ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

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

XXIX, 1-3 1986

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXIX, 1-3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1986

ARTICOLI E SAGGI

« WIR UND UNSERE FÄHIGKEITEN WURDEN IMMER NUR ZU DER HAUSDIENERSCHAFT GERECHNET »

SOPHIE VON LA ROCHES LITERARISCHE FRAUENZEITSCHRIFT « POMONA »

von
ULRIKE BÖHMEL FICHERA
Napoli

Im Vorwort zu ihrer 1783/84 erscheinenden Monatsschrift « Pomona. Für Teutschlands Töchter » schreibt die Herausgeberin Sophie von La Roche selbstbewußt:

> Das Magazin für Frauenzimmer und das Jahrbuch der Denkwürdigkeiten für das schöne Geschlecht — zeigen meinen Leserinnen, was teutsche Männer uns nüzlich und gefällig achten. Pomona — wird Ihnen sagen, was ich als Frau dafür halte. [1]

---

* Zur Person der Autorin und zu ihrem Werk zitiere ich nur die neueren Arbeiten von S. Sudhof, *Sophie von Laroche*, in: B.v.Wiese (Hg.), *Deutsche Dichter des achtzehnten Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, Berlin (West) 1977, P. Petschauer, *Sophie von La Roche. Novelist between Reason and Emotion*, in: « The Germanic Review » vol. LVII (Spring 1982), S. 70-77, M. Maurer, *Das Gute und das Schöne. Sophie von La Roche (173O-1807) wiederentdecken?*, in: « Euphorion » 79 (1985), H.2, S.111-138. Von diesem herausgegeben auch *Sophie von La Roche, « Ich bin mehr Herz als Kopf ». Ein Lebensbild in Briefen*, München 1983.

[1] *Pomona für Teutschlands Töchter*, von Sophie von La Roche, Speier, gedruckt mit Enderesischen Schriften, 1783/84. Benutzt wurden für diese Untersuchung ein Exemplar der FU Berlin (38/78/254896) und für Jg. I ein Ex. der Pfälzischen LB Speyer (Palat 689 1783) sowie für Jg. II ein Ex. der UB Heidelberg (G. 5796 1/35 1928, 2297). J. Wilke, *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688-1789)*, Stuttgart 1978, übernimmt leider einfach den Standort von J. Kirchner (*Bibliographie der Zeitschriften des deutschen Sprachgebietes bis 1900. Bd. I: Von den Anfängen bis*

Der heutigen Leserin erscheint dieses Selbstbewußtsein außergewöhnlich und, angesichts der scheinbaren Traditionslosigkeit von Frauenliteratur, ja von Frauengeschichte überhaupt, fast unverständlich [2].

Das einigermaßen mutige Unterfangen, als Frau eigenverantwortlich eine literarische Frauenzeitschrift zu veröffentlichen, steht in seiner Zeit jedoch nicht völlig isoliert, findet in den an Frauen gerichteten Moralischen Wochenschriften einen Vorläufertyp [3], und bildet mit einer Reihe von Publikationen ähnlicher Art einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang, der durch neuere, sozialgeschichtlich orientierte Forschungen langsam sichtbar wird [4].

1830, Stuttgart 1969), der sich wiederum auf die Vorkriegssituation bezieht und die UB Greifswald angibt.

[2] Vgl. G. Brinker-Gabler, *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe*, Frankfurt/M 1978; S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M 1980, H. Gnüg/R. Möhrmann (Hg.), *Frauen — Literatur — Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1985.

[3] W. Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1971; speziell für die späteren Frauenzeitschriften E. Krull, *Das Wirken der Frau im frühen deutschen Zeitschriftenwesen*, Diss. Berlin 1939 und weiter H. Lachmanski, *Die deutschen Frauenzeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1900, F. Ising, *Entwicklung und Wandlung des Typs der Frauenzeitschrift. Von den Anfängen bis heute. Mit einer Gesamtbibliographie*, Diss. Münster 1943, S. Schumann, *Das 'lesende Frauenzimmer': Frauenzeitschriften im 18. Jahrhundert*, in: B. Becker-Cantarino (Hg.), *Die Frau von der Reformation zur Romantik*, Bonn 1980, S. 138-169, J. Wilke, *a.a.O.*

[4] H. Kiesel/P. Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*, München 1977, Chr. Bürger (Hg.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, Frankfurt/M 1980, dies., *'Das menschliche Elend oder der Himmel auf Erden'. Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, in: « Sprachkunst » 9 (1978), S. 203-19; R. Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart 1974; R. Schenda, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*, Frankfurt/M 1970; R.v.

Nach ersten, noch unsicheren Schritten auf dem Gebiet der literarischen Produktion während der deutschen Frühaufklärung, die Frauen nicht grundsätzlich von ihrem Gelehrsamkeitsideal ausschließt — die Bemühungen Gottscheds in diesem Bereich sind bekannt —, vollzieht sich gegen Ende des Jahrhunderts eine Festlegung auf den theoretisch abgesicherten « weiblichen Geschlechtscharakter » [5], der Frauen intellektuelle Kreativität rundweg abspricht und mit dem das bürgerliche Frauenideal als Hausfrau und Mutter festgeschrieben wird [6].

Literarische und publizistische Betätigung von Frauen ist damit wieder weniger gefragt und wird in vielerlei Form kritisiert oder lächerlich gemacht. Im Zuge der Spezialisierung des literarischen Berufs, mit der Herausbildung des professionellen Schriftstellers, gelingt es nur noch wenigen Frauen zu veröffentlichen, die Mauer des ihnen auferlegten Schweigens zu durchbrechen. Erst recht also sind bisher die Versuche unbeachtet geblieben, mit denen Frauen es wagten, direkt in den Mittelpunkt intellektueller Auseinandersetzungen zu treten. Frauen als verantwortliche Redakteurinnen oder als Herausgeberinnen von Zeitschriften gab es gegen Ende des Jahrhunderts mehr als eine, jedoch kommt Sophie von La Roche innerhalb dieser Gruppe eine besondere Rolle zu, da sie die weitaus bekannteste Autorin war, die vor 1800 einen derartigen Versuch unternahm.

Dülmen, *Die Gesellschaft der Aufkärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland*, Frankfurt/M 1986, sowie die verschiedenen Sozialgeschichten der deutschen Literatur.

[5] K. Hausen, *Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere' — Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs-und Familienleben*, in: W. Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363-393, B. Duden, « *Das schöne Eigentum: Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert* », in: « Kursbuch » Nr. 47 (März 1977), S. 125-42.

[6] S.L. Cocalis, *Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert*, in: *M. Burkhard (Hg.), Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*, Amsterdam 1980.

Obwohl sie als Verfasserin des 1771 erschienenen und außerordentlich bekannten Romans *Geschichte des Fräulein von Sternheim* auf einen soliden Ruhm bauen konnte, war sie sich des Wagnisses nur zu bewußt, was sie in der Bekanntmachung des Blattes auch anspricht:

> Wie kam es, daß eine Frau den Muth hatte, eine so große öffentliche Erscheinung zu machen? [7]

Die ausführliche Schilderung davon, wie die Idee zur Herausgabe einer Zeitschrift geboren wurde, nennt diese ein Zufallsprodukt, das aufgrund des Zuspruchs « guter » und « aufgeklärter » Freunde nach einem Spaziergang, welcher detailliert festgehalten wird, entstanden sei. Einige bemerkenswerte Veränderungen in der Übernahme dieses literarischen Topos vom Spaziergang ins Freie allerdings verdienen eine aufmerksamere Betrachtung. Mit Bezug auf Jean Paul ist verallgemeinernd festgestellt worden:

> Der « einsame Spaziergang » [...] stellt sich in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts als eine spezifische und bevorzugte « Aktionsform » des vereinzelten Individuums dar, das jenseits seiner sozialen Rollen-Existenz, außerhalb seiner gesellschaftlichen Lebenswelt, sich in seiner Identität zu erfahren und zu vergewissern trachtet. [8]

Sophie von La Roche dagegen unternimmt ihren Spaziergang in die Umgebung von Speyer, der zugleich ein Hinaustreten aus dem « Zirkel » [9] weiblicher Beschäftigungen beinhaltet, unter der Obhut — und der didaktischen Führung — eines männlichen Begleiters, nämlich mit einem der besagten Freunde. Während der « einsame Spaziergänger » in der Abwendung von der gesellschaftlichen Sphäre und der Hinwendung zur Natur sich seines Menschseins erst voll

[7] « Pomona » I, S.5.

[8] K. Wölfel, *Kosmopolitische Einsamkeit. Über den Spaziergang als poetische Handlung*, in: « Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft » 15 (1980), S. 53.

[9] Dieser Ausdruck findet sich in verschiedenen Texten der Zeit, vgl. zB S. Schumann, *a.aO.*, S. 156.

bewußt wird, stellt für die Spaziergänger*in* diese einsame Besinnung eine Gefahr dar: ihr Begleiter also lenkt ihren Blick, bringt ihr nützliche botanische Kenntnisse bei, so daß ihr Geist beschäftigt ist, ihr Blick nicht unkontrolliert schweift. Der Ansatz zu einer poetisierten Landschaftbeschreibung bleibt in den Worten des englischen Dichters Gray [10] stecken. Die mögliche Gefahr des literarischen Schaffens für Frauen wird demnach angesprochen und im Bild selbst sofort zurückgenommen, wenn sich das Unternehmen durch die männliche Unterstützung den notwendigen sozialen Konsens sichern muß. Die Herausgeberin berichtet zwar, wie der Wunsch nach einer von ihr redigierten Zeitschrift von einer jungen Freundin — Karoline — formuliert wird und besteht auf dem von ihr gewählten Namen, muß sich aber immer wieder des männlichen Zuspruchs versichern, damit diese Idee konkrete Gestalt annehmen und die Publikation beschlossen werden kann.

Dieser beinahe langatmige Bericht vom Entstehen der « Pomona » benennt mit sprachlichen Mitteln sehr wohl einige der Begrenzungen weiblicher Handlungsspielräume im gesellschaftlichen Leben, die sich auch auf die Sprecherlaubnis auswirken, wenn er von der selbstbewußten ersten Person plötzlich in ein Zustandspassiv übergeht:

> Gelehrsamkeit, meine Liebe! Sollten Sie nicht darinn finden, einmal, weil ich selbst keine besitze, und auch deswegen, weil sie oft der Güte des Herzens und dem, was man guten Humor nennt, einen ungleichen Gang giebt, und da wir von der Natur und den besten Gesetzen bestimmt sind, durch freundliches Bezeugen und Güte alles, was uns umgiebt, glüklich zu machen... [11]

Schriftstellerische Tätigkeit von Frauen unterliegt verschärfter Kontrolle und sieht sich einem Rechtfertigungszwang der 'weiblichen Bestimmung' gegenüber ausgesetzt, der auch die Personen der Autorinnen selbst einbezieht.

[10] Th. Gray (1716-1771), vgl. den Artikel in *The Dictionary of National Biography*, ed. L. Stephen and S. Lee, vol. VIII, London 1917 ff., in dem er als « The most learned of all our poets » bezeichnet wird.

[11] « Pomona » I, S. 13.

Daß die Kritik an dieser « öffentlichen Erscheinung » dennoch nachhaltig gewesen sein muß, deutet eine sehr viel später in einem Rückblick auf ihr Leben und Werk formulierte Einsicht an:

Meine Pomona ist in der That auch Werk des Zufalls, wie der erste Bogen es erzählt. Der etwas großthuende Zusatz für *Teutschlands Töchter* — war unbedachtsames Nachahmen des Titels eines periodischen Blatts — für *Hessens Töchter*, ich fühlte aber die Unbesonnenheit erst, als mir gezeigt wurde, daß man es übel genommen, und als stolze Anmassung ausgelegt habe — gewiß ich bildete mir nicht ein, daß ich Teutschland belehren wollte — es war nur Zueignung die ich damit meinte — aber der Titel braußte in der That hoch daher, hatte ein Ansehen von beleidigenden Ansprüchen — es war also ganz recht, daß ich durch Tadel dafür gestraft wurde. [12]

Der « großthuende » Untertitel *Für Teutschlands Töchter* bezeichnet den « unbedachtsamen » Anspruch, die « Unbesonnenheit », eine nationale Wirkung auch nur anzudeuten, die als « stolze Anmassung » verfolgt wird. Dabei hatte die Erzählung der Entstehungsgeschichte nachvollzogen, welcher Versicherungen es bedurfte, damit sich die Speyerin ihrer Sache sicher fühlte. In diesem Fall ist es nicht der mögliche Einfluß einer solchen Zeitschrift überhaupt, sondern das Überschreiten lokaler oder regionaler Beschränkung, welches die « beleidigenden Ansprüche » darstellt, die ungenannte « män(ner) » in dem « hoch daherbrausenden » Zusatz erkannt hatten.

Obwohl die Autorin diese Vorwürfe selbst formuliert und nicht explizit zurückweist, zeigt sie erneut mit einer Passivkonstruktion im letzten Satz einen inneren Vorbehalt an. Die « Beleidigung » liegt, das ist der Autorin wohl klar, in dem von ihr angemeldeten intellektuellen Anspruch [13], den zu untersuchen eines der Ziele dieser Untersuchung ist.

---

[12] SLR, *Briefe über Mannheim*, Zürich 1791. S. 108 (d. i. 208).

[13] Ein solcher läßt sich erklärlicherweise nicht direkt aus den Texten ablesen, enthalten sie doch immer wieder sehr widersprüchliche, ja gegensätzliche Stellungnahmen. Der Mangel an Untersuchungen über das Funktionieren direkter und indirekter Zensurmechanismen erweist sich gerade im Hinblick auf die Arbeiten von Frauen als besonders gravierend.

Der mit Rz firmierende Rezensent der « Allgemeinen Deutschen Bibliothek » schließt seine verhältnismäßig lange Besprechung mit den Worten:

Da diese Hefte allgemein gelesen werden, so mußten wir etwas weitläufiger als gewöhnlich seyn. Künftig werden wir die Frauenzimmerschrift nur kurz anzeigen. [14]

Wie aus der umfangreichen Subskribentenliste [15] hervorgeht, muß die Zeitschrift einen ansehnlichen Erfolg sowohl beim bürgerlichen wie auch beim adligen Publikum gehabt haben. Neben einigen 'Prominenten' beziehungsweise deren Frauen (Sulzer, Geßner, Lavater, J.G. Jacobi, Ph. Gatterer, J. von Voigts, Wielands Frau, Professor Usteri, von Dalberg, Speners Frau, S. Albrecht) zeichnet eine beachtliche Anzahl von Angehörigen der verschiedenen Höfe; die Unterstützung Katharinas II. von Rußland ist durch die (einmalige) Abnahme von 500 Exemplaren bezeugt [16]. Unter den bürgerlichen Abnehmern finden sich sowohl Frauen wie Männer, außerdem beziehen Postämter, Buchhandllungen, Lesegesellschaften und -zirkel mehr als eine Kopie. [17]

---

[14] BADB, Bd. 55, 2 Stück (1783), S. 527-29, der Verfasser ist leider auch nicht dem von G.F.K. Parthey hrsg. Mitarbeiterverzeichnis der *ADB* (Berlin, Nicolai 1842) zu entnehmen.

[15] Sie befindet sich am Ende des ersten Halbbandes des Heidelberger Ex., das aus 2 Bänden à 6 Heften besteht, während der erste Jahrgang (LB Speyer) in 6 Bänden jeweils 2 Hefte umfaßt. Das Ex. der FU Berlin dagegen ist in 6 Bände à 4 Hefte gebunden, die den ersten und zweiten Jahrgang enthalten.

[16] Diese Auskunft findet sich im Vorspann zur Subskribentenliste, vgl. Anm. 15; dazu auch die Bitte an Nicolai um eine Empfehlung ihrer Zeitschrift an Katharina II., die sich in dem handschriftlichen, unveröffentlichen Brief an denselben vom 12 aprill 1784, aus dem Bestand der Staatsbibliothek Berlin (West), befindet.

[17] Eine Schätzung der Gesamtauflage ist schwierig; die Abonnentenliste enthält 680 Namen, wobei die Mehrfachbezieher mitgerechnet wurden, nicht aber die Verteilung durch Freunde (s. Wieland). Die von SLR genannten Verluste belaufen sich auf 660

« Pomona » erscheint zwei Jahre lang mit jeweils zwölf Monatsheften, die sechs bis acht Bogen oder etwa 100 Seiten umfassen, und deren Gliederung sich mit nur geringfügigen Varianten gleichbleibt. Bis auf zwei Ausnahmen erscheint in jedem Heft zumindest ein « Brief an Lina », jedes zweite enthält eine moralische Erzählung von Sophie von La Roche. Mit der Nummer vom Februar 1783 beginnt der briefliche Austausch mit den Leserinnen, deren Zuschriften — zum Teil gekürzt — mit persönlichen Antworten gedruckt werden. Die Hefte Nummer zwei, vier, sechs und acht des ersten Jahrgangs sind Frankreich, England, Italien und Deutschland gewidmet, behalten jedoch ebenfalls die genannten Spalten bei. Längere Auszüge aus James Thomsons *Die Jahreszeiten*, die ursprünglich einen festen Bestandteil der Zeitschrift bildeten, finden sich 1783 in den Heften eins (*Der Winter*), fünf (*Der Frühling*), acht (*Der Sommer*) und zehn (*Der Herbst*), wobei allerdings dieser letzte Abdruck — aufgrund der weiter unten referierten Kritik? — im Inhaltsverzeichnis 'vergessen' wird und zwei spätere Auszüge unter anderem Titel erscheinem.

Einen festen Mitarbeiterstamm [18] hat dieses Blatt nicht, die Herausgeberin redigiert sie allein und bringt einzelne Arbeiten, oder genauer kommentierte Auszüge von Werken bekannter Autoren, unter denen zahlreiche Beiträge aus weiblicher Feder stammen. Nicht-literarischen Texten wird breiter Raum gegeben. Indem « Pomonens Mutter » die Leserinnen direkt anspricht, ihnen die thematischen Zusammenhänge darstellt und die jeweils wiedergegebenen Abhandlungen auslegt, schafft sie eine Art von persönlichem Erzählton, der die Lektüre — etwa durch Angabe von Quel-

Ex., so daß man wahrscheinlich von einer Auflage von etwa 1500 Ex. ausgehen kann, vgl. ausführlich J. Wilke, *a.a.O.*

[18] In verschiedenen Arbeiten wird Karoline von Wolzogen unter die Mitarbeiterinnen gezählt, wofür sich aber keinerlei Belege finden lassen; im Gegenteil lassen die sehr distanzierten Bemerkungen zu deren Person in Briefen von SRL die Vermutung zu, daß sich die beiden Frauen nur sehr oberflächlich gekannt haben: *Ich bin...*, *a.a.O.*, S. 379, Brief Nr. 240 vom 21.6.1800 an S. v. Pobeckheim.

len — anleitet, auf Zusammenhänge verweist und — gelegentlich — Schlußfolgerungen nahelegt. Der damit erzielte Anklang an die Sprechhaltung des fiktiven Herausgebers der Moralischen Wochenschrift, der in seiner Person die moralische und damit die strukturelle Einheit der Schrift garantierte [19], verwirrt die heutige Leser insofern, als die Urheberschaft einzelner Beiträge nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich ist.

Dagegen erleichtert die Druckeinrichtung durch häufige Absätze, Einrückungen, hervorgehobene Namen und zentrale Begriffe ebenso wie die den Erzählstrom begleitende, zuweilen recht eigenwillige Interpunktion die Lektüre für wenig lesegewohnte Augen.

Das Abonnentenverzeichnis weist Empfänger in allen deutschen Gegenden aus, wenn auch das (klein)städtische Publikum stärker vertreten ist. Die Organisation des Vertriebs oblag einem mit Rektor Hutten zeichnenden Speyerer. Seit 1782 hatte sich Sophie von La Roche, was damals ja weit verbreitet war, brieflich an Freunde und Bekannte gewandt, um diese zur Sammlung von Subskribenten zu veranlassen. Der Anfang war vielversprechend und muß die finanziellen Erwartungen [20] erfüllt haben. Nach einiger Zeit jedoch gesellt sich eine gewisse Ermüdung der Verfasserin — « Das Tagwerk meiner *Pomona* fängt an, etwas mühsamer zu werden, weil der Vorrat zufälliger Gedanken nicht mehr so reich ist » [21] — zu den Problemen des Nach- oder Raubdrucks [22], der auch diese Schrift nicht verschonte und sie wirtschaftlich schädigte. Offensichtlich veranlassen auch

[19] W. Martens, *a.a.O.*

[20] Aufschlußreich, wie sie auch hier ihre Arbeit herunterspielt und berichtet, daß sie mit ihrer Schriftstellerei Geld für ihren jüngsten Sohn aufbringen wollte, vgl. *Ich bin...*, *a.a.O.*, S. 257.

[21] *Ebenda.*

[22] Vgl. *Gelehrsamkeit ein Handwerk? Bücherschreiben ein Gewerbe? Dokumente zum Verhältnis von Schriftstellern und Verlegern im 18. Jahrhundert*, hrsg. von E. Rietzschel, Leipzig 1982, insbes. Kap. II: *Die Auseinandersetzung mit dem Nachdruck*, S. 41-90.

