio la disponibilità effettiva dell'attuale RDT a recepire gli ideali del classicismo tedesco.

<sup>20</sup> Si vedano i *Lehrpläne für Deutsche Sprache und Literatur* di autori vari, Berlin 1972. In *Literaturunterricht - 9/10 Klasse*, edito da E. L. Zacharias, Berlin 1972, p. 37, si legge: « Il *Faust* e il *Manifesto Comunista* coincidono nei punti fondamentali ».

mai pensato in vita mia che avrei capito così quel Werther ». Siamo a pagina 115, a due mesi dalla fuga a Berlino e, per la gioia dei germanisti e lo sdegno dei conservatori più bigotti, Plenzdorf ha nel frattempo costellato il giovane Edgar con una serie di analogie col Werther goethiano: l'interesse per i bambini e per il disegno, il sentirsi entrambi *verkanntes Genie*, la simmetria dei personaggi: l'amico e destinatario delle lettere (Wilhelm e Willi), l'amata e la relativa *silhouette* (Charlotte e Charlie), il di lei fidanzato e poi marito (Abert e Dieter).

D'accordo con Schumacher<sup>21</sup>: il lavoro di Plenzdorf sarebbe significativo e avrebbe destato altrettanto scalpore anche senza l'analogia con il *Werther* di Goethe. La novità sta nel linguaggio di Edgar, nei suoi giudizi sulla madre, sulla scuola, su se stesso; ma certo l'aver introdotto un'ottica diversa arricchisce il lavoro e ne moltiplica le interpretazioni, perché se da una parte il testo citato da Edgar assume una funzione di estraniamento, che contribuisce a mettere a fuoco, al di là delle singole scene, una più vasta condizione umana — ossia quella dell'individuo costretto a « cacciar la cervice sotto al giogo » — dall'altra ne scaturisce un affascinante confronto col '700. E in questo confronto l'analogia più discussa è certamente la tragicità del finale, e sul significato della morte di Edgar si è scritto parecchio<sup>22</sup>. Ora, se si vuol stare al testo, da una parte c'è un suicidio, dall'altra un infortunio: diventa quindi inaccettabile la tesi del Raddatz, secondo la quale non si tratterebbe di una disgrazia bensì di « ein gültiges Ende eines Aussteigerversuchs aus der (sozialistischen) Gesellschaft »<sup>23</sup> perché — anche se dall'aldilà — Edgar critica il suo egocentrismo, e in esso individua la causa del suo fallimento. D'altra parte non si tratta di un semplice anarchismo piccolo-borghese perché

<sup>21</sup> In « Sinn und Form », 1973, 1, p. 240.

<sup>22</sup> F. Plate da una sorta di « rassegna » delle varie interpretazioni in « Sinn und Form » 1973/4, p. 852.

<sup>23</sup> « Valido finale di un tentativo di sbarco dalla società (socialista) », *op. cit.*, p. 1178.

è proprio dall'individualismo di Edgar che nascono il rifiuto e la denuncia di una pianificazione burocratica ormai sclerotizzata. Scrive una lettrice: « Quando le sollecitazioni che l'esistenza quotidiana c'impone minacciano di soffocarci, allora bisogna ribellarsi, così come ha fatto Edgar »<sup>24</sup>. C'è spazio nell'attuale RDT per questo tipo di ribellione? A conti fatti Plenzdorf sembra voler sostenere di no: « Non sarei sopravvissuto a quella fregatura. In ogni caso ero già quasi al punto di capire il vecchio Werther, quando non ce la fece più a continuare » dice Edgar. Ma il successo del lavoro e l'ampia discussione che esso ha suscitato sembrano dargli torto.

ANNA PEGORARO

<sup>24</sup> Elke Hirschmann, in « Sinn und Form », 1973/3.

## PLENZDORF: LA CUCINA DEL LABORATORIO

Flaubert, a proposito dell'impotenza del critico, scrive che « si fa critica quando non si può fare arte, nello stesso modo che uno diventa un delatore, quando non può fare il soldato... ». Il guaio di Plenzdorf è che, malgrado tutto, ha voluto fare il soldato, quando ormai non resta che fare i delatori.

*I nuovi dolori del giovane W.* è un libro militante e banalmente *engagé*, al di là della strumentazione apparentemente « delatoria » della struttura.

Flaubert, purtroppo, non era nel giusto (come Plenzdorf del resto). Infatti la separazione è condizione che oserei definire ontologica dell'opera e non solo del discorso sulla opera. In questo senso si sbaglia anche Derrida, che pure ha scritto una frase cui basta dare un senso opposto per essere vicini al vero: « la forma affascina quando non si ha più la forza di comprendere la forza nel suo interno ».

Il fascino della forma vuota e separata, è l'unico fascino dell'opera scritta e, anche, l'unica ragione per cui la si scrive. Dal che si deduce agevolmente che ogni opera degna di questo nome nasce, non da una forza, ma dalla assenza della medesima. Il resto, ci si perdoni la durezza, non è serio ed è, conseguentemente, esposto all'irrisione.

Con questo romanzetto tra le mani si potrebbero fare vari giochi, agili quanto futili (ma anche sintomatici) saggi ginnici.

Accingiamoci quindi ad articolare movenze su un oggetto la cui consistenza letteraria è pressoché nulla. In questo testo tutto è di riporto, è come una somma (peraltro incompleta e datata) del « sentito dire ». Faremo di necessità virtù e, invece di parlare di una struttura magari cava o vuota parleremo di una struttura che non esiste, dando

un esempio di come, con ogni strumentazione critica, si possa parlare anche di ciò di cui non vale la pena di parlare: il critico supera — apparentemente — l'impotenza mediante apoteosi narcisistica. Parafrasando sempre Flaubert, egli può tranquillamente dire: « l'oeuvre c'est moi », purché non ci creda.

Stando così le cose, ci vediamo costretti a cominciare con l'aspetto sociologico della questione, dato che la ragione per cui oggi ci troviamo qui a parlare di questo romanzo di cui non si dovrebbe parlare è che se ne è parlato molto. Quindi il primo rilievo, per così dire oggettivo, non riguarda il romanzo ma il modo come è stato recepito al suo apparire in Germania e, in particolare, nella Repubblica Democratica Tedesca. Dibattiti su riviste, recensioni e grande successo della versione teatrale.

Il lettore sprovveduto si chiederà: ma come, il giovane Edgar è un contestatore, uno che dice chiaro e tondo che non vuole essere integrato nell'ordine sociale dato (e poco gli importa se sia socialista o no), uno che esalta, apparentemente, costumi tipici dell'Occidente capitalista, uno che teorizza che i *blue-jeans* non sono un indumento ma un'ideologia, uno che si dichiara stufo di essere catechizzato anche durante il tempo libero, uno che rivendica il suo diritto a non essere altri che se stesso, uno il cui esplicito ideale è il giovane Holden di Salinger, un personaggio così come può essere gradito alle gerarchie politico-culturali di un paese che notoriamente non è troppo tenero con gli intellettuali dissidenti?

Il lettore sprovveduto magari sprovveduto lo è fino a un certo punto e possiede una discreta cultura, per esempio sa che *I dolori del giovane Werther* al suo apparire suscitò reazioni per niente benevole da parte dell'ordine costituito e, se diventò un *best-seller*, lo diventò contro l'establishment. Nella DDR dell'inizio degli anni Settanta invece ci si è affrettati a festeggiare Ulrich Plenzdorf. E non si pensi che sia stata un'astuta operazione di assorbimento, un geniale marchingegno per catturare il nemico: no, al di là della superficie delle apparenze testuali, le autorità

hanno immediatamente capito che Plenzdorf era uno di loro, che la dissacrazione e la contestazione non solo erano indolori, ma addirittura non esistevano. In questo senso l'establishment ha dimostrato, se non genialità, certamente intelligenza: Robert Weimann in *Sinn und Form* si affrettava ad affermare che « Dabei geht es nicht um die Story eines Gamblers; dies ist die Geschichte eines Ausreissers, aber doch nicht eines Ausreissers aus dem Sozialismus ». L'ordine costituito non viene assolutamente messo in questione in questo romanzo e, anzi, si capisce subito che la critica un po' goliardica di un giovane disadattato non può che giovare al sistema. Parigi — notoriamente — val bene una messa.

Il libretto si rivela così addirittura pedagogico. Ciò che il lettore sprovveduto a questo punto difficilmente sa è che uno dei traduttori italiani del *Werther* goethiano (il Grassi per l'esattezza e la cronaca) facendosi portavoce di tesi enunciate a suo tempo in Germania, sostenne di non comprendere « in qual maniera potrà questa (la storia di Werther) essere dannosa alla Società. Non sarebbe ella anzi ai popoli vantaggiosa? » E seguita risponderci da solo che « chi leggerà i casi di Werther non potrà che conoscere e temere il pericolo cui porta una inclinazione, che si lasci dal tempo troppo invigorire; e compassionando la lagrimosa fine di questo sventurato amante, ne paventerà l'esempio ». Il Grassi tenta di edulcorare la rivoluzionaria pillola wertheriana spiegando che in fondo trattasi di opera eminentemente pedagogica dato che vi si mostra come colui il quale devii dall'ordine costituito inevitabilmente vada incontro alla propria distruzione. Un simile personaggio quindi non potrà mai diventare un attendibile modello di comportamento per l'inquieta gioventù ma, anzi, contribuirà a scoraggiarne i desideri più o meno occulti di rivolta. Ecco Plenzdorf ha riscritto il suo *Werther* seguendo la ricetta che Grassi voleva appiccicare a posteriori al ben altrimenti rivoluzionario personaggio goethiano.

In questi tempi di *pop-art* e di meta-romanzo, poteva essere una buona idea riscrivere *I dolori del giovane Wer-*

*ther*, anche se non nuova. Arbasino ha riscritto Calderon, (anche Pasolini, ma l'operazione è diversa), Calvino ha rifatto Marco Polo, Manuel Puig riscrive tutto quello che gli capita a portata di mano: da Robbe Grillet ai copioni cinematografici, e John Bart, con *Il coltivatore del Maryland*, si è esibito nell'esercizio mimetico e sintetico di rifare il romanzo epico del Settecento anglosassone.

A questo punto il nostro discorso esegetico dovrebbe spostarsi al livello dell'analisi dell'operazione linguistico-formale, la riscrittura di un classico dovrebbe immediatamente condurre in pieno ambito meta-letterario: operazioni di questo tipo si fanno per verifica ed iperbole di impotenza. Lo scrittore moderno si sa è paralizzato per eccesso di consapevolezza, sia linguistica sia tematica: tutto è stato detto, e contemporaneamente la lingua è logora e quindi non più in grado di dire alcunché. Lo scrittore dei nostri giorni, in un certo senso, somiglia a un paralitico. Egli ha bisogno di protesi. La cosa non sembri negativa. I paralitici hanno, infatti, un grande pregio: sono scarsamente portati all'eroismo.

È il dramma delle avanguardie. E come tale, cioè come un libro d'avanguardia, si presenta il romanzo di Plenzdorf: non solo riscrittura di un classico, ma stratificazione linguistica. Il libro, è stato detto, vive della contrapposizione tra il linguaggio settecentesco del *Werther* goethiano e la mimesi del gergo dei giovani « contestatori » dei nostri giorni. Il che è vero fino a un certo punto per almeno due ragioni.

Infatti l'ipotetica operazione d'avanguardia crolla immediatamente e miseramente dato che il gergo del giovane protagonista, volendo essere mimetico di una realtà sociologica dei nostri giorni, svela la propria aspirazione realistica. A questo punto viene addirittura da chiedersi se, per caso, non si tratti di una nuova redazione del realismo, più o meno socialista. Si entra, comunque, in aspro conflitto con ogni ipotesi di meta-romanzo. La seconda obiezione è che, contrariamente alle apparenze, le citazioni wertheriane, non sono (nella loro possibile meta-letterarietà) il mo-

mento determinante della struttura letteraria del libro, che non vive, a ben vedere, di una contrapposizione puramente linguistica con funzione di messa in questione del *medium*, ma della contrapposizione, questa sì, continua e decisiva per la fisionomia del romanzo, tra il gergo di Edgar e il linguaggio convenzionato dei genitori e della società. Ci troviamo di fronte quindi alla convenzione linguistica ed alla (ipotetica) convenzione della deroga dalla convenzione. Questo libro non è tanto un fatto letterario quanto un tentativo di rilevamento sociologico. Tutto ciò già spiega i molti entusiasmi sospetti. In ogni caso non pare « un modo convincente di padroneggiare il materiale » (come ha scritto Fritz Raddatz) orecchiare una struttura meta-narrativa senza poi sottoporre a verifica i meccanismi della narrazione. Sembra un trucco abbastanza ingenuo per catturare il mercato volgarizzando le tecniche dell'avanguardia. La ricerca, così, diventa belletto: un cosmetico per prodotti in serie. La cucina rinasce dalle ceneri del laboratorio, ma nulla può impedire che venga riconosciuta come tale. Col che l'operazione di Plenzdorf frana evidentemente quanto rovinosamente nel « Kitsch » più inconsapevole, poiché, se è vero che l'avanguardia sorge come reazione alla diffusione del « Kitsch » è anche vero che « il Kitsch si rinnova e prospera proprio ponendo continuamente a frutto le scoperte della avanguardia » (Umberto Eco).

In ogni caso, una riscrittura pone in termini di materiali, ma anche di lettura dei materiali, la questione delle ascendenze. Nel titolo si allude esplicitamente al *Werther* ma, una volta letto il romanzetto di Plenzdorf, si ha la netta sensazione di un abuso o di un rinvio non molto più che segnaletico, e quindi più o meno volutamente mistificante.

Il che, in ogni caso, obbliga a chiedersi come Plenzdorf abbia riletto *I dolori del giovane Werther*.

Si direbbe che la chiave di lettura sia sempre e ancora quella lukacciana, nel senso della sopravvalutazione in positivo della tematica negativa. Lukács, notoriamente, ha interpretato il suicidio wertheriano all'interno dell'ottimismo

illuministico, quasi che Werther si fosse immolato nella fiduciosa convinzione che la sua morte avrebbe contribuito a far progredire l'umanità. Plenzdorf, di fatto, fa morire Edgar nell'atto di inventare un macchinario che, per l'appunto, avrebbe dovuto contribuire al progresso dell'umanità.

Ladislao Mittner ha definito il *Werther* romanzo anti-wertheriano, nel caso di Plenzdorf invece ci pare che si debba parlare di un *Werther* non-wertheriano.

Non vorremmo qui farci farisaicamente prendere la mano dalle nostre competenze accademiche o dai nostri sviscerati quanto personali amori, non metteremo quindi in piazza il nostro dolore e il nostro sconforto nel veder così malamente scempiato e impropriamente utilizzato il giovanile capolavoro goethiano. Ma, sia ben chiaro, le nostre sofferenze non sono da scandalo per profanazione: ci saremmo infatti sommamente divertiti e rallegrati qualora la fenice nata dalle ceneri wertheriane, diversa (« altra » si direbbe oggi) dall'uccello madre, fosse stata splendidamente in grado di volare. Vorremmo dire che non solo è per noi ben chiaro che così debba essere, ma è motivo di felicità che dalla letteratura nasca altra letteratura.

Ma che cosa « prende » Plenzdorf dal *Werther* originale, oltre al parzialmente manipolato e monco titolo? Non molto più di qualche elemento esteriore: delle stazioni narrative e qualche trucco strutturale come, per esempio, la preposizione degli annunci della morte di Edgar che, chiaramente, equivalgono, per l'equilibrio strutturale del romanzo, alla famosissima premessa del *Werther* goethiano nello stabilire a priori il futuro decesso del protagonista.

E qui ci fermiamo perché già sentiamo sussurrare tematiche a noi troppo care per non essere improprie e tendenziose. Che ne è, per esempio, del masochismo wertheriano... e del materialismo?

Ma la ragione prevale, anche in noi, sul sentimento, e tristemente, ma anche ferreamente, constatiamo che il *Werther* c'entra poco con l'*Edgar*. Anche perché i testi che contano veramente per la genesi di quest'ultimo sembrano altri; e non per nostro desiderio recondito, per un

discutibile tentativo di far carico ad altri autori a noi meno cari, o addirittura invisi, della responsabilità di avere generato questo figlio infelice.

Dunque i libri in questione (ampiamente citati dal Plenzdorf nel corso della sua opera narrativa e altrove) sono il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e *Il giovane Holden* di Jerom David Salinger. L'uno trasposizione (lo sanno tutti ormai) mitico-romanzesca del *selfmade-man* di capitalistica memoria, e l'altro un suo viziato e irrequieto nipotino le cui imprese hanno commosso i quindicenni di quindici anni fa, ma non farebbero probabilmente neanche sorridere i quindicenni dei giorni ostri.

I nipotini del '68 sembrano aver largamente superato le gioie utopico-regressive del deragliamento linguistico. Erano, questi, *exploits* per *teen-agers* degli Anni Cinquanta. Anni di cui, effettivamente, nel libro di Plenzdorf si vedono i segni. Insomma, *I nuovi dolori del giovane W.* somiglia più ad *American Graffiti* che a *Easy Rider*, se ci si consente la similitudine.

Sebbene sia evidente che l'*Edgar* plenzdorfiano non c'entra né con il *Werther* né con la contestazione, la pubblicità si è buttata a capofitto su questa ipotesi (che effettivamente si è rivelata commerciale).

La fascetta dell'edizione Suhrkamp proclama Edgar « ein roter Werther in blue-jeans ».

Il richiamo al *Werther* non sarebbe stato del tutto fuori luogo in connessione con la contestazione se Plenzdorf avesse fatto leva su una componente decisiva dei giovani ribelli di questi anni e cioè non sulla condanna attiva ma sul rifiuto passivo della società tecnologica. Contrariamente ad Edgar, tutti i contestatori dei nostri anni (hippies, situazionisti, provos, extraparlamentari di tutti i tipi, drogati, figli del sole o della luna) sono dei ludditi potenziali o, se volete, impotenti — e in questo molto wertheriani. Edgar invece che fa? non solo non distrugge macchinari e non nega o contesta teoricamente la tecnica, ma si affanna ad inventare un nuovo macchinario per portare il suo piccolo costruttivo contributo al mare del progresso tecnologico.

Al di là dell'apparente *derèglement* Edgar si muove coerentemente e tenacemente all'interno di una logica competitiva, e in questo suo *Streben*, ahimé per nulla faustiano, soccombe, fors'anche un poco gloriosamente, nel tentativo di conquistare mediante spericolati esperimenti nuove frontiere del sapere scientifico applicato alla produttività.