Absatzschwierigkeiten, wie sie etwa Wieland berichtet, gewisse Sorgen:

Mit dem 2ten Jahrgang aber ging es nicht mehr so gut. Nicht nur in Weimar gieng verschiedenes ab, sondern auch Hr. v. Blankenburg in Leipzig schickte von den 21 Exemplarem, die er sich ohne Widerrede (in Hoffnung, wie er sagt, etwa noch Liebhaber dazu zu finden) monatlich schicken ließ, eilf wieder zurück, und bezahlte nur für 9. Herr Hofrath Bode hat sich immer 5 Ex. geben lassen, aber noch für keines bezahlt. [23]

Dazu bringen nachlässige Abrechnungen Verluste:

[...] aber Buchhändler haben mich in sehr große Verluste gebracht und in Dessau verlor ich 160 Ex. der Pomona, in Heidelberg 200, anderwärts auch nah bei 300, ohne die Menge des zweiten Jahrs, so liegen blieben. [24]

Hiermit zeichnet sich das Ende dieser Zeitschrift ab, die offenbar kurzfristig und ohne ausdrücklich benannten Grund Ende 1784 ihr Erscheinen einstellt. Ob die oben berichteten Umstände wirklich den Ausschlag gaben, ob Sophie von La Roche durch Kritik entmutigt aufhörte oder ob die Konzeption einer Verlängerung nicht standhielt, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Fest steht allerdings, daß es auch Protest gegeben hat:

Was aufhören wollen Sie, liebste, allgemeine Mutter Mädchen guter Art, aller Freundinnen der Tugend und Rechtschaffenheit? Nicht mehr wollen Sie uns mit Ihren Heften ergötzen? [...] An wen wird man sich statt Ihrer anschließen können? Wer verdient so, wie Sie, das allgemeine Zutrauen sowohl von Seite der grossen Welterfahrung als der Gelehrsamkeit — sowohl von Seite des Kopfes, als des Herzens? — Wirklich! [...] Sie lassen eine wirkliche Lücke in der Aufklärung von Deutschland zurück, wenn Sie zu schreiben aufhören. [25]

---

[23] Vgl. *Neue Briefe Chr. Mart. Wielands vornehmlich an Sophie von La Roche*, hrsg. von R. Hassencamp, Stuttgart 1894, S. 276.

[24] *Ich bin...*, *a.a.O.*

[25] *Oeffentliche Auffoderung an die Verfasserin der Pomona, ihre Schriften fortzusetzen.* (Von etlichen vereinbarten Verehrerinnen von ihr). Den 29. Dezember 1784, in: « Schweitzersches Museum », 1784, 2. Jg., II. Quartal, 6. Stck., Zürich (in der Staatsbibliotek Berlin (West) unter der Sign. Ru 372 vorhanden; dem Ex. fehlen aber die Seiten 567-570, so daß der Aufruf unvollständig ist).

Diese Schweizerinnen drücken den Verlust eines Forums für weibliche Aufklärung sehr deutlich aus, waren doch die Zeitschriften eines der wenigen frei zugänglichen Mittel für Frauen, sich mit neuen Gedanken und Problemen auseinanderzusetzen [26].

Die vierundzwanzig *Briefe an Lina* sind wiederholt als das Kernstück der Zeitschrift bezeichnet worden [27] und sicher kann ihnen eine entscheidende Relevanz als strukturelles Element — worauf schon ihre aussagekräftige Anzahl verweist — nicht abgesprochen werden. Nach Angaben der Autorin, die sich nicht nur als « Pomonens Mutter », sondern auch als Linas mütterliche Freundin bezeichnet, sind diese Briefaufsätze an eine Nichte, an ein 15 jähriges Mädchen gerichtet, das sich auf seine weibliche Bestimmung in der Ehe vorzubereiten hat.

Die Konkretisierung der Empfängerin erhöht zum einen den Eindruck von Authentizität, 'entlastet' auch gleichzeitig die Überlegungen von jedem Anschein rein theoretischer Arbeit und akzentuiert den Nützlichkeitswert. Die Briefe knüpfen an die minimalen allgemeinen Schulkenntnisse [28] an, die ein Mädchen des mittleren oder niederen Bürgertums erwerben konnte; sie setzen nicht viel mehr als Rechtschreib- und Lesekenntnisse voraus, enthalten im

---

[26] Von den institutionellen Orten der Lektüre waren Frauen ausgeschlossen, vgl. M. Prüsener, *Lesegesellschaften im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Lesergeschichte*, Diss. München 1971, erschienen als Sonderdruck aus: « Archiv für Geschichte des Buchwesens », Bd. XIII, Lieferung 1/2 (1972), Sp. 369-594.

[27] E. Krull, *a.a.O.*

[28] Vgl. U. Herrmann, *Erziehung und Schulunterricht für Mädchen im 18. Jahrhundert*, in: « Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung », Bd. 3/1976, S. 101-27; und die sehr frühe, grundlegende Arbeit von A.v. Hanstein, *Die Frauen in der Geschichte des deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig 1899.

ersten Teil all das Wissen, das zur Haushaltsführung wichtig ist. Sie unterweisen Lina auch in den notwendigen Selbstkontrollmechanismen, in der moralischen Introspektion und Selbsteinschätzung, die grundlegend sind, um die gesellschaftlich bestimmte Funktion erfüllen zu können. Die Einsicht in ihr weibliches Schicksal spricht das junge Mädchen selbst an:

> Ich soll einmal die Gefährtin eines aufgeklärten, gefühlvollen, nützlich thätigen Mannes werden, um sein Leben durch Freundschaft, Rath, Trost und Teilnehmung, durch Beförderung häuslicher Freuden sein Leben zu verschönern, — Kinder erziehen, die das Bild der Weisheit und jeder menschlichen Tugend zieret, meine Bedienten, mein Hauswesen regieren, zum allgemeinen Vergnügen und Nutzen einer ganzen lieben Familie, in und außer dem Haus gesellschaftliche Freuden geniessen, und befördern helfen [29].

Der Einfluß Rousseaus [30], seiner in *Émile* dargelegten Erziehungsgrundsätze für Jugendliche beiderlei Geschlechts, ist bis in diese Formulierungen hinein deutlich zu erkennen, war er doch der Vordenker für die moderne bürgerliche Pädagogik des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland.

Die vierzehn Briefe des ersten Jahrgangs enthalten einen imaginären Rundgang durch das Haus, dem jeder Poesie beraubten Arbeits- und Lebensraum der Frau:

> Der Kreis, den wir durchzulaufen haben, ist in den Schranken unsers Hauses abgezeichnet; in diesem will ich mit dir einige Tage zubringen, und folgende Ordnung halten - Schlafzimmer - Wohnzimmer - Küche - Speißkammer - Eßzimmer - Visitenzimmer - Geräthkammer. [31]

Die « Schranken » des Hauses stehen in krassem und aufschlußreichem Widerspruch zu der Verherrlichung und Idealisierung des Heims als pietistisch-empfindsamer Hütte, auf die ja eine Vielzahl der zeitgenössischen Autoren — nicht zuletzt Goethe in *Die Leiden des jungen Werther* —

[29] « Pomona » II, S. 661/2.
[30] Vgl. S.L. Cocalis, *a.a.O.*
[31] « Pomona » I, S. 215.

und immer wieder auch Sophie von La Roche selbst zurückgreifen.

Nicht zufällig nimmt die Betrachtung im Schlafzimmer ihren Anfang. Der Verweis auf den Grund bürgerlicher Intimität — Sexualität mit dem Zweck der Fortpflanzung — kommt allerdings nur verschoben in der Belehrung über Gesundheit und Körperpflege vor. Ansonsten wird das weitere zu diesem Problemkreis gehörige Argument des äußeren Ansehens besprochen, das die Standeszugehörigkeit spiegeln soll und damit soziale Signalfunktion in doppelter Hinsicht erhält, zeigt es doch zugleich auch innere 'Sauberkeit' und 'Ordung' an.

Das Wohnzimmer ist nicht nur innerfamiliäres Forum, sondern auch schon gesellschaftlicher Raum, in dem sich die soziale Hierarchie der Familienmitglieder untereinander und gegenüber den Dienstboten manifestiert. Es werden also Anweisungen für den Umgang mit Untergebenen gegeben, deren Behandlung jederzeit von den Grundsätzen der christlichen Nächstenliebe und von Nachsicht geleitet sein soll, um eine harmonische Hausgemeinschaft entstehen zu lassen. Die Autorität der Hausfrau erwächst aus ihrer Verantwortlichkeit dem Ehemann gegenüber, hat nicht etwa den Ursprung in deren eigener Persönlichkeit.

Danach werden die der körperlichen Regeneration gewidmeten Räume, « Küche, Speißkammer und Speißzimmer », abgehandelt, und zwar unter dem Gesichtspunkt zweckmäßiger Vorratshaltung und sparsamen Wirtschaftens, die an den durchschnittlich geringen finanziellen Ressourcen eines (klein)bürgerlichen Haushaltes ausgerichtet sind. Aber auch Erwägungen zur gesunden Ernährung und zur Verhältnismäßigkeit von Lebenshaltung und sozialer Stellung fehlen nicht.

Den Abschluß dieses Rundgangs bildet die Konfrontation mit der Öffentlichkeit, die im Visitenzimmer den ihr gemäßen Ort findet. Hier müssen die Grenzen von Innenraum und sozialem Umfeld abgesteckt werden, wozu Anleitungen über erlaubte und möglichst zu meidende Themen in der Konversation sowie allgemeine Verhaltensregeln während derselben gegeben werden. Allerdings gesteht die Ver-

fasserin jeder Frau einen ziemlich breiten Entscheidungsspielraum zu; im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Stimmen werden Gespräche über Mode nicht *a priori* verurteilt, sondern deren Führung und Steuerung dem guten Geschmack der Hausfrau anheimgestellt.

Mit einem Blick in die Geräthkammer, in der die 'weiße Wäsche' der Familie kritischer Abwägung offen dargelegt wird, ist die Besichtigung der « Frauenzimmer » [32] beendet.

Erstaunlicherweise ist der zweite Teil der *Briefe an Lina* nicht, wie anzunehmen naheliegt, der Kindererziehung gewidmet, sondern die im Jahrgang 1784 enthaltenen Missiven machen Ausflüge in die verschiedensten Bereiche und durchbrechen damit die Geschlossenheit des « Zirkels » weiblicher Tätigkeiten. Als Grund für die Beschäftigung mit Themen, die durchaus nicht zum notwendigen Rüstzeug weiblicher Bildung gezählt werden, schiebt die Autorin eine autobiographische Motivation vor:

> Die Verschiedenheit der Umstände macht aber das meiste, wie es bey mir geschah. Ich hätte gern alle Wissenschaften in mir vereinigt. Da es aber nicht seyn konnte, so bog ich meine Begierde nach Kenntnissen, wie es die Umstände erlaubten, und suchte mir wenigstens ihren Schattenriss eigen zu machen, wie es Gemälde Liebhaber mit den Stücken grosser Meister halten. [33]

Diese zweite Gruppe von Briefen bietet nützliche Kenntnisse für den « Anbau des Kopfes » [34] und behandelt in bunter Reihe Aspekte der Baukunst, der Staatskunst, des männlichen Beruflebens und der Wissenschaften, insbesondere der Naturgeschichte. Die Ausführungen berufen sich immer wieder auf anerkannte Autoritäten der Zeit und geben ein Bild von den vielfältigen Interessen der Verfasserin, von

[32] Diese lt. Grimms Wörterbuch schon seit dem 15. Jahrhundert nachgewiesene Übersetzung des griechischen « gynaeceum » erhält seine sexistische Konnotation nicht so sehr aus der darin enthaltetenen räumlichen Beschränkung als vielmehr in der Gegenüberstellung zu 'Mann*person*'.

[33] « Pomona » I, S. 1162.

[34] « Pomona » II, S. 522.

ihrem enzyklopädischen Wissensdrang, den sie ihren Leserinnen damit unterschwellig vermittelt. Wie auch andere Aufsätze der Zeitschrift dokumentieren, steht für die Autorin das Interesse an der Evolution allen Lebens an vorderster Stelle. Der dieser Thematik eingeräumte Platz findet in anderen an Frauen gerichteten Blättern der Zeit keine Entsprechung. [35]

Als Abschluß der Erziehung von Lina und damit auch der Briefe wird die bevorstehende Heirat der Adressatin angekündigt. Daß die angebliche Nichte ihr Ziel erreicht hat, wird in ein eindrucksvolles, die Traumsprache nicht verleugnendes Bild gefaßt: vor der Heirat inspiziert Linas Verlobter heimlich ihr 'Bücherschränhchen', in dem diese alle für sie nützlichen Schriften und Aufzeichnungen verwahrt. Bei deren Durchsicht findet der zukünftige « Besitzer » sein Urteil über die Tugend der Verlobten bestätigt; er ist sich des Charakters und der Qualitäten Linas sicher.

Neu ist der Briefwechsel mit den Leserinnen. Schon im dritten Heft kommen erste Stimmen zu Wort, und die Verfasserin geht einzeln auf diese Zuschriften ein. Offensichtlich stößt diese Rubrik auf großes Interesse, denn es entfacht sich ein reger Meinungsaustausch, der auch dann fortgeführt werden soll, als das Ende von « Pomona » angekündigt wird.

Indem sich die Autorin den Leserinnen als Mutterfigur vorstellt, macht sie die pädagogische Funktion des Blattes klar, schafft aber auch den ihr eigentümlichen Ton, mit dem sie eine direkte Ansprache an ihr Publikum erzeugt und die Distanz verkürzt. Deutlich ist das Bestreben, mit dem Blatt eine Diskussionsebene zu schaffen, waren doch die Möglichkeiten für Frauen, sich auszusprechen, eine Meinung zu bilden und zu diskutieren — von einem anspruchsvolleren

[35] Vgl. die von J.G. Jacobi 1774-1776 hrsg. « Iris », die zwar mehr literarische bzw. literaturtheoretische Beiträge bringt, die sich aber in Hinsicht auf wissenschaftliche Informationen sehr zurückhält. Exemplarisch kommt die Begrenzung auf das spezifisch 'Weibliche' in Bd. 4, Stück 2 vom August 1775 zum Ausdruck, wenn auf den Aufsatz *Vom Erhabenen* (S. 106) direkt ein Beitrag *Von der Reinlichkeit* folgt.

'Raisonnement' erst gar nicht zu sprechen — mehr als beschränkt. Allerdings ist die angenommene Mutterfunktion gleichzeitig eine Schutzhaltung, um nicht als 'Gelehrte' aufzufallen und Kritik hervorzurufen [36].

Die Antworten an die Leserinnen sind an den für Frauen als notwendig erachteten Tugenden ausgerichtet; diese müssen Sanftmut, Geduld, Mäßgung und Güte erlernen. Erstes und wichtigstes Gebot ist die Bekämpfung der Leidenschaften, aller heftigen und unkontrollierten Gefühle. Wenn etwa die Mutter eines erst vierjährigen Mädchens anfragt, wie sie die Erziehung ihrer Tochter ausrichten soll, so wird sie nicht einfach beruhigt, sondern erhält den richtungweisenden Ratschlag, Mädchenerziehung nicht an der Begierde gefallen zu wollen zu orientieren, sondern am « Vergnügen des Wissens » [37].

Immer wieder bekämpft die Herausgeberin die Zentralität der Liebe im weiblichen Gefühlshaushalt, versucht sie diese durch eine Verstandesbildung zu korrigieren. Denn nur eine solche kann eine angemessene Grundlage für eine 'funktionierende' Ehe bilden:

> Sie haben also, meine Beste! recht gut geurtheilt, als Sie sich sagten, daß gegenseitige Achtung und Freundschaft ein unauflöslichers Band knüpfe, als heftige Liebe. Denn diese, mein Kind! entsteht nur durch äusserliche Reitze, die so leicht verschwinden, und dann nichts mehr würken können. — [...]
> Gewiß ist ein Mädchen mit dem Manne, der ihre ruhige Freundschaft verdient, glücklicher, als mit dem, der die heftigste Liebe ihr einflößte. [38]

Die angestrebte Verbindung muß in Hinblick auf wirtschaftliche und moralische Verträglichkeit, nicht in Bezug auf « heftige Liebe » überprüft werden, ja eine solche kann sich als gefährlich für das innere Gleichgewicht erweisen:

[36] Zum Problem der weiblichen Gelehrsamkeit vgl. S. Bovenschen, *a.a.O.*, aber auch kontrovers dazu S.L. Cocalis, *a.a.O.*

[37] « Pomona » I, S. 814.

[38] « Pomona » II, S. 946/7.

> Achtung und Freundschaft aber kommen aus den Verdiensten des Verstands und des Herzens, welche einer täglichen Zunahme fähig sind, und also auch immer ihren Lohn der Hochachtung und Liebe erwarten können [39];
> [...] während das Andenken einer heftigen Leidenschaft gefolgt zu haben, den Kummer bitterer macht [40].

Der Bezug zu eigenen Erfahrungen scheint auf der Hand zu liegen [41]. Der Versuch, mit persönlichen Verletzungen fertig zu werden, kristallisiert sich zu 'positiven' Lehren, zum Schutz in die Konvention, so daß in Anschluß an Goethe [42] über die von ihm einst verehrte La Roche von einer « nivellierenden » Erziehungsmethode gesprochen worden ist [43].

Dieser Anpassung an die bürgerlichen Erziehungsideale steht jedoch erneut eine indirekte, kritische Korrektur gegenüber, in der Einschränkungen angedeutet werden, die eine Anpassung sofort wieder hinterfragt. Diese Funktion übernimmt die schon eingangs erwähnte *Karoline*, deren Rolle sich mit dem zweiten Jahrgang immer stärker abzeichnet. Sie wird im Sinne einer fiktiven Verdoppelung zu einer zweiten Stimme der Verfasserin, spricht Dinge aus, die « Pomonens Mutter » als unpassend empfindet. Karoline äußert sich durchaus kritisch den Männer und ihren Überlegenheitsgebaren gegenüber, so daß sich die Herausgeberin wiederholt veranlaßt sieht, ihren « Hang zu Tadel » [44] und ihren « an das Satyrische » [45] gewöhnten Geist zu entschuldigen, mit dem diese sich Männer zu kritisieren erlaube:

[39] Ebenda, S. 946.

[40] Ebenda, S. 945.

[41] Nach der erzwungenen Entlobung von Bianconi hatte sich auch die Hoffnung auf eine Verbindung mit Wieland nicht erfüllt, so daß SLR 1753 eine Vernunftehe eingegangen war mit einem Mann, den sie zwar schätzte, aber nicht liebte; vgl. die Einführung von M. Maurer zu *Ich bin...*, *a.a.O.*

[42] Goethes abschätzige Bemerkung findet sich in *Dichtung und Wahrheit*, 13. Buch, Hamburger Ausgabe Bd. 9, S. 556 ff.

[43] E. Krull, *a.a.O.*

[44] « Pomona » II, S. 28.

[45] Ebenda, S. 118.

aber ich werde bey den Männern immer von Poeten und Romanen sprechen, als ob sie das Beste wären, so ich weiß, einmal, weil ich gewissen Leuten ihre Freude an gelehrtem Prunk nicht verderben will, mit dem sie so mächtig Schritt vor Schritt einhergehen, und dann, weil ich nicht ertragen kann, daß sie auf den besten Gedanken einer Frau mit ihrem gelehrten Sprachstolz heruntersehen, gleich als ob ein Grundsatz, oder eine Idee etwas von ihrem Werth verlohren hätte, wenn man sie in dem gefälligen Menschenton vorträgt, und nicht mit bleyernen Worten eingefaßt, in die Unterredung hineinwälzt. [46]

Karoline also formuliert, zumindest indirekt, einige Vorbehalte gegenüber der Bevormundung von Frauen durch Männer und stärkt in ihrer ironischen Betrachtung das weibliche Selbstvertrauen.

In ihren Antworten an die Leserinnen verteidigt Sophie von La Roche immer wieder die Gleichwertigkeit der Frau in der natürlichen Ordnung:

Wer mag bestimmen, wie weit der Geist des Weibes dringen kann? Hat man im Thierreich schon beobachtet, daß das Weibchen weniger Seele hat als das Männchen? Ist unsre Hülle weniger schön und edel als die eurige? Geben Sie einmal acht auf gemeine Leute, wo gewöhnlich beide Geschlechter gleiche Erziehung empfangen, ob der ungebildete Verstand des Weibes kurzsichtiger ist als des Mannes? wie viele Wissenschaften habt ihr denn, ihr Männer! in deren Heiligthum nicht auch das Weib schon mit Würde eingegangen wäre? [...] Muß es denn Schwäche seyn, wenn ein Weib sich lächelnd schmiegt dem Willen des Mannes? Ist's immer Schwäche, wenn die Frau sich bequemt in ihre kleine Sphäre, anerkennt die Pflicht des Menschen Mühe zu erleichtern, befolgt die Gesetze der Ordnung, die dem Weibe die kleinern, oft seelenlosen Beschäftigungen zugetheilt haben, und das sehr weise, muß ich hinzusetzen, wegen des Körpers und seiner Bestimmung Kinder zu gebähren. [47]

Die wiederholten Fragen aber zwingen sie, schließlich noch eindeutiger zu behaupten:

Stärke und Gewalt ist, was die Männer am meisten schätzen, und die Natur versagte uns diese Vorzüge, weil sie durch das Feine

[46] Ebenda, S. 25/6.
[47] Ebenda, S.379/80.

von unserm Körperbau, und durch das Gröbere, was sie den Männern gab, ihren Plan mit uns beyden ausführen wollte. [48]

Die ursprüngliche Verschiedenheit führt zu sozial unterschiedlicher Machtverteilung:

Aber die Männer [...] wurden stolz auf ihre Stärke, und bekümmerten sich um uns gute, sanfte, nachgebende Geschöpfe nicht anders, als wenn sie für sich etwas wünschten, was wir thun sollten. [...] Ihren Befehlen durfte nicht widersprochen werden. Sie beschützten und ernährten uns [...]. Dann immer sehen sich die Männer als Herren der ganzen Schöpfung an. [49]

Mit der anschließend zufammenfassenden Bemerkung:

Die Männer haben das recht der Wahl, für ihr Glück und ihren Ruhm zu thun, was sie wollen — wir nur dieß, was wir thun dürfen! [50]

führt die Verfasserin den Diskurs auf die Ebene zurück, auf der Frauen eigenständig handeln können, ja sogar müssen, nämlich auf den « Anbau des Kopfes ».

Wie ernst es ihr mit der Verteidigung der Lektüre für Frauen ist, macht ein Schriftwechsel mit einem Mann klar, dem verhältnismäßig viel Raum gegeben wird. Der Absender berichtet von einem Mißbrauch der « Pomona » in seiner Kleinstadt. Während sich einige Frauenzimmer durch die Lektüre der Zeitschrift in Träumereien und « schwärmerische Empfindeley » [51] verloren hätten, so daß sie nicht auf die Nachricht vom Ertrinken eines ihrer Kinder reagiert hätten, habe er, der Briefschreiber, bei der Rettung mitgewirkt, da bei den Frauen wortreicher Pomp von Zärtlichkeit « alles wahre, innige, thatenvolle Naturgefühl erstickt » [52] habe.

Die in dieser Zuschrift gemachten Vorwürfe der « Lesesucht » [53], die Frauen dazu verführe, die Wirklichkeit zu

[48] Ebenda, S. 170/72.
[49] Ebenda, S. 171.
[50] Ebenda, S. 172.
[51] Ebenda, S. 275.
[52] Ebenda.
[53] Vgl. *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von R.

verkennen, weist Sophie von La Roche anfangs ironisch zurück, hatte sie doch schon in einem Brief an Lina sehr deutlich den Unterschied zwischen der « papiernen Romanwelt » und den « würklichen Menschen » betont:

Romane betreffen erwachsene Leute, und waren also auch deswegen nur für dein jetziges Alter schicklich.
Sie beschreiben meistens, wie ein Jüngling mit einem artigen Mädchen bekannt wurde, sie liebte, sie zu seiner Frau wünschte, aber tausend Hindernisse fand, die alle überstiegen werden mußten, ehe er seine Geliebte erhielt. Daher nennt man sie auch *Liebesgeschichten.* [...] Da nun dieser ursprüngliche Stof zu Romanen immer bleiben wird, so mag auch der Geschmack davon dauren, und gewiß dachte Richardson, der Grandisons und Henriette Byrons Leben schrieb, er wolle dieses herrschende Spielzeug der Menschen zu ihrer Belehrung nützen, und ihnen, da sie nun gerne Romane läsen, einige vorlegen, darinn sie eine Menge möglicher Verschiedenheit der Umstände, und Charaktere, und den Beweis fänden, daß wahrhaft edle, tugendvolle Menschen, in allen Fällen, nach den Vorschriften der Klugheit und Güte handeln können [54].

Wenn « Pomonens Mutter » jedoch in einem späteren Hinweis die Authentizität des Vorfalls bescheinigt, so bemüht sie sich, ihn als Einzelfall hinzustellen, um so den Konsequenzen der Polemik gegen die Frauenzimmerlektüre zu entgehen, die eine Funktionalisierung, eine Begrenzung auf rein praktische Werke bezweckte, um der « gefährlichen Schwachheit des weiblichen Kopfes » [55] entgegenzuwirken.

Gruenter, Heidelberg 1977, insbesondere die Beiträge von G. Sauder, *Gefahren empfindsamer Vollkommenheit für Leserinnen und die Furcht vor Romanen in einer Damenbibliothek*, und H. Kreuzer, *Gefährliche Lesesucht? Bemerkungen zu politischer Lektürekritik im ausgehenden 18. Jahrhundert*, mit ausführlicher Bibliographie.

[54] « Pomona » I, S. 1087/90.

[55] Vgl. H. Meise, *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*, Berlin/Marburg 1983, S. 83 ff.

Unabhängig davon, ob die Briefe echt oder fingiert sind, ob sie also individuelle Wirklichkeitssicht oder nur gedachte Alternativen der Herausgeberin ausdrücken, gibt der Briefwechsel mit den Leserinnen in seiner Ausführlichkeit ein stärker konturiertes Bild von den Grenzen und Möglichkeiten, die Instanz von der Verstandesbildung für Frauen aufrechtzuerhalten.

Sophie von La Roche hatte nicht nur selbst viel Lust am Reisen — sie war immerhin eine der ersten europäischen Frauen, die zwar in Begleitung anderer Personen, aber ohne ihren Mann, größere Reisen unternahm [56] —, sondern versuchte, diese Neugier auch ihren Leserinnen mitzuteilen:

Aber ich werde Ihnen auch Auszüge und Nachrichten von Schriften geben, die in Engelland, Italien und Frankreich für uns geschrieben werden, und was mein Briefwechsel mit verschiedenen Personen, die sich in diesen Landen aufhalten, mir Neues liefern wird, so daß ein Heft immer, wie dieses erste — von teutschen Gedanken und Sachen spricht — dann Eines von angenehmen französischen Nachrichten — ein anderes von Englischen und auch Italienischen Neuigkeiten, die meinem Geschlecht einiges Vergnügen geben können. [57]

Diese neuartigen Länderhefte liefern kulturhistorische und naturgeschichtliche Nachrichten, wie es auch die zahlreichen Reiseberichte und geographischen Länderbeschreibungen der Zeit taten. Ein verbindendes Element dieser Hefte besteht allerdings darin, daß versucht wird, die Verdienste hervorragender Frauen herauszustellen und in diesem Sinn eine Art von « Geschichte der Frauenzimmer » [58] nachzuzeichnen. Obwohl verschiedentlich betont wird, « gelehrte Weiber » seien als « Ausnahmen der Natur » [59] zu betrachten, werden dennoch die intellektuellen Leistungen hervorgehoben, wird die Überzeugung gestützt, daß Frauen sehr wohl auch auf anderen Gebieten als dem Haushalt und der Kindererziehung Außergewöhnliches geleistet haben.

---

[56] Vgl. die Einführung von M. Maurer, *Ich bin...*, *a.a.O.*

[57] « Pomona » I, *An meine Leserinnen*, o.S.

[58] « Pomona » II, S. 168.

[59] « Pomona » I, S. 14.

In der umfangreichen Einführung zum Frankreichheft, dem ersten der Reihe, wird vorab die Art männlicher Berichterstattung kritisiert, die sich an Frauen wendet:

Nur hatte ich an unsern Männern zu klagen, daß sie uns das wahre Nützliche, welches sie sammelten, nicht mittheilten, sondern unsere Aufmerksamkeit bey dem Erzählen, was sie auf ihren Reisen sahen, nur auf den Putz in Kleidung — — auf Belustigung — — den Geschmack im Hausgeräthe und Speisen lenkten [...]. Und wenn wir nicht selbst hie und da ein Buch geöfnet und durchgelesen hätten, worinn sie Weisheit austheilen und holen, so wären wir noch weit zurük, und sie würden aus eigener Schuld eine sehr arme Gesellschaft an uns haben [60].

Dem wird das Interesse an der Bildungssituation der Französinnen und an ihrer kulturellen Teilnahme entgegengestellt:

Die Französischen Frauenzimmer waren darinn schon lange glücklicher als wir. Ihre Künstler und Schriftsteller zeigen ihnen ihre Arbeiten, benutzen das Urtheil des natürlich feinen Geschmacks unseres Geschlechts, und erklären dagegen alles, was ihre Kunst betrift, und was sie durch ihr Nachdenken Neues erfanden und ausarbeiteten. [61]

Die Folge davon sei die « grosse Menge Geistvoller Personen unsers Geschlechts » [62], die auch von der sogenannten Gelehrsamkeit nicht ausgeschlossen sei. Unter den Schriftstellerinnen werden besonders Mme. Sevigné, Mme. de la Fayette, Mme. Prince le Beaumont und Mlle. Scuderi erwähnt und deren mütterliche sowie moralische Qualitäten hervorgehoben, daneben aber auch ihre Werke zitiert. Außerdem wird der Frauen gedacht, die entweder praktisch oder theoretisch Beiträge zur Mädchenerziehung geleistet haben wie etwa Mme. de Maintenon und Mme. Genlis. Für die Naturwissenschaften wird schließlich auf die Leistungen der Marquise du Châtelet verwiesen, auch ihre Abhandlung über die Natur des Feuers erwähnt.

---

60 Ebenda, S. 133 und 135.
61 Ebenda, S. 135/6.
62 Ebenda.

Nach diesen Ausführungen geht ein satirisches Streitgespräch [63] der Fanny de Beauharnais mit dem Titel *Weniger als nichts oder Träumerey einer Marmotte* auf die unterschiedliche Bestimmung von Mann und Frau ein. Während die Marmotte die Leistungen der Frauen verteidigt und darin von der Autorin kräftig unterstützt wird, muß eine nüchterne Betrachtung der Gegenwart zu einem wenig positiven Schluß kommen:

Alle Gedanken, alle Sachen werden zergliedert und erklärt: und da werden wir mit Recht als nichts geachtet. Denn was sind wir auf dieser Welt gegen die Männer, welche die Geheimnisse ihrer Grundverfassung gefunden haben? [64]

Auf diese mit hörbar ironischem Unterton formulierte Einsicht folgt eine übertriebene Aufzählung sämtlicher weiblicher Schwächen und Fehler. Jedoch überzeugt sich schließlich die 'Träumerin' von der Unwürdigkeit der Frauen, gibt zu, daß sie bisher « getanzt, geschlafen und fortgeträumt » habe und endet mit dem zweideutigen Ausspruch « Aber ich erwache » [65], der den Leserinnen die Schlußfolgerungen anheimstellt.

Beachtenswert sind in derselben Nummer die Stellungnahmen zu zwei der meist diskutierten Themen der Zeit, nämlich die häufig postulierte Unsittlichkeit des Tanzvergnügens und der negative Einfluß der Mode auf die weibliche Charakterbildung.

Vom Tanzen führt die Entstehung des Tanzens und der musikalischen Begleitung auf die Nachahmung ursprünglicher, der Natur abgesehener Bewegungsabläufe zurück, sieht diese also als menschliches Grundbedürfnis. In diesem Sinn werden einzelne Erscheinungsformen, insbesondere kultisch-sakrale Tänze bei den Griechen und Römern sowie Veränderungen durch die christliche Religion und die späte-

---

63 Die Satire gehört nicht zu den für Frauen zuträglich erachteten Literaturformen; leider folgen dieser Skizze keine weiteren.
64 « Pomona » I, S. 181.
65 Ebenda.

re Säkularisierung beschrieben. Während etwa Möser [66] Tanzen vor allem als Volksbelustigung gelten läßt und dessen 'therapeutische' Wirkung für schwer körperlich arbeitende Menschen bejaht, während sich eine breit angelegte Debatte über die Unsittlichkeit der körperlichen Nähe beider Geschlechter entwickelt, hebt « Pomonens Mutter » die positiven Seiten, nämlich maßvolle Körperbewegung hervor, ja sie unterstreicht sogar die 'demokratischen' Seiten einzelner Veranstaltungen:

> Mich dünkt es bey dem Maskenball angenehm, daß da keine Geburt, kein Titel noch Reichthum sondern allein die Anmuth der Gestalt, das Talent des schönen Tanzens — und der gute Geschmack in der Kleidung den auszeichnenden Unterschied macht [67].

Nicht einmal den Walzer, den « sittenlosen, frechen Wirbeltanz der Deutschen » [68] verurteilt die Verfasserin schlechthin, obwohl sie ihn mangelnder Zierlichkeit zeiht. Es geht ihr vielmehr darum, daß Lina und ihre Freundinnen lernen,

> [...] über alles, was sie schmerzt und freut, nachzudenken und nachzufragen, damit sie den wahren Werth aller Sachen kennenlerne, und ihre Vernunft niemals weder ihre Thränen noch ihr Lachen mißbilligen möge [69].

Ebenso ausgeglichen greift *Ueber die Moden* ein anderes heißes Eisen auf, das im Zusammenhang mit der weiblichen Erziehung immer wieder diskutiert wird. Sophie von

---

66 J. Möser, *Über den Tanz als Volksbelustigung*, in: ders., *Sämmtliche Werke, hrsg. von B.R. Abeken*, Bd. 5: *Kleinere, den Patriotischen Phantasien verwandte Stücke*, Berlin 1843, weiterhin Pauline Fürstin zur Lippe, *Ueber den Tanz, in Rücksicht seiner Wirkung auf das weibliche Herz*, in *Empfindsamkeit*, Bd. III: *Quellen* und *Dokumente*, hrsg. von G. Sauder, Stuttgart 1980; ansonsten die Diskussion in den verschiedenen (Frauen-) Zeitschriften.

67 « Pomona » I, S. 199.

68 Diese Definition findet sich, natürlich mit dem Hinweis auf den *Werther*, in « Iris », Bd 4, Stück 3, 1774, S. 241.

69 « Pomona » I, S. 184.

La Roche bezieht sich in ihrer Argumentation auf den französischen Frühaufklärer und Verfasser der ersten neuzeitlichen Naturgeschichte Buffon [70]. In Auszügen aus seinen Schriften werden Modeerscheinungen als Versuche Einzelner erklärt, aus der Menge hervorzuragen durch Aussagen über den persönlichen « Gemüthscharakter ». Diesen folge dann die Masse, « um nicht eigensinnig oder einbildisch zu scheinen » [71]. Insbesondere will die Speyerin Mode nicht als spezifisch weibliche Schwäche verstanden wissen:

> Warum ist der Kopf eines Doktors mit der grossen Menge entlehnter Haare umgeben? Und warum der Kopf eines artigen jungen Manns nur ganz leicht geziert? der erste will durch seine dicke Perücke eine Idee von der Grösse seines Verstands geben, und der andere von der Flüchtigkeit, mit der seine Gedanken sich folgen [72].

Durch diese Ausweitung wird dem Thema seine rein instrumentelle Bedeutung in der Polemik um die weiblichen Charakterschwächen genommen und seine gesellschaftliche Dimension angedeutet. Denn nicht zufällig steht diese Diskussion in engem Zusammenhang mit den wiederholt vorgelegten Vorschlägen, durch Kleiderordnungen eine für die unteren Stände verbindliche 'deutsche Tracht' festzulegen und Frauen unverhältnismäßigen Kleideraufwand zu verbieten [73]. Auch in diesem Fall nimmt « Pomonens Mutter » eine vermittelnde Haltung ein und meint abschließend:

> Dünkt Ihnen dieß nicht eine Art freyheitsbrief für die Modenliebe zu seyn? — ich bin es zufrieden, aber merken Sie nur, daß der grosse Graf [d.i. Buffon] nur die Moden gut heißt, welche verschönern. [74]

---

70 Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon (1707-1788), den SLR 1785 selbst kennenlernte, wovon sie u.a. in *Mein Schreibetisch*, Leipzig 1799, Bd. 1,S. 43 berichtet.

71 « Pomona » I, S. 210

72 Ebenda.

73 Vgl. E. Krull, *a.a.O.* S. 97 ff und weiterführend M. v. Boehn, *Die Mode*, Bd. IV: *Menschen und Moden im 18. Jahrhundert*, München 1963 [5] (die Erstauflage ist von 1907/25).

74 « Pomona » I, S. 211.

Beide Aufsätze zielen auf die Erweiterung kulturhistorischer Kenntnisse, leiten die Leserinnen in der vorurteilslosen Auseinandersetzung mit Gegenwartsfragen und-problemen. Und beide enthalten keine Angriffe auf Frankreich, die sich im Sinne einer nationalen Selbststilisierung ausschlachten ließen.

Im vierten Heft richtet sich das Augenmerk auf die Nation, der sich die Verfasserin am meisten verbunden fühlt, was sie auch nicht verheimlicht. Sophie von La Roche hatte sehr früh Englisch gelernt, hielt englische Zeitschriften und las viel englische Literatur [75]. Der Einfluß, den Richardsons Frauenromane *Pamela* (1740) und *Clarissa* (1748) auf ihr Erstlingswerk hatte, ist untersucht worden [76]; selbst engere Freunde bezichtigten sie der Anglomanie.

Die umfangreiche Einführung beginnt mit der Beschreibung der kulturellen Bezüge zu 'Teutschland', unterstreicht die gemeinsamen, vom Bürgertum geprägten moralische Werte. Es folgt eine Aufzählung der praktischen Verdienste von Frauen im Bereich der weiblichen Bildung, die durch Stiftungen erheblich gefördert wurde. Denn im Gegensatz zu ihren deutschen Geschlechtsgenossinnen, konnten die Engländerinnen über eigenes Vermögen verfügen. Die bessere juristische Stellung derselben wird darüber hinaus in der Einbeziehung in die Thronanwartschaft deutlich.

Der Hinweis auf die Konflikte um die Erbfolge zwischen Maria Stuart und Elizabeth I kann daher auch nicht fehlen, aber das Interesse richtet sich nicht auf die beiden historischen Antagonistinnen, sondern auf eine von Maria Stuart schon früh beseitigte Konkurrentin, nämlich auf Johanna Gray [77]. Schon verschiedene Dichter, darunter auch Wieland und Herder, hatten diese früh hingerichtete 17jährige in den Mittelpunkt von Werken gestellt. In langen Auszügen aus Briefen an ihren geistlichen Lehrer berichtet diese von ihrer Sorge um ihr Seelenheil und erscheint so in einem menschlichen und alltäglichen Licht, unbelastet von ihrer geschichtlichen Rolle, deren Kenntnis aber vorausgesetzt und damit gegebenenfalls provoziert wird.

[75] Vgl. *Mein Schreibetisch*, a.a.O.

[76] K. Ridderhoff, *Sophie von La Roche, die Schülerin Richardsons und Rousseaus*, Diss. Göttingen, Einbeck 1895.

[77] Über die 1554 hingerichtete Johanna Gray, die neun Tage lang englische Königin war und in der man vor allem eine religiöse Märtyrerin sehen wollte, vgl. die *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von J.S. Ersch und J.G. Gruber, *Erste Section A-G*, Bd. 88, Leipzig 1868, S. 375-387.

Der Bericht von der *Tagesordnung des Königs und der Königin von England auf dem Lustschloß in Kew*, der die familiär anmutende Ungezwungenheit des Zeremoniells und die bürgerlichen Interessen der Königsfamilie unterstreicht, soll diese gesellschaftlich hoch gestellten Persönlichkeiten durch die angeblich gemeinsam anerkannten Werte den Leserinnen näher, in eine fast private Reichweite rücken.

In der allgemeinen Einführung werden längere Auszüge aus Briefen der bekannten Reiseschriftstellerin Milady Wortley Montagu wiedergegeben, die diese über ihre Eindrücke in der Türkei verfaßt hatte. Sie berichtet darin über die Begegnung mit drei Frauen der Oberschicht, zeigt, wie diese leben und welche Art von Verständigung mit ihr, der Europäerin, zustande kam. Der Verfasserin sagt die Perspektive, aus der die Engländerin schreibt, sehr zu, denn sie faßt zusammen:

> Dieses und alles andre in den vortreflichen Briefen der *Milady Montague* beweißt nicht nur den feinen Beobachtungsgeist der edel erzogenen Engelländerin, sondern auch, daß die türkische Weiber nicht so unglücklich, und nicht so unwissend sind, als wir denken. [78]

und fordert deshalb ihre Leserinnen auf, den Wert der Schrift als vorbildlich zu erkennen:

> Lady Montague hat was sehr verdienstliches gethan, da sie allen, die ihre Briefe lesen, die grobe Vorurtheile nimmt, welche man gegen die Türken hatte: und ich wünsche, dass ich meinen Leserin-

[78] « Pomona » I, S. 361; es handelt sich um Lady Wortley Montagu (1689-1762), deren *Briefe aus dem Orient*, jetzt in Frankfurt/M o.J (1986) wieder neu verlegt wurden. Sie hatte sich 1716-1718 in der Türkei aufgehalten.

nen den Vorsatz einflössen könnte, das nächste Nadelgeld zu Erkaufung dieser Briefe anzuwenden [79].