È chiaro, a questo punto, che sua aspirazione recondita, appena mascherata dalle false piste malaccortamente messe in scena da Plenzdorf, è di affermarsi, di imporsi all'interno della società data e sul terreno e secondo la scala di valori che essa propone. Edgar, in ultima analisi, è quello che si dice un bravo ragazzo: infatti non si droga, beve un po' ma con moderazione, non si interessa di politica. Unica audacia: dipinge quadri astratti che, vedi caso, si spiega subito che non valgono niente.

Edgar a questo punto ci appare per quello che è: non un rivoluzionario mancato come Werther, ma un lavoratore modello frustrato, un aspirante eroe del lavoro caduto battendo la strada giusta in modo sbagliato, cioè socialmente impertinente. Deviante ideologicamente e socialmente non è il fine, ma il mezzo: Edgar ha voluto agire individualmente, ha voluto tentare l'affermazione sul piano della qualità invece che su quello della quantità. Ma la parabola è impietosa: il golem tecnologico non perdona, e con esso il moralismo produttivistico delle società tecnologicamente avanzate, socialiste o non socialiste. Il libro pedagogicamente spiega che l'individualista muore, quand'anche ben intenzionato.

Così il materialismo pessimistico (e magari masochista) del Werther goethiano diventa nell'*Edgar* un'ingenua, datata e ottimistica fede in quel progresso tecnico-scientifico che si vorrebbe far coincidere col socialismo. Nell'anno di grazia 1973 risiamo alle amaramente leopardiane « magnifiche sorti e progressive » che il socialismo positivistico-idealista della DDR prende per buone, e con esso Plenzdorf.

Tutto questo sia detto senza ironia, con buona pace di tanti smalzati recensori e la disperazione forse un po' cinica di chi vede i compagni battere sentieri impropri

e perdenti. Qualcuno, in ameni e propedeutici conversari, ci ha fatto notare che si avevamo ragione a proposito del romanzo di Plenzdorf, ma dovevamo tenere conto della situazione culturale della DDR e quindi capire che per quel contesto Plenzdorf aveva fatto un'operazione di rottura e d'avanguardia. Il sociologismo, come si vede, conduce al paternalismo.

La quale constatazione ci ha ricondotti velocemente al testo fermamente intenzionati ad occuparci solo della dimensione strutturale del medesimo. Ma, malgrado i nostri tentativi, il destino impietoso ci ha sempre rinviati alla sociologia e all'ideologia. Allora, ci siamo detti, vorrà dire che questo è ciò che Plenzdorf si merita o, magari, desidera sbirciando la situazione della platea al di là dell'intonaco formale della sua piccola casamatta strumentale.

Nel tentativo di non farci coinvolgere dal destino di Plenzdorf e dalle inevitabili valenze della sua produzione vorremmo tentare ancora una volta di chiarire le ragioni di questa nostra specifica impotenza critica, e della sua ineluttabilità, mediante l'uso di una citazione da Jaques Lacan, il quale dice che « il significante... materializza l'istanza della morte ». Plenzdorf invece, questo è il punto, ci costringe ad occuparci della vita per carenza, assenza o sottovalutazione del significante, cioè per vanità o vacanza dello specifico, di ciò che distingue la letteratura dal resto delle cose. Se è vero che caratteristica della cosiddetta poesia è di mettere continuamente in discussione se stessa mediante lavoro sul significante, cioè a dire sulla faccia enigmatica del segno. Lacan ha realisticamente detto « rebus c'est par vous que je parle », e, inoltre, nel famoso seminario sulla *Lettera rubata* ha affermato che « questo racconto ha una verosimiglianza così perfetta, che si può dire che la verità vi riveli il suo ordinamento di finzione ». Ebbene per *I nuovi dolori del giovane W.* si può dire esattamente il contrario: « questo racconto si presenta talmente inverosimile (cioè tematicamente strutturalmente e stilisticamente talmente artefatto) da rivelare immediatamente la sua aspirazione alla verosimiglianza ». GIORGIO MANACORDA



## PLENZDORFS ENTSUBLIMIERTER WERTHER

Plenzdorfs *Neue Leiden des jungen W.*, die auch in einer erfolgreichen Theaterfassung vorliegen, können schwerlich mit Bearbeitungen à la Brecht oder à la Dürrenmatt verglichen werden. Während hier der Verfasser souverän über den klassischen Stoff verfügt und ihn nach zeitgenössischen Maßstäben umformt, so daß er in die Bearbeitung völlig aufgeht und nur der Autor selbst oder der Kritiker das so entstandene Produkt wieder zerlegen und dessen Entstehung erklären kann, bleiben bei Plenzdorf Vorlage und Bearbeitung, alter und neuer Werther völlig getrennt. Der Autor will nicht etwa eine alte Handlung aktualisieren, sondern umgekehrt zeitgenössische Gestalten und Erlebnisse an einem vergilbten Reclamheft bewußt machen, das mit Recht ohne Titelblatt und Verfasseramen eingeführt wird: als ein zufällig im Klo aufgefundenes Lackmuspapier, an dem der Held seine eigenen Reaktionen abmessen kann. Erst gegen Schluß dämmert ihm die Einsicht auf, daß nicht nur sein Gemütszustand, sondern auch sein Schicksal mit dem Werthers gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Obwohl diese Ähnlichkeiten selbstverständlich im voraus einkalkuliert sind, und zwar durch sehr geschickte Anspielungen und Zitate, kann der Verfasser seine Willkür nicht über ein bestimmtes Maß hinaustreiben, denn die Vorlage bleibt als ein Fremdkörper immer da, der sich zäh als etwas schlechthin Inkommensurables erweist. Nicht Plenzdorf, sondern Goethe führt den Tanz; Plenzdorf muß sich damit begnügen, zuzusehen, wie seine DDR-Helden in blue jeans in diesen Takt einstimmen oder nicht einstimmen können, aber seine Kunst besteht gerade darin, daß er dies mit unbestechlichem Blick tut. Deswegen kann eine Analyse des Plenz-

dorfschen Werkes auch für die Kenntnis seiner Vorlage von einigem Nutzen sein.

Was sofort auffällt, ist der Umstand, daß Plenzdorf zwei äußerst wichtige Motive hat fallen lassen müssen: die Sublimierung der Liebe und den Selbstmord. In der Vorlage sind sie eng miteinander verbunden, so daß der Verzicht auf das erstere auch den Verzicht auf das letztere nach sich zieht. Zwar könnte man vermuten, das Ausscheiden des Selbstmordmotivs sei auf die sozialistische Tabuierung dieser Tat zurückzuführen, was ihre Ersetzung durch den sozialistisch salonfähigeren Tod aus erfinderischem Eifer bestätigen könnte. In der Tat aber ist der Selbstmord in der Literatur der kapitalistischen Länder ebenso unmöglich geworden wie in der sozialistischen. Dort, wo er auftritt, wie z. B. in Arthur Millers *Tod eines Geschäftsreisenden*, klingt er ganz hohl. (Das Beispiel wurde absichtlich gewählt, weil Miller so wie Thornton Wilder vermutlich nicht ohne Einfluß auf Plenzdorfs Stückfassung mit ihrem gespenstischen Speaker geblieben sind.) Bei Beckett wäre ein Selbstmord undenkbar. Das Subjekt, das Selbst, das es zu morden gilt, ist so wesenlos geworden, daß der Selbstmord keine tragische Bedeutung mehr erlangen kann, sondern höchstens ein Mittel darstellt, um ein ohnehin überflüssiges Individuum beiseite zu schaffen, darin von Unfall und Mord nicht qualitativ verschieden oder sogar tiefer stehend. Wenn etwa in einem amerikanischen Film oder Kriminalroman eine Gangsterbande von einer anderen ausgerottet wird, da wird der Starke durch Revolverschüsse oder durch einen vorgetäuschten Autounfall erledigt, nur der Schwache begeht Selbstmord, bevor die Reihe an ihn kommt. Von den zwei Ansichten über den Selbstmord, die im großen Streitgespräch zwischen Albert und Werther erörtert werden, nämlich ob er als Folge der Feigheit oder des Muts zu werten sei, scheint im Kapitalismus die Alberts einen endgültigen Sieg davongetragen zu haben.

Wenn der Selbstmord an sich als tragischer Ausgang nicht mehr in Frage kommt, so trifft dies um so deutlicher zu, wenn ihm eine Nichterfüllung des Eros zugrundeliegen sollte, die auch in der heutigen Industriegesellschaft nicht

mehr plausibel erscheint. Was Wibeau an Werther sofort bei der ersten Lektüre unbegreiflich findet, sind eben Sublimierung der Liebe und Selbstmord. «Der Kerl im Buche, — sagt er — dieser Werther, wie er hieß, macht am Schluß Selbstmord. Schießt sich einfach ein Loch in seine olle Birne, weil er die Frau nicht kriegen kann, die er haben will, und tut sich noch ungeheuer leid dabei. Wenn er nicht völlig verblödet war, mußte er doch sehen, daß sie nur darauf wartete, daß er was machte, diese Charlotte». Wibeau ist seinerseits nicht so blöde, er greift bei jeder Gelegenheit, also auch bei Charlie zu. Sein Tod hat mit Charlie nichts zu tun, oder nur das, daß sein Liebeserlebnis dazu beiträgt, seine Abreise von Berlin bzw. die Arbeit an seiner Erfindung zu beschleunigen.

Damit haben wir schon alle Elemente in der Hand, die die neuen von den alten Leiden unterscheiden, so daß dieser Werther in mancher Hinsicht zu einem Antiwerther wird. Diese Elemente leiten sich in streng kausaler Folge voneinander ab. 1) Eros wird entsublimiert; 2) folglich wird die Verbindung zwischen Eros und Thanatos gesprengt, der Tod ist nicht mehr die Antwort auf unerfüllte Liebe; 3) folglich wird auch die Verbindung zwischen Scheitern in der Liebe und in der Gesellschaft aufgehoben; 4) folglich tritt der Zufall an die Stelle der Notwendigkeit. Nicht nur der Tod, sondern auch die Erfüllung der Liebe ist dem Zufall zu verdanken (dem zwei vom Regen durchnästen Wesen bleibt keine andere Rettung übrig als der Austausch animalischer Wärme), während Werthers Sublimierung einer ganzen gesellschaftlichen und moralischen Lage entsprang.

Gehen wir jetzt auf diese Elemente näher ein. 1) Die Entsublimierung der Liebe ist der erste Schritt, aus dem alles Übrige hervorgeht. Nach Herbert Marcuse leben wir in der Gesellschaft der entsublimierten Repression, wodurch der Aufstand der Triebe gegen das Realitätsprinzip stark geschwächt wird. In der klassischen Literatur — schreibt Marcuse im *Eindimensionalen Menschen*, indem er Beispiele wie *Phèdre*, *Die Wahlverwandtschaften* und *Anna Karenina* anführt — erscheint die Liebe in höchst sublimierter Form,

aber gerade deswegen ist ihr Anspruch ein absoluter, unbedingter, kompromißloser. « Von Anfang an ist der Bereich des Eros auch der des Thanatos ». Die Erfüllung des Eros fällt mit Selbstzerstörung zusammen: sie bleibt außerhalb der gesellschaftlichen Moral und des geltenden Realitätsprinzips, das durch diesen Eros verneint und gesprengt wird. Im Gegensatz dazu ist die entsublimierte Sexualität, die etwa bei O' Neill oder Faulkner, in der *Katze auf dem brennenden Dach* oder in *Lolita* grassiert (auch diese Beispiele stammen von Marcuse), ein fester Bestandteil der Gesellschaft, wo sich all dieses Obszöne und Hemmungslose abspielt, bleibt also völlig harmlos.

Da die Liebe bei Plenzdorf ihre Absolutheit einbüßt, geht auch jede wesentliche Beziehung zwischen dem neuen Werther und dem alten Reclamheft verloren. Damit die Gleichung irgendwie doch aufgeht und die Erzählung zustandekommt, muß die Liebe wenigstens auf einer Seite, nämlich der der Frau, verdrängt werden. In der Tat: sie tut zwar den ersten Schritt, indem sie Wibeau fragt, ob er sie küssen wolle, nachdem der Regen seine Ossianrolle gespielt hat, aber wenn sie gefragt wird: « Haben Sie Edgar gemocht? », antwortet sie mit Entrüstung: « Wie gemocht? Edgar war noch nicht achtzehn, ich war über zwanzig. Ich hatte meinen Mann. Das war alles. Was denken Sie? ». Und Edgars Schatten nickt zufrieden: « Richtig, Charlie. Nicht alles sagen. Es hat keinen Sinn, alles zu sagen ». Verdrängung seitens der Frau wird also gutgeheißen. Wibeau selbst hat bestimmt keine Hemmungen à la Werther: « ... wenn ich mit einer Frau allein im Zimmer bin und wenn ich weiß, vor einer halben Stunde oder so kommt keiner da rein, dann versuche ich doch *alles*. Kann sein, ich handle mir ein paar Schellen ein, na und? Immer noch besser als eine verpaßte Gelegenheit ». Aber Charlie sieht ihrem Vorbild viel ähnlicher, vielleicht auf Kosten einer gewissen soziologischen Unwahrscheinlichkeit, wenn man die Beziehungen zwischen den Geschlechtern in der DDR berücksichtigt. Sie fragt zwar nicht: « Warum gerade mich? », denn schon Nicolai hatte Goethe mit dem Hinweis auf die Möglichkeit der Ehescheidung widerlegen wollen, und seitdem

ist unter der Brücke der gesellschaftlichen Einrichtungen viel Wasser geflossen. Doch findet sie es ganz selbstverständlich, bei ihrem Büffler Dieter zu bleiben, dem künftigen Mitglied der gutbezahlten DDR-Intelligenz, statt ihre Beziehung zum lebenswürdigen Außenseiter Edgar zu vertiefen, den sie « für einen Arbeitsscheuen » hält. « Was denken Sie? », das wäre die Antwort gewesen, mit der auch Lotte einen lästigen Interviewer losgeworden wäre. Nicht weniger als sie hat Charlie die soziale Norm verinnerlicht.

Sogar Wibeau muß ein Mindestmaß an Sublimierung aufbringen, sonst würde er sich nach seiner Gewohnheit sofort auf Charlie werfen und das Spiel wäre gleich aus. Er sagt in der Tat: « Ich war kurz davor, *alles* zu versuchen. Aber ich analysierte mich selbst und stellte fest, daß ich gar nicht *alles* wollte. Ich meine: ich wollte schon, aber nicht gleich. Ich weiß nicht, ob mich einer versteht, Leute. Zum ersten Mal wollte ich warten damit. Außerdem hätte es wahrscheinlich Schellen gegeben. Das bestimmt. Damals hätte es noch Schellen gegeben ». Die ganze Sublimierung scheint also darin zu bestehen, daß man solange warten muß, bis es keine Schellen mehr gibt: die wiederauferstandene Lotte paßt nicht ins normale Verhalten von Wibeaus weiblichen Bekanntschaften, wenigstens bis zum nächsten Mal nicht. Trotzdem dämmert hier ihm so etwas wie die dunkle Ahnung auf, Liebe unterscheide sich von bloßer Begierde eben darin, daß sie Aufschub verlangt oder wenigstens verträgt. Doch freuen wir uns nicht zu früh. In der Stückfassung liest Wibeau im Reclamheft: « Sie ist mir heilig. Alle Begierde schweigt in ihrer Nähe », und er fügt hinzu: « Leute! War das ein Krampf! Vor allem das mit der Begierde! — Das heißt, so blöd war es auch wieder nicht. Ich kam einfach mit der Sprache nicht zurecht. Heilig! Natürlich war ich kurz davor, alles zu versuchen bei Charlie... » (und hier folgt die schon angeführte Stelle aus der Erzählung). Also hat Wibeau auch die dunkle Ahnung des Sublimationsvorgangs vom ollen Werther her.

2) Die Unmöglichkeit, das Selbstmordmotiv zu übernehmen, wird schon in der Verwendung des berühmten Briefs vom 12. August deutlich. Auch hier spielt Wibeau mit

einer Waffe, Dieters Luftgewehr, aber er richtet sie nicht gegen sich selbst wie Werther, sondern gegen die beiden anderen. Nach dem kurzen Streitgespräch mit Dieter, der ihm die Flinte aus der Hand reißt, läßt Edgar, wie er sagt, seine stärkste Waffe sprechen, Old Werther: « Mein Freund, der Mensch ist Mensch, und das bißchen Verstand, das einer haben mag... ». Damit hatte Edgar Dieter « voll getroffen »: « er machte den Fehler, darüber nachzudenken ». Das Ergebnis dieses Nachdenkens wird nicht mitgeteilt, vielleicht handelt es sich nur um eine unbestimmte Ahnung Dieters, daß dieses Zitat ihn irgendwie als Germanisten angeht, da er sonst mit dem *Werther* nicht sonderlich vertraut zu sein scheint. Jedenfalls scheint das Selbstmordproblem an sich die beiden kaum zu beschäftigen.

Ein weiterer Hinweis steht auf der letzten Seite. Edgar kommt auf seinen Tod zu sprechen und sagt: « Schätzungsweise war es am besten so. Ich hätte diesen Reifall sowieso nicht überlebt. Ich war jedenfalls so weit, daß ich Old-Werther verstand, wenn er nicht mehr weiterkonnte. Ich meine, ich hätte mich nie im Leben durchlöchert, womit auch? Oder mich an den nächsten Haken gehängt oder so. Das nie. Aber ich wär' doch nie nach Mittenberg zurückgegangen ». Und er fügt hinzu, daß er « zeitlebens schlecht im Nehmen » war. « Ich konnte einfach nichts einstecken ». Worin besteht der Reifall, den Wibeau nicht überleben kann? Ist es Charlies Verlust, als sie aus dem Boot ausstieg und weglief, oder ist es das Scheitern mit seiner Erfindung? Möglich, daß die Zweideutigkeit absichtlich ist. In den letzten Gedanken des neuen Werther schimmert ein Gran von Absolutheit, das von Old-Werthers Leidenschaft stammt, während man im Gesamtzusammenhang eher den Eindruck hat, daß Wibeau nur deswegen nicht mehr weiterkann, weil er den technologischen Reifall nicht einsteckt.