Die Persönlichkeit dieser schriftstellernden Adligen, die so gut Sophie von La Roches eigene Reiselust vergegenwärtigt, steht gewissermaßen stellvertretend für die vielen, ebenfalls genannten Autorinnen und Künstlerinnen, deren Verdienste bezeichnet und erklärt werden.

Verhältnismäßig viel Raum nimmt dagegen die Gegenüberstellung zweier Frauenbilder ein, die sich bei Swift und Raynal finden. Der erstere schildert die Frau, der er den Namen Stella [80] gibt, als alleinstehende, selbständige und mutige Frau, als eine Person ohne die 'üblichen weiblichen Fehler'. Sie nimmt ihr Leben selbst in die Hand, reitet und schießt sogar zur eigenen Verteidigung. Trotz dieser 'männlichen' Verhaltensweisen hat sie ihre Anziehungskraft nicht verloren; ihr fester Charakter wird lobend hervorgehoben:

Ihre Vernunft überwand und beherrschte alles, — sagte Swift — denn niemals schrie sie, oder zeigte die schwache, oft gezwungene Aengstlichkeit anderer Weiber [81].

Raynal [82] dagegen malt eine von Sterne erstmals entworfene Eliza Draper zu einem Bild « weiblicher Liebenswürdigkeit » aus, das alle positiven weiblichen Eigenschaften in sich vereint. Allerdings ist dieses Ideal in eine märchenhafte Ferne, nach Indien, entrückt:

O Anjinga, dem Einfluß deines glücklichen Himmelstrichs war sie ohne Zweifel diese beynahe widersprechende Uebereinstimmung

[79] « Pomona » I, S. 362.

[80] Stella, das ist eine Miß Johnson, war Swifts heimliche Geliebte, vgl. dazu *Stella and her history*, appendix XIV zu *The Correspondence of J. Swift*, ed. by H. Williams, 5 voll., Oxford 1965, vol. 5, S. 235-40 und *Journal to Stella*, von demselben Hg., Oxford 1948.

[81] « Pomona » I, S. 392.

[82] Guillaume-Thomas-Francois Raynal (1713-1796), dessen *Philosophische Geschichte von den Besitzungen und von dem Handel der Europäer in Indien* ebenfalls in « Pomona » I, H. 3, S. 398 erwähnt wird und den sie auch persönlich kennenlernte.

von Wollust und Wohlanständigkeit, die ihre ganze Person begleitete und die sich in alle ihre Bewegungen mischte, schuldig [83].

Der Darbietung ist unschwer zu entnehmen, daß « Pomonens Mutter » mehr Sympathie für Stella aufbringt:

Aber meine Leserinnen werden mit mir bemerkt haben, daß Raynal mehr von der Schönheit und Grazie der Eliza, Swift aber mehr von dem Geist und Herzen seiner Stella spricht [84],

da diese mit den Qualitäten ausgestattet ist, auf die es auch der Herausgeberin vordringlich ankommt.

Italien ist das einzige unter den erwähnten Ländern, das Sophie von La Roche nicht aus eigener Anschauung kennt und das zudem mit der sehr schmerzvollen Erinnerung an das Ende ihrer ersten Verlobung mit dem Arzt Bianconi belastet ist. Noch jahrzehntelang später schildert sie in einem Brief empört die brutale Entschlossenheit des Vaters, mit der dieser sie gezwungen hatte, alle Andenken an den geliebten Mann vor seinen Augen zu zerstören. Man hatte sich nicht über die religiöse Erziehung der zu erwartenden Kinder einigen können. Um sich nicht der väterlichen Autorität zu widersetzen, hatte sie auf eine Verbindung mit dem gebürtigen Italiener verzichtet, allerdings nicht ohne zu schwören,

daß nie kein Mann mehr mich Singen, Klavierspielen oder Italienisch reden hören sollte, daß jede Kenntnis, die er [Bianconi, UBF] mir in Berechnung des Glücks seines Lebens gegeben, in meiner Seele verschlossen bleiben sollte [85].

[83] « Pomona » I, S. 399, hier wird wahrscheinlich nach Raynals *Eloge d'Eliza Draper/Lobschrift auf Eliza Draper*, Berlin 1782 (zweisprachige Ausgabe) zitiert. Der Verfasser geht in seiner Darstellung auf eine Figur von L. Sterne *(Letters to Eliza, Journal to Eliza)* zurück; eine. Auswahl der Briefe ist 1981 bei Sellerio in Palermo unter dem Titel *Per Eliza* erschienen.

[84] « Pomona » I, S. 406.

[85] *Ich bin, a.a.O.*, S. 302.

Vielleicht hat diese persönliche Erinnerung dazu beigetragen, daß dieses Heft unausgeglichen wirkt.

Die Geschichte zeigt uns *Italien* als den Wohnsitz der Römer, die so grosse Männer waren, und eine beynah über die ganze damals bekannte Welt ausgebreitete Macht besassen — — *Italien* wohin sich die in *Griechenland* gebohrne, durch die Unruhe der Waffen verscheuchte schöne Künste flüchteten, so daß wenn man die Meisterstüke der Baukunst, der Bildhauerey und der Maler sehen will, man nach *Italien* geht, und bey den Ueberresten der alten Kunst staunt, eben so wie bey den Wundern der Arbeit und Kühnheit neuerer Zeiten [86].

Gerade von diesen letzteren werden keine genannt, sondern es folgt eine Aufzählung eher zufällig wirkender Fakten und Daten, beispielsweise der Seidenproduktion oder Herstellung von Strohhüten.

Mehrere englische und deutsche Reisende berichten brieflich über den deutlich zutagetretenden Gegensatz zwischen verschwenderischem Prunk und äußerster Armut sowie über die Unverhältnismäßigkeit zwischen bedeutenden Kulterdenkmälern der Vergangenheit und dem gegenwärtigen sittlichen Niedergang, der insbesondere an der Regellosigkeit der *Opera Buffa* festgemacht wird. Dem gegenüber wirkt die habsburgische Gegenwart am Hof von Neapel als einziger 'Lichtblick' für die wünschenswert erscheinende Verbesserung der Gesellschaft.

Wie schon der Name der Zeitschrift andeutet, bezieht sich die Autorin mit der Frühaufklärung vornehmlich auf die römische Antike als kulturgeschichtliches und menschheitliches Ideal. In diesem Sinn verweisen die Briefe des jüngeren Plinius [87] auf die Vorbildlichkeit der römischen Vergangenheit, halten sie der Gegenwart einen Spiegel vor:

[86] « Pomona » I, S. 519.

[87] Abgedruckt sind die Briefe an Tacitus (Buch VI, Nr. 16 und 20), an Marcellinus (Buch V, Nr. 16), an Hispulla (Buch IV, Nr. 19), an Calpurnia (Buch VI, Nr. 7 und Buch VII, Nr. 5) und an Priscus (Buch VII, Nr. 19), nach *Des C. Plinius Cäcilius Secundus Briefe*, übersetzt von E. Klußmann und W. Binder, Berlin-Schöneberg, o.J.

Die folgenden Briefe aber zeigen Ihnen, was vor Eigenschaften des Verstandes und Herzens die alten Römer an ihrem Frauenzimmer hochschätzten [...] welches zusammen immer beweißt, daß die thätige Tugend bey edlen Völkern immer verehrt wurde, und daß dieß, was die Römer vor 1700 Jahren glüklich machte, auch das Glück unserer Männer ist. [88]

Damit wird eine Kontinuität weiblicher Tugend postuliert, die den an anderer Stelle benannten Einsichten in die Geschichtlichkeit der Lebensbedingungen von Frauen widerspricht. Es geht der Autorin in diesem Fall mehr um eine ideelle Situierung des von ihr bezeichneten Frauenbildes als um konkrete Aussagen historischer Gegebenheiten, etwa in Italien.

Auch hier enthält die Einführung eine Aufzählung berühmter Künsterinnen und gelehrter Frauen, unter denen Laura Bassi [89] die weitaus bekannteste ist, hielt sie doch sogar als besoldete Professorin öffentliche Vorlesungen an der Universität von Bologna. Andere Namen sagen zwar der heutigen Leserin nichts mehr, lassen aber darauf schließen, daß sich die Kunde von außerordentlichen Leistungen von Frauen in ganz Europa schnell verbreitete.

Bietet das Mittelmeerland zu damaliger Zeit auch keine Tatsachen, die sich innerhalb der Perspektive einer allgemeinen Aufklärung Europas herausstellen lassen, so bleibt es dennoch das Land, in dem

die zwey äusserste Gränzen des grossen schönen und grossen Fürchterlichen, das in der Natur und in der menschlichen Seele erscheinen kann, zu sehen war [90].

Ein direktes Beispiel liefert für diese These das verheerende kalabrisch-sizilianische Erdbeben von 1783, von dem die Verfasserin gleich eingangs berichtet hatte und mit dem ein verbindender Bogen geschlagen wird zu den zwei Briefen des Plinius, in denen er Tacitus von dem Tod seines

[88] « Pomona » I, S. 599.

[89] Vgl. M. Maurers Einleitung, *Ich bin...*, *a.a.O.*

[90] « Pomona » I, S. 528.

berühmten Vorfahren 79 n.Chr. beim Ausbruch des Vesuvs berichtet.

Das vierte Heft dieser Reihe, das achte des Jahrgangs, welches Deutschland gewidmet ist, wird unzweifelhaft von der Schwierigkeit geprägt, direkte Aussagen über Deutschland als Nation zu machen. Nicht nur mit der territorialen Zersplitterung, sondern auch mit einer bewußten Zurückhaltung in politischen Fragen hängt diese zusammen:

Ich hoffe, meine werthe Freundin hat sich durch keinen muthwilligen Männerkopf verleiten lassen, mir Fragen vorzulegen, die einer Art von Schlingen ähnlich sehen, in welchen sich mein Kopf sehr übel verwickeln könnte, wenn ich mich ohne Vorsicht hingeben sollte. Bey dieser kleinen Vermuthung werde ich gleich ein Stück politischer Frauenzimmersorgfalt zeigen, und nur eine mir unschädliche Antwort geben [91].

Sophie von La Roche wählt wieder eine indirekte Strategie, wenn sie ihre Ausführungen einerseits um die Verdienste berühmter Frauen in der Geschichte und andererseits um das Problem der Frauenerziehung kreisen läßt. Wie sie selbst berichtet, scheitert ihr ursprünglicher Plan, Schriften von verschiedenen Autorinnen in « Pomona » zu sammeln und in dem Deutschlandheft zu publizieren, an dem Wunsch der meisten Verfasserinnen, nicht in die Öffentlichkeit zu treten. Zwar wertet sie dieses Begehren als Bescheidenheit und als Tugend, unterstreicht aber zugleich die mangelnde Beteiligung der Frauen an der öffentlichen Diskussion. Sie macht dafür in erster Linie den Zustand der Mädchen-und Frauenbildung in Deutschland verantwortlich, so daß sie sich veranlaßt sieht, ausführlich auf die ersten von Frauen entwickelten und angewandten Erziehungskonzeptionen einzugehen. Weiterhin stellt sie eine Reihe von Mädchenschulen vor, obwohl eigentlich der Haushalt noch weithin als der ideale Ort für die Erziehung von Bürgermädchen angesehen wurde.

Die Übersicht von Frauen, die in der deutschen Kultur eine besondere Rolle gespielt haben, ist entsprechend kurz.

[91] « Pomona » II, S. 203.

Nach Roswitha von Gandersheim, deren *Geschichte der ersten Kayser aus dem Sächsischen Hause, oder der Ottonen* und geistliche Kompositionen erwähnt werden, muß die Verfasserin feststellen:

Nach dieser Roßwitha — ist, ich gestehe es freymüthig, eine Lücke in der Kenntniß, die ich von unserm gelehrten Frauenzimmer habe. Denn ich bin sicher, daß sie den Geist andrer aufgewekt, und angefeuert hat. Ich werde mich auch bemühen, in einem künftigen Heft die Nachricht von verdienten Personen unsers Geschlechts mitzutheilen, welche zwischen ihr, und der Fräulein von *Schurmann* lebten [92].

Anna Maria von Schurmann [93] war ebenfalls eine der in ganz Europa bekannten, gelehrten Frauen, die durch außerordentliche Kenntnisse in den verschiedensten Wissenszweigen glänzten und von der akademischen Welt wie von der gebildeten öffentlichen Meinung bestaunt wurden.

Weiterhin werden Louise Gottscheds Anteil an Übersetzungen und an der Verbreitung des guten Geschmacks unter den Frauen sowie Johanne Charlotte Unzers *Grundriss einer Weltweisheit für Frauenzimmer* (1751) erwähnt. Eine Kuriosität bieten die Ausführungen über Sawina Erwin, die Tochter des Erbauers des Straßburger Doms, die nach dem Tod ihres Vaters mit dem Bruder zusammen die Bauarbeiten geleitet haben soll.

Ein bemerkenswerter Artikel beschäftigt sich mit der Bauernbefreiung in Böhmen, die 1781 von Joseph II durch ein Patent verkündigt worden war. Die Verfasserin dieses Lobes auf die *Uebung gerechter Menschenliebe* — so der Titel —, Juliane von Mudersbach, stellt die Szenerie ländlicher Idyllen aus der anakreontischen Tradition realistisch dem düsteren Elend der böhmischen Landbevölkerung gegenüber, die nunmehr der Segnungen aufgeklärter Politik teilhaft wird:

[92] « Pomona » I, S. 743/4.

[93] Vgl.G. Brinker-Gabler, *a.a.O.*, S. 27: « Sie besaß eine universale Bildung und hatte ungewöhnliche Sprachkenntnisse; keine war damals in Europa so berühmt wie sie ».

Gleich der alles belebenden Sonne, die nicht nur den Gewächsen hoher Berge, sondern auch jenen niedern Thälern Wärme und Leben mittheilet, beglücket er nicht nur die Hohen des Landes, sondern auch den tiefer stehenden Unterthan [94].

Dabei lobt die Adlige nicht nur die politische und moralische Weitsichtigkeit, sondern auch die Bedeutung dieser Tat für die Verbesserung landwirtschaftlicher Produktivität, also den unmittelbaren Nutzeffekt einer solchen humanitären Politik. Damit verbundene, nicht benannte Ängste in Hinblick auf mögliche soziale Konsequenzen — die Französische Revolution ist so fern nicht — werden sogleich mit einem zweiten Beitrag, der ein verwandtes Thema anschneidet, beschwichtigt. Ein Brief aus Amerika berichtet von einer Sklavenbefreiung, von der langsamen Erziehung zu Freiheit und Eigenverantwortlichkeit. Die geschenkte Freiheit, das scheint die Moral sagen zu wollen, muß nicht zu Vergeltung und Anarchie führen, sie kann behutsam in konstruktive Bahnen gelenkt werden, wie das Beispiel zeigt.

Diese jeweils einem Land gewidmeten Hefte eröffnen einen Blick auf Lebenumstände anderer Art — zumal Reisen noch weitgehend ein Privileg war —, ermuntern zu Vergleichen und liefern Argumente in der Auseinandersetzung über die Lebensumstände deutscher Frauen und stillen darüber hinaus auch das Bedürfnis nach Neuigkeiten im weitesten Sinn.

Schon die Entstehungsgeschichte der Zeitschrift entführt die Leserinnen, wie schon erwähnt, auf einen Spaziergang in die Natur, während dessen die Idee zu « Pomona » aufkommt. Die Natur erscheint damit von Anfang an als Rahmen oder als *die* « Ordnungskategorie » [95], was durch die Wahl des allegorischen Titels nachdrücklich bekräftigt wird:

Mein Büchelgen soll *Pomona* heißen — diese ist die Göttin des

[94] « Pomona » I, S. 767.

[95] *Erforschung der Aufklärung*, hrsg. von Peter Pütz, Königstein/Ts 1980, Einleitung des Herausgebers, S. VIII.

Herbsts. Ich bin in dem Herbst meines Lebens, und der Entwurf dazu entstund in dem Herbst — — [96].

Neben dem Motiv des Spaziergangs ins Freie findet sich das ebenfalls beliebte eines Ganges in den Garten, was zu Betrachtungen über die natürlich wirkende, weil geordnete künstlerische Realität des englischen Landschaftsgartens Anlaß gibt, welche wiederum als Sinnbild für aufklärerische Bewußtwerdung und Erziehungsprogrammatik stehen kann [97].

In diesen Figurationen drückt die Speyerin aus, was sie an anderer Stelle explizit sagt:

Naturgeschichte zeigt uns alle Nebengeschöpfe auf der Erde, und belehrt uns von den tausendfachen Wohltaten, welche wir von den wundervollen, großen und kleinen, beseelten und unbeseelten Wesen, welche uns nahe und ferne umgeben, genießen. Wir kennen unsern göttlichen Urheber nur in den Werken seiner Allmacht und den Gaben der Natur in uns, und um uns; es vergeht kein Augenblick unsers Lebens, in gesunden und kranken Tagen, in welchem wir nicht in Wohltaten der Erde glücklich sind. — Sollten wir diese nicht im Ganzen zu kennen wünschen? Sollten wir nicht fühlen, daß es Pflicht der Dankbarkeit und Liebe gegen Gott und Pflicht der edlen Eigenliebe ist, von allem, was wir selbst sind und was andere Wesen dieser Erde betrifft, wenigstens etwas zu wissen? [98]

Die Bemerkungen zielen spezifisch auf Frauen, denen zugleich ein Weg vorgeschlagen wird:

Ich nahm Thomsons Jahreszeiten auch deswegen, weil er mir Muster und Gränze der schiklichen Wissenschaft für uns schiene [99].

[96] « Pomona » I, S. 17/5.

[97] Vgl. *Schwetzingen, Griechenland und Herveys Betrachtungen bey Blumen*, in: « Pomona » II, S. 683/96.

[98] Mit dieser Ausführung begründet sie, warum sie den 2. Band der *Briefe an Lina* (Mannheim 1785) ihren Ausflügen in den Bereich der Wissenschaften und der Naturgeschichte widmet, obwohl der Untertitel dieses zweiten Bandes, *als Mutter*, eher an Kinderziehung denken läßt.

[99] « Pomona » I, S. 31; James Thomson (1700-1748) brachte *The Seasons* 1730 heraus; die erste deutsche Übersetzung von

Literatur als indirekter Zugang zu den Wissenschaften, deren Kenntnis Frauen verwehrt bleibt. Die Wiedergabe betont also mehr den inhaltlichen als den formalen Aspekt, wandelt die urspüngliche Erscheinungsfolge — Frühling, Sommer, Herbst und Winter — der Publikationszeit entsprechend ab, so daß als erste im Januarheft 1783 die Auszüge aus dem *Winter* gedruckt werden. Neben dem Text steht jeweils ein längerer Kommentar, der die erwähnten Personen und geschichtlichen Umstände erläutert und weiterführende Überlegungen anstellt.

Die überhöhte Diktion des Engländers entspricht dem empfindsamen Naturerleben der bekannten Schriftstellerin:

Nun wünsche ich sehr, daß dieser Theil von *Pomona* meinen geliebten Leserinnen gefallen habe. Er war für mich ohnendlich angenehm, weil ich hofte, ihnen zu nützen, indem auf diese Art von Winterspaziergang vieles von der grossen, mit göttlicher Güte gemachten Einrichtung der Arbeit und Freuden dieser Jahreszeit vor uns erschiene [100].

Es kann nicht als zufällig angesehen werden, daß die Wahl dieses Autors auf Kritik von zwei Seiten, aber nur von Männern, stößt, während sie den Leserinnen sehr gefällt. Pfeffel, ein langjähriger und vertrauter Freund, der auch selbst einige kleine Gedichte beiträgt, macht sich angeblich zum Sprachrohr anderer:

Verschiedene [Freunde], worunter einige ebenso aufgeklärte als gute Männer gehören, wünschten, daß Sie die Spaziergänge nach Thomson mit anderen Aufsätzen vertauschten, weil dieser englische Dichter mit oder ohne Grund weniger als ehemals geschätzt und zumal in der Schweiz Geßnern und Kleisten weit nachgesetzt wird [101].

Sein grundlegender Einwand aber lautet:

Brockes erscheint 1745. « From 1750 to 1850 Thomson was in England the Poet, par excellence, not of the eclectic and literary few, of the large and increasing cultivated middle class ». (The Dictionary of National Bibliography, *a.a.O*, vol. XIX, S. 732, Sp. 1).

[100] « Pomona » I, S. 84.

[101] *Ich bin, a.a.O.*, S. 251/2.

Eine andere Bemerkung [...] ist ihre Vorzugsliebe für die englischen Sitten und Moden [...]. Allein da verschiedenen meiner Freunde dieser Umstand wie mir auffiel, so nehme ich daher Anlaß, Sie, edle Freundin, zu fragen, ob Sie nicht glauben, daß, da die meisten Ihrer Helden Engländer oder nach englischer Form gebildet sind, durch die Darstellung solcher Muster die Grundzüge des deutschen Charakters immer mehr verwischt und ihre Mädchen gewöhnt werden, in ihren Liebhabern nur das englische Gepräge so wie in ihren Moden nur den englischen Schnitt zu schätzen [102].

Er fordert seine alte Bekannte endlich auf:

Wie wäre es, wenn Sie es versuchten, einen deutschen Nationalgeschmack einzuführen [103].

Als auch von anderen, nicht näher bezeichneten Freunden die « beschwerliche Poesie » [104] des Engländers gerügt wird, sieht sich die Speyerin genötigt, die Auszüge aus den *Jahreszeiten* zu unterbrechen. Erst nach wiederholten Protesten in Leserinnenbriefen, werden erneut Episoden aus diesem umfangreichen Poem abgedruckt, allerdings — wie schon oben angedeutet — ohne Nennung im Inhaltsverzeichnis oder unter unverfänglichem Titel, nämlich ohne den Verfasser anzugeben.

Was als beiläufige literaturgeschichtliche Belehrung auftritt, gibt sich nicht nur als nationalistisch gefärbter Einwand gegen die literarische Qualität des Autors, sondern auch als Mißtrauen in die Urteilskraft der Leserinnen zu erkennen. Auch in diesem Fall eines der Lieblingsargumente in der « Lesesucht »-Diskussion, in der immer und immer wieder die Notwendigkeit einer Steuerung und Kontrolle weiblichen Lesestoffs hervorgehoben wird.

Außer den Auszügen aus Thomsons Werk finden sich eine Reihe von lyrischen Beiträgen von den damals bekannten und geschätzten Autorinnen wie Elisa von der Recke, Philippine Gatterer und Sophie Albrecht [105], sowie kürzere

[102] Ebenda.

[103] Ebenda.

[104] « Pomona » I, S. 1008.

[105] Vgl. dazu für S. Albrecht den Band von G. Brinker-

Arbeiten einiger englischer zeitgenössischer Schriftstellerinnen.

Für die Ökonomie des Blattes von Bedeutung sind aber vor allem die moralischen Erzählungen der Herausgeberin selbst. Diese entwirft in den kurzen Prosaerzählungen [106] eine Art moralisches Utopia, eine Welt, in der sich die bürgerlichen Tugendvorstellungen, zwar nach zahlreichen Konflikten und Prüfungen, konsequent und ganzheitlich durchsetzen, so daß die menschliche Glückseligkeit zu gelebter Wirklichkeit wird. In vielfältigen Konstellationen drehen sich die Handlungen um die Wahl des Heiratspartners, um die Prüfung der Charaktere und um die Prinzipien vorbildlichen Lebens, in dem christliche Nächstenliebe und moderne Kindererziehung vorgelebt werden.

Verglichen mit ihrem Romanwerk sind keine grundsätzlich neuen Erzählelemente auszumachen — auch hier findet sich das empfindsame Naturverständnis und die frühaufklärerische Menschenkonzeption in der Nachfolge von Rousseau. Die Kürze der Stücke führt allerdings gelegentlich zu einer Konzentration der Handlung und damit zu einem verstärkten Realitätsbezug, wie etwa in *Liebe, Freundschaft und Mißverständnis* [107].

Die Protagonistin Elise Baumthal (!) verzichtet auf die Eheschließung mit dem geliebten Mann, als sie einsehen muß, daß ihre Charaktere nicht miteinander harmonisieren. Sie wendet sich der Mädchenerziehung zu und findet darin ihre Lebenserfüllung, ohne sich nach der Rolle der Haus-

Gabler, *a.a.O.*, für Elisa von der Recke dagegen G. Catalano, *Elisa von der Recke. Tra 'Empfindsamkeit' ed Illuminismo*, In: « Studi Tedeschi », *XXVII, 1-2 (1984)*, für Ph. Gatterer die einschlägigen Bibliographien.

[106] Zur Entwicklung der deutschen Prosaerzählung J. Jacobs, *Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung*, in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hrsg. von K.K. Polheim, Düsseldorf 1981; R. Fürst, *Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert*, Halle 1897; U. Borchmeyer, *Die deutsche Prosaerzählung im achtzehnten Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften* « Der deutsche Merkur » *und* « Das Deutsche Museum », Diss. Münster 1955.

[107] « Pomona » I, H. 3.

frau und Mutter zu sehnen. Es ist durchaus bemerkenswert, daß Heirat und Familiengründung in diesem Fall nicht zum Ziel weiblichen Lebens gesetzt werden, daß das intensiv diskutierte Problem von der gesellschaftlichen Bestimmung der ledigen Frau hier angesprochen wird:

> Interessant ist hier besonders die Zeichnung der inneren Festigkeit dieser Frauengestalt, die aus Prinzip dem damals allein anerkannten Frauenglück in der Ehe entsagt und in einem selbst gewählten Beruf glücklich wird [108].

So weit vorgewagt hat sich die Verfasserin allerdings nicht wieder, aber auch und gerade mit dieser Erzählung wird eine Richtung angedeutet, eine Fluchtlinie angezeigt.

Bei der Durchsicht der *Pomona* fällt auf, wie wenig die Kindererziehung und also die Mutterpflichten erwähnt werden. Es mögen autobiographische Erlebnisse und Bedingungen der Herausgeberin mitspielen, sicher ist, daß stattdessen auf den « Anbau des Kopfes » besonderes Gewicht gelegt wird, daß die Frau vornehmlich zur Gefährtin und vernünftigen Gesellschafterin herangebildet werden soll.

Hatte beispielsweise J.G. Jacobi in seiner zehn Jahre zuvor erschienenen *Iris* die Verbesserung der Frauenbildung lediglich als Reflex der fortschreitenden Aufklärung der Männer erklärt:

> Auch an dem weiblichen *Geiste* will der männliche seine Lust haben. Daher entwickeln, schärfen, und erhöhen sich nach und nach die eigenthümlichen Fähigkeiten und Reize desselben [...] [109],

so sieht Sophie von La Roche für jede einzelne Frau die Möcglichkeit und die Aufgabe, den als natürlich erkannten Wissensdrang zu stärken und die eigen, sachbezogene Neugier zu entwickeln.

Die Überzeugung von einem gleichrangigen 'Seelenvermögen' bei Mann und Frau und der Glaube an schon

[108] E. Krull, *a.a.O.*, S. 213.

[109] « Iris », Bd. 1, Stück 3, S. 9.

erreichte Fortschritte für ihr eigenes Geschlecht läßt sie immer wieder die bürgerlichen Idealvorstellungen bejahen, auch wenn sie deren Beschränkungen deutlich wahrnimmt:

Ich glaube, wie Sie, daß die Männer noch nie mit einer besonderen Aufmerksamkeit über unsere Ausbindung nachdachten. Es lag aber vermuthlich in dem Geist alter Zeiten. Wir und unsere Fähigkeiten wurden immer nur zu der Hausdienerschaft gerechnet [110].

Diese Vergangenheit wirklich zu überwinden, dazu bedarf es des Wissens um die eigenen Fähigkeiten, daher die wiederholte Versicherung,

daß wir mit unsern Verstandskräften thun können, was wir wollen, wenn es uns nur recht Ernst ist [111].

Die Benutzung derselben jedoch ist für Frauen mit besonderen Schwierigkeiten verbunden, sie ist kleinlichen Begrenzungen unterworfen, muß gerechtfertigt werden. Die hindernisreiche Gratwanderung zwischen Anpassung und Auflehnung — oder besser Ausweichen im angesprochenen Fall — wird in der Selbstdarstellung der Herausgeberin erkenntlich, die weiß, daß sie als berühmte Autorin nicht in allen Aspekten mit dem in der Zeitschrift propagierten Frauenideal übereinstimmt. Das ist der Grund, warum sie sich wiederholt gegen der Verdacht der 'Gelehrsamkeit' verteidigt (verteidigen muß?), warum sie, wie auch andere Schriftstellerinnen der Zeit, den Leserinnen ihren Tagesablauf mit allen hausfraulichen Pflichten darstellt. Ihre Normalität muß bekräftigt werden.

Die vorsichtigen Rückzüge und das besänftigende Einlenken sind ihr jedoch vor allem als persönliche Charakterschwäche ausgelegt worden, ohne die Vorstösse angemessen zu würdigen, die sie gewagt hat:

In prinzipiellen Dingen nahm sie eine recht unentschiedene und schwankende Haltung ein und drehte gern das Mäntelchen nach dem Winde. Für und gegen Gelehrsamkeit, für und gegen einen festen Charakter beim weiblichen Geschlecht, für und gegen Liebes- und Vernunftheirat — zwiespältig wie ihr ganzes Wesen, schwan-

[110] « Pomona » II, S. 170.
[111] « Pomona » I, S. 368.

kend zwischen den Einflüssen gelehrter Erziehung und angenommenem empfindsamen Lebensstil war auch die Art ihrer Betrachtungen [112].

Sophie von La Roche hat vorrangig versucht, ihrer Überzeugung gemäß — und sie war sowohl durch ihre gesellschaftliche Stellung als auch durch ihre frühaufklärerische Bildung keine Verfechterin oder Vorbereiterin weiblicher Emanzipation — an der öffentlichen Diskussion um Frauenbildung und -erziehung teilzunehmen. Es war für sie eine der notwendigen « Listen der Ohnmacht » [113], nachgiebig und flexibel auf Kritik zu reagieren, auf Vorwürfe einzugehen und diese zu überdenken. Sie hat ihre grundsätzlichen Überzeugungen, die uns heute allerdings manchmal als widersprüchlich erscheinen können, dennoch nicht aufgegeben, hat mit Lektüreempfehlungen und Berichten über weibliche Künstler und Wissenschaftler Hinweise gegeben, Richtungen angedeutet. Ihr kommt nicht nur das Verdienst zu, die Begrenzung der Lebenssphäre von Frauen in dem eingangs erwähnten Hausrundgang bildhaft erfaßt zu haben, sondern auch dasjenige, Konsequenzen gezogen zu haben, wenn sie ihre Leserinnen auf imaginäre Reisen entführt.

Indem sie den in den verschiedenen Damenbibliotheken mit pädagogischer Absicht formulierten Kanon nützlichen Wissens für Frauen hinter sich läßt, praktiziert sie ein Stück Selbstbestimmung und Eigenverantwortung. Ihr schriftstellerisches und publizistisches Schaffen zielt auf das aufklärerisch-utopische « bessere Leben », dessen Beginn sie schon in der Gegenwart zu sichten meint:

Aber entzückend ist mir der Blick in's bessere Leben, wo kein Unterschied zwischen Mann noch Weib seyn wird, wo gleich einmüthiges Bestreben nach höchster möglicher Vervollkommung unsere Bestimmung, und Forschen in dem, was war und seyn wird, unser aller Arbeit seyn wird [114].

[112] E. Krull, *a.a.O.*, S. 234.
[113] *Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen*, hrsg. von C. Honegger und Bettina Heintz, Frankfurt/M 1981, dem der Titel 'entwendet' wurde.
[114] « Pomona » II, S. 380.

L'IRRIPETIBILE CLASSICISMO DI GOETHE

di
MARINO FRESCHI
Napoli

André Breton bollò ogni nostalgia classicistica con una paradossale provocazione: « La Grecia non é mai esistita. Essi non passeranno » [1]. Tale affermazione ci conduce immediatamente nel vivo della polemica sul classicismo. È singolare notare come ogni approccio a una simile esperienza artistica sia caratterizzata da un vivace risentimento, da un imbarazzante pregiudizio che segnala la sotterranea continuità di un rapporto traumatico con i modelli ed i paradigmi della tradizione. Ogni nuova comunità culturalmente creativa li reinventa, dissacrandoli o con venerazione riedificandoli, anche se poi almeno da Nietzsche e da Freud il dialogo con la classicità ha sperimentato un'inquietante e indiscreta attualizzazione ignota alle precedenti rivisitazioni dell'eredità classica.

Ma perché Breton volle scandalizzarci a tal punto collegando la Grecia con una celebre parola d'ordine antifascista? Probabilmente la sua immaginazione era ancora turbata dalle orrende testimonianze con cui i vari fascismi cercarono di requisire l'iconologia classica: una tentazione, per altro, infelicemente comune anche allo stalinismo che ricoprì di marmi neoclassici i suoi santuari. Ma, al di là della polemica politica emerge nel paradosso del francese una sottile intuizione dell'aspirazione impolitica di ogni classicismo o, se si preferisce, della facile strumentalizzazione con cui ogni potere, sostanzialmente restaurativo di

[1] A. Breton, *Rano Raraku*, in A.B., *Poèmes*, Paris 1948, p. 236.

una concezione e di una prassi totalitarie, opera con la copertura ideologica e con l'orpello artistico mutuati da una volgare semplificazione del classicismo.

In ogni paradosso, in ogni provocazione, in ogni aggressiva esagerazione, in ogni intelligente falsificazione si cela un elemento più o meno cospicuo di verità, ancorché eccessivamente unilaterale e maliziosamente ritagliato, per propaganda, da un più vasto contesto. Ma prescindiamo dalla scarsa legittimità dell'interpretazione di Breton per accettarne la sfida lanciata all'interno della discussione critica proposta da ogni classicismo, anche da quello di Weimar. Numerosi critici hanno, a ragione, visto nell'ideologia classica un'efficace risposta antirivoluzionaria avanzata dai più celebri scrittori della letteratura tedesca: Goethe e Schiller [2]. Proprio quest'ultimo, con la rivista « Die Horen », fondò l'organo ufficiale del classicismo quale ideologia della 'impoliticità' in nome dell'arte pura, astratta dalle 'volgari' lotte dell'epoca, l'unico e ultimo rifugio « all'interno di questo tumulto politico dall'ossessionante demonìa della critica allo stato » [3]. Agli illustri collaboratori proponeva di « riunificare all'insegna della verità e della bellezza il mondo politicamente diviso mediante un più elevato interesse universale per quanto c'è di *veramente umano* sollevato da ogni influsso dei tempi » [4].

Né Goethe fu da meno del suo grande amico nel condannare la mania politica che, secondo lui, si era impossessata di tanti intellettuali tedeschi, rendendoli insensibili ad ogni distaccata meditazione estetica e ad ogni sollecitudine per la creazione artistica. Di fronte alla letteratura impegnata del tempo, ai dioscuri di Weimar nulla sembrava più appropriato che ritrarsi aristocraticamente dalla mischia. Ma tale splendido isolamento estetico costituiva una precisa scelta ideologica, esemplificando una posizione effettivamente politica, diffusa da una intelligente e influente impresa culturale affidata a riviste, opere teatrali, romanzi, saggi critici letti, discussi e benevolmente accolti quasi da tutta la Germania colta.

[2] Cfr. J. Gebhardt, *Zur Physiognomie einer Epoche*, in Id., *Die Revolution des Geistes*, München 1968; cfr. anche M.L. Baeumer, *Der Begriff 'klassisch' bei Goethe und Schiller*, in *Die Klassik-Legende*, a cura di R. Grimm e J. Hermand, Frankfurt a M. 1971, pp. 27-49. Si cfr. anche H.O. Burger (Hrsg.), *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen* Darmstadt 1972.

[3] F. Schiller, *Ankündigung. Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gessellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller*, in Id., *Sämtliche Werke* (SW), a cura di G. Fricke e H.G. Gröpfert, V, München 1967⁴, p. 871. Cfr. N. Saito, *Le « Horen » e le 'Lettere sull'educazione estetica'*, Roma 1963, pp. 115-226 e M. Freschi, *A proposito dell'ideale della* Humanität *in Schiller*, in M.F. *L'utopia nel 700 tedesco*, Napoli 1974, pp. 129-197.

[4] *Ibid.*

Interrompiamo brevemente il discorso sull'impoliticità quale contrassegno ideologico del classicismo di Weimar per accennare ad una singolare contraddizione di quegli anni,ricordando come in quel periodo i giacobini francesi assumessero pose classicheggianti e quanto amassero la moda classica, dal taglio corto dei capelli allo stile retorico, dal truce simbolo del fascio repubblicano al culto austero della *vertu* che, attraverso la mediazione illuministica e rousseauiana, era approdata al centro dell'utopia robespierriana. Certo, sussistevano anche significative divergenze nelle opzioni classiche: quella in auge a Parigi si ricollegava orgogliosamente alla Roma repubblicana, mentre a Weimar Goethe pensava soprattutto alla Grecia, reinterpretata nella prospettiva un po' museale di Winckelmann. Schiller, più avvertito delle urgenze dei tempi, si batteva per una rilettura moderna del classicismo antico che, mediato da Boileau e soprattutto, anche per lui, mercè l'opera winckelmanniana, diveniva la trasposizione estetica dell'etica kantiana. Dall'intima attenzione schilleriana per la sensibilità e la psicologia individuali, affiorava il disegno concettuale di una graduale elevazione dell'uomo dalla realtà naturale alla libertà morale tramite l'educazione estetica. Per lo scrittore svevo, dunque, « uno dei pricipali compiti del poeta é l'idealizzazione, la nobilitazione » [5] della materia trattata quale prova e prassi dell'assenso personale. Nella suggestione per simili mete, Schiller individuava la caratteristica dell'autore

[5] F. Schiller, *Über Bürgers Gedichte*, in F.S., SW, V, p. 979.

classico, come osservava nella famosa stroncatura a Bürger, esortando i poeti « a unirsi con grazia estetica e morale sempre c stante, con dignità virile, con tensione intellettuale, co. grandezza sublime e silente, per conquistare in tal modo la corona della classicità » [6]. Su questa base egli continuava a sviluppare in quegli anni la famosa e complessa proposta dello Stato estetico, di questa sempre riaffiorante tentazione di un'utopia filosofica e poetica di una repubblica degli eletti. A conclusione delle sue riflessioni esclamava, distinguendo il mito dalla realtà del suo progetto culturale:

> Ma esiste poi un tale Stato della bella apparenza? e dove trovarlo? Come bisogno esiste in ogni anima di fini sentimenti; di fatto si potrebbe trovarlo, come la chiesa pura e la repubblica pura, solo in alcuni pochi circoli eletti, dove non la insulsa imitazione di costumi stranieri, ma la propria natura bella guida la condotta; dove l'uomo cammina attraverso le più complicate circostanze con ardita semplicità e calma innocenza, e non ha bisogno di difendere la libertà altrui per affermare la propria, né di far getto della propria dignità per mostrare grazia » [7].

La proposta elaborata da Schiller incontrò il sostanziale consenso di Goethe in una ampia serie di posizioni che coprivano una sfera espressiva assai diversificata: dalla saggistica estetica — affidata a contributi un po' antiquari eppure utili per accedere nel laboratorio quotidiano del neoclassicismo europeo del tempo — ai patetici fallimenti poetici dell'*Achilleis*, che nell'intenzione dell'autore avrebbe dovuto rappresentare un nuovo poema omerico rimasto allo stato di curioso frammento. Più convincente risultava la trasposizione della materia epica classicamente sollevata dall'immediatezza della violenza, epperò adattata in un contesto storico spiritualmente ancora vivente e tratteggiato con felicità lirica nell'idillio tedesco di *Hermann und Dorothea*, mentre nella rivisitazione goethiana della *Iphigenie auf Tauris*, dallo stesso scrittore avvertita — al di là di ogni mimesi classicheggiante — « diabolicamente umana » [8], si condensava una delle più complesse esperienze poetiche di Goethe [9].

[6] *Ivi*, p. 985.

[7] F. Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, SW, V, p. 669, tr. it., *Dell'educazione estetica dell'uomo, in una serie di lettere* (1795), in F. Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino 1968, p. 323.

Il pungente sarcasmo della satira classica era rivissuto nelle acri osservazioni dei *Venetianische Epigramme*, dove l'autore derideva i tanti « Freiheitshelden » del suo tempo precludendosi, parzialmente almeno, la comprensione dell'autentico nucleo rivoluzionario. La sua scelta sembrava optare per il privato, per il libero gioco dell'eros nella levigata elaborazione di moduli poetici formalmente perfetti consegnati alle *Römische Elegien*, mentre poi a una disamina accurata si scopre subito che erano gli anni in cui il poeta stava confrontandosi con la problematica sociale suggerita, abbastanza nitidamente, dal compromesso storico tra l'aristocrazia illuminata e la colta borghesia imprenditoriale celebrato nel *Wilhelm Meister*. Inserito nella tradizione pedagogica e massonica dell'epoca, il romanzo era solidamente ancorato a una visione ottimistica del mondo, quale pregiudiziale per una credibile proposta educativa [10]. L'opera si incentrava sulla formazione spirituale, sull'educazione morale e sentimentale, nonché sul reinserimento e ascesa sociale del protagonista. Tale progresso risultava possibile con il ricorso a uno straordinario *deus ex machina*: la società massonnica della Torre. Goethe non poteva (e non voleva) più ricollegarsi alle logore strutture culturali religiose come la Provvidenza (mentre non era assente una remota metamorfosi della predestinazione nell'ineffabile elezione iniziatica di Wilhelm). Lo stesso illuminismo rous-

[8] Lettera di Goethe a Schiller, Jena 19. 1. 1802, in J.W. Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe (HA) V, a cura di J. Kunz, p. 405.

[9] Cfr. R. Saviane, *Goethezeit*, Napoli, 1987 e dello stesso *Educazione o sublimazione estetica? Il « bello » in Schiller*, in « AION. Studi tedeschi », XXIX (1986).