3) Das gesellschaftliche Scheitern äußert sich also in diesem Reifall (der übrigens in Rückblick der Kollegen kein solcher ist, sondern « ein glattes Patent », das sie schon « eingereicht » haben). Im *Werther*, vor allem in der ersten Fassung, sind erotische und gesellschaftliche « Einschränkung » schon dadurch verbunden, daß Lottes rechtmäßiger

Gatte auch beruflich das Vorbild dessen darstellt, was die Gesellschaft von Werther erwartet. Dieter ist zwar auch ein Konformist, aber er gehört nicht zu Wibeaus unmittelbarer Arbeitsumwelt, die ihrerseits mit Charlie nichts zu tun hat. Alles spielt sich in getrennten Sphären ab, die erst durch Wibeau zufällig miteinander in Berührung kommen, ja eigentlich in vielen Fällen erst nach seinem Tod. In einer Industriegesellschaft ist Anderes kaum möglich, wir sind in Berlin und nicht etwa im Wetzlar des 18. Jahrhunderts. So bleibt der entscheidende Aufstand gegen die Einschränkung auf die Arbeitswelt beschränkt. Andere Versuche, der Einschränkung zu entgehen, wie die abstrakte Malerei oder die Liebesaffäre selbst, bleiben episodisch. Erst seine Erfindung macht aus Wibeau einen « Verbohrten », wie er von vielen Zeugen genannt wird. Unbehagen an der Gesellschaft und Hoffnung auf Selbstverwirklichung sind an einer Maschine gebunden, also auch Thanatos selbst. Nun ist der Topos der Erfindung aus der sozialistischen Literatur sattsam bekannt. Er besteht darin, daß jemand ein Verfahren entwickelt hat, das Arbeit spart, die Produktion und infolgedessen auch den Sozialismus fördert, aber nicht angewandt werden kann, weil der böse Wille — eines Saboteurs und Volksfeinds in der Stalinzeit, später etwa eines Bürokraten, wie in Dudinzevs Roman *Nicht von Brot allein* — dazwischen tritt. Am Schluß wird dank des Eingriffs des Kollektivs oder einer einsichtigen Behörde der Volksfeind entlarvt oder der Bürokrat versetzt, und der Sozialismus hat eine weitere Errungenschaft aufzuweisen.

Was an dieser Schablone deprimierend wirkt, ist, daß Sozialismus mit Produktivität gleichgesetzt wird. Das Vorhanden- oder Nichtvorhandensein eines sozialistischen Bewußtseins kommt nur dann zum Vorschein, wenn es um die Produktion geht. So wird die Maschine und nicht der Mensch zum Maßstab des Sozialismus und der Versuch, das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie die Kräfte, die es bestimmen, zu gestalten, verdinglicht sich zum Epos der technischen Errungenschaft. Immerhin mag dieses Motiv in Zeiten des Wiederaufbaus nach einem wirtschaftlichen Zusammenbruch, z.B. in der Sowjetunion in der NEP-

Periode oder nach dem zweiten Weltkrieg, eine relative Berechtigung erlangen und dementsprechend auch das Epos der Produktivität, z. B. in Gladkows *Zement*, überzeugend wirken. Später mußte es aber zur verlogenen ideologischen Fassade zwanghafter Zustände werden. Wie es um die Lage der Arbeiter in den sozialistischen Ländern bestellt ist, lehrt neuerdings das hochinteressante Buch des jungen ungarischen Intellektuellen Miklos Haraszti, der zwei Jahre als Arbeiter in den Peczel-Werken in Budapest tätig war (*Stücklohn*, Berlin, Rotbuchverlag 1975). Heinrich Böll unterstreicht mit Recht in seinem Vorwort, daß diese Lage sich von der unsrigen kaum unterscheidet. Hüben wie drüben geht es um den Mangel an Selbstbestimmung. Die einzige Arbeit, die nach Haraszti den ungarischen Arbeitern Freude macht, ist, was er Schwarzarbeit nennt, d.h. wenn sie wider die Fabrikbestimmungen mit der Maschine kleine Gegenstände zum eigenen Gebrauch oder zum Verschenken anfertigen, etwa Ringe, Messer, Aschenbecher u.s.w. Das bedeutet nach Haraszti keine Sehnsucht nach dem Handwerk, denn die Arbeiter würden gern gemeinsam etwas für die Gemeinschaft Nützliches herstellen: nur die Sinnlosigkeit der Fabrikarbeit treibt sie dazu, ihre Selbstverwirklichung in dieser privaten, wenig sinnvollen aber freiwilligen Tätigkeit zu suchen, die als einziger Keim einer wirklich sozialistischen Arbeit anzusehen ist. In dieser Lage, und solange alles nach der Stoppuhr geht, hat der Arbeiter gar kein Interesse daran, die Maschine zu verbessern, denn das würde zwar die von oben bestimmte Produktivität, aber auch seine eigene Ausbeutung und Passivität steigern. Nur in einer Gesellschaft, wo die Arbeiter selbst das Ziel und die Weisen ihrer Tätigkeit gemeinschaftlich bestimmen, kann die technische Neuerung zum Vorteil und nicht zur Last aller gereichen. Plenzdorf weicht also den wirklichen Problemen aus, wenn er die Fiktion übernimmt, wonach Produktivität ein Wert an sich ist und das Fabrikssystem nur an der Unfähigkeit krankt, den Erfindungsgeist des Einzelnen zugunsten der Gemeinschaft zu verwenden, als ob dies der Mangel und nicht eine der notwendigen Folgen des Systems selbst wäre,

dem es sonst nichts einzuwenden gibt. So kann er am bekannten Muster des Epos der technischen Errungenschaft kaum etwas ändern: er vergißt nicht einmal die zwei unvermeidlichen Gestalten des älteren verständnisvollen und des jüngeren übereifrigen Arbeiters, wobei das Mißtrauen des letzteren Wibeau gegenüber aus den oben genannten Gründen nicht ganz unbegründet erscheint und nicht nur auf Arbeitswut zurückzuführen wäre. Originell ist freilich in dieser Abwandlung des alten Musters der tragische Ausgang, aber er wird von Old-Werther nahegelegt, er steckt nicht in Wibeau selbst, was er sich auch einbilden mag; denn ebenso gut kann man sich einen anderen, entgegengesetzten Schluß vorstellen: die Erfindung gelingt, Wibeau kehrt triumphierend zu seiner Arbeitsbrigade zurück, bleibt in Berlin und führt eine Charlie heim, die sehr froh darüber ist, sich mit Nicolais Segen von einem Germanisten scheiden zu lassen, der nicht einmal den *Werther* kennt, um einen Helden der sozialistischen Arbeit zu heiraten, dem jetzt gewiß die Aufnahme in die Kunstakademie nicht mehr verwehrt wird. Freilich hat Plenzdorf versucht, so etwas wie ein Verhängnis heraufzubeschwören, vor allem durch die Ankunft des Bulldozers, der Wibeaus Baracke um ein Haar nicht betritt, und für ihn einen weiteren Grund abgibt, mit seiner Erfindung zu Rande zu kommen, um Berlin so bald wie möglich zu verlassen. Doch wiederum ist es die Maschine, die eine Notwendigkeit verkörpert, welche ganz äußerlich bleibt, also eigentlich Zufälligkeit ist. Der Zufall waltet uneingeschränkt, und damit ist Punkt 4) erledigt. Nicht die erotische und gesellschaftliche Einschränkung führen zum freiwilligen Tod, sondern ein falsch verbundener Draht oder ein erbarmungsloser Bulldozer bewirken einen ganz und gar zufälligen Unfall.

Es fragt sich, warum Plenzdorfs Erzählung trotz alledem angenehm zu lesen ist; warum das Zurüchgreifen auf Old-Werther keineswegs irritierend wirkt, und warum dieser Versuch gerade in der DDR entstanden und gelungen ist. Um diese Fragen zu beantworten, muß man den Blick vom *Werther* ab- und zu Wibeaus selbstgewählten, nicht

in einem Klo zufällig aufgelesenen Mythen zuwenden: Robinson Crusoe, Holden Caughfield (der Held von Salingers *The Catcher in the Rye*), Blue Jeans, Jazz. Sehen wir von Robinson ab — Wibeaus Bewunderung für ihn braucht keine Erklärung, obwohl Karl Marx sehr erstaunt wäre, wenn er erfahren könnte, daß dieser erzbürgerliche Selbsthelfer zum Vorbild der sozialistischen Jugend geworden ist —, so haben wir durchaus mit amerikanischen Jugendmythen zu tun. Daß Blue Jeans und Jazz in den sozialistischen Ländern als billige Opposition eine Rolle spielen, wußte man ohnehin. Wichtig ist aber der Hinweis auf Salingers Buch, denn damit wird diese Opposition aufs Niveau der bewußten Auflehnung gegen das *phony* gehoben, gegen alles Unechte, Heuchlerische, das im Alltagsleben vorgegeben ist, das es sogar ganz ausfüllt. Durch diesen Hinweis, der in der Erzählung (nicht im Stück, wo Salinger nur ein paar Mal flüchtig erwähnt wird) zu einem ausführlich dargelegten und oft wiederkehrenden Motiv wird, heben sich Plenzdorfs *Neue Leiden* von der üblichen DDR-Prosaliteratur ab, die sonst diesen oder jenen Mißstand aufs Korn nimmt, aber nicht wie die DDR-Lyrik aufs Ganze geht, auf den Widerspruch zwischen Lehre und Taten, zwischen ideologischem Schein und erlebter Wirklichkeit: ein Widerspruch, der Wibeaus ganzer Haltung zugrundeliegt, auch wenn er an relativ harmlosen Gegenständen exemplifiziert wird (am offensten wohl in den Erinnerungen an die Schulzeit). Damit hängt auch die Wirkung des an sich scheußlichen Jargons zusammen, der den literarischen Konventionen ins Gesicht schlägt. Derber Arbeitersprache war man z. B. in Heiner Müllers Stücken begegnet, aber noch nie einem solchen gesellschaftlich unbestimmten Jargon, der nur jugendliche Direktheit und Vorurteilslosigkeit ausdrücken möchte. Während Wibeau mit dem Reclamheft prahlt, liest er unter der Bank *seinen* Salinger (so wie Werther *seinen* Homer las). « Der das gelesen hat [d.h. das Reclamheft], soll sich mal meinen Salinger durchlesen. Das ist echt, Leute! » Old-Werther kann dem Vergleich mit Young-Holden nicht standhalten.

Warum also Werther bemühen? Nur um Holdens Geist,

auf den es ankommt, durch das Erbe der Klassiker zu rechtfertigen? Das mag eine Rolle gespielt haben, aber viel wichtiger ist die des ungeheuren Abstands, der immer wieder unterstrichen wird, zwischen Werthers Sprache und derjenigen Holdens und Wibeaus. Diese Entfremdung läßt bei Wibeau etwas anklingen, das nicht von Holden stammt: die ferne Erinnerung an eine Empörung, die keine bloße Verneinung von Konvention, *phony*, Familie, Schule, von einem allbeherrschenden und verlogenen *way of life* ist, auf der Suche nach einem kaum greifbaren, weil unrettbar verlorenen Selbst, das eben nur mehr als Negatives empfunden wird, sondern die Bejahung von etwas Positivem, Substantiellem miteinschließt. Durch Werthers Sprache werden, wie Hans Mayer richtig bemerkt hat, sowohl die konformistische Sprache der falschen Positivität wie auch der Jargon der jugendlichen Verneinung in ihrer Nichtigkeit entlarvt.

So wie das Echo eines fernen Meeres in einer alten Muschel, vernimmt Wibeau im komischen Stil des Reclamheftes das Echo einer versunkenen Welt, wo das Individuum in den Innenraum der Verdrängung die ganze Sprengkraft hineingestaut hatte, die ins Unendliche, in Liebe und Tod explodieren konnte. Darum ist jede Station seiner Werther-Nachahmung das Gegenteil und fast die Karikatur seines Vorbilds, und doch bekommt sie zugleich von ihm einen beunruhigenden Nebenton, der den etwas dämlichen Dünkel dieser Gestalt in Frage stellt, die ihre Identität nur in der Großmäuligkeit zu finden scheint. Die objektive Grundlage zu dieser Resonanz liefert der größere Spielraum, der dem Individuum in den sozialistischen Ländern übrig bleibt, und zwar schon darum, weil der gesellschaftliche Zwang nicht so stark verinnerlicht ist wie im Kapitalismus, sondern als gesonderte Macht empfunden wird. Der Titel des Rußland-Buches des jüngst verstorbenen Carlo Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, meinte eine Lage, wo der Einzelne trotz allem auch berechtigten Vorwurf des Totalitarismus eine in den Augen Levis noch im neunzehnten Jahrhundert wurzelnde Selbständigkeit besaß. Plenzdorfs Buch zeigt, daß diese Selbständigkeit sich zwar in der jungen DDR-Genera-

ration stark verringert hat, aber eine teilweise Identifizierung mit Old-Werther immer noch gestattet.

Diese objektive Möglichkeit hätte sich jedoch ohne den *Werther* selbst nicht verwirklichen können. Auch in dieser Hinsicht bezieht Plenzdorfs Erzählung eine ganz eigentümliche Stellung: sie stellt gleichzeitig eine Verbeugung vor dem Erbe der Klassiker und einen Protest gegen dessen monumentale Behandlung dar. Anonym geworden, jeder sakralen Aura beraubt, im Klo gestrandet, kann Goethe erst richtig «funktionieren», weil man auf diese Weise sowohl den ungeheuren Abstand ermessen kann, der ihn von uns trennt, wie auch den Schauer empfinden, der uns durch diese Entfernung hindurch erreicht. Dieser Schauer muß insofern in der DDR besonders stark wirken, als er von einer Gestalt stammt, die im Lehrplan des dortigen Schulsystems nicht zufällig ignoriert wird, während Faust als Vorläufer der sozialistischen Arbeit und großer Stakhanovist von Gottes Gnaden überall gefeiert und eingepaukt wird. Nun kann sich freilich Werther mit Faust kaum messen, was die Arbeitslust betrifft, er vertritt eher das Recht, das Marxens Schwiegersohn Paul Lafargue das Recht auf Faulheit nannte, und seinen Nachfahren umgibt die gleiche Aura, auch wenn Plenzdorf versucht hat, ihn mit faustischem Streben nach einer neuen Farbspritze zu versehen und im Vorgefühl dieses höchsten Glücks sterben zu lassen. In dieser Hinsicht bedeutet also diese Wertheriade u.a. die vorsichtige Aufdeckung einer marxistischen Schicht, der eben des Rechts auf Faulheit, die in der offiziellen Lehre geflissentlich verschüttet wurde. Man mag sich fragen, ob auch diese Wirkung eher auf Goethe als auf Plenzdorf zurückgeht, nicht nur wegen des posthumen Beitrags Wibeaus zur sozialistischen Produktivität, sondern weil Plenzdorf ohne Goethes Hilfe bis jetzt nur das Szenarium zum Film *Die Legende von Paul und Paula* geschrieben hat, wo zwar auch fürs Recht auf Faulheit plädiert wird, aber so, daß dieses Recht nicht als allgemeinmenschliche Sehnsucht, sondern als Rückzug ins Private aufgefaßt wird. Gesellschaftskritik mündet in sexueller Erbauungsliteratur, und das gan-

ze gerät in bedenkliche Nähe zur *Love Story*, mit der es auch mit Recht verglichen wurde.

Gerade weil Plenzdorf Goethe viel verdankt und weil es ihm in den *Neuen Leiden* gelungen ist, Nähe und Ferne zu seiner Vorlage in fast alle Einzelheiten hinein zu unterstreichen, kann sein Büchlein rückwirkend auf Goethes Büchlein einiges Licht werfen. Hier verlassen wir einen zeitgenössischen Boden, wo es erlaubt ist, alles Mögliche zu sagen, und betreten ein Gebiet, das zwei Jahrhunderte lang von Kritikern und Literaturwissenschaftlern reichlich beackert worden ist. Wir wollen hier nur einige Elemente kurz unterstreichen, die sich aus Wibeaus bzw. Plenzdorfs vorurteilsfreier Lektüre ergeben, von der man annehmen kann, daß sie von der ganzen Werther-Literatur absieht.

Wibeau zweifelt keinen Augenblick daran, daß Lotte Werthers Liebe erwidert, daß die beiden füreinander geschaffen sind, auch wenn dies in seiner entsetzlich entsublimierten Sprache soviel heißt, «daß sie nur darauf wartete, daß er was machte, diese Charlotte». Auch seine Geschichte mit Charlie geht von dieser Voraussetzung aus, die für Goethes Zeitgenossen (nicht aber für spätere Ausleger) selbstverständlich war, und die Wolfgang Kayser dadurch bekräftigte, daß er auf das ideale Paar, das in der Besprechung der *Gedichte eines polnischen Juden* auftritt, als auf den Keim des *Werther* hinwies. Wibeau wird andererseits nicht einmal vom Verdacht berührt, Werthers Liebe sei nur Selbstzweck, Liebe zur Liebe an sich und nicht zu einer konkreten Frau, wie man immer wieder behauptet hat. Diese Vorstellung wäre für Wibeau einfach unfaßbar und würde ihm jeden Zugang zum Reclamheft versperren. Die Wahrheit, die immerhin in dieser These steckt, nämlich, daß das Gefühl der Absolutheit der Liebe sich an der Unmöglichkeit ihrer Erfüllung anzündet, wird dadurch bestätigt, daß die Ahnung dieses Gefühls aus dem Reclamheft ins Herz des einfachen Burschen aus der Provinz dringt und ihn vom jungen Holden unterscheidet.

Ohne auf die seit Napoleon nicht zur Ruhe kommende Auseinandersetzung über die Motivierung von Werthers

Selbstmord eingehen zu wollen, darf man jedoch behaupten, daß bei Goethe die Ablehnung der Gesellschaft erst durch die Vermittlung der Liebe akut wird: in den ersten Briefen hatte sie noch etwas Blasiertes, also noch mit Gesellschaftlichem Behaftetes an sich, so wie das Erotische selbst höchstens in der Form der « angenehmen Unterhaltung » auftrat, die Leonore und ihre Schwestern Werther bereiteten, während in Leonores « armem Herzen » jene Leidenschaft entbrannte, die Werther vorerst unverständlich dünkte. Erst die Erfahrung der Unbegrenztheit des Eros macht den Kerker der Gesellschaft wirklich unerträglich, und diese neue Erkenntnis wirkt ihrerseits verstärkend auf die erstere zurück, die Thanatos auf den Plan ruft. Klaus Scherpe hat daran erinnert, daß alle deutschen Republikaner von Johann Georg Schlosser bis Heinrich Heine die Werther-Krankheit als symptomatisch für ein Volk betrachteten, dem das Bewußtsein des Citoyens abging. Diese Bewertung mag richtig sein, was die Krankheit selbst betrifft. Aber gerade die deutsche Abstraktheit, die Beschränkung auf eine Auflehnung, die vom Gesellschaftlichen nicht ins direkt Politische hineinragt, und die ihrerseits wieder in die physischen und seelischen Grenzen des Eros, ins Fleisch und Herz eines Menschen zurückgeführt wird, machte aus dem *Werther* ein Meisterwerk, das immer wieder nacherlebbar wird, wo es noch repressive Gesellschaften gibt (d. h. überall). Ein Blick auf Foscolos heute kaum genießbaren *Jacopo Ortis*, der von Scherpe wegen seines Citoyen-Pathos gepriesen wird, lehrt den ganzen Unterschied kennen. Übrigens war der Citoyen für Marx nur die ebenso verstümmelte Alternative zum Bourgeois, und Werther liegt diesseits der Spaltung zwischen den beiden Gestalten, da er sowohl zeitlich wie örtlich diesseits der Französischen Revolution lebt.

Wir haben nun gesehen, daß bei Plenzdorf die ganze Dialektik zwischen erotischer und sozialer Spannung völlig verloren geht. Die einzige Spannung, die über Holdens Unzufriedenheit hinausgeht, ist das Pathos des Einzelnen, der sich durchsetzen will und keinen Reinfall einsteckt. Dieses Pathos nährt sich von Werther teilweise aus Opposition —

weil Wibeau dessen empfindsamen Masochismus so wie übrigens auch die sexuellen Hemmungen seines Liebblings Holden herzlich verachtet —, teilweise aber aus Ähnlichkeit, weil er bei ihm die Bedeutung des Individuums bestätigt findet, an der zu zweifeln er sonst wie Holden allen guten Grund hätte. Dieser Glaube an die Güte des Individuums und seiner Leistung scheint noch in manchen DDR-Bürgern zu stecken, trotz oder wegen des offiziellen Citoyen-Ideals. Doch zwanzig Jahre nach Carlo Levis Buch ist eine Zukunft, die ein altes Herz frühbürgerlicher Werte bewahrt, unvorstellbar geworden. Die Zukunft kann unmöglich das alte selbstherrliche und selbstverzweifelnde Subjekt wieder auferstehen lassen, sondern muß ein neues Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft schaffen. Diese Kritik an Plenzdorfs Buch hat mit der der DDR-Dogmatiker nichts zu tun, die dieses neue Verhältnis als schon gegeben voraussetzen, während Plenzdorf zeigt, wie brüchig es ist und wie es sich noch in der Alternative zwischen Konformismus und alten Robinsonade-Vorstellungen bewegt. Wir wollen dagegen auf den paradoxen Umstand hinweisen, daß Old-Werther, dieser weinerliche Schatten, ans Tor einer befreiten, nicht repressiven Gesellschaft viel stärker pocht als Young-Wibeau mit all seiner Arroganz. In einem ganz anderen Sinn als die DDR-Dogmatiker möchte man doch den Wunsch aussprechen, Plenzdorf möge eine zweite Ausgabe folgen lassen, wo es am Anfang hieße: « Sei ein (sozialistischer) Mann und folge mir nicht nach ».

CESARE CASES



*NOTE*

## ZUM THEMA BRECHT UND NIETZSCHE

Reinhold Grimms reichhaltiger, « fragmentarischer Beitrag » über « Brecht und Nietzsche »<sup>1</sup> regt zu weiteren fragmentarischen Überlegungen an. So mag man sich in Hinblick auf die, von Grimm angedeuteten Züge « herrenmenschlicher » Grausamkeit und auf das Leiden am Mitleid bei Nietzsche und Brecht fragen, ob die, an sich ähnlichen, konträren Affekte bei den zwei Autoren nicht umgekehrt gelagert seien. Im Gegensatz zu Brecht, der sich seine Kälte und seinen Mangel an Mitleid vorwirft (G, 11-13), gesteht Nietzsche, zwar nicht im Frühwerk, wohl aber im weiteren Verlauf seiner rapiden Produktion, wenn nicht Verachtung der Leidenden, so doch des Mitleidens umso lieber ein, als er in Wahrheit für den Affekt des Mitleids überaus anfällig bleibt; wie denn auch der Wahnsinnsausbruch nicht zufällig mit Überwältigung durch das Mitleid mit einem geschlagenen Pferd einsetzt. Aber spricht nicht auch aus dem Selbstvorwurf Brechts, daß er für Unglückliche wenig übrig habe<sup>2</sup>, ein gewisser vitaler — oder pseudo-vitaler Baal-Stolz? Auch die Hinweise auf die Hochwertung purer Kraft bei Brecht (wie bei Nietzsche; G, 18) weisen darauf hin, daß wohl etwas Beruhigendes in der Überzeugung liegt, man sei immer noch ein zähes, von Güte nicht allzusehr ange-

<sup>1</sup> *Studi Tedeschi*, 1974, 2; Seite 5-25. Die mit G + Seitenzahl bezeichneten Hinweise beziehen sich auf diesen Aufsatz. Die mit B + Band (kursiv) + Seitenzahl bezeichneten Hinweise beziehen sich auf die Werkausgabe von Brechts *Gesammelten Werken* (Edition Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1967, 1968) in 20 Bänden; die mit N + Band (kursiv) + Seitenzahl bezeichneten Hinweise auf Nietzsches *Schriften* in Kröners Taschenausgabe (Stuttgart: verschiedene Daten), Band 70-78; 82, 83.

<sup>2</sup> G, 13; B, 8, 164.

kränkelt Tier. Und so dürfte auch hier nicht leicht zu unterscheiden sein, was zuerst kam, was ursprünglichere Reaktion und was Defensive, was Abwehrmaßnahme sei. (Denn es leuchtet ein, daß man sich, um zu leben, vor dem Mitleid schützen muß.) Allerdings ist evident, daß Brecht einem nietzscheanischen Kult der Inhumanität nach der frühen, am eklatantesten durch Baal repräsentierten Phase weitgehend absagt. So schlüssig, wie Grimm zu meinen scheint (G, 13), ist aber das Beispiel des jungen Genossen aus der Maßnahme nicht. Denn dieser behält mit seinem ungeduldigen, wenn auch edlen und als aner kennenswert dargestellten Mitleid-Affekt durchaus unrecht; hingegen diejenigen, die diesen Affekt, wenn auch ohne ihn abzuschaffen, aufs Eis zu legen verstehen, — die Funktionäre, die ihn umbringen (ebenso wie die Hilfeverweigerer im *Badener Lehrstück*), — recht behalten. Das Pathos der, von Brecht für unsere schlimme Epoche des Übergangs empfohlenen Gefühlshaltung scheint doch geradezu in der — allerdings als tragisch, oder doch bitter zu empfindenden — Unterdrückung des Mitleid-Affekts wie der spontanen Güte zu liegen (wie auch die Brechtsche Theatertheorie sich immer wieder gegen die « Einfühlung » wendet). Wird die, vom späten Nietzsche überhaupt und allgemein anempfohlene « Härte » dadurch nicht vielleicht doch — wenn auch nur als einer « historischen » Notwendigkeit gemäß (aber was ist für den Marxisten mehr als eben eine historisch notwendige Haltung?) — als die rechte anerkannt, wobei sie freilich umfunktioniert, in den Kontext der andern, der Brechtschen Ideologie eingebaut wird?

Auch in Hinblick auf die von Grimm hervorgehobene Empfehlung der Kunst des Genießens scheint es zu ähnlichen Inversionen oder Umkehrungen manifester und latenter Gesinnung zu kommen, wodurch die Ähnlichkeit zwischen Brecht und Nietzsche frappanter wirkt. In beiden Fällen (wie vielleicht auch schon lange vorher bei Lessing) wird die Empfehlung der, für das Genießen nötigen Anstrengung von Autoren ausgesprochen, die im Ganzen wohl doch zu asketisch und zu wenig robust waren, um auf eine quasi animalisch-direkte, nicht nur programmatisch, sondern spon-

tan « große » (sagen wir: Hauptmannsch-Peeperkornsche) Art, Genießer zu sein, wozu einem auch eine sonderbare, mir im Augenblick nur auf englisch zugängliche Äußerung einfallen mag, die lautet: « Galileo of course is not a Falstaff: He insists on his physical pleasures *because of his materialist convictions* »<sup>3</sup>. — Es versteht sich, daß damit die programmatische Empfehlung des Genießens nicht entwertet werden soll, noch die, bei Grimm anderwärts (G, 24) angeführte, sowohl bei Nietzsche, wie bei Brecht überzeugende Kritik an dem Fehlen einer verfeinerten Sinnlichkeit in deutscher Kunst und Lebenshaltung; noch die, ins gleiche Kapitel gehörigen Vorschläge zu einer freieren, experimentelleren Gestaltung der Erotik, über deren Möglichkeiten — die Brecht jedenfalls weitgehender am eigenen Leib erprobt haben dürfte als Nietzsche — ich mir allerdings kein Urteil anmaße. Symptomatisch für die Versuche, protestantisches Erbe und Erotik zu versöhnen, ist jedenfalls das Auftauchen des Luther-Ehelustspiels bei Wagner, Nietzsche und Brecht, das ja auch den spätesten Thomas Mann als Plan beschäftigte.

Von Grimm angedeutete Ähnlichkeiten ergeben sich auch, wenn man die Einstellung beider Autoren zu dem, für sie zentralen Problem des Nihilismus in Betracht zieht, den als Denker und Künstler zu überwinden Brecht der Marxismus befähigte. Gewiß ist es richtig, daß der Autor des *Baal* « das Nichts » (G, 19) so radikal erfahren hat wie irgendein Autor der expressionistischen und post-expressionistischen Generation; und also radikaler als mancher, dem Nihilismus expliziter verhaftete, ältere Schriftsteller (inklusive Mann); mag fromme Verlogenheit auch bemüht sein, ein allzu nihilistisches Gedicht Brechts in eine möglichst weit zurückliegende, prae-marxistische Periode zurückzudatieren. — Hingegen scheint mir Grimm zu irren, wenn er Nietzsche den Genuß an der « kalten Quelle » des Nihilismus (G, 16) nur in seltenen Fällen zugestehen will. Denn derlei

<sup>3</sup> Unterstreichung von mir. B. Brecht's *Collected Works*, V (ed. Mannheim, Willett; Vintage: New York, 1972), 218.

hat der Verfasser der *Fröhlichen Wissenschaft* ausgiebiger als irgendwer anderer ausgekostet; wobei auch zu bedenken ist, daß er sich bis zum Ende, d.h. nicht nur in der explizit skeptischen Phase von *Menschliches Allzumenschliches*, *Morgenröte*, *Fröhliche Wissenschaft*, sondern auch nach der Verkündigung des *Zarathustra*, im Spätwerk und den zugehörigen Notizen nie so ausschließlich und vehement einem, den Nihilismus eindämmenden Dogma verschrieb wie Brecht; bedeutet die perännernde nihilistische Einsicht für Nietzsche doch die große Chance, das eigentlich eigenständige Werk des Menschen, das von niemandem als dem Menschen sanktionierte und gerechtfertigte, zu beginnen, worin er sich allerdings wieder mit dem atheistischen Pathos Brechts<sup>4</sup> berührt.

Ebenso wird die, gegen die individualistische Mythe vom Ich oder Individuum ineffabile gerichtete Skepsis<sup>5</sup>, wie auch das Ethos skeptischer Wissenschaftlichkeit, samt Kritik an diesem asketisch-skeptischen Ethos<sup>6</sup>, bei Nietzsche viel konsequenter dargestellt und diskutiert als bei dem, immerhin doktrinären Brecht; hingegen der in *Wagner in Bayreuth* angedeutete, populär-kollektive Aktivismus, insofern hier auch Sympathie mit sozialistischen Bestrebungen — wie Nietzsche diese versteht und mißversteht — sporadisch auftaucht (um freilich im gleichen Kontext auch wieder in anti-revolutionärer Gesinnung zurückgesteckt zu werden) zu den a-typischen Äußerungen gehört; hat Nietzsche doch sonst auch mit dem « Menschen Rousseaus » — ebendem Revolutionär im Namen eines plebeischen Anspruchs auf Befreiung von Unterdrückern und Unterdrückung aller Art — etwas weniger Sympathie als hier<sup>7</sup>. Ein, auf die Verbesserung der, als veränderlich erkannten Seite der Welt

<sup>4</sup> E.g. in dem Gedicht *Gegen Verführung*.

<sup>5</sup> Vgl. etwa N, 78, 251, 337, 339, 355, etc.

<sup>6</sup> Vgl. etwa das Erste Hauptstück von *Menschliches Allzumenschliches* und in meinem Kommentar zu *Von den ersten und letzten Dingen* (Berlin: De Gruyter, 1972) die im Register unter dem Stichwort *Wissenschaft*, *Wissenschaftler* etc. angegebenen Passagen.

<sup>7</sup> Bgl. *Ibid.*, Seite 24, 289.

losgehender Aktivismus (elitärer Observanz) gehört aber wiederum durchaus zu seinen Utopien von grandioser Mensch- und Weltveränderung (Neugestaltung, Züchtung, usf.), die ja in der Spätphase nicht bloß wieder auftauchen, sondern vorherrschen.

Bei aller Anerkennung der Meinung, daß Brecht wahrscheinlich dem aufklärerisch skeptisch gesinnten Nietzsche (Grimm nennt ihn — wohl mit Kaufmann — den « sokratischen ») näher stand als dem metaphysischen der Frühphase (e. g. der *Geburt der Tragödie*), — meine ich aber, daß man die Affinitäten, die sich auch zum dionysischen Aspekt Nietzsches ergeben, der sich übrigens ab *Menschliches Allzumenschliches* von dem skeptischen nicht mehr trennen läßt, nicht unterschätzen darf. Daß Baal eine Art « Dionysier » ist, liegt auf der Hand. Aber bei Nietzsche, insbesondere dem späteren Nietzsche, bedeutet der Name Dionysus ja auch und vor allem eine Begriffs- und Gefühls-Gestalt vom allumfassenden, ewig irdischen, dynamisch dialektischen, autonomen Fluß, in dem sich Gegensätze bedingen und ineinander verwandeln, und eben weil in diesem Spiel keine Wiederkehr ist, auch alles wiederkehren mag. — Freilich ist dies nun ein zu weites Feld, aber es ist auch das entscheidende: Mit « Dionysus » bezeichnet Nietzsche sein Denk-Erlebnis einer allumfassenden « Realdialektik », — welches folglich auch Denkerlebnis der « subjektiven » Dialektik, nämlich der des Denkens und Fühlens, kurz: dialektische Spiegelung des Erlebens ist. Gilt doch — um den späten Nietzsche zu zitieren —, daß er « die Philosophie... allein noch ... als die allgemeinste Form der Historie [gelten lassen will, nämlich] als Versuch das heraklitische Werden irgendwie zu beschreiben und in Zeichen abzukürzen ». Und so ist Nietzsche auf seine Art auch einer, der, wie der frühe marxistische Brecht verlangt, gelernt hat, « im Fluß » « über den Fluß » nachzudenken<sup>8</sup>, welcher Tätigkeit auch der Stük-

<sup>8</sup> « ([es] in eine Art von scheinbarem Sein gleichsam zu übersetzen und zu mumisieren) » (N, 82, 242).

<sup>9</sup> B. Brecht, *Gesammelte Werke*, 2 Bände (London: Malik Verlag, 1938), I, 90.

keschreiber mit seinen dialektischen Parabeln, ja mit all seiner, interpersonale Dynamik menschlich-gesellschaftlicher Verhältnisse demonstrierenden Dramatik und Theatertechnik dienen will (wie dies etwa *Der Messinckauf* explicite zum Nutzen des Philosophen verkündet). — Und damit, scheint mir, ist vielleicht auch ein Gemeinsames, nicht nur zwischen dem dialektischen Denker des Werdens, Nietzsche, und dem dialektischen Dramatiker Brecht bezeichnet, sondern auch zwischen Nietzsche und einem wesentlichen Aspekt des Marxismus, was selbstverständlich nichts daran ändert, daß in andren Hinsichten die Gegner, so dialektisch jeder von ihnen denken mag, dennoch auch Gegner bleiben.

Was aber die Art und Weise angeht, in der Brecht sowie Nietzsche ihre große Sache zu betreiben wünschen, so ist für sie beide nicht nur der « Ernst im Spiel »<sup>10</sup>, sondern ebenso das Spiel im Ernst bezeichnend. Für Nietzsche gibt es zuguterletzt nichts anderes als Spiel — des Menschen, ebenso wie des Universums, der Gedanken und Gefühle ebenso wie der, im Ganzen ziellosen, von allem Zweck befreiten Energie. Brecht sagt von der ihm vorschwebenden Leichtigkeit, in ihr sei jeder Grad von Ernst erreichbar, ohne sie gar keiner. Und das gilt wohl für das Theater und seine Kunst ebenso wie für das Leben, denn wir müssen « allen Problemen die Fassungen geben, daß sie im Spiel erörtert werden können, auf spielerische Weise », muß doch auch dem Chirurgen, dem schwere Verantwortung aufgebürdet ist, das kleine Messer « leicht in der Hand liegen »<sup>11</sup>.

PETER HELLER

<sup>10</sup> Vgl. *Menschliches Allzumenschliches*, Aphorismus 628.

<sup>11</sup> B, 16, 643.

REPLIK (*con sordino*)

Eigentlich ist es fast unnötig, auf Peter Hellers ausführliche Bemerkungen zu meinem Aufsatz<sup>1</sup> zu antworten. Denn zum einen sehe ich gar keinen grundsätzlichen Unterschied zu meiner Auffassung: Heller variiert, vertieft und ergänzt vielmehr eher, was ich auf gedrängtem Raum bloß andeuten konnte (allenfalls übertreibt oder vereinfacht er ein bißchen). Und zum andern bin ich schon recht zufrieden damit, einen Kenner wie ihn zu solchen « weiteren Überlegungen » angespornt zu haben. Es war, glaube ich, wichtig, diese ganze Thematik überhaupt erst einmal in den Blick zu fassen — daß sie, angesichts der Komplexität und Bedeutung Brechts wie Nietzsches, nicht so rasch zu erschöpfen sein würde, lag ohnehin auf der Hand. Darin, wenn in irgend etwas, pflichte ich Heller uneingeschränkt bei.

Ein paar « fragmentarische » Worte sind aber vielleicht doch am Platze. Wenn nämlich Heller eingangs erwägt, ob nicht gewisse « an sich ähnliche », jedoch « konträre Affekte » bei Brecht und Nietzsche « umgekehrt gelagert » sein könnten, so läßt sich darüber durchaus reden. Beide Meinungen sind am Ende nicht bloß miteinander vereinbar, sondern zur Vereinigung und wechselseitigen Stützung förmlich gezwungen. Gerade diese widersprüchliche Einheit, dieses Umkehren und nochmalige Umkehren, scheint mir ja für Brecht wie insbesondere Nietzsche so kennzeichnend zu sein. Es ist freilich in der Tat ein « weites Feld », auf das man sich dabei begibt; und wir wollen uns nur hüten, nicht in ein naseweises Psychologisieren à la Martin

<sup>1</sup> *Brecht und Nietzsche in Studi tedeschi* 2/1974, S. 5 ff.

Esslin<sup>2</sup> zu verfallen. (Weiß man übrigens, daß dieser seine Formel « Reason versus Instinct » ausgerechnet bei Nietzsche<sup>3</sup> geborgt hat?)