[10] Cfr. W.H. Bruford, *Goethe's Wilhelm Meister as a Picture and Criticisme of Society*, in « Publications of the Englisch Goethe Society » 1933, pp. 20-45.

seauiano, che aveva colorito così marcatamente la fase stürmeriana, conteneva già in sé cospicui momenti contraddittori che solo in testi paradigmatici, come nell'*Emile*, si ricomponevano in un progetto pedagogico di sviluppo della personalità malgrado « *inegalité parmi les hommes* ». Il ricorso alla massoneria, che coglieva un'abissale attrazione di ogni classicismo per il rito e la liturgia esoterica, era coerente col gusto e con la moda del secolo; in un Europa ricolma di logge e di avventuerieri dell'occulto, si accettava senz'altro la favola massonica che sorreggeva la trama del *Wilhelm Meister* [11]. La vitalità dell'opera rivela, inoltre, quanto il romanzo fosse poeticamente più robusto dei suoi numerosi « fratelli » pedagogici e massonici caduti giustamente in oblio [12]. Ciò era dovuto alla struggente poesia che interrompe l'ordito ideologico del libro arricchendolo di figure e situazioni squisitamente liriche. Ma, come la storia di Papageno è inscindibile dal mito iniziatico della coppia regale di Pamina e Tamino, così i tenui *Lieder*, che risuonano nel romanzo, ne costituiscono uno dei poli poetici. L'opalescente lirismo di Mignon e dell'arpista — che provengono dall'Italia, per Goethe terra classica per eccellenza — complicano la rete di significati possibili frantumando ogni unilaterale interpretazione del classicismo goethiano. Nelle opere di maggiore impegno si dissolve ogni univocità semplificatrice, mentre riaffiora l'esigenza di una lettura plurima del *corpus* poetico e ideologico di Goethe, ribelle a qualsiasi antologizzazione o a spregiudicate operazioni volte a scegliere ciò che é vivo da ciò che é morto nella sua poesia. I facili giochi ermeneutici per ridurre il *Meister* a un rigido manichino che solo nell'oblio del registro neoclassico, intrecciato al mito pedagogico-massonico, palpiterebbe

[11] Mi sia concesso di rinviare ai miei studi: *L'utopia nel 700 tedesco*, cit. e *Dall'occultismo alla politica. L'itinerario illuministico di Knigge (1752-1796)*, Napoli 1979.

[12] Cfr. G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1968. Cfr. R.P. Janz, *Zum sozialen Gehalt der Lehrjahre*, in *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für W. Emrich*, a cura di H. Antzen, B. Balzer, K. Pestalozzi, R. Wagner, Berlin-New York 1975, pp. 320-340.

ancora di autentica poesia, si esauriscono nel respiro corto di tale impostazione, eccessivamente soggettivistica e legata per paradosso proprio a quell'impronta storico-culturale che vorrebbe esorcizzare. Infatti la trama del romanzo, superficialmente così ben pettinata, s'infittisce con rimandi sotterranei e con corrispondenze spirituali appena alluse, eppure significative, per tracciare il diagramma ideologico ed estetico dell'opera, ma anche del nucleo mitico profondo del classicismo weimariano [13]. Per capire meglio il mito culturale radicato nella poesia del *Meister* e fondato su un aspetto dell'idea goethiana di classicità, occorre osservare che tale classicità combacia con una pluralità semantica sprigionata da un'intensa dialettica che non riesce a ricomporsi oltre le intenzioni dello scrittore, ma che approda a uno 'splendido' complesso aporetico, interno a tutta la poesia di Goethe.

Il suo classicismo non si riduce quindi alla polverosa facciata con cui il sussiegoso *Geheimrat*, consigliere aulico alla corte di Weimar, coperse con ornamenti museali ed erudizione filologica le opere della maturità quasi a voler vistosamente accentuare il suo distacco dalla scapigliatura giovanile. Proprio lo *Sturm und Drang* aveva violentemente attaccato la levigatezza neoclassica proposta dall'anacreontismo illuministico e dal gusto rococò di Wieland. In tale temperie spirituale si era compiuto il risveglio poetico di Goethe sulla scia dello sferzante insegnamento di Herder che, in nome dell'autonoma libertà del genio, aveva pronunciato una delle più dure condanne dell'atteggiamento antiquario neoclassico.

> Si è rinunciato alla propria personalità sacrificando tutto quanto avrebbe potuto sottrarci la qualifica di classici e di divenire imitatori dei classici! Oh quella maledetta parola di classico! Essa ci ha trasformato Cicerone in un retore, Orazio e Virgilio in poeti scolastici, Cesare in un pedante e Livio in un parolaio. È stata la parola 'classico' che ha separato l'espressione dal pensiero e il pensiero dall'occasione da esso provocata, abituandoci a fare

[13] Cfr. Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wierderkehr des Mythos*, Struttgart 1980.

esercizi secondo Orazio e perfino a volerlo superare nella sua stessa lingua. È stata questa parola che ha rimosso ogni vera cultura dopo gli antichi quale unico modello vivente [...]. Per questa parola più di un genio è stato sepolto sotto le macerie verbali rovinando la sua testa in un caos di modi di dire stranieri, mentre il peso di una lingua morta gli rotola sopra come una macina [14].

Uno dei nostri più acuti germanisti, Giuliano Baioni, ha osservato come proprio l'esperienza stürmeriana avesse segnato indelebilmente l'evoluzione poetica e spirituale di Goethe, rendendolo immune o comunque impermeabile a qualsiasi ulteriore violenza culturale [15]. Ci si avvicina così al nodo problematico che distingue gran parte dell'opera e dell'ideologia goethiana dopo la travolgente febbre stürmeriana. In questa chiave storico-interpretativa si possono leggere le monotone e rituali equazioni goethiane tra classicismo e salute, mentre l'elemento romantico corrisponderebbe in siffatto sistema metaforico alla malattia, alla morbosa disgregazione in atto nella poesia e nello spirito di molti suoi contemporanei. E quando gli schieramenti culturali più accreditati sembravano dar torto al poeta, egli elevava il classicismo a categoria metastorica che attraversava i secoli e le scuole per cui lo stesso Manzoni diventava scrittore classico mercé la sua poesia dove « la serietà virile si coniuga sempre alla chiarezza » [16]. Gli stessi archetipi storici del romanticismo venivano rivendicati assai spregiudicatamente al patrimonio classico:

Classico io chiamo ciò che è sano, e romantico ciò che è malato. Così i *Nibelunghi* sono classici come Omero, ché entrambi sono sani e forti [17].

[14] Cfr. J.G. Herder, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, (1767), in Id., *Sämmtliche Werke*, a cura di B. Suphan, I, Berlin 1877, pp. 4-12.

[15] Cfr. G. Baioni, *op. cit.*

[16] *Goethes Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe, XXXVII, p. 118.

[17] J.P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, (1848), tr. it. di T. Gnoli, Firenze 1947, p. 277, Cfr. J.W.G., HA, XII, p. 721.

L'assunzione del retaggio classico si dilatava per Goethe ben oltre i confini formali per identificarsi con una *Weltanschauung*, con una ideologia della salute, del positivo, del realismo, dell'atteggiamento equilibrato cui rimaneva estraneo ogni pathos soggettivistico, ogni wertherismo dello spirito. Discorrendo di Ovidio, il più 'romantico' poeta dell'antichità, Goethe ne esaltava vistosamente la classicità osservando che « Ovidio restò classico anche in esilio, cercando la causa dell'infelicità non in sé ma nel suo allontanamento dalla capitale del mondo » [18]. Una posa di sobrietà, una volontà di oggettivazione senzi residui sentimentaleggianti, un gesto attento alla compiutezza, un puntiglioso amore per la forma, un interesse per la ricerca scientifica, un apprezzamento sincero per la prassi e per la maturità virile, ecco alcuni degli ingredienti culturali e morali del classicismo goethiano, sostanziato da una scelta aristocratica della vita e della creazione artistica [19]. I conti sembrano dunque tornare: tutto ciò che vi è di patetico, sentimentale, eccessivamente soggettivo ed eversivo dell'ordine sociale e politico è avversato da questa concezione della classicità, così affine all'ideologia 'forte' delle correnti ostili alla rivoluzione e poi della Restaurazione, a quella per intenderci che vedeva nel misticismo dei convertiti romantici un ulteriore temibile segno dei tempi. Eppure nel celebre saggio sul *Literarischer Sansculotismus* del 1792 per « Die Horen » schilleriane, Goethe espresse una sorprendente convinzione suffragata da una analisi stringente della « miseria tedesca » in cui erano costretti a vivere gli intellettuali del suo tempo. Dopo aver accuratamente elencato i ritardi della cultura tedesca, chiedendosi per quali carenze essa fosse ancora difforme dall'ideale classico, concludeva che solo con una radicale trasformazione poetica si sarebbero create le premesse per l'affermarsi di un autentico

[18] J.W.G., HA, XII, p. 487.

[19] Sul contrasto con la nuova cultura romantica del tempo cfr. *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*, a cura di C. Schüddekopf e O. Walzel, in « Gotheschriften », XIII, Weimar 1898.

classicismo in Germania. Ma — ed ecco la sorpresa — per Goethe, uomo di governo ed assertore dell'ordine, il gioco non valeva la candela, sicché terminava osservando che « Non vogliamo augurarci quei capovolgimenti [*Umwälzungen*] che potrebbero preparare in Germania le opere classiche » [20]. L'interpretazione di una tale considerazione risulta imbarazzante. A che tipi di cambiamento poteva mai pensare Goethe nel 1795? Non credo che si possa seriamente sostenere che il poeta di Francoforte avesse il dono della profezia e temesse già la via prussiana all'unificazione tedesca e alla conseguente boria imperialistica. All'attenzione preoccupata di Goethe s'imponeva il classicismo politico della giovane repubblica francese. Nell'opera dello scrittore affiora una complessa costellazione aporetica. Il suo classicismo scaturisce dal rifiuto della politica, eppure corrisponde ad un puntuale intervento antirivoluzionario. E inoltre la sua concezione classica si ridimensiona di fronte alle sue stesse analisi storico-culturali come pure ad una lettura polivalente delle sue opere maggiori. Il discorso sul classicismo di Weimar, almeno per quanto riguarda il suo principale esponente, si problematizza sgretolando la 'leggenda' storiografica della *Deutsche Klassik* [21]. Le contraddizioni interne risultano così ingenti da dissolvere ogni coerenza poetica frantumando miseramente la pretesa unicità della poesia goethiana. Ma, se è auspicabile sbarazzarsi della tediosa olimpicità affidata allo scrittore tedesco, la sua più matura produzione è caratterizzata, insieme con le contraddizioni, da un'intensa dinamica mitopoietica. Nell'opera goethiana affiora, assieme ad un'inquietante problematica, una struttura significante, una tensione verso la coerenza poetica, una tendenza verso una proposta culturale che crede nella soluzione dei contrasti tramite l'operare, il farsi, il divenire storico. Certo, la concezione del classicismo di Goethe conosce una banda ampia di oscillazioni. E d'altronde nella cultura tedesca del tempo si esprimeva una vasta gamma di aperture alla classicità. Gli stessi scrittori suoi contemporanei erano assai possibilisti nell'utilizzare il termine 'classico'. Per Wilhelm Heinse, altro sincero ammiratore della classicità italiana, « ciò che è classico è soprattutto l'intensamente pieno », perché « non è la stasi il più appropriato stato della bellezza, bensì il mare in tempesta, la vita sublime, il movimento vorticoso » [22]. Ci troviano confrontati con una visione dionisiaca della classicità che ci aiuta a riconoscere atteggiamenti affini nello stesso capolavoro goethiano.

[20] Cfr. J.W.G., HA, XII, 241.
[21] Cfr. *Die Klassik-Legende*, cit.

Una lettura attenta della seconda parte del *Faust* può agevolmente illustrare momenti estatici di rottura. Dietro la freddezza del rimando erudito si individuano oscure cifrature di laceranti esaltazioni appena trattenute dallo stravolgimento formale ed etico mediante una rigorosa disciplina ed un ansioso accampamento all'interno dei moduli tradizionali. In scene come la *Klassisch-romantische Phantasmagorie der Helena* oppure la *Klassische Walpurgisnacht* o il *Mummenschanz* (che introduce l'invocazione, orfica e gotica al tempo stesso, delle Madri), gli archetipi mistici classici si colorano di significazioni così intense e così nuove da spostare in avanti i confini della classicità fino a suggerire una paradossale identificazione — sia pure in chiave fantastica e allucinatoria — di ciò che è classico con quanto è romantico, attigendo così, come diceva Fridrich Schlegel, la « grande combinazione » [23] per realizzare — sempre per usare la felice espressione di Schlegel — « l'unificazione di quanto è essenzialmente moderno con ciò che è essenzialmente antico. E mi capirai se aggiungo che Goethe, il primo di un periodo artistico affatto nuovo, ha iniziato ad avvicinarsi a questa metà » [24]. Una siffatta conciliazione potè essere intravista (e mai saldamente attuata) tramite un'intima concentrazione poetica. L'estasi dionisiaca travolgeva i precari equilibri del cosmo poetico goethiano senza poter

[22] W. Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), Leipzig o.J., pp. 165-166.
[23] « Athenäum », II, München 1924, pp. 179-81.
[24] *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, a cura di O. Walzel, Berlin 1890, p. 170.

statuire un paradigma consolidato, limitandosi piuttosto a configurare un'allusione utopica sfuggita al mondo interiore dello scrittore nella pienezza poetica, mentre l'utopia verso il compimento globale dell'ideale classico, condizionato da quella « *Umwälzung* » rivoluzionaria, era al tempo stesso preannunciata e profondamente temuta da Goethe.

Se volessimo ora tornare alla paradossale logica di Breton, potremmo aggiungere che quella « Grecia » non esiste ancora, mentre Weimar, pur con tutti i suoi limiti spirituali e con le sue contraddizioni storico-sociali, ne aveva rappresentato un'ardita ed irripetibile anticipazione.

EDUCAZIONE O SUBLIMAZIONE ESTETICA? IL « BELLO » IN SCHILLER *

di
RENATO SAVIANE
Padova

All'inizio del compatto gruppo di lettere, che Schiller invia all'amico Körner tra il 25 gennaio e il 28 febbraio 1793 (è invalsa l'abitudine di chiamarle *Kallias-Briefe*), viene avanzata la domanda se sia possibile stabilire, malgrado il veto kantiano, dei criteri oggettivi per riconoscere il bello: « Von dieser Unmöglichkeit eines objektiven Prinzips für den Geschmack kann ich mich noch nicht überzeugen » [1]. Rifiutato il concetto kantiano di arte pura (l'arabesco), Schiller lancia una « formula », l'arte è forma di una forma, che, pur ricca di potenzialità, ha tutto l'aspetto del *ballon d'essai*. Con tale formula proprio l'uomo, che era rimasto escluso dalla riduttiva visione kantiana del bello, vale a dire la forma più alta costruita dalla natura per fini logici e morali, può essere oggetto dell'arte, può venire ri-

* Con questo saggio mi propongo di passare brevemente in rassegna gli scritti che Schiller ha dedicato ai problemi del bello; restano esclusi gli scritti sul sublime, ai quali ho riservato un altro lavoro, *Il sentimentale e il sublime*, pubblicato nel volume *Goethezeit* (ed. Bibliopolis).

[1] Cfr. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, hrsg. und kommentiert von K.L. Berghahn, München 1973, p. 153.

plasmato, ricevere dall'artista una nuova forma, non sottoposta, questa, a fini logici e morali, ma estetici.

Forse a Schiller il principio della forma della forma, della forma riplasmata, non pareva abbastanza solido come criterio d'oggettività, oppure — come sostiene Lukács [2] — la gnoseologia kantiana lo teneva ancora avvinto: fatto sta che Schiller abbandona all'improvviso la sua prima formula per sostituirla con un'altra: bello = libertà nel mondo empirico (« Freiheit in der Erscheinung »). A questa definizione Schiller arriva contaminando la *Kritik der praktischen Vernunft* con la seconda parte della *Kritik der Urteilskraft*, in cui Kant parla della teleologia in natura. Per Kant non esiste un fine riconoscibile nella natura (il mondo dei fini è solo quello umano); siamo noi che, surrettiziamente, riconosciamo, con un giudizio riflettente, dal valore puramente soggettivo, non con un giudizio costituente, nella natura degli scopi:

> Da wir die Zwecke in der Natur als absichtlich eigentlich nicht beobachten, sondern nur in der Reflexion über ihre Produkte diesen Begriff als einen Leitfaden der Urteilskraft hinzu denken, so sind sie uns nicht durch das Objekt gegeben [3].

Così come noi vediamo un fine là dove esso oggettivamente non v'è — dice Schiller — un *telos* nella natura (« Vernunftähnlichkeit »), così possiamo costatare libertà (« Freiheitähnlichkeit oder kurzweg Freiheit ») là dove essa non è, libertà nella natura (« Freiheit in der Erscheinung »). Ora, la libertà che noi percepiamo nel mondo fenomenico (una parvenza di libertà invero) sarebbe identificabile con il bello.

Dal momento che il giudizio estetico deriva dal kantiano giudizio riflettente, non si capisce come Schiller potesse pensare d'aver trovato un criterio oggettivo per discernere il bello dal non bello. Il kantiano Körner scopre immediatamente la debolezza del ragionamento dell'amico:

[2] G. Lukács, *Zur Ästhetik Schillers*, in G.L., *Probleme der Ästhetik*, Neuwied-Berlin 1969, pp. 17-105, qui pp. 53-55.

[3] I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg (6 1974), p. 264.

> Dein Prinzip der Schönheit ist bloß subjektiv; es beruht auf der Autonomie, welche zu der gegebenen Erscheinung *hinzugedacht* wird (p. 163).

Schiller non accetta l'obiezione, ma sposta l'accento dal soggetto all'oggetto: non siamo più noi che proiettiamo la libertà nella natura, ma è la natura stessa che, là dove è bella, determina se stessa:

> Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir *Schönheit* (167).

Subito dopo però, il procedere di Schiller è estremamente rapsodico e contraddittorio, viene reintrodotta la visione soggettiva perché si sostiene che *per noi* è bello quell'oggetto o quella manifestazione di natura cui non applichiamo né la ragion pratica né quella teoretica, che non sussumiamo quindi nei concetti logici e che non consideriamo sotto l'aspetto dell'utilità o in genere della finalità, ma cui lasciamo, in certo senso, una volontà propria, propria alla natura che l'ha prodotto. La differenza dall'estetica kantiana sembra ridursi ad una sfumatura. Certo Schiller vuole mettere in rilievo il rispetto che dall'osservatore deve essere portato all'oggetto, considerato non al servizio dell'uomo, ma sacro quasi nella sua autonomia; a Schiller importa evitare che la *ratio* o la moralità umana s'impossessino a piacimento della natura e soffochino i diritti della sensibilità. Ma allora la novità non sta nel giudizio estetico (Schiller condivide espressamente l'idea kantiana che un edificio non può essere considerato bellezza pura perché l'osservatore non può escludere considerazioni utilitaristiche o finalistiche; cfr. la lettera del 23 febbraio, p. 185), quanto in quello morale; inavvertitamente Schiller scivola dal campo estetico a quello morale [4]; non per nulla introduce, proprio in questo momento, la storia del viandante, de-

[4] Cfr. K. Hamburger, *Schillers Fragment « Der Menschenfeind » und die Idee der Kalokagathie*, in « Deutsche Vierteljahrsschrift » 1956, pp. 367-400.

rubato e ferito da ladroni, che viene aiutato in modi diversi da moderni samaritani. Schiller insiste non sulla bontà, ma sulla bellezza del soccorso: bello è il gesto di quel samaritano (non più buono, secondo la parabola, ma bello appunto), che agisce per impulso, nel quale la sensibilità non è stata coartata dalla razionalità (dovere morale kantiano), ma ha reagito in armonia con i dettami del dovere. Là dove istinto e dovere, sensibilità e razionalità trovano una sintesi, dice Schiller, là rinveniamo la bellezza.

Non credo che nel campo estetico Kant avrebbe potuto riconoscere una differenza dalla propria teoria. Attraverso il gioco di immaginazione ed intelletto Kant prefigura la sintesi schilleriana di sensibilità e razionalità. È nel campo morale, qui indebitamente proposto, che le opinioni di Schiller divergono da quelle di Kant, è sul terreno etico che Schiller ipotizza un'armonia tra inclinazione e dovere che Kant non avrebbe potuto accettare.

Quando Schiller, nella lettera del 23 febbraio, riassume il cammino percorso scrivendo:

> Es gibt eine solche Vorstellungsart der Dinge, wobei von allem übrigen abstrahiert und bloß darauf gesehen wird, ob sie frei, d.i. durch sich selbst bestimmt erscheinen (174),

sottace l'*excursus* morale (parla appunto di « oggetti », non di « azioni ») e ritorna su binari propriamente estetici e al tentativo di trovare criteri oggettivi alla definizione della bellezza.