Auch im folgenden sehe ich bei Heller mehr Bestätigung als Entgegnung. Dem, was er zum Beispiel über Brechts *Maßnahme* sagt, kann ich um so lieber zustimmen, als es sich in allem Wesentlichen mit meiner eigenen Ansicht deckt. (Ich würde allerdings — man vergleiche dazu meinen einschlägigen Aufsatz von 1959<sup>4</sup> — bei diesem Befund nicht stehenbleiben.) Die « Unterdrückung » oder, genauer, produktive Verwandlung « des Mitleid-Affekts wie der spontanen Güte » war für den Marxisten Brecht zweifellos von entscheidender Wichtigkeit; auch ähnelt sein Verhalten hier, wie Heller ebenfalls richtig anmerkt, weitgehend seinem Kampf gegen die 'Einfühlung'. Man braucht sich indes nur an die Trommelszene der stummen Katrin aus *Mutter Courage und ihre Kinder* zu erinnern und die Brechtschen Erläuterungen nachzulesen, um zu erkennen, wie komplex, variabel und fungibel (*sit venia verbo*) selbst diese Einstellung war. Und mit Güte oder Mitleid steht es nicht anders. — Die Figur des jungen Genossen dermaßen zu isolieren, wie Heller dies zu tun geneigt scheint, halte ich jedoch — das wäre mein einziger Einwand — für weniger fruchtbar. Meine Darstellung<sup>5</sup> läßt auch kaum dazu ein; zumindest war derlei nie beabsichtigt.

Was die « Kunst des Genießens » betrifft, so lockt sie den Psychologen abermals auf das weite Feld der « Inver-

<sup>2</sup> Vgl. dessen vielzitierte Monographie *Brecht: A Choice of Evils. A Critical Study of the Man, his Work and his Opinions* (London, 1959) samt ihren verschiedenen Neuauflagen und Übersetzungen.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 211; dazu etwa *Ecce homo*, wo es ebenso ausdrücklichermaßen wie formelhaft heißt: « 'Vernünftigkeit' gegen Instinkt » (II, 1109).

<sup>4</sup> *Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie. Versuch über ein Lehrstück von Brecht* in *ZfdPh* 78 (1959), S. 394 ff. (seither in dieser wie in einer kürzeren Fassung verschiedentlich nachgedruckt).

<sup>5</sup> Vgl. *Brecht und Nietzsche*, S. 12 f. sowie Anm. 19.

sionen oder Umkehrungen manifester und latenter Gesinnung»; selbstverständlich vor allem wieder im Hinblick auf Brecht. Dessen (in der Eile englisch zitierte) Äußerung, auf die sich Heller dabei beruft, gilt dem « Sinnlichen in Galilei » und lautet im Original: « Galilei ist natürlich kein Falstaff: als überzeugter Materialist besteht er auf physischen Freuden » (17, 1127). Das klingt schon erheblich anders als die englische Formulierung: « He insists on his physical pleasures because of his materialist convictions », die Heller so nachdrücklich unterstreicht; denn Brecht meint ganz offenkundig, daß Galilei Materialist ist und nicht etwa materialistische Anschauungen lediglich hat. Liest man an jener Stelle weiter, so verliert sich vollends alles, was Heller hier « sonderbar » anmutet. Es heißt nämlich von Galilei: « Bei der Arbeit würde er zwar nicht trinken; wichtig ist, daß er auf sinnliche Weise *arbeitet*. Es bereitet ihm Genuß, seine Instrumente mit Eleganz zu handhaben. Ein großer Teil seiner Sinnlichkeit ist geistiger Natur » (ebd.: Hervorhebung von Brecht). Auch ließe sich leicht noch manches ähnliche Zeugnis anfügen<sup>6</sup>. Das jüngste (das mir eben durch Zufall in die Hände geriet) stammt von Oda Schaefer, die mit ihrem Mann Horst Lange im Herbst 1947 bei Brecht und der Weigel zum Kaffeetrinken war: « Es gab ganz einfaches Gebäck, das die Tochter geholt hatte, billige Bäckerware von der Art, die wir als Kinder 'Schnecken' und 'Amerikaner' genannt hatten. Der arme B. B. verschlang sie mit Heißhunger, zugleich mit großem Behagen. Er hatte dabei etwas von einem mageren Gargantua an sich: er war gefräßig. Die Weigel wußte um seinen Appetit, sie war ihm nicht nur eine gute Frau und Trommlerin [?], sondern auch eine ausgezeichnete Köchin. Alte Freunde aus Wien behaupteten spöttisch, ihre beste Rolle sei die der Köchin eines Kalbsnierenbratens gewesen »<sup>7</sup>. Brecht war

<sup>6</sup> Vgl. etwa meine Bemerkungen in dem Band *Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk*. Hrsg. v. B. von Wiese (Berlin, 1975), S. 564 f. u. pass.

<sup>7</sup> Oda Schaefer, *Vom armen B. B. in Jahresring 75-76. Literatur und Kunst der Gegenwart* (Stuttgart, 1975), S. 50 ff.; hier S. 51.

demnach wohl — so möchte ich, Hellers Begriffe aufnehmend, folgern — ein Genießer auf zugleich « programmatische » und « animalisch-direkte » Weise. Von der « Hauptmannsch-Peeperkornschen » Art freilich, die Heller zu allem Überfluß ins Spiel bringt, war er ebensoweit entfernt wie diese von der eines Falstaff. (Gerade beim « großen » Genießen muß man differenzieren.) Bleiben wir daher ruhig bei jenem das Sinnlichste wie das Geistigste auskostenden « mageren Gargantua »! Das ist nicht nur treffend, sondern zudem recht hübsch — und jedenfalls besser als das meiste, was Oda Schaefer je veröffentlicht hat.

Man erkläre mir auch nicht, solche Unterscheidungen seien allzu subtil oder gar pedantisch. Denn wo, wenn nicht im Bereich der Sinnlichkeit, ist es sinnvoll, subtil zu differenzieren, ja meinetwegen pedantisch zu sein? Überdies heißt es bei Luther, also bei Nietzsche wie Brecht: Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über... was sich leider auch auf den Nihilismus, auf den Heller anschließend zu sprechen kommt, anwenden ließe. Ebendeshalb möchte ich mich dabei kurz fassen. Notwendig ist im Grunde bloß eine kleine Selbstkorrektur oder berichtigende Ergänzung. Es war mir nämlich entgangen, daß die Titeländerung zu dem ' nihilistischen ' Gedicht *Der Nachgeborene*, auf die ich mich beziehe und von der Elisabeth Hauptmann bruchstückhaft (und kryptisch) berichtet hat, bereits seit längerem im *Bestandsverzeichnis* des Berliner Archivs nachgeschlagen werden kann<sup>8</sup>. Man erfährt dort auch, wie der ursprüngliche Titel hieß und daß er die (nunmehr auf die Jahre « um 1920 » datierten) Verse *Den Nachgeborenen* widmete. Der gesamte Eintrag, vom Archiv lakonisch und allgemein als « spätere Notiz » deklariert, hat folgenden Wortlaut: « eines der ältesten gedichte aus der frühzeit. aber es müßte heißen: *der nachgeborene* ».

Ich drucke das alles noch einmal ab, weil offenbar auch Heller nicht an die so nützliche Quelle des *Bestandsver-*

<sup>8</sup> Vgl. *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band. 2: Gedichte*. Bearbeitet v. H. Ramthun (Berlin u. Weimar, 1970), S. 55; dazu *Brecht und Nietzsche*, S. 19, Anm. 31.

*zeichnisses* dachte; im übrigen sei es dem Scharfsinn ' späterer ' Kritiker überlassen, sich auf diese Fragen einen Reim zu machen. Was aber die « ' kalte Quelle ' [vgl. 10, 933 f.] des Nihilismus » angeht, so wollte ich wahrhaftig nicht in Abrede stellen, daß Nietzsche sich oft und reichlich ihrem « Genuß » hingegeben hat. Ich finde lediglich, er habe sich dabei nur selten « zur offenen [!] Proklamation eines ' ekstatischen [!] Nihilismus ' » (vgl. III, 444) durchgerungen — was doch wohl etwas anderes ist. Hier scheint mir also eher Heller zu « irren ». Oder käme das Mißverständnis daher, daß wir *beide* an dieser Stelle zu ' nominalistisch ' argumentieren und die größeren Zusammenhänge — ob schon sie von Heller dann später umrissen und von mir wenigstens angedeutet werden — nicht genügend in die Betrachtung einbezogen haben? Derlei wäre allerdings doppelt verfehlt: bei Nietzsche, dem dichtenden Philosophen, nicht minder als bei Brecht, dem philosophierenden Dichter.

Daß indes jener die « gegen die individualistische Mythe vom Ich oder *individuum ineffabile* gerichtete Skepsis [...] viel konsequenter [...] diskutiert » hat als dieser, will ich Heller gern glauben. Hingegen müßte er mir schon beweisen, daß Nietzsche sie zugleich im selben Maß « dargestellt » habe. Man kann diese Dinge auch wesentlich anders beurteilen, wie zum Beispiel eine soeben erschienene (obzwar einseitige und darum ihrerseits problematische) Schrift zum Thema *Brecht und der moderne Roman*<sup>9</sup> lehrt. Und huldigt nicht Heller selbst einem verbreiteten Mythos, wenn er vom « immerhin doktrinären Brecht » redet? Denn der sagte sich nicht bloß in *Mann ist Mann*, sondern bis zuletzt: « Von den sicheren Dingen / Das Sicherste ist der Zweifel » (1, 349). Solche Bekenntnisse — sie ließen sich wiederum vermehren — sind so ernst zu nehmen wie Brechts ideologische Bindung, die dazu freilich im Wider-

<sup>9</sup> Otto Keller, *Brecht und der moderne Roman. Auseinandersetzung Brechts mit den Strukturen der Romane Döblins und Kafkas* (Bern u. München, 1975); vgl. dazu meine Besprechungen in *Monatshefte* und *Brecht-Jahrbuch 1976* (im Erscheinen).

spruch steht, aber diesen Widerspruch auch von vornherein enthält. Zur Ergänzung darf ich Verse wie die folgenden empfehlen:

Traue nicht deinen Augen  
Traue deinen Ohren nicht  
Du siehst Dunkel  
Vielleicht ist es Licht. (10, 966)

Dieser zweite von zwei *Sprüchen*, entstanden nach 1947, ist wohl kaum 'doktrinär'<sup>10</sup> zu nennen... wie es ja überhaupt den Anschein hat, als sei der Marxismus für Brecht mehr und mehr zur großen (und bloßen) 'Methode' geworden, das Denken zur reinen Dialektik und die Geschichte zum immerwährenden « Fluß des Geschehens » (vgl. 9, 588 u.ö.). Der Dichter hat den Wandel schließlich geradezu — das kann man ohne viel Übertreibung behaupten — 'fetischisiert':

Alles wandelt sich. Neu beginnen  
Kannst du mit dem letzten Atemzug.

So die Anfangs- wie Schlußzeilen eines Gedichts aus dem gleichen Zeitraum zwischen 1947 und 1956, das palindromartig ab- und in sich zurückläuft, aber trotzdem — soll man sagen: paradoxerweise? — kategorisch versichert und wiederholt: « Was geschehen, ist geschehen » (vgl. 10, 888).

Damit sind wir, teils mit und teils gegen Heller, nun endgültig auf einem Feld angelangt, das « zu weit », doch erst recht zu wichtig ist, als daß ich es replizierend auch nur einigermaßen abzustecken wagte. Zum Glück ist es kein

<sup>10</sup> Eher schon wäre an Antonio Gramscis Wort « Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà » zu denken, auf das sich auch der Brecht-Jünger Enzensberger beruft und dessen Nietzschesche Verwurzelung erst unlängst bloßgelegt wurde; vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Palaver. Politische Überlegungen (1967-1973)* (Frankfurt, 1974), S. 129 sowie Mazzino Montinaris Beitrag zu dem Sammelband *Il caso Nietzsche* (Cremona, 1973), S. 82 f.

psychologisches mehr, sondern ein ideologisches, philosophisches, historisches und als solches das weitaus fruchtbarste, ja dasjenige, um dessentwillen sich der Vergleich zwischen Brecht und Nietzsche wirklich lohnt. Ich freue mich daher besonders, Heller gerade hier fast ohne jeden Abstrich beipflichten zu können. Was er über « Spiel » und « Ernst » und beider Dialektik sagt, ist genauso einleuchtend — und der weiteren Betrachtung bedürftig, was er selber am besten weiß — wie seine Bemerkungen zur « Realdialektik », zum dialektischen « Fluß des Geschehens » (den nämlich auch Nietzsche so benannte [vgl. II, 120]) oder zur Notwendigkeit, über diesen Fluß « im Fluß » nachzudenken<sup>11</sup>. Ein verwandtes Problem von ähnlicher Tragweite berührt Heller, wenn er von diesem Nietzscheschen Geschehen erklärt, daß in ihm ebendarum, « weil » in ihm « keine Wiederkehr ist, auch alles wiederkehren mag ». Denn die darin verborgene *coincidentia oppositorum* eines zyklischen mit einem linear-progressiven Geschichtsverständnis taucht nicht bloß, verblüffend genug, bei Brecht auf<sup>12</sup>, sondern weist noch über diesen hinaus. Heller hat klar erkannt, daß sich in solchen Fällen Gemeinsamkeiten, zumindest als Fragen, zwischen Nietzsche und dem Marxismus abzeichnen — « was selbstverständlich nichts daran ändert », wie er warnend hinzusetzt, « daß [...] die Gegner [...] dennoch auch Gegner bleiben ».

Auf diese (so lange verzögerte und gleichwohl so drängende) größere Thematik kommt es letztlich an; und die Absicht, sie mit Nachdruck ins Bewußtsein zu heben, vermag vielleicht doch das Fragmentarische wie den Umfang meiner Replik zu entschuldigen, die ja anders schwer zu rechtfertigen wäre. Man kann jenen gemeinsamen Fragen nicht ausweichen; man muß sich ihnen, und sei es auf Umwegen, stellen. Trotzdem haben zwei gegensätzliche, aber

<sup>11</sup> Vgl. jedoch, zur näheren Kennzeichnung einer Nietzscheschen im Gegensatz zu Hegelscher Dialektik, Ferruccio Masini, *Alchimia degli estremi. Studi su Jean Paul e Nietzsche* (Parma, 1967), S. 81 ff.

<sup>12</sup> Vgl. dazu meine Skizze *Brechts Rad der Fortuna* in *German Quarterly* 46 (1973), S. 549 ff.



höchst wirkungsreiche Interpretationen, die einander entweder beschimpfen oder schlicht ignorieren, dies bis vor kurzem vereitelt. Ich meine das berüchtigte Verteufeln zum Prä- und Protofaschisten, das Georg Lukács, durch Nietzsches Nazifizierung à la Bäumler und wer weiß wodurch noch veranlaßt, seit 1934 besorgte — und das entsprechende, schon durch Nietzsches Schwester, das alte Lama, betriebene Verhimmeln oder jedenfalls Verharmlosen und bildungsbürgerliche Harmonisieren, wie es, seit ungefähr drei Jahrzehnten, der sonst so verdienstvolle Walter Kaufmann übt. Friedrich Nietzsche ist jedoch, wenn man mir ein gewagtes Bild erlaubt, der welthistorische Katalysator sowohl zwischen Marx und Freud (den er ohnehin im Entscheidenden vorwegnimmt)<sup>13</sup> als auch zwischen Brecht und Antonin Artaud, die bekanntlich dieselben Elemente in die Retorte des Theaters bannen. Er ist es... oder könnte es zumindest sein. Doch die Versuche haben kaum begonnen<sup>14</sup>.

— Ich bin übrigens der letzte, der die Gefährlichkeit solch brodelnder Experimente leugnen würde (1. Nachtrag)<sup>15</sup>. Und wenn ich vom 'sokratischen' Nietzsche rede und damit den skeptischen Aufklärer meine, so tue ich dies nicht in Anlehnung an Kaufmann, wie Heller denkt, sondern auf eigene Faust: wenn auch, mag sein, auf mißverständli-

<sup>13</sup> Einige Hinweise geben meine *Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche* in *Brecht-Jahrbuch 1974* (Frankfurt 1975), S. 34 ff.

<sup>14</sup> Vgl. insbesondere das Buch von Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione* (Milano, 1974) sowie den Beitrag desselben Verfassers zu dem Band *Il caso Nietzsche*, S. 119 ff. (*Nietzsche, il superuomo e lo spirito dell'avanguardia*), zu dem auch Gert Mattenklott einen einschlägigen Aufsatz (*La nascita della tragedia di Nietzsche come progetto di una rivalutazione culturale* [S. 53 ff.]) beigesteuert hat; Kritik, namentlich an Vattimo, bei Aldo Venturelli, *Liberazione e/o Razionalizzazione. Appunti su alcune recenti interpretazioni italiane di Nietzsche* in *Studi Tedeschi* 2/1974, S. 109 ff. - Zum Theater vgl. Luigi Pestalozza, *Brecht e Nietzsche contra Wagner* in *Rinascita* 32, Nr. 14 (44-1975), S. 40 sowie vor allem Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud* (Torino, 1973).

<sup>15</sup> Vgl. dazu meinen Vortrag *Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo*, der demnächst in *Studi Tedeschi* erscheinen wird.

che Weise. Anscheinend hat hier, wie beim Gegenbegriff des Dionysischen, die Terminologie der *Geburt der Tragödie* abgefärbt (2. Nachtrag)<sup>16</sup>. Soviel zum Schluß als halbe Einschränkung, nachdem ich Peter Heller derart laut und ungeteilt, gewissermaßen ohne Dämpfer, zugestimmt habe.

REINHOLD GRIMM

<sup>16</sup> Alle Brecht-Zitate entstammen den *Gesammelten Werken in 20 Bänden*, alle Nietzsche-Zitate der dreibändigen Ausgabe von Schlechta; die nicht nachgewiesenen Zitate sind der Entgegnung Hellers entnommen.

RECENSIONI

SIEGFRIED SEIFERT, *Lessing-Bibliographie*, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag 1973, X-858 pp. (= Bibliographien, Kataloge und Bestandsverzeichnisse. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar.) 115 M.

La prima bibliografia completa delle opere di e su Lessing (Redaktionsschluß: 31 agosto 1971) soddisfa largamente le attese degli specialisti e si assicura un posto di tutto rispetto non solo nella *Lessing-Forschung*, ma anche negli studi bibliografici in generale. Seifert, dopo la *Heine-Bibliographie* (1954-64), ha affrontato il nuovo argomento con un impegno critico-bibliografico eccezionale, intendendo documentare l'eredità di Lessing sia nella cultura moderna in generale sia in particolare in quella parte della Germania odierna che si riconosce nella tradizione di studio inaugurata dai fondamentali lavori di F. Mehring e P. Rilla sul grande illuminista (p. V).