Come avviene altrove (p.e. nei *Briefe über die ästhetische Erziehung*, in cui il termine *Spieltrieb* viene sostituito da quello di *Bestimmbarkeit*), là dove Schiller riprende il filo del ragionamento interrotto, introduce una definizione dell'argomento trattato diversa da quella di partenza. Aveva usato la formula: bellezza = «Freiheit in der Erscheinung»; ora preferisce la seguente formulazione: « Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit » (177), che introduce però un elemento di confusione dal momento che natura non è immediatamente assimilabile a libertà. Con questa nuova formula Schiller vuol dire in sostanza che bello è l'oggetto (di natura) che preserva la propria autonomia nei confronti

dell'osservatore, il quale usa parametri tecnici, sottopone ad una regola, alla propria regola, l'oggetto osservato. P. e. un edificio (che non è certo un oggetto di natura, ma è vano attendersi stretta coerenza in queste rapsodiche lettere estetiche) che riesca a far dimenticare la sua funzione, la sua fruibilità, appare nella luce della bellezza, non della tecnica. Ma l'oggetto, che voglia essere apprezzato esteticamente, deve preservare la propria indipendenza anche da regole o condizionamenti che non sono direttamente dettati dall'osservatore; un cavallo, per esempio, abituato a tirare il carro viene condizionato nella sua natura dal lavoro a cui viene sottoposto e diventa quindi brutto e pesante, mentre un palafreno che si muove liberamente sui verdi prati, segue soltanto il proprio istinto, è determinato dalla propria natura, e appare bello.

La non funzionalità può essere un valido criterio per stabilire la bellezza d'un oggetto; già Moritz l'aveva convincentemente sostenuto, aggiungendo però

> daß eine Sache, um nicht nützlich sein zu dürfen, notwendig ein für sich bestehendes Ganze sein müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist [5].

La totalità non cade sotto i nostri sensi (noi non possiamo abbracciare se non con l'intelletto organismi quali lo stato, la natura ecc.), per cui l'uomo non potrebbe mai ammirare il bello se non ci fosse l'artista che, nella sua opera, riproduce in scala ridotta e per i sensi dell'uomo, la totalità. La teoria di Moritz è in sé coerente perché esclude il bello di natura, la bellezza dei singoli oggetti naturali, e si concentra unicamente sul bello artistico.

A Schiller, che cerca il bello oggettivo e per di più nei singoli oggetti di natura, non basta il criterio di non funzionalità:

---

[5] K.Ph. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in K.Ph. M., *Werke in zwei Bänden*, Berlin und Weimar 1976, vol. I, p. 264.

Wenn man einen flüchtigen Blick durch das Tierreich wirft, so fordert man, daß die Schönheit der Tiere in demselben Verhältnis abnimmt, als sie sich der *Masse* nähern und bloß der Schwerkraft zu dienen scheinen (179),

egli scrive introducendo un nuovo, ma molto opinabile, criterio di oggettività. Se caratteristica essenziale del bello deve essere, come si diceva sopra, la non usufruibilità, l'autonomia quindi, perché allora un animale pesante dovrebbe essere meno bello di uno leggero, perché il toro meno bello del palafreno? È Schiller stesso d'altronde che, come gli accade altre volte, contraddice più avanti quanto qui sostenuto. Verso la conclusione della lunga lettera del 23 febbraio si legge infatti:

Eine Birke, eine Fichte, eine Pappel ist schön, wenn sie schlank emporsteigt, eine Eiche, wenn sie sich krümmt; die Ursache ist, weil diese sich selbst überlassen die krumme, jene hingegen die gerade Richtung lieben. Zeigt sich also die Eiche schlank und die Birke verbogen, so sind sie beide nicht schön, weil ihre Richtungen fremden Einfluß, Heteronomie verraten (186).

Ci saremmo aspettati, dopo la condanna del toro, anche quella della quercia in cui la massa sembra soverchiare la forma. Delle due l'una: o il concetto di massa è sempre valido, oppure anche il toro e l'elefante sono belli al pari della quercia. Schiller dimostra incoerenza (secondo la sua stessa definizione) nel dire che l'elefante e il toro sono goffi: essi rendono visibile semplicemente la legge che li governa e che è loro, non di altri. Il toro non può essere leggero come un palafreno, così come la quercia non può essere slanciata al pari di una betulla, altrimenti seguirebbero una legge estranea alla propria natura.

Seguire la propria natura non vuol dire, in realtà, essere liberi, ma anzi essere necessitati, e nel singolo animale non si può parlare di coincidenza di necessità e di libertà, che vale solo per la natura nella sua totalità, oppure per Dio. Comunque, a parte questa obiezione, tutti gli animali, tutte le piante che seguono le leggi di natura, e della propria natura, dovrebbero essere, là dove non è intervenuto l'uomo con i suoi condizionamenti tecnici, tutti belli, se

bellezza significa ancora « Freiheit in der Erscheinung », ovvero « Natur in der Kunstmäßigkeit ».

Appare illusorio dunque che

der Unterschied zwischen zwei Naturwesen, worunter das eine ganz Form ist [...] das andere aber von seiner Masse unterjocht worden ist, bleibt übrig, auch nach völliger Hinwegdenkung des beurteilenden Subjekts (182).

Ma, a ben guardare, l'attenzione di Schiller non va all'oggettività del bello e non si capisce invero perché insista tanto su questo punto che non corrisponde ai suoi più vivi interessi e che porta ad insanabili contraddizioni. Ancora una volta l'interesse di Schiller va soprattutto nella direzione morale e, in polemica con Kant ovviamente, ma anche con Moritz, il quale aveva sostenuto la necessità della sussunzione e quindi della distruzione di ciò che ha meno valore in strutture superiori (« Daher ergreift jede höhere Organisation ihrer Natur nach die ihr untergeordnete und trägt sie in ihr Wesen über [...]; der Mensch verwandelt nicht nur Tier und Pflanze durch Werden, Wachsen und Genuß in sein innres Wesen, sondern faßt zugleich alles, was seiner Organisation sich unterordnet, durch die unter allen am hellsten geschliffene, *spiegelnde* Oberfläche seines Wesens in den Umfang seines Daseins auf und stellt es [...] verschönert außer sich wieder dar. Wo nicht, so muß er das, was um ihn her ist, durch *Zerstörung* in den Umfang seines wirklichen Daseins ziehn ») [6], giunge a dire — ed è questo il cardine dei *Kallias-Briefe*:

Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als *Selbstzwecke* und duldet schlechterdings nicht, daß eines dem andern als Mittel dient oder das Joch trägt. In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und *nicht einmal um des Ganzen willen* darf *gezwungen* werden, sondern in allem schlechterdings *konsentieren muß* (186).

Vedremo che, alla fine dei *Briefe über die ästhetische*

[6] *Ivi*, p. 277.

Erziehung, Schiller riprenderà quasi alla lettera questa formulazione (« In dem ästhetischen Staate ist alles — auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat »), ma inserendolo in un contesto diverso che supera le contraddizioni e le imprecisioni del primitivo progetto. A conclusione della sua meditazione sul bello — nella *Erziehung* appunto — Schiller si guarda bene dal cadere nel ridicolo di certi esempi — il vestito che chiede rispetto a chi lo indossa, l'albero che piega spontaneamente i rami per non guastare l'armonia del paesaggio —, si guarda bene dal fare intendere, come nella citazione seguente, che il rifiuto della repressione della natura da parte dello spirito possa portare a rinvenire nella natura il modello di libertà perduto dagli uomini:

Darum ist das Reich des Geschmacks ein Reich der Freiheit — die schöne Sinnenwelt das glücklichste Symbol, wie die moralische sein soll, und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürge, der mir zuruft: Sei frei, wie ich (189-190).

Schiller voleva provocare l'ortodosso kantiano Körner? Come sia possibile che la natura, la cui libertà è una trasposizione della libertà umana, possa dare lezioni di libertà all'uomo, è un segreto che Schiller non svela. Si può avanzare l'ipotesi che al di sotto della recente crosta kantiana si muova in Schiller ancora una corrente panteistica, che nella natura non si veda, con giudizio riflettente, accanto ad un *telos* solo un barlume di autonomia, ma la si consideri spirito visibile, quindi realmente autonoma o heautonoma. Basta rileggere i due inni-manifesto: *An die Freude* (1785) e *Die Götter Griechenlands* (1788), per rendersi conto di quanto panteismo vi sia nel giovane Schiller. La bellezza della cultura greca è data dalla compresenza di natura e spirito; se la cifra dell'infelicità moderna è « die entgötterte Natur », la cifra dell'armonia antica è la « Lebensfülle », la presenza del divino nella natura:

Alles wies den eingeweihten Blicken,
Alles eines Gottes Spur.

Come si legge nelle *Ästhetische Vorlesungen* del 1792:

So stellte die griechische Mythologie fast alle Handlungen der Natur als Handlungen freier Wesen dar [7].

L'inno *An die Freude* porta alla luce il panteismo che era già implicito negli inni alla gioia dei vari Hagedorn e Uz. Là dove Dio è presente, il male può essere solo apparente; Dio coincide con la gioia di vivere, con la volontà di vivere (« Freude trinken alle Wesen / An den Brüsten der Natur »): tutti gli esseri vivono gioiosamente e liberamente perché hanno in sé la scintilla divina. Che cosa è contrario alla gioia e allo spirito divino che con essa si identifica? Tutto ciò che si oppone alla vita e alla sua piena, autonoma esplicazione (*Groll, Rache, Reue, Tyrannenketten, Hölle*), tutto l'armamentario di trono e altare, la separazione di terra e cielo, di natura e spirito, le divisioni degli uomini. La gioia (come l'arte) annulla le divisioni e unifica ciò che è separato, ciò che la civiltà ha separato ed alienato.

* * *

Nel capitolo dedicato alla « grazia » nel saggio *Über Anmut und Würde* Schiller lascia cadere i tentativi di trovare un criterio oggettivo del bello, lascia cadere le definizioni « Freiheit in der Erscheinung » e « Natur in der Kunstmäßigkeit », sembra che non lo interessi più, sebbene siano trascorsi pochi mesi dalla stesura dei *Kallias-Briefe*, la bellezza della natura. L'attenzione si rivolge tutta all'ambito morale, al tentativo di determinazione dell'anima bella, approfondimento del tema del « bel samaritano ».

Vengono lasciate cadere anche le implicazioni panteistiche con l'aprioristico intreccio di natura e spirito. Certo, per un Greco dell'epoca classica « ist die Natur nie *bloß* Natur: darum darf er auch nicht erröten, sie zu ehren » [8], ma per l'umanità moderna, cristiana e scientifica, la sintesi

[7] Cfr. F. Schiller, *Sämtliche Werke*, Hanser-Verlag, München 1967, vol. V, *Erzählungen. Theoretische Schriften*, p. 1038.
[8] *Ivi*, V, 437.

non è più immediata ed ingenua. Schiller evita le gravi contraddizioni dei *Kallias-Briefe* con una maggiore consapevolezza storica e con una maggiore attenzione alle distinzioni operate dalla filosofia kantiana.

Quella che nei *Kallias-Briefe* appariva come bellezza autonoma, addirittura modello di libertà per l'uomo, viene ora degradata a bellezza fissa, ovvero architettonica, natura senza spirito. Si chiedeva Shaftesbury:

> Che cosa sarebbe un corpo, anche umano e perfettamente proporzionato se fosse privo di forma interna, e se lo spirito fosse mostruoso o imperfetto, come in un idiota o in un selvaggio? [9].

Per Schiller il corpo umano conserverebbe la propria bellezza anche se esprimesse solo l'istinto selvaggio di una tigre (« Der Sinn würde den Tiger für das schönste Werk des Schöpfers erklären, V, 440), ma tale bellezza sarebbe priva di libertà, « Werk der Notwendigkeit » (438).

In *Über Anmut und Würde* Schiller non si cura dunque degli oggetti di natura, ma esclusivamente delle azioni umane, o anche del corpo umano ma solo in quanto veicolo di espressività: « graziosi » non possono p.e. essere gli occhi o le mani, ma soltanto lo sguardo o un gesto. La natura viene lasciata al proprio destino, cioè in balia delle forze meccaniche, mentre all'uomo, che non è solo natura, viene assegnato, oltre l'attributo della bellezza fissa, quello della bellezza mobile, della « Schönheit des Spiels » (compare qui, ma quasi marginalmente, quel termine che, con ben altre implicazioni, sarà al centro della *Erziehung*), della grazia che è « die Schönheit der *durch Freiheit bewegten Gestalt* » (447).

La grazia dunque, che appare come una riformulazione della « Freiheit in der Erscheinung » dei *Kallias-Briefe*, viene tolta alla natura, cui in verità non poteva venire attribuita, e riservata all'uomo che la produce consapevolmente (« Ein *persönliches* Verdienst », 446). « Consapevolmente » non è invero il giusto avverbio, perché la grazia fa parte sì

[9] Shaftesbury, *The Moralists* (1709), trad. di P. Casini, in Shaftesbury, *Saggi morali*, Bari 1962, p. 331.

del mondo dello spirito, ma si colloca nell'ambito spontaneo, non in quello della volontà consapevole. Si trova quindi in mezzo tra la natura ottusa e la chiarezza spirituale, tra la necessità assoluta e la piena libertà, occupa insomma esattamente quella posizione mediana che Kant aveva attribuito al bello, con la differenza, già sottolineata da Eugen Kühnemann [10], che Kant è un sistematico teoretico, Schiller uno psicologo sistematico, che l'interesse di Schiller va in direzione pratica e politica più che teoretica.

L'uomo, essere duplice per eccellenza, chiede dunque — secondo Schiller — che vengano soddisfatti sia il giudizio morale che il gusto, chiede che là dove si muove lo spirito, si muova in parallelo anche la sensibilità, che le due componenti il suo essere non si ostacolino, ma si vengano incontro: lo spirito non deve imporsi con la forza, ma rispettare i diritti della natura, così come la natura deve evitare di soffocare la voce dello spirito. Già nel corpo dell'uomo è dato osservare se l'equilibrio è stato raggiunto: il corpo macerato dell'asceta, così come quello adiposo del gaudente, l'uno in cui lo spirito ha piegato la carne, l'altro in cui la massa ha schiacciato la forma, sono corpi disarmonici, privi sia di bellezza che di grazia. Chi, nell'azione morale, mette troppo fuoco e sacrifica sull'altare dei princípi ogni magnanimità e benevolenza, così come colui che, dimentico della propria dignità, si lascia trascinare dalle passioni, sono esseri squilibrati che hanno perduto quella totalità di natura e spirito che dovrebbe caratterizzare l'uomo tra gli esseri viventi. E ancora, osservazione questa che ci porta già nell'ambito della *Erziehung*, se nello stato il principe reprime ogni diritto civile, o la massa non mette freno all'arbitrio dei propri appetiti, viene meno il principio della libertà, senza la quale l'uomo non è uomo [11].

[10] E. Kühnemann, *Kants und Schillers Begründung der Ästhetik*, München 1895.

[11] « So wie die *Freiheit* zwischen dem gesetzlichen Druck und der Anarchie mitten inne liegt, so werden wir jetzt auch die *Schönheit* zwischen der *Würde*, als dem Ausdruck des herrschenden Geistes, und der *Wollust*, als dem Ausdruck des herrschenden Triebes, in der Mitte finden » (463). Come mai, ci si può chiedere,

Rispetto ai *Kallias-Briefe* gli obiettivi di Schiller si sono semplificati. L'introduzione del termine « grazia » al posto di quello di bellezza indica la concentrazione dell'interesse sull'uomo in quanto essere morale e sociale con l'esclusione di problemi essenziali per un artista e per uno studioso di estetica quali il bello di natura, il bello d'arte, la tecnica, l'imitazione, l'idealizzazione ecc. Manca anche il tema della funzione del bello che sarà al centro della *Erziehung*. In *Über Anmut und Würde* Schiller sembra voler anticipare i tempi e portarci già ai risultati di un'operazione non descritta — l'uomo bello, vale a dire armonioso, equilibrato, totale, il nuovo e perfetto Greco — senza indicare il cammino per giungervi (proprio come succede ad un certo punto anche nella *Erziehung*, nella lettera venticinquesima, dove si legge: « Aber indem ich bloß einen Ausgang aus der materiellen Welt und einen Übergang in die Geisterwelt suchte, hat mich der freie Lauf meiner Einbildungskraft schon mitten in die letztere hineingeführt »). A piè pari Schiller salta la problematica dell'arte (arte come fase di passaggio dalla sensibilità alla moralità; arte come modello di sintesi) e ci conduce direttamente nel mondo morale, senza spiegare come in esso sia possibile l'auspicata sintesi di natura e spirito.

La polemica con Kant è ristretta, come nei *Kallias-Briefe*, nell'ambito strettamente morale, è indirizzata al concetto di perfezione da raggiungere « auf dem Wege einer finsteren und mönchischen Asketik » (V, 465). A rigor di termini il saggio *Über Anmut und Würde* dovrebbe essere escluso dal novero degli scritti di estetica ed essere riservato al campo di studi della filosofia morale.

Schiller lascia cadere a questo punto il termine *Anmut* e parla semplicemente di bellezza? Perché il concetto di *Anmut* è servito per distinguere il bello fisso, architettonico, il bello di natura, dal bello proprio al mondo delle azioni umane, il bello creato più o meno consapevolmente dall'uomo. Comune alla bellezza morale e a quella artistica è l'intervento dell'uomo sulla natura. Nelle opere teoriche seguenti Schiller lascerà cadere del tutto il concetto di *Anmut* perché bellezza significherà sempre e soltanto sintesi di natura e di spirito, mai natura da sola.

Definire bella (perché poi non « graziosa »?) l'anima in cui istinto e dovere hanno trovato un perfetto equilibrio può parere quantomeno antiquato, una ricaduta nella contaminazione di etica ed estetica caratteristica della filosofia prekantiana, dei moralisti inglesi e di Shaftesbury in particolare, per il quale p.e. se « non c'è altro bene reale che non sia il godimento della bellezza », d'altra parte « non v'è altro godimento reale della bellezza, oltre quello che dà il bene » [12]. Ma non è questa obiezione che interessa qui, quanto piuttosto la domanda se si tratta di vera sintesi là dove la morale si è fatta spontaneità. Più che di equilibrio tra natura e spirito si dovrebbe parlare di spiritualizzazione compiuta della natura.

Quand'è che, secondo i *Kallias-Briefe*, si può parlare di bellezza morale nell'uomo? — « *Wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist* » [13], e, in *Über Anmut und Würde*,

> Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf (468).

Attraverso l'esercizio (volontà) un danzatore può giungere alla naturalezza dei movimenti (spontaneità); ma tale spontaneità è frutto della volontà, non è sintesi, ma suprema manifestazione della volontà che ha piegato le rigidità naturali delle membra. Alla fine, nel virtuoso, la volontà non ha più bisogno di manifestarsi perché ha compenetrato il corpo che si è fatto strumento docile. Certo, la vittoria della volontà si manifesta nei movimenti della danza, nella materia quindi, ed è esteticamente percepibile.

Lo stesso Kant, là dove, almeno per una volta, abbandona il suo pessimismo nei confronti del « krummes Holz » [14] di cui è fatto l'uomo, prospetta un'era in cui, superati i dolori della civilizzazione,

---

[12] Shaftesbury, *op. cit.*, p. 339.

[13] Cfr. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, cit., p. 173.

[14] I. Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in Kant, *Werke*, Darmstadt 1975, vol. IX, p. 41.

vollkommene Kunst wieder Natur wird: als welches das letzte Ziel der sittlichen Bestimmung der Menschengattung ist [15].

La sintesi avviene su di un orizzonte tale da perdere qualsiasi significato per l'uomo empirico; è come dire — spinozianamente — che in Dio *res cogitans* e *res extensa* coincidono. Anche per Schiller, come si viene a sapere all'inizio del paragrafo *Würde*, l'anima bella è un puro ideale, ma allora si dovrebbe dedurre che nella vita empirica resta salvo il primato kantiano del dovere e che la sintesi di natura e spirito non significa altro che progressiva spiritualizzazione della natura.

Nell'interpretazione winckelmanniana del Laocoonte, il volto e il corpo del sacerdote sono di una bellezza ideale perché esprimono la sintesi di bellezza fisica e bellezza morale, ma nel senso che la fisicità non viene abbrutita dalla sofferenza perché la moralità tiene in iscacco la natura. L'artista, a sua volta, non è imitatore di una natura lasciata in balia delle passioni; l'artista è contemporaneamente filosofo (« Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person ») [16] e impone la sua visione stoica alla natura. Il corpo di Laocoonte non è fisicità pura, ma fisicità percorsa dallo spirito, non è in atteggiamento parentirsico, ma in una trattenuta tensione, nell'equilibrio risultante dallo scontro di volontà stoica e dolore fisico. L'equilibrio del Laocoonte non è quindi dovuto alla conciliazione di natura e spirito e non corrisponde al concetto schilleriano di *Anmut*.

È difficile trovare un'uscita dalla seguente alternativa: la morale tende a farsi spontaneità, a divenire istinto annullando l'istinto (l'individuo si fa *Gattung*), però viene meno la sintesi e si annulla anche l'individualità che Schiller vuole salvare (può un'anima bella essere diversa da un'altra anima bella?), oppure si giunge ad un equilibrio tra morale e natura, ma esso non è « grazioso » o bello, perché di origine conflittuale e appartenente quindi al sublime.