L'imponente lavoro di Seifert, portato a termine con l'aiuto di un corpo redazionale allargato fino alla collaborazione di studiosi russi e giapponesi, oltre che di tutte le più importanti biblioteche del mondo, si divide in due parti: la *Primärliteratur* (Nrr 1-2629, pp. 5-343) e la *Sekundärliteratur* (Nrr 2630-6313, pp. 347-785).

Nella *Primärliteratur* Seifert distingue innanzitutto le opere in lingua tedesca (*Werke*) da quelle tradotte in altre lingue (*Übersetzungen*), seguendo così come criterio discriminante la veste linguistica. Tra le opere in tedesco vengono pertanto inclusi tutti gli scritti di Lessing apparsi all'estero in lingua originale, avendo cura tuttavia di fare sempre i rimandi interni opportuni: per es. l'edizione in tedesco curata da C. Cases per la Mursia di Milano nel 1962 (Nr 1126 della bibliografia) si troverà nei *Werke*, mentre all'inizio della sezione dedicata alle traduzioni italiane ci sarà soltanto il rinvio al numero 1126. Con ciò Seifert evita incoerenze formali e assurdità bibliografiche, riuscendo nello stesso tempo a fornire tutti gli elementi necessari per ricostruire quella *Wirkungsgeschichte* di Lessing alla quale ha fatto riferimento esplicito nell'introduzione.

Nell'organizzare le sezioni dei *Werke* Seifert è ricorso palesemente sempre al principio formale 'esterno'; gli scritti di Lessing risultano così raccolti in: *Gesamtausgaben*, *Teilausgaben*, *Briefe*, *Einzelschriften*, *Schallplatten*, *Microcards* ecc., salvo a utilizzare il principio cronologico all'interno delle diverse sezioni. Il risultato è buono, la consultazione facilitata.

Le *Übersetzungen* sono raggruppate secondo l'ordine alfabetico (Albanisch, Arabisch, Armenisch ecc.); se ne trovano persino in esperanto e latino, oltre che in tutte le lingue più importanti. In questa sezione Seifert ha preferito abbandonare momentaneamente il criterio bibliografico astratto e, molto opportunamente, si è regolato sulla materia a disposizione; per le lingue nelle quali Lessing è stato poco tradotto, ha dato le indicazioni relative alle antologie nelle quali Lessing vi compare con testi brevi o riassunti: per es. estratti dal *Laokoon* sono stati pubblicati in cinese a Pechino nel 1960 (Nr 1881). Il quadro generale della fortuna di Lessing viene così ad essere ottimamente documentato da questa sezione.

Per abbracciare organicamente tutta la *Sekundärliteratur* Seifert, come si fa ormai in tutte le « Monobibliographien », oltre al principio formale esterno, seguito nella prima parte, ha dovuto prendere in considerazione anche le dimensioni specifiche della personalità di Lessing: a fianco a sezioni del tipo *Bibliographien, Literatur- und Forschungsberichte* p. 347, *Kurze Würdigungen. Gelegenheits- und Gedenkreden. Gelegenheits- und Gedenkschriften* p. 387, ne troviamo pertanto altre come *Lessing als Philosoph und Freimaurer* p. 457, *Lessing als Bibliothekar* p. 501, ecc. In tal modo Seifert dimostra di aver tenuto presente in primo luogo il possibile utilizzatore della bibliografia, al quale fornire subito la risposta adatta in modo esauriente. Faremo soltanto un esempio concreto, per chiarire il senso delle scelte operate da Seifert. Chi volesse ricostruire la ricezione di Lessing in Italia, dopo aver consultato le traduzioni e aver preso nota dei rimandi, trova nel *Namen- und Sachregister* anche una voce « Wirkungs- und Forschungsgeschichte in Italien »: Nr 6010 e 6011. Al primo corrisponde il « Repertorio bibliografico della letteratura tedesca in Italia. 1900-1965. A cura dell'Istituto di Studi germanici in Roma », mentre al secondo troviamo lo studio di un ungherese su Alfieri e Lessing pubblicato in lingua francese nel 1901. È chiaro che, seppure qui la coerenza bibliografica traballa un po', la scelta di Seifert si giustifica senz'altro nei risultati pratici. Infatti, se è vero che il « Repertorio bibliografico » (Nr 6010) non è uno studio su Lessing in Italia, ma un « sussidio erudito », per il quale Seifert ha già una sezione adatta dove includerlo (*Allgemeine Grundlagen und Hilfsmittel*, p. 347), bisogna però anche osservare che l'unione ibrida del saggio col sussidio sotto la voce « Wirkungs- und Forschungsgeschichte in Italien » è di immediata funzionalità pratica nella consultazione.

Per quel che concerne la veste tipografica dell'opera di Seifert, diremo che i criteri generali già felicemente collaudati per le altre bibliografie della stessa serie (su Schiller, Goethe, Heine) sono stati seguiti anche questa volta: numerazione progressiva unica, rimandi e indicazioni in corpo minore e in corsivo ai bordi, paginazione in basso, rinuncia al corsivo nelle note esplicative sotto ogni titolo a favore del corpo minore, titolazione in alto della sezione corrispon-

dente alla pagina, trascrizione dei titoli russi, cinesi, giapponesi ecc., aggiunte esplicative sufficienti ma ridotte al minimo; un *Register* meditato con cura fa infine di questa *Lessing-Bibliographie* un ottimo strumento di consultazione sotto ogni punto di vista.

Qualche refuso: Nr 2830: leggere « Scrittori » invece di « Scritti »; Nr 3588: la rivista « Belfagor » si stampa a Firenze non a Roma; i due saggi di G. della Volpe (5032, 5051) sono ... uno soltanto: stampato per la prima volta nella rivista *Arena*, fu ripreso nel volume *Crisi dell'estetica romantica*.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

THOMAS BERTSCHINGER, *Das Bild der Schule in der deutschen Literatur zwischen 1890 und 1914*, Zürcher Beiträge zur Pädagogik, Bd. 9. Zürich, Juris Druck Verlag, 1969, p. 203.

Se il lettore affronta il lavoro di Bertschinger con la convinzione di trovarsi di fronte a uno studio di critica sociologica o di ricerca storiografica sulla base della 'finzione' letteraria — considerata come viva e più vera storiografia —, resterà certamente deluso. L'interesse fondamentale e quasi esclusivo dell'A. è 'pedagogico' — come viene spiegato fin troppo chiaramente nell'introduzione e nel capitolo *Literatur und Pädagogik*. « Es ist Ziel dieser Arbeit, die Wesensschau einiger Dichter für die Pädagogik fruchtbar zu machen » (p. 5), « Wir bezeichnen unsere Betrachtungsweise eine Pädagogik der Leitbilder » (p. 13) e lo studio viene condotto sulla base di una metodologia molto tradizionale, storica addirittura: « [...] minutiöse Analyse der Werke unter der Berücksichtigung der Entstehungsgeschichte und der Biographie des Dichters » (p. 7).

Da questa premessa scende consequenziale la suddivisione della ricerca in due parti: la prima strettamente pedagogica e di introduzione alla seconda (*Wesen und Aufgabe der Schule*), e l'altra nella quale vengono esaminati i « Leitbilder », cioè *Frühlings Erwachen*, i *Buddenbrooks*, *Professor Unrat*, *Die Turnstunde*, *Unterm Rad* e infine *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*; i 'classici' insomma della letteratura tedesca sulla scuola degli anni tra il 1890 e il 1914 (anche se le esperienze scolastiche di Hanno sono marginali all'economia dei *Buddenbrooks*).

La prima parte, specificamente teoretica e funzionale alla seconda, ruota intorno a due elementi: l'uomo in quanto « weltoffenes Wesen » (e perciò educabile) e la scuola come 'centro' complesso che può assolvere a questa funzione.

L'A. parte dalla constatazione che l'uomo, per il fatto di essere « nicht spezialisiert, nicht triebgebunden und nicht umweltgebunden » (p. 21) diventa il soggetto-oggetto dell'educazione e considera

l'educazione un fatto non solo eminentemente culturale ma anche e soprattutto di inserimento in un ambiente socio-politico: è pertanto evidente che egli dovrà passare attraverso l'analisi dei rapporti « Mensch-Kultur », « Mensch-Gesellschaft », « Mensch-Mitmensch », toccando i termini libertà-educazione, individuo-cultura ecc. Relazioni estremamente complesse che l'A. cerca di sintetizzare seguendo una linea evolutiva che va da Kant fino a Jaspers e Buber. Quello che in queste pagine ci sembra degno di attenzione, in quanto — a nostro avviso — ha determinato il 'taglio' dato dall'A. alle opere prese in esame nella seconda parte del lavoro, è l'operazione di difesa (in alcuni casi si tratta ormai di un recupero vero e proprio) dei concetti di 'individuo', 'cultura', 'tradizione', 'valori', 'spirito' ecc. Nella visione di Bertschinger si legge la proposta jaspersiana di un inserimento non traumatico dell'individuo 'vernünftig' in una « vernünftige Gesellschaft » e nelle leggi che la regolano. La rottura, « die Revolte [...] zu einer Neugestaltung » è solo annoverata nel numero delle possibilità ipotetiche.

La scuola, poi, ha bisogno di un discorso tutto particolare. Per il fatto di essere « Ort und Hilfe der Menschenwerdung » (p. 31) essa necessita di « Abstand vom turbulenten Leben » (p. 32) per attuare attraverso certi elementi essenziali (*Plan, Ziel und Methode*) l'educazione dell'uomo. « Bildung nennen wir die geglü ckte Verwirklichung der geistigen Wesensgestalt des Menschen » (p. 33). Essa è intesa da Bertschinger « als cultura animi » (p. 33) e quindi la triade pedagogica pestalozziana e schleiermacheriana proposta dall'A. (Liebe-Vertrauen-Bindung) è strettamente consequenziale in questa ottica: « Liebe [...] als sittliche Kraft [...]. Alle Menschenliebe ist aber ein Abglanz göttlicher Liebe. In der Liebe offenbart sich Gott. Weiß das Kind sich in solcher unaufdringlicher, doch starker Liebe, antwortet es mit Vertrauen [...]. Liebe und Vertrauen führen zu Bindung. Bindung heißt: Verbundensein [...]. In der Gebundenheit an den Lehrer erlebt der Zögling die weiteren Bindungen des Lehrers exemplarisch: an Mitmenschen, an die Gemeinschaft, an den Staat, an sittliche Ordnungen, an Werte, Kulturgüter usw. » (pp. 42-43). Questa analisi, che lascia in verità il lettore un po' perplesso, introduce il discorso sull'ultima componente fondamentale della scuola: l'insegnante, che l'A. vede con il Langveld in posizione dialettica, una sorta di « Bürger zweier Welten », il cui ruolo nella società moderna si va sempre più problematizzando.

È quindi dalla prospettiva « daß äußere Zucht ein Weg zur inneren Zucht ist », da una prospettiva in equilibrio instabile fra idealismo ed esistenzialismo che l'A. passa a confrontarsi con le testimonianze letterarie del passato. Sei sono gli scrittori che vengono trattati diffusamente, anche se la ricerca compiuta si rivela molto più vasta. Da questo punto di vista si potrebbe dire che Bertschinger ha per lo meno presente tutta la letteratura guglielmina sulla scuola che in molti casi viene esaminata in raffronti di-

retti con gli autori presi in esame. Frequentemente ricorre ad esempi desunti dalle opere di Kaiser, S. Zweig, O. V. Orvath, Döblin, Graf, Altenberg, R. Walser, Heym ecc.

Fin dall'analisi di *Frühlings Erwachen* (ad ogni scrittore viene dedicato un paragrafo di circa 20 pagine) appare evidente il tipo di indagine tentata da Bertschinger. Ad una nota biografica introduttiva segue in genere un primo esame dell'opera e quindi un lavoro di verifica dei temi e motivi enucleati con la realtà biografica dello scrittore.

La presentazione dello *Stück* di Wedekind è preceduta da un quadro poco edificante dell'*iter* scolastico dello scrittore, che servirà all'A. per dimostrare la sua ipotesi di un Wedekind proiettato nell'unica direzione di una *Weltanschauung* il cui perno (anzi « fixe Idee », p. 59) è una sessualità come momento spontaneo, rousseauiano, capace di educare in senso positivo l'uomo ormai compromesso moralmente; sessualità che viene elevata a religione erotica attraverso la sublimazione del fisico. L'A. ignora volutamente tutto lo *Hinterland* culturale wedekindiano, la tragicità grottesca della sua visione, il contesto sociale nel quale visse e il significato di opposizione profonda di *Frühlings Erwachen* (che si inseriva in una realtà che stava veramente facendo i conti con i numerosi suicidi dei *Gymnasiasten*): egli non può quindi scegliere, come è evidente, altra strada da quella della condanna di Wedekind per la sublimazione degli 'istinti', dell'egoismo, del 'Lebensgenuß' e cioè in definitiva, secondo Bertschinger, della « Leidenschaftlichkeit eines pervertiten Ressentiments » (p. 61), del « Fanatismus », della mitologia dell'eros i cui effetti si riducono ad un oscuramento totale del « Geist », della « Seele » e pertanto della 'cultura'.

La descrizione del giorno di scuola di Hanno Buddenbrook esprime, a nostro avviso, artisticamente i canoni di una storiografia 'pars pro toto' proprio perché accanto al momento creativo vive la realtà del microcosmo di Hanno che si inserisce nella 'verità' di un contesto storico. Per questa via la critica al *Gymnasium* di Hanno assurge per variazione di esponente a critica di tutta la scuola guglielmina. « Autorität, Pflicht, Macht, Dienst, Karriere, [...] der kategorische Imperativ unseres Philosophen Kant [...] Staat im Staat [...] preussische Dienststrammheit » prendono il posto della antica « heitere, klassische Bildung ». Ma l'A. non sembra interessato alla totalità e radicalità della visione di Thomas Mann e preferisce operare anche in questa sede una 'riduzione' alle esperienze scolastiche negative dello scrittore (p. 70), alla sua frustrazione conseguente alla scelta errata del tipo di scuola (« Realschule » invece dello « humanistisches Gymnasium » p. 82), e a una radicata presenza in Mann di uno spirito ottocentesco (« In der bewegten Zeit der Jahrhundertwende [...] bleibt Th. Mann mit dem 19. Jahrhundert verbunden [...]. Zwar sieht er, daß die kommende Bildung nicht die von 1800 sein wird [...] aber er hält im Wesentlichen am

Bildungsbegriff des 19. Jahrhunderts fest » pp. 83-84). Perfino l'atmosfera della 'classe' ricreata da Mann è ricondotta al livello di finzione determinata da un lato dalla « psychologische Reizbarkeit » e dalla « Melancholie » del giovane Thomas Mann (pp. 80-81) e dall'altro dalla problematica posta dalla frattura « Kunst-Leben » (p. 81).

Ciò che l'A. sembra voler sviluppare in chiave positiva è il motivo della « Beamtenmentalität » (una delle cifre della scuola guglielmina evidenziate da Mann) che l'A. collega alle proposte concrete formulate dallo scrittore per riportare l'insegnante e il suo lavoro alla dignità dovuta (pp. 84-85) e di particolare interesse ci sembra la stimolante proposta di un serio e più moderno riesame di quella identità che Th. Mann vedeva fra « Sachlichkeit » e « Schönheit » e fra morale e perfezione formale.

È naturale che il *Professor Unrat*, per la sua fama di 'classico' fortunato e complesso della letteratura sulla scuola, costituisca quasi il centro ideale della ricerca dell'A. e in effetti l'analisi che Bertschinger ne fa è una delle più felici e meditate. L'A. per non perdere di vista gli scopi del suo lavoro preferisce impostare l'esame sullo sviluppo di alcuni motivi risalendo poi verso un quadro più organico del romanzo. Autorità, insegnante, programmi, classe, allievi indicano il percorso obbligato per giungere al vero centro di interesse che è Unrat. « In der deutschen Literatur taucht der Schultyrann vom Typus Unrat erst seit der Reichsgründung auf » (p. 92). L'A. intuisce la ragione storico-sociale di una progressiva radicalizzazione « sozialkritisch » del discorso, ma vuole principalmente sottolineare il passaggio da un atteggiamento ironico-umoristico (Raabe-Fontane) a un tipo di critica satirico-grottesca mutuata dal naturalismo (H. Mann, H. Holz, G. Hauptmann p. 93).

A proposito della figura di Unrat l'A. propende ancora per l'impostazione critica tradizionale che vede in lui l'esplosione anarchica di una carica di « Haß », di « Ressentiment », senza ricercarne la ragione in quella che il König definirà « die tyrannische Variante der Schwäche », che è di contro uno dei piani sui quali Heinrich Mann ha impostato il romanzo.

A prescindere dal rapporto tra superiorità spirituale propria della *Geistesaristokratie* e autorità — rapporto che a nostro avviso potrebbe essere ulteriormente approfondito dal punto di vista sociologico — Bertschinger rimprovera allo scrittore sostanzialmente tre cose: scarso interesse per gli scolari e i loro problemi (« H. Mann interessiert sich für das Kind wenig [...] ergreift nicht die Partei der Jugend » pp. 102-103), l'estetismo, che dovrebbe costituire ancora la 'cifra' della narrativa manniana (« Sucht man nach der Haltung des Dichters [...] so zeigt sich, daß sie wesentlich vom Ästhetischen her bestimmt ist » p. 104) e infine una « Übertriebenheit » in senso grottesco. Più che una risposta, impossibile in questa sede, ci interessa sottolineare il tentativo fruttuoso dell'A.

di confrontarsi più organicamente con l'età guglielmina e le sue macroscopiche disfunzioni.

Se il lettore cercasse fra le pagine di Bertschinger la conferma della impostazione sostanzialmente pedagogica del suo studio, potrebbe fermarsi al capitolo su Rilke. *Turnstunde*, rappresenta solo lo spunto per una analisi di altri tre scritti di Rilke: *Das Jahrhundert des Kindes* (recensione all'omonimo volume di Ellen Key, 1902), *Samskola* (resoconto della visita del poeta — 1904 — alla scuola di Göteborg) e *Religionsunterricht* (1906), che offrono all'A. una maggiore dovizia di materiale pedagogico. Dopo aver notato che con Rilke l'attenzione si sposta radicalmente sull'allievo (p. 118), l'A. passa ad un esame di alcuni motivi desunti dalla *Weltanschauung* del poeta: 'la madre' intesa nella sua accezione più vasta, che va dai concetti di *Erde* e *Natur* fino a « das Seelische » (p. 122); 'Dio' come « der Dinge tiefster Inbegriff » e 'vita' (« das die unaussprechbare Fülle der Welt umgreift und sich nur schwer fassen läßt » p. 123). Questi motivi, i cui sviluppi condurranno Rilke ad un esistenzialismo pre-heideggeriano, sono però visti in funzione contingente di un individualismo immediato che « [...] alle ideellen und ethischen Werte relativiert » (p. 124). Naturale quindi, in questa ottica, anche la conclusione: « In einem solchen Werk kann die Darstellung der Schule keine kritische Auseinandersetzung mit dem Problem der Erziehung sein, d.h. sie bleibt immer einseitig, [...] Verallgemeinerung und Absolutsetzung einer Einsicht. So fehlt uns an Rilkes Kritik und Lob der Schule der umfassende Blick » (p. 125).

La stessa conclusione, anche se espressa in termini diversi, è quella tratta da *Unterm Rad*. Secondo Bertschinger il carattere autobiografico dell'opera ne limita da un lato la validità oggettiva e dall'altro la veridicità storica (p. 141). Nell'ambito di questa continua riduzione, le tensioni interne del romanzo assumono logicamente il valore di proiezioni psicologiche a livello scolastico delle frustrazioni familiari giovanili di Hesse: « Der Kampf zwischen eigenem Sinn, eigenem Wollen und dem Gesetz des Gehorsams, zwischen Ahnung [...] der eigenen Möglichkeiten und den vorgegebenen Formen der Tradition und Theologie fand vor allem als Auseinandersetzung mit dem Elternhaus statt und nicht, wie die Erzählung *Unterm Rad* versucht glauben zu machen, mit der Schule. Hesse hat offensichtlich die Probleme von der Familie auf die Schule übertragen [...] » (p. 143).

Soffermandoci infine brevemente sulle pagine dedicate al *Törless*, fra le più stimolanti per le ipotesi di lavoro proposte, si nota per altro l'intenzione dell'A. di isolare dal contesto certi spunti, lasciandosi alle spalle considerazioni di carattere culturale o ignorando la disposizione ironica del « Monsieur le vivisecteur », che potevano, a nostro avviso, fornire la chiave per una decifrazione organica del romanzo. Fra i temi più interessanti di questa spigliatura vogliamo ricordare tutta la problematica posta dal 'gruppo'

(le interrelazioni, la minaccia alla integrità individuale portata dall'insopprimibile momento sociale e la scelta della solitudine elettiva, disumana e oltreumana da parte di Törless), il rapporto *letteratura-auctoritas* nel processo formativo della gioventù (pp. 165-66), rapporti psicologici fondamentali come Törless-Basini o Törless-Beineberg-Reiting (pp. 162-166). All'interno dei limiti che l'A. si è imposto è evidente che il *Törless* non possa esaurire le attese di Bertschinger che afferma: « Musils Darstellungen der Bildung und Erziehung in der Schule läßt sich nicht als ein geschlossenes Ganzes darstellen. Es sind einzelne Gedanken. Ansätze » (p. 165).

Come si vede questa vasta rassegna sullo *Schulroman* dell'età guglielmina è per più versi interessante e feconda per certi tagli polemici e osservazioni felici, anche se il lettore, specialmente se attento più ai problemi 'letterari' che non a quelli pedagogici, può restare in un certo senso deluso. L'A. dal suo angolo prospettico piuttosto tradizionale sembra restare sempre al di qua della tragica « Generationsproblematik » documentata inequivocabilmente da questi romanzi e spesso sembra non voler cogliere o accettare i suggerimenti che si possono desumere dai vari negativi pedagogici (quello che Welzig definisce « pädagogische Utopie ») presentati dagli scrittori. Certo l'A., da studioso dei problemi della scuola, vuole soprattutto dimostrare che i notevoli esperimenti pedagogici di quel periodo non hanno quasi lasciato traccia in questa letteratura. Al di là di tale intenzione per noi poco significativa e comunque discutibile, il presente lavoro rimane uno dei pochi che negli ultimi anni abbiano riproposto lo studio della « Schulliteratur » dell'età guglielmina. Una letteratura che, inscrivendosi nella tradizione dello *Entwicklungsroman* e del *Bekenntnisroman* (tenendo conto di tutte le diversificazioni che un tale innesto comporta), abbandona l'impostazione ironico-umoristica per assumere quella satirico-grottesca, per trovare infine i suoi esiti nella protesta espressionista. Procedendo oltre la prima sommaria indicazione fornita da questi romanzi (« Entfremdung », rifiuto della banale « Mittelmäßigkeit » filisteica propria di una società immobile e quindi fuga verso un'anarchica utopia esistenziale) ci troviamo di fronte ad una problematica quanto mai complessa.

La maggioranza di questi scrittori resta profondamente sensibile a qualche cosa che non è più, che si sta rapidamente dissolvendo. Con tenacia e crudeltà essi operano chirurgicamente sulla fissità di strutture irrigidite alla scoperta del caos e di tutto ciò che il caos nasconde. Ciò che viene alla luce non è una scala di 'contro-valori', ma tutta una serie di 'proposte' che, certo, non si pongono in modo alternativo o sostitutivo, ma vogliono piuttosto essere semplicemente individuate e verificate. Questi romanzi partono da un substrato comune di motivi mutuati alla tradizione narrativa tedesca (si pensi al 'Vater-Sohn-Motiv' e più in generale al motivo del 'Generationskampf'), ma su essi innestano una ricca

varietà di stimoli quali venivano suggeriti da una circolazione culturale nel cui eclettismo si riflettevano gli aspetti contrastanti propri di una realtà storica e sociale in crisi. A volta a volta ecco assumere dimensione letteraria alcuni nodi proposti da Nietzsche e in genere dalla filosofia contemporanea (come la problematicizzazione di bene-male, verità, scienza, religione), o temi che venivano allora enucleati dalla psicologia sperimentale e ancor più dalla psicanalisi (lo scatenarsi di forze poste sotto la soglia della coscienza, come l'eros, le quali vengono notomizzate fin nelle loro contro-grandezze come l'omosessualità, il sadomasochismo, la sublimazione degli istinti), ma anche per esempio l'ethos che caratterizzava il movimento dei *Wandervögel* e lo scoutismo. Proprio in virtù di questa poliedricità i Melchior, i Moritz, i Törless, i Basini e gli Unrat assumono un valore paradigmatico. E proprio un'analisi che vada al di là della singola opera o del singolo scrittore potrà aspirare a cogliere le opere di cui si è occupato l'A. non solo come singole realizzazioni letterarie o, viceversa, come indizio di un supposto venir meno dei 'principi perenni' di una 'sana' pedagogia, ma anche e soprattutto come essenziali elementi costitutivi di una fase, per noi ancora largamente significativa, della storia culturale del nostro secolo e delle sue crisi.

GIOVANNI CHIARINI

HANS HENNY JAHNN, *Werke und Tagebücher*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1974, 5000 pp., DM 128.

A soli 15 anni dalla morte di Hans Henny Jahnn compaiono ora in Germania le sue opere complete. In sette volumi, Thomas Freeman e Thomas Scheuffeln ci presentano tutta la sua produzione poetica e saggistica, 4.500 pagine tra opere e diari. Fin ad ora infatti la pubblicazione delle sue opere si era limitata al campo strettamente letterario e per conoscere la grande quantità dei suoi saggi bisognava mettersi in contatto col PEN-club. L'intento dei curatori, nel presentarci questa Lese-Ausgabe dell'opera omnia di Jahnn, è « far conoscere quest'autore in tutte le sue sfaccettature ad un pubblico più ampio », come Hans Mayer scrive nella sua lunga introduzione.

C'è da temere però che il pubblico più ampio non si accorga nemmeno di questa nuova edizione, perché Jahnn ha condiviso la sorte di molti scrittori banditi dal nazismo che in patria vennero quasi dimenticati. È indubbio comunque che l'impopolarità di Jahnn non fu causata solo dal suo appartenere ad un determinato contesto storico-politico, bensì alla difficoltà, se non a volte impossibilità, di accostarsi alle sue opere in cui si alternano « motivi

e miti ripetuti in infinite variazioni: l'orrore della morte e del nulla, cui si contrappone il mito del tempio pagano, della musica d'organo (gigantesco flauto di Pan), della tomba inviolabile; il culto della natura nelle sue manifestazioni più incorrotte, gli animali e gli adolescenti; l'aspirazione a liberarsi dalla maledizione del sesso conferendo all'amore fisico un significato sacrale e simbolico, che riscatti anche le sue espressioni più aberranti; la religione del genio che si consuma nella propria creazione»<sup>1</sup>.

Nel 1920 Jahnn ottenne il premio Kleist col dramma *Pastor Ephraim Magnus*, nel 1921 scrisse *Die Krönung Richards III.*, nel 1922 *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn!*, nel 1924 *Der gestohlene Gott*, nel 1925 il frammento *Heinrich von Kleist* e infine nel 1926 la sua *Medea* che fu un vero successo, anche se di breve durata. Ciò che egli scrisse per il suo *Richard III.*, «fast ein Monolog über die zerstörerische Wirkung der Macht», vale per quasi tutti i suoi drammi che non sono altro che dei monologhi dell'autore. In questo e non solo in questo egli si trova vicino agli espressionisti, a Sorge, al primo Goll, Bruckner, Kaiser, Hasenclever, ma anche a Marlowe, a Büchner e soprattutto a Lessing. Lo stesso Jahnn deve averlo riconosciuto se nel 1949 affermava che «der Pastor Ephraim Magnus ist nun, ich möchte beinahe sagen: wie die meisten weltanschaulichen Dramen der Literatur nicht für die Bühne geschrieben, sondern nur scheinbar. Das Werk ist zu sehr der mir eigentümlichen Sprache verhaftet, die nicht die Sprache der Schauspieler ist, so daß die Wirkung auf ein wie auch immer geartetes Publikum ausbleiben muß». Questo punto di vista sui drammi vale per tutti i lavori di Jahnn e ciò che può sembrarci debolezza in campo teatrale sembra diventi forza nelle creazioni epiche.

«Der Schriftsteller, dem es bestimmt war, unter allen das größte Maß von Wirklichkeit zu umfassen, hat lange nur geträumt und geschwärmt», scrisse Heinrich Mann per Zola, ma sono parole che sembrano scritte anche per Jahnn. Così come all'affermazione di Heinrich Mann, «Ein Schöpfer wird spät Mann», sembra che Jahnn risponda «Wer an seinem Anfang den Traum nicht kennt, wird niemals das Träumen lernen. Das Träumen aber, so lasterhaft, so nutzlos es erscheinen mag, ist eine Quelle des Gestaltens». Sia Zola che Jahnn sin dall'inizio hanno conosciuto il sogno. L'uno evoluzionista e alla fine rincociliato col mondo («träumte von einem Oeuvre, das durch die Masse — der Bände — die Masse erreichen sollte»), l'altro in contrasto col mondo, non credente né nell'evoluzione né nella rivoluzione come salvezza («es ist, wie es ist, und es ist fürchterlich»), sogna di un nuovo «Orplid, das in den Todesgefühlen überwindenden Bauwerken, Musiken und

<sup>1</sup> L. SECCI, *I primi drammi di H. H. Jahnn*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, XVIII, I, 1965, p. 47.

bildnerischen Arbeiten der Glaubensgemeinschaft Ugrino verwirklicht werden sollte». La «Glaubensgemeinschaft» Ugrino di cui Jahnn parla aveva un programma utopistico-rivoluzionario di natura religiosa e artistica. Nell'intenzione Ugrino doveva essere un tentativo di creare una nuova visione del mondo nella realtà tramite il raggiungimento di una cultura che «noch nicht war, die aber in einzelnen Werken in unsere Zeit hineinragt, in den Werken der Genies, in den Dramen aus romantischer Zeit, in den Tempeln und Grabbauten der Ägypter». La realizzazione di Ugrino fallì, ma da essa nacque tra le altre sue opere anche il romanzo epico *Perrudja* col quale inizia questa raccolta completa delle opere di Jahnn e *Fluß ohne Ufer* (1948-50), nelle quali Jahnn meglio che altrove tenta di trasformare la sua utopia nella visione di un mondo nuovo.

In Germania si è voluto confrontare il romanzo *Perrudja* con *l'Ulysses* di Joyce e il *Berlin Alexanderplatz* di Döblin. C'è indubbiamente un filo comune in tutti i tre libri (*Odysseus, Hiob, Gilgamesch*), tutti e tre gli autori si servono di tecniche simili nel narrare (montaggi, monologhi), ignorano spazio-tempo-continuità a favore di una totalità del romanzo, fondono forme di rappresentazione epica lirica e drammatica in unità, e tutti e tre tentano di scrivere avvicinandosi alla realtà per penetrarla poi, e presentarci situazioni e figure dell'esistenza umana, ma la realtà rappresentata in *Perrudja* e in *Fluß ohne Ufer* non è la realtà di una moderna grande città con la sua etica, tecnica e civilizzazione burocratica, è la realtà della campagna, della natura e di una umanità precivilizzata. È la realtà di Jahnn, la realtà e la realizzazione dei suoi sogni di gioventù e del periodo di Ugrino. La trasformazione di moderne tecniche narrative, il taglio netto con tutte le regole di una letteratura borghese e tutto il genere delle sue opere in prosa testimoniano che Jahnn fu soltanto un «Gruftwächter des alten Wahren», tanto per usare un'espressione di Walther Muschg che concepisce l'ultimo ciclo di romanzi come «die reifere Wiederholung des Perrudja». Più matura, ma a quale prezzo? «Ein Schöpfer wird spät Mann», come dice Heinrich Mann? Se più maturo vuol dire questo, si capisce perché Jahnn come Gombrowicz difenda l'immaturità dal maturo, il mondo dei giovani da quello dei padri, i sogni dalla realtà, perché per Jahnn «Schöpfer ist das Kind, der Träumer, das ... die harmonische Verkündigung ins Welthall schleudert».

Nonostante la difesa di Thomas Mann, l'opera di Jahnn è ancora oggi poco nota anche in Germania. Non gli si è voluto perdonare il suo smoderato tentativo di far apparire l'uomo, la bestia e tutta la natura in una fantasia sempre più casuale, il suo tentativo di smantellare il presente e di dissotterrare i corsi arcaici dell'esistenza.

L'edizione di Hoffmann e Campe ci presenta ora una nuova interpretazione di Jahnn vista attraverso i diari, che sono un documento prezioso per l'interpretazione dell'autore. Il suo immaginare



con incredibile perspicacia e coerenza le più ripugnanti depravazioni sessuali e la sua ansia metafisica non sono altro che la ricerca di una « duplice e contraddittoria via di salvezza nell'affermazione e nella negazione del sesso, visto come principio del divenire, del tragico circolo di nascita e morte »<sup>2</sup>. Si ha quasi l'impressione che alla base delle sue opere vi sia sempre il dissidio tra le forze vitali dell'inconscio e l'impulso verso la redenzione. « Giocando sulla rigorosa separazione di etica e sacralità Jahnn compie, sotto la maschera del mito, le sue trasgressioni contro i codici etico-sociali della civiltà, le istituzioni fabbricate dalla ragione illuministico-borghese, e le provocazioni innaturali, le visioni di mostruosa crudeltà e di assoluto orrore dello Jahnn drammaturgo rispondono esattamente al proposito di opporre allo spazio storico uno spazio cosmico-erotico in cui le stesse figure dell'incesto, dello stupro, dell'assassinio, dell'omosessualità si caricano di una gravidanza rituale, di una virtualità magica, tendono cioè a risarcire quell'altro incesto, quell'altro stupro contro le cose perpetrato dall'Homo sapiens »<sup>3</sup>.

Solo se il lettore d'oggi riuscirà a vedere tutto questo, la fatica di Thomas Freemann e Thomas Scheuffeln nel raccogliere tutte le opere di Jahnn non sarà stata vana.

MARIA SECHI

## RIASSUNTI

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> F. MASINI, *H. N. Johann Perrudja*, in *Il romanzo tedesco del novecento*, Torino, 1973, p. 207.

RONALD SCHNEIDER, « *Temi e Pan* ». *Sulla struttura letteraria e il contenuto politico dei Reisebilder di Heinrich Heine.*

Il lavoro tende a rendere giustizia attraverso il concetto di « satira » alla complessa e complicata struttura letteraria dei *Reisebilder*, logicamente in un senso decisamente diverso e proposto dallo stesso Heine: cioè di una fusione di negazione satirica e di relativizzazione scettico-umoristica del suo *engagement* critico. Il concetto di « satira » così dedotto ci sembra in grado di rendere evidente il singolare incontro — caratteristico per la prosa dei *Reisebilder* — tra intento e stile poetico (estetico-artistico) da un lato e politico-pubblicistico dall'altro. Al di là di questo crediamo che venga reso possibile, l'accesso al contenuto politico di questi testi deducibile dalla struttura del loro carattere comunicativo, con una maggiore validità di quanto non consenta un'analisi orientata su un piano meramente contenutistico (e di conseguenza da esso deformata).

RONALD SCHNEIDER, « *Themis und Pan* ». *Zu literarischer Struktur und politischem Gehalt der Reisebilder Heinrich Heines.*

Der Beitrag sucht der komplexen und komplizierten literarischen Struktur der *Reisebilder* mit dem Begriff der « Satire » gerecht zu werden, freilich in einem entscheidend modifizierten, von Heine selbst vorgeschlagenen Sinn: als ein Zugleich von satirischer Negation und skeptisch-humoristischer Relativierung des eigenen zeitkritischen Engagements. Der so gewonnene « Satire » - Begriff scheint uns imstande, das eigentümliche und für die Prosa der *Reisebilder* charakteristische Zugleich von poetischer (ästhetisch-artistischer) und politisch-publizistischer Wirkungsabsicht und Gestaltungsweise transparent zu machen. Und er scheint uns darüber hinaus imstande, den politischen Gehalt dieser Texte aus der Struktur ihres Mitteilungscharakters mit größerer Gültigkeit zu erschließen als dies eine am bloß Inhaltlichen orientierte (und von ihm notwendig irrierte) Analyse vermöchte.

BIANCA MARIA BORNMANN, *Per una interpretazione di der Heizer di Kafka.*

Kafka propose all'editore Kurt Wolff di riunire i tre racconti *Das Urteil*, *Die Verwandlung* e *der Heizer* in un volume col sottotitolo *Die Söhne*. L'A. parte dal significato metaforico della parola

per prospettare la possibilità che anche *der Heizer* sia un'allegoria dell'attività letteraria dello scrittore. Passi di diari ed epistolari mostrano infatti singolari analogie col linguaggio che Kafka usa per caratterizzare il rapporto fra Karl Roßmann e il fuochista.

BIANCA MARIA BORNMAN, *Der Heizer Kafkas. Versuch einer Interpretation.*

Kafka schlug dem Verleger Kurt Wolff vor, die drei Erzählungen *Das Urteil*, *Die Verwandlung*, und *Der Heizer* in einen Band unter dem Titel *Die Söhne* zusammenzufassen. Die V. setzt die metaphorische Bedeutung des Wortes voraus, um die Möglichkeit zu untersuchen, auch *Der Heizer* sei eine Allegorie für die literarische Tätigkeit des Autors. Stellen aus Tagebüchern und Briefen weisen tatsächlich eine nicht zufällige Ähnlichkeit mit den sprachlichen Wendungen auf, mit welchen Kafka das Verhältnis von Karl Roßmann zum Heizer kennzeichnet.

GIULIO SCHIAVONI, *L'insufficienza dell'intellettuale. Musil tra fenomenologia e comunicazione.*

Un inquadramento dell'opera musiliana nel composito clima filosofico e religioso del primo novecento mitteleuropeo (dalle correnti fenomenologiche al « circolo di Vienna » e alle tendenze esotericovisionarie) potrebbe contribuire a rivelare in essa una ricchezza di implicazioni tali da farla risultare o confermarla in posizione di fuga nei confronti dei sistemi segnici stessi.

Il testo dello scrittore austriaco sembrerebbe offrirsi come una allarmata denuncia della perdita della comunicazione interumana dell'assenza di significati in un milieu socio-culturale il quale oggi faticosamente tenta (ad es. con la « teoria del consenso » di Apel e Habermas) di fronteggiare la perniciosità di segni che il sistema dominante ha ridotto a cifra vuota.

GIULIO SCHIAVONI, *Unzulänglichkeit des Intellektuellen. Musil zwischen Mitteilung und Phänomenologie.*

In seinem komplexen folgenreichen Hintergrund betrachtet, könnte das Musilsche Werk dazu beitragen, sich den linguistisch-semiologischen Deutungsinstanzen selbst gegenüber als kritisch zu erweisen oder bestätigen.

Es würde sich vielmehr als alarmiertes Zeugnis des Verlusts menschlicher Kommunikation und des Mangels an Bedeutungen in einem Kulturklima darbieten, wo man heute (wie z.B. im Falle der « Konsens-Theorie » von Apel und Habermas) der Gefährlichkeit entleerter Zeichen zu widerstehen versucht.

ANNA MARIA dell'AGLI, *L'ultimo Werther. Introduzione alla discussione.*

L'opera di Plenzdorf viene brevemente esaminata in tre aspetti diversi: nel suo rapporto col modello Goethiano, nella sua collocazione nell'ambito della più recente letteratura della D.D.R. e infine nel suo valore autonomo d'opera d'arte. E riuscita e significato dell'esperimento sembrano entrambi risiedere nel sottile margine di ambiguità che l'autore lascia tra scherzo e satira, parodia e adesione sentimentale.

ANNA MARIA dell'AGLI, *Der letzte Werther. Einführung in die Diskussion.*

Drei Aspekte des Plenzdorfschen Werks bilden den Gegenstand der vorliegenden kurzen Untersuchung: seine Beziehung zu Goethe, seine Stellung innerhalb der neuesten DDR-Literatur und seine Bedeutung des Experiments scheinen gerade in dem schmalen und subtilen Bereich des Zwielfichtigen zu liegen, welcher zwischen Scherz und Satire, Parodie und gefühlsbetonter Identifikation mit dem Gegenstand vermittelt.

ANNA PEGORARO, *Ulrich Plenzdorf: I nuovi dolori del giovane W.*

Plenzdorf riprende il tema wertheriano della libera realizzazione dell'individuo nell'ambito di una società socialista. La descrizione di un giovane che non si lascia integrare e che rifiuta la tutela autoritaria delle istituzioni scolastiche, nega l'immagine ufficiale della R.D.T. come erede del classicismo tedesco e acquista nello stesso tempo, grazie anche all'accoglienza entusiasta del pubblico più giovane, una provocatoria ambivalenza politica.

ANNA PEGORARO, *Ulrich Plenzdorf: Die neuen Leiden des jungen W.*

Plenzdorf thematisiert Werthers Forderung nach freier Entfaltung des Individuums für die sozialistische Gesellschaft neu. Die Darstellung eines Jungen, der sich nicht einreihen läßt und die autoritäre Bevormundung ablehnt, negiert die offizielle Vorstellung der DDR als Erbin der deutschen Klassik und wirkt gleichzeitig durch die begeisterte Aufnahme des Werkes bei der jungen Generation als komplexe politische Herausforderung.

GIORGIO MANACORDA, *Plenzdorf, la cucina del laboratorio.*

Al di là delle apparenze, *I nuovi dolori del giovane W.* non è un romanzo d'avanguardia dal punto di vista letterario, infatti il momento linguistico-formale è strumentale al messaggio politico-pedagogico. Ma anche l'aspetto ideologico di questo racconto è perfetta-

mente inserito all'interno della logica ottimismo-progressista della DDR. Si può quindi tranquillamente affermare che il vero modello di Plenzdorf non è il *Werther* goethiano, ma il *Robinson* di Defoe e, soprattutto, l'*Holden* di Salinger, cioè sempre e ancora gli anni cinquanta.

GIORGIO MANACORDA, *Plenzdorf, die Hexenküche*.

*Die neuen Leiden des jungen W.* sind, vom literarischen Standpunkt aus gesehen und jenseits aller Erscheinungen, kein Roman der Avantgarde. Die formelle und sprachliche Struktur ist nämlich der politisch-pedagogischen Sendung des Inhalts untergeordnet. Aber auch in ideologischer Hinsicht entspricht diese Erzählung ganz genau der optimistisch-fortschrittlichen Logik der DDR. Deshalb kann man sagen, daß das wahre Modell Plenzdorfs nicht Goethes *Werther* ist, sondern Defoes *Robinson* und Salingers *Holden*, d.h. immer noch die fünfziger Jahre.

CESARE CASES, *Il Werther desublimato di Plenzdorf*.

Due sono i motivi essenziali che Plenzdorf non riprende nella sua rielaborazione della tematica wertheriana: la sublimazione dell'amore e il suicidio. Essi sono strettamente connessi, senza di essi la morte di Wibeau si presenta come l'effetto puramente causale di un errore tecnologico. In realtà il modello di Wibeau è piuttosto Holden Caughfield, il personaggio di Salinger, con la sua avversione per le convenzioni. Tuttavia il ricorso al linguaggio e alle vicende di Werther fa intuire ai personaggi quell'assolutezza dell'amore e della morte che essi naturalmente non sentono, al pari dell'eroe di Salinger. Questo presentimento può aiutare a capire retrospettivamente l'essenza del libretto di Goethe e il suo influsso rimasto immutato dopo duecento anni.

CESARE CASES, *Plenzdorfs entsublimierter Werther*.

In Plenzdorfs Roman werden zwei wichtige Motive der Vorlage fallen gelassen: die Sublimierung der Liebe und der Selbstmord. Sie sind eng miteinander verbunden, ohne sie bleibt Wibeaus Tod nur die Folge eines rein zufälligen technischen Mißgriffs. Wibeaus Vorbild ist eher Salingers Holden Caughfield mit seinem Haß gegen alles « phony » -hafte. Doch das Zurückgreifen auf Werthers Sprache und Schicksal vermittelt den Gestalten die Ahnung jener Absolutheit von Liebe und Tod, die ihnen so wie Salingers Helden von Hause aus völlig abgeht. Rückblickend kann diese Ahnung das Wesen von Goethes kleinem Roman und seine nach zweihundert Jahren immer noch andauernde Wirkung erklären helfen.

PETER HELLER, *Sul tema « Brecht e Nietzsche »*.

Rifacendosi al contributo di Reinhold Grimm sul tema vengono discussi qui tratti comuni di Brecht e Nietzsche: e cioè il soffocamento della commiserazione affettiva, che si propone in parte come inversione di tendenze contrapposte, e la raccomandazione del godimento (erotico e di altra natura); e inoltre: l'esperienza del « nihilismo »; la corrispondenza fra l'intuizione di Nietzsche di una dionisiaca dialettica cosmica di natura ontologica e la concezione brechtiana del flusso dialettico inteso in senso marxista; come anche la concezione propria di Nietzsche e di Brecht del carattere giocoso dell'esistenza.

PETER HELLER, *Zum Thema Brecht und Nietzsche*.

Im Anschluß an Reinhold Grimms Beitrag zum Thema werden gemeinsame Züge von N. und B. diskutiert: u.z. die — zum Teil als Inversionen entgegengesetzter Tendenzen imponierende — Unterdrückung affektiven Mitleids und Empflugs des (erotischen und anderweitigen) Genießens; ferner: die Erfahrung des « Nihilismus »; die Entsprechung zwischen Ns. Intuition einer allumfassenden dionysischen Realdialektik und Bs. Auffassung des, im Sinn des Marxismus konzipierten dialektischen Flusses; sowie Ns. und Bs. Auffassung des Spielcharakters des Daseins.

REINHOLD GRIMM, *Sul tema « Brecht e Nietzsche ». Replica (sotto voce)*.

Il breve lavoro offre non tanto una risposta quanto alcune considerazioni ad integrazione della presa di posizione di Peter Heller, della quale viene riconosciuta l'utilità e il valore. Prescindendo da particolarità — p. es. la genesi della poesia *Colui che verrà* — l'A. pone l'accento innanzi tutto sulle questioni fondamentali dell'atteggiamento, cioè della ideologia e del metodo, che sfociano infine nel concetto basilare proprio di Nietzsche e di Brecht del « flusso dell'accadere ». Dietro a tutto questo si pone poi il problema più rilevante della posizione di Nietzsche fra Marx e Freud.

REINHOLD GRIMM, *Zum Thema « Brecht und Nietzsche ». Replik (con sordino)*.

Der kleine Beitrag bietet weniger eine Erwiderung als seinerseits einige Ergänzungen zu der Stellungnahme Peter Hellers, deren Nutzwert dankbar anerkannt wird. Von Einzelheiten -z.B. der Entstehung des Gedichts *Der Nachgeborene*- abgesehen, gelten sie vor allem Grundfragen der Haltung, d. h. der Ideologie und Methode, die schließlich in die Brecht wie Nietzsche gemeinsame Grundvorstellung vom « Fluß des Geschehens » münden. Dahinter erhebt sich die größere Frage nach der Stellung Nietzsches zwischen Marx und Freud.

## CAMBI

ACME  
ANNALI dell'UNIVERSITA' di VENEZIA  
ACTA LINGUISTICA  
ACTA LITERARIA  
ANNALI dell'UNIVERSITA' di LECCE  
ATTEMPTO  
BEITRÄGE ZUR NAMENFORSCHUNG  
BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SPRACHE  
UND LITERATUR  
BODLEIAN LIBRARY RECORD  
BUCKNELL REVIEW  
COMPARATIVE LITERATURE  
DOITSU BUNGAKU  
DURHAM UNIVERSITY JOURNAL  
ENGLISH STUDIES  
ETUDES GERMANIQUES  
GERMAN LIFE AND LETTERS  
GERMANICA WRATISLAVIENSIA  
GERMANISH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT  
GRILLPARZER-JAHRBUCH  
HEBBEL-JAHRBUCH  
HEINE-JAHRBUCH  
JAHRBUCH DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN  
GÖTTINGEN  
JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS  
WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT DER KARL MARK  
UNIVERSITÄT  
MANUSCRIPTA  
MODERN LANGUAGE REVIEW  
NEOPHILOLOGUS  
NIEDERDEUTSCHE MITTEILUNGEN  
PHILOLOGICAL QUARTERLY  
RICE UNIVERSITY STUDIES  
RINASCIMENTO  
SCHRIFTEN DER THEODOR-STORM GESELLSCHAFT  
STUDI GERMANICI  
MUTTERSPRACHE  
STUDIA GERMANICA GANDESIA  
STUDIES IN ENGLISH LITERATURE

STUDIES IN PHILOLOGY  
 MISCELLANEA- ANNALI dell'UNIVERSITA' di FELTRE  
 WEIMARER BEITRÄGE  
 WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT DER E. MORITZ-ARNDT  
 UNIVERSITÄT -GREIFSWALD  
 PUBBLICAZIONI VARIE DELLE UNIVERSITA' DI:

BASEL  
 BELFAST  
 BERN  
 BONN  
 FRANKFURT a.M.  
 FREIBURG  
 ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT- FREIBURG  
 HAMBURG  
 HALLE  
 HELSINKI  
 INNSBRUCK (Institut der Leopold-Franzens-Universität)  
 KIEL  
 MAINZ (Johannes Gutenberg Universität)  
 MÜNCHEN  
 OHIO STATE UNIV.  
 STANDFORD  
 STUTTGART  
 TÜBINGEN  
 UTRECHT  
 WIEN

## LIBRI RICEVUTI

- F. MEHRING, *Werkauswahl I. Die Deutsche Klassik und die Französische Revolution*. Hrsg. von F. J. Raddatz. Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1975, 329 p..
- G. WEYDT, *Hans Jacob Cristoffel von Grimmelshausen*. Stuttgart, Metzler, 1971, p. XVI-128.
- P. SCHÜTT, *Die Dramen des Andreas Gryphius. Sprache und Stil*. Hamburg, Hartmut Lüdke Vl., 1971, 224 p.
- C. G. VAN LIERE, G. Hermann, *Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes*. Amsterdam, Rodopi N.V., 1974, 249 p.
- R. WERNER, *Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann*. Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag, 1972. p. 383.
- S. SEIFERT, *Lessing-Bibliographie*. Berlin-Weimar, Aufbau Vl. 1973. p. X-858.
- TH. BERTSCHINGER, *Das Bild der Schule in der deutschen Literatur zwischen 1890 und 1914*. Zürich, Juris Druck Vl., 1969. p. 203.
- KARL F., OTTO JR., *Philipp von Zesen. A Bibliographical Catalogue*. Bern-München, Francke 1972, p. 310.
- P. SZONDI, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Studienausgabe der Vorlesungen*. Bd. 1, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973.
- R. JUNG, *Lichtenberg-Bibliographie*, Heidelberg, Stiehm, 1972; 179 p.
- M. OLONA, *Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892-1933. Die Kulturkonzeption Heinrich Manns wie sie in seiner Essayistik zum Ausdruck kommt*, Wroclaw - Warszawa - Kraków - Gdansk, Zaklad Narodowy Imienia Ossolinskich, 1971, 166 p.
- JUREK BECKER, *Irreführung der Behörden*, Rostock Hirnstoff Vl., 1973.
- A. ANDERSCH, *Winterspelt*, Zürich, Diogenes Verlag, 1974, 597 p.
- J. WIKOFF, *Heinrich Heine: A Study of Neue Gedichte*, Bern, Herbert Lang, 1975, 90 p.
- P. L. KUTZNER, *The use of imagery in Wolfram's Parzival*, Bern, Herbert Lang, 1975, 235 p.
- A. HÖGER, *Der Schrifttext. Ein Beitrag zur Theorie der Textwissenschaft*, Kopenhagen, Verlag Text & Kontext, 1975, 232 p.
- AA. VV., *Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Von Manfred Naumann (Leitung u. Gesamtdaktion), Dieter Schelenstedt, K. Barck, D. Kliche, R. Lenzer. Berlin-Weimar, Aufbau Vl. 1975, 584 p.

- C. J. WAGENKNECHT, *Das Wortspiel bei Karl Kraus*, Göttingen u. Zürich, Vandenhoeck & Ruprecht, 1975, 176 p.
- H. HIMMEL, *Das unsichtbare Spiegelbild. Studie zur Kunst und Sprachauffassung Reiner Maria Rilkes*. Duino - Trieste, Centro Studi « R. M. Rilke e il suo tempo », 1975, 225 p.
- H. HILTBERG, *Heine. Leben, Ansichten, Bücher*, Kopenhagen, Akademisk Forlag (Kopenhagener Germanische Studien), 1975, 210 p.
- S. ZECCHI, *Utopia e speranza nel comunismo. Un'interpretazione della prospettiva di Ernst Bloch*. Milano, Feltrinelli, 1974.
- G. COLLI, *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974.
- N. MERKER, *Marxismo e storia delle idee*. Roma, Editori Riuniti, 1974.
- SOL GITTLEMAN, *Sholom Aleichem*, The Hague - Paris, Mouton, 1974.
- A. KÖRNER, *Die Wiener Jakobiner*. Schriften und Dokumente.
- F. GAEDE, *Humanismus, Barock, Aufklärung. Handbuch der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Bern, Francke Verlag, 1974.
- K. E. MAIER (Hrsg.) *Die Schule in der Literatur*, Bad Heilbrunn, Julius Klinkhardt Verlag, 1975, 196 p.



## COMUNICAZIONI

Die Gründung der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft unter der Schirmherrschaft des österreichischen Bundeskanzlers, Dr. Bruno Kreisky, wurde im vergangenen Juni die Internationale Robert-Musil-Gesellschaft gegründet.

Zu den Wiener Veranstaltungen anlässlich der Gründung der IRMG waren zahlreiche Geisteswissenschaftler und Verehrer des Werkes Musils aus Amerika, West- und Ost Europa gekommen, die die Veranstaltung zu einem großen kulturellen Ereignis machten.

Das Festprogramm begann mit einer in der Nationalbibliothek von Frau Dr. Hertha Firnberg eingeweihten Ausstellung der Handschriften aus dem Nachlaß sowie der Dokumente und Literatur von und über Musil aus dem Klagenfurter Archiv. Dr. Adolf Frisé, der Herausgeber der Gesammelten Werke Musils, hielt den Festvortrag über Musils Arbeitsprozeß als Methode.

Dem Thema « Robert Musils Auffassung von Kultur und Schule » wurde eine Diskussion gewidmet, die im Auditorium Maximum der Universität Wien stattgefunden hat. Im Palais Lobkowitz wurde der eigentliche Festakt der Gründungsversammlung von dem Unterrichtsminister Fed Sinowatz mit einem Vortrag von Marie-Luise Roth, Präsidentin der IRMG, über Sinn und Ziele der Musil-Gesellschaft eröffnet. Nach den Dankesworten für die geistige und finanzielle Unterstützung und für die wertvolle Tätigkeit der verschiedenen Musil-Stiftungen hat die Saarbrücker Germanistin als Aufgaben der IRMG folgende Punkte erwähnt: eine internationale Koordination zur Erforschung, Förderung und Verbreitung des Werks Musils, das Sammeln und Veröffentlichen seines Gesamtwerks, die historische Einordnung der Schriften und eine analytische Untersuchung der Sprache des Dichters und die Transkription des Musilschen Nachlasses. Arbeitskommissionen und ein Mitteilungsblatt der Gesellschaft sollen diese Koordination fördern und erweitern. Ein Festvortrag wurde von Prof. Dr. Wolfdietrich Rasch gehalten.

Großes Interesse und Aufsehen haben sowohl die Debatte « Robert Musil-Herausforderung und Antwort der Welt », als auch der Vortrag von Helmut Arntzen (« Sprache und Sprechen in Musils *Mann ohne Eigenschaften* ») und die Rezitation aus den Werken des Dichters durch Schauspieler des Burgtheaters erregt. Die Gründungstagung hat ihre Arbeit mit der Wahl der IRMG-Organen (Kuratorium, Vorstand, Geschäftsführer) beendet.



Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Via Mezzocannone, 43

---

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