[15] I. Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte*, in Kant, *Werke*, cit., vol. IX, p. 95.

[16] J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, in *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin und Weimar 1976, p. 18.

* * *

Si è detto sopra che Schiller salta, in *Über Anmut und Würde*, a pié pari la problematica dell'arte per condurci direttamente nel mondo morale. Nelle lettere indirizzate al Principe di Augustenburg (i cosiddetti *Augustenburger Briefe*), scritte contemporaneamente a *Über Anmut und Würde*, di cui rappresentano il necessario complemento, si trova la parte esecutiva del progetto, l'idea dell'educazione estetica.

L'idea dell'educazione estetica pare presentarsi all'improvviso: nella prima lettera al Principe, del 9 febbraio 1793, si parla di fondare, su principi kantiani, una « Kunsttheorie » [17], di costruire un sistema estetico a priori, così come Kant aveva costruito a priori un sistema gnoseologico e uno morale. Sembra che Schiller voglia continuare la linea iniziata nei *Kallias-Briefe*, giacché ritiene errato considerare l'arte « für ein bloßes subjektives Spiel der Empfindungskraft » e ritiene necessario collocarla, andando oltre Kant, « wie die Wahrheit und das Recht auf ewigen Fundamenten ».

Invano si cerca, nella lettera seguente, del 13 luglio, e in tutte le successive, l'esecuzione di questo programma. Nel frattempo Schiller aveva scritto in poche settimane il saggio *Über Anmut und Würde* e si trovava, in certo senso, in debito di chiarimenti circa le affermazioni in esso contenute. Nulla di più naturale che dedicare le lettere al Principe al nuovo problema che gli si era presentato e che, al cospetto della crisi europea e dei travagli rivoluzionari, gli doveva sembrare più urgente di un'estetica di taglio tradizionale.

[17] F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Mit einem Vorwort hrsg. von W. Henckmann, München 1967, p. 12.

Se nel settecento tedesco, attraverso Baumgarten, Mendelssohn, lo *Sturm und Drang* e Kant, si era tentato di creare uno spazio autonomo per l'arte staccandola dalla conoscenza e dalla morale, Schiller sembra, almeno in *Über Anmut und Würde* e negli *Augustenburger Briefe*, compiere dei passi a ritroso e ritornare ad una concezione in cui l'arte svolge una funzione ancillare nei confronti della morale, fino a scomparire del tutto nella proiezione utopica d'una umanità felice e perfetta:

Wäre das Faktum wahr, — wäre der außerordentliche Fall wirklich eingetreten [— scrive Schiller in un momento di alto *pathos* nella lettera del 13 luglio —] daß die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben, und wahre Freiheit zur Grundlage des Staatsgebäudes gemacht worden, so wollte ich auf ewig von den Musen Abschied nehmen, und dem herrlichsten aller Kunstwerke, der Monarchie der Vernunft, alle meine Fähigkeit widmen (p. 19)

È chiaro allora perché in *Über Anmut und Würde* non si parli dell'arte: l'anima bella, così come la società bella non ne hanno più bisogno, perché esse sono arte realizzata nel mondo della realtà e non in quello delle parvenze, perché esse sono (dovrebbero essere) il capolavoro dell'uomo.

Nella lettera del 3 dicembre 1793 Schiller scrive che l'uomo empirico ha bisogno di freni più forti di quelli offertigli dalla ragione:

Soll ich es frei heraussagen, gnädigster Prinz? Die Religion ist dem sinnlichen Menschen, was der Geschmack dem verfeinerten, der Geschmack ist für das gewöhnliche Leben, was die Religion für die Extremität. An eine dieser beiden Stützen aber, wo nicht lieber an beide, *müssen* wir uns halten, so lange wir keine Götter sind (65),

finché dunque la ragione e la moralità non saranno diventate istinto, ovvero finché gli istinti non si saranno sublimati in ragione e moralità. Lessing aveva sostenuto, nella *Erziehung des Menschengeschlechts* (1780), a cui Schiller palesemente si riallaccia (Lessing è per Schiller un polo

di riferimento fondamentale per quanto concerne la funzione etica dell'arte), che la religione aveva avuto un ruolo determinante nell'infanzia dell'umanità, ma che tale ruolo era andato progressivamente indebolendosi con il parallelo irrobustirsi della ragione umana, e aveva concluso:

Sie wird kommen, sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch [...] das Gute tun wird, weil es das Gute ist (§ 85),

conclusione, come si vede, non molto lontana da quella schilleriana della coincidenza di natura e spirito. Per Lessing la religione è dunque un surrogato della ragione; Schiller, da parte sua, scrive:

Ich habe hier nicht ohne Absicht Religion und Geschmack in Eine Klasse gesetzt, weil beide das Verdienst gemein haben, zu einem Surrogat der wahren Tugend zu dienen (63).

La religione è ancora utile all'uomo sottomesso alla natura, ma la società moderna, che dalla natura si è nettamente distaccata, ha più bisogno dell'arte che della religione; l'arte ha quindi, agli occhi di Schiller, preso il posto della religione, continua la funzione che la religione ha svolto nell'infanzia dell'umanità (e ancora svolge nei confronti degli uomini rimasti ad uno stadio di rozzezza e passionalità incontrollata), in una fase più progredita ed illuminata: avvicina l'uomo alla « Zeit der Vollendung ».

Già, ma che cosa significa, si può obiettare, per Schiller la « Zeit der Vollendung », il traguardo ideale: la sintesi di natura e spirito oppure quella terza epoca (di cui parla nell'*Einschluß*, nell'allegato alla lettera dell'11 novembre), che viene dopo l'epoca dominata dalla natura e la fase intermedia del gusto, in cui « lasse ich die Sinnlichkeit ganz hinter mir zurück, und habe mich zu der Freiheit reiner Geister erhoben »? (45). Non vi è dubbio che Schiller propenda per la prima soluzione, pur senza mai lasciar cadere del tutto l'esito morale. La contraddizione di Schiller su questo punto è dovuta al suo recalcitrare istintivo e « poetico » di fronte alla speculativa prospettiva kantiana e fichtiana d'un appiattimento dell'uomo sulla linea unica e priva

di sfumature della spiritualità, ma bisogna riconoscere che lo sforzo di contrapporre l'anima bella, in quanto ideale, all'ideale fichtiano dell'« einziges Subjekt »[18] è destinato al fallimento. La sintesi, che non può essere data da un equilibrio immediato di natura e spirito, ma attraverso un terzo elemento, chiamato nella *Erziehung Spieltrieb*, si può avere nella sfera estetica, non nel mondo empirico che rimane conflittuale, dominato dal prevalere di un elemento sull'altro, della natura sullo spirito o dello spirito sulla natura. La visione dell'arte come armonia di natura e spirito, di individuale e universale, e non solo come educazione verso il regno dello spirito, sarà conquista della *Erziehung*.

All'epoca di Lessing si poteva sperare che la ragione avrebbe risolto tutti i problemi dell'uomo. La rivoluzione è stata — secondo Schiller — il tentativo più ardito di mettere definitivamente la legge sul trono, di scalzare lo stato feudale e di instaurare il regno della libertà e dell'uguaglianza, di raggiungere in un balzo la « Zeit der Vollendung ». Il tentativo non è riuscito, la ragione ha tradito le sue nobili promesse:

> Politische und bürgerliche Freiheit bleibt immer und ewig das heiligste der Güter, das würdigste Ziel aller Anstrengungen, und das große Zentrum aller Kultur — aber man wird diesen herrlichen Bau nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters aufführen, man wird damit anfangen müssen für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann (23).

Dopo lo sviluppo della religione e della ragione, della fede e della filosofia che hanno indicato la via da percorrere, tocca ora all'arte preparare l'uomo all'ideale. Il fine da raggiungere è stato individuato dalla ragione, la volontà è però ancora debole. E allora « das dringendere Bedürfnis unseres Zeitalters » non è la rivoluzione, che si appoggia ad una volontà precaria e rozza propria non solo delle classi

[18] Cfr. J.G. Fichte, *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* (1794), in *Fichtes Werke*, hrsg. von J.H. Fichte, vol. VI, *Zur Politik und Moral*, Berlin 1971, p. 310.

inferiori ancora immerse nella sensibilità, ma anche delle classi più colte e sviluppate, ancora tenacemente attaccate ai loro privilegi ed interessi, bensì « die Veredlung der Gefühle und die sittliche Reinigung des Willens » (24), che, per Schiller, solo l'arte, in particolare il bello, possono dare.

Attraverso Humboldt l'idea schilleriana dell'educazione estetica, sostitutiva di quella religiosa, educazione quindi moderna e laica, nobilitante il carattere soprattutto delle classi dirigenti, è penetrata nelle scuole, i ginnasi, tedesche e poi europee. L'educazione umanistica (le letterature, soprattutto quelle classiche, la storia dell'arte) è stata sentita, sino in anni recenti, come quella più formativa e complessiva, al riparo dagli influssi negativi dovuti alle specializzazioni scientifiche. L'idea di Schiller ha avuto quindi, proprio come voleva l'autore, un esito pratico, anche se non ha avvicinato di molto l'umanità al traguardo dell'ideale, alla realizzazione assoluta di libertà ed eguaglianza. Così, come essa appare negli *Augustenburger Briefe* non sembra poi tanto originale. Non si capisce p.e. perché Schiller ponga tanta enfasi nella seguente, centrale affermazione:

> Ich trage also kein Bedenken, gnädigster Prinz, den Satz aufzustellen, daß dasjenige die Moralität wahrhaft befördere, was den Widerstand der Neigung gegen das Gute vernichtet (57);

il fatto che il gusto distacchi l'uomo dagli oggetti, lo sollevi al di sopra della semplice bramosia di possesso, che aiuti ad ingentilire l'animo, non è certo contestabile ed è stato ripetuto varie volte nel settecento soprattutto sulla scia di Shaftesbury[19], il quale, per parte sua, scrive p.e.:

[19] Cfr. p.e. F. Hutcheson, *Untersuchung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend*, trad. J.H. Merck, Frankfurt und Leipzig 1762. Hutcheson sostiene l'esistenza nell'uomo di un « innerliches Gefühl » per il bello, diverso dalle sensazioni provenienti dai sensi, che rappresenta una fase intermedia tra i sensi e la ragione: « Dieses höhere Vermögen wird mir Recht ein Gefühl genannt, weil es hierinnen mit den andern Sinnen übereinkommt, daß das Vergnügen nicht aus einer *Erkenntniß* von Grundsätzen, Verhältnissen, Ursachen, oder von der Nützlichkeit des Gegenstandes entspringt » (pp. 13-14).

« La bellezza non può essere oggetto di senso »; non è la forma che attrae e rende felici gli animali,

ma ciò che è al di sotto della forma; li attrae il sapore, li stimola la fame. Né la forma può avere alcuna reale efficacia se non è contemplata [...]. Se dunque i bruti sono incapaci di conoscere e godere la bellezza [...] ne segue che l'uomo non può concepire o godere la bellezza mediante il medesimo senso o elemento brutale, ma gode bellezza e bontà in modo più nobile e grazie a ciò che v'ha di più nobile in lui: lo spirito e la ragione [20].

Nella *Kritik der Urteilskraft* Kant precisa il concetto:

Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen zu gewaltsamen Sprung möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmäßig für den Verstand bestimmbar vorstellt und sogar an den Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehrt [21].

È esattamente la posizione di Schiller che, in un passo fondamentale dell'*Einschluß*, in cui vuole dimostrare che il gusto rappresenta il tramite tra la materia e lo spirito, scrive:

Das materielle Vergnügen entspringt unmittelbar aus dem Stoff, den ich empfange, das ästhetische Wohlgefallen entspringt aus der Form, die ich einem empfangenen Stoff erteile [...]. Ich habe also bei dem Wohlgefallen der freien Betrachtung meine Rationalität eröffnet, ohne meine Sensualität abgelegt zu haben (44).

* * *

Il 4 luglio 1794 Schiller scrive all'amico Körner:

Ich habe jetzt eine Zeit lang alle Arbeiten liegen gelassen, um den Kant zu studieren. Einmal muß ich darüber ins Reine kommen, wenn ich nicht immer mit unsicheren Schritten meinen Weg in der Spekulation fortsetzen soll.

[20] Shaftesbury, *op. cit.*, pp. 340-41.
[21] Kant, *op. cit.*, p. 215.

Sembra che Schiller senta il bisogno di procurarsi dei più precisi strumenti speculativi per superare la rapsodicità dei suoi primi scritti di estetica, ma non è tanto in Kant che egli li trova, quanto nel nuovo genio filosofico, chiamato nel 1794 all'Università di Jena dove Schiller era da alcuni anni docente di storia, in Fichte. La lettera a Körner continua infatti:

Humboldts Umgang erleichtert mir diese Arbeit sehr, und die neue Ansicht, welche Fichte dem kantischen System gibt, trägt gleichfalls nicht wenig dazu bei, mich tiefer in diese Materie einzuführen [22].

In un'altra lettera a Körner (29 dicembre 1794), in un momento in cui sta lavorando alla revisione degli *Augustenburger Briefe* e sta preparando la pubblicazione delle lettere *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Schiller comunica con entusiasmo:

Mein System nähert sich jetzt einer Reife und einer inneren Konsistenz, die ihm Festigkeit und Dauer versichern [...]. Alles dreht sich um den Begriff der Wechselwirkung zwischen dem Absoluten und dem Endlichen [23].

Schiller non lo dice esplicitamente, ma il concetto di *Wechselwirkung*, perno della sua nuova meditazione estetica, egli lo ha mutuato dalla filosofia fichtiana. Nel trattare della *Erziehung* darò spazio al confronto delle posizioni di Fichte e Schiller, in buona parte analizzerò lo scritto schilleriano tenendo presenti sullo sfondo i due saggi fichtiani che mi sembrano più importanti al fine di comprendere meglio

[22] Cit. in H. Lossow, *Schiller und Fichte in ihren persönlichen Beziehungen und in ihrer Bedeutung für die Grundlegung der Ästhetik* (Diss.), Breslau 1935, p. 9. Sui rapporti Schiller-Fichte cfr. oltre al libro di Lossow, il saggio di E. Cassirer, *Schiller. Freiheitsproblem und Formproblem in der klassischen Ästhetik*, in E.C., *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Darmstadt 1961, pp. 269/302, e il saggio di W. Hogrebe, *Schiller und Fichte. Eine Skizze*, nel vol. *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, hrsg. von J. Bolten, Frankfurt/M. 1984, pp. 276-289.
[23] *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, cit., p. 231.

l'estetica schilleriana, vale a dire le *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* e le lettere *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*. Con ciò non voglio sostenere che Schiller diventi scolaro di Fichte; anzi, così come aveva polemizzato con l'ascetica morale kantiana pur accettandone molti presupposti, ora Schiller entra in polemica con alcune idee centrali di Fichte nel mentre si serve di concetti fichtiani per costruire la propria deduzione del bello.

Proprio nella quarta lettera estetica, dove in una nota cita la *Bestimmung des Gelehrten*, Schiller prende le distanze da Fichte. Questi aveva detto in un importante passo:

Könnten alle Menschen vollkommen werden, könnten sie ihr höchstes und letztes Ziel erreichen, so wären sie alle einander völlig gleich; sie wären nur Eins; ein einziges Subjekt [24].

Tale ideale è irraggiungibile, ma compito dell'uomo è la « Vervollkommnung ins Unendliche », l'avvicinamento progressivo anche se infinito ad esso. Per Schiller invece, malgrado alcune oscillazioni, l'unificazione intellettiva e morale di tutti gli uomini, la conquista di sé dell'Io assoluto attraverso il sacrificio degli io empirici, non è affatto un ideale, ma una visione penosa:

Daher wird es jederzeit von einer noch mangelhaften Bildung zeugen, wenn der sittliche Charakter nur mit Aufopferung des natürlichen sich behaupten kann (V, 577);

« Das Reich der Erscheinung » non deve essere distrutto, nemmeno compresso, ma soltanto conciliato con il regno della legge morale. « *Totalität* des Charakters » (579), vale a dire sintesi di natura e spirito, si deve dare nel popolo perché esso sia in grado di sostituire lo stato della necessità con quello della libertà. Già, ma che cosa significa libertà? Se essa vuol dire, come per Fichte, « Übereinstimmung mit der reinen Form des Ich », allora viene esclusa la componente sensibile. Evidentemente Schiller intende qualcosa di diverso e allora la sua distinzione tra stato estetico e stato della

[24] F. Schiller, *op. cit.*, p. 310.

libertà viene meno e lo stato di vera libertà (libertà estetica, vale a dire indipendenza sia dai condizionamenti dei sensi che da quelli della ragione) è lo stato estetico.

Anche la sesta lettera sembra scritta in polemica con la *Bestimmung* di Fichte, in particolare con la terza lezione intitolata: *Über die Verschiedenheit der Stände in der Gesellschaft*. La natura, dice Fichte sviluppando alcuni concetti della kantiana *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, ha fatto gli uomini diversi, ha dato loro diverse capacità. Un singolo individuo non può quindi sviluppare in modo ottimale tutte le potenzialità umane, non può essere un uomo totale. La totalità si può sviluppare solo nello scambio di informazioni, di beni, di abilità tra individui, si manifesta solamente nella società:

Jeder hat die Pflicht, nicht nur überhaupt der Gesellschaft nützlich sein zu wollen; sondern auch seinem besten Wissen nach alle seine Bemühungen auf den letzten Zweck der Gesellschaft zu richten, auf den das Menschengeschlecht immer mehr zu veredeln, d.i. es immer freier von dem Zwange der Natur, immer selbständiger und selbstthätiger zu machen — und so entsteht denn durch diese neue Ungleichheit eine neue Gleichheit, nemlich ein gleichförmiger Fortgang der Cultur in allen Individuen [25].

Il quadro ottimistico delineato da Fichte viene capovolto da Schiller che, russoianamente, vede nella divisione in classi, in corporazioni, in mestieri e professioni l'alienazio-

[25] *Op. Cit.*, p. 321. Oltre che in Fichte Schiller poteva trovare in A. Ferguson, a lui ben noto fin dagli anni dei suoi studi alla Karlsschule, non solo l'affermazione che « das Beste der Gesellschaft oder des menschlichen Geschlechts zugleich das Beste des einzelnen Menschen sey » (*Grundsätze der Moralphilosophie*, trad. Ch. Garve, Leipzig 1772, p. 150), ma anche che il bene della società, il suo progresso è garantito dalla divisione del lavoro: « Es ist ganz unläugbar, daß ein Volk [...] in der Ausübung der zum menschlichen Leben brauchbaren Künste keinen sogar großen Fortgang haben kann, wofern es nicht die verschiedenen Geschäffte, welche eine ihnen eigene Geschicklichkeit und Aufmerksamkeit erfordern, von einander gesondert, und verschiedenen Personen übergeben hat » (*Versuch über die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft*, Leipzig 1768, p. 278).

ne e l'infelicità degli individui; è vero che la società trae guadagno dalle divisioni e dalle specializzazioni, ma non è accettabile che degli esseri umani compiano un lavoro da schiavi in vista d'un lontano radioso futuro, e che « das einzelne konkrete Leben » venga cancellato « damit das Abstrakt des Ganzen sein dürftiges Dasein friste » (V, 585). Fichte ha di mira il progresso del tutto, Schiller la felicità dell'individuo che sola può garantire la felicità del tutto. Per Fichte è dovere del filosofo tener vivo l'ideale, « die sittliche Veredlung des ganzen Menschen », per Schiller è compito dell'artista « diese Totalität in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen » (V, 588), fine dell'uomo non è quello kant-fichtiano dell'autonomia « von dem Zwang der Natur », e quindi della repressione e dello sfruttamento della natura (« Der Mensch darf vernunftlose Dinge — scrive Fichte senza alcuna cautela — als Mittel für seine Zwecke gebrauchen », p. 309), ma della conciliazione di natura e spirito. Allora, anche nel ragionamento politico, Schiller non può, malgrado le molte incertezze e contraddizioni, aver di mira lo stato in cui vi sia « Herrschaft der Gesetze » (V, 576), in cui la ragione venga posta sul trono, perché esso verrebbe a coincidere con lo stato, o meglio con la società ideale fichtiana, « wo statt der Stärke oder der Schlauheit die bloße Vernunft als höchster Richter allgemein anerkannt seyn wird » (306), in cui le individualità, volute dalla natura, sono state superate. Per Schiller la legge può regnare quando ha esaurito il suo compito repressivo, quando essa richiede solo ciò che i singoli cittadini vogliono, insomma quando essa si è fatta natura.

Questa mi sembra la linea principale delle prime nove lettere estetiche pubblicate nel primo fascicolo della rivista *Die Horen*. In realtà molte sono le incertezze e le oscillazioni; l'oscillazione principale concerne proprio l'arte: viene essa considerata un momento di passaggio tra la natura e lo spirito, ha quindi soprattutto la funzione di educare l'uomo sino al punto che possa abbandonare senza rischi lo stato costrittivo per uno stato di libertà o viene invece considerata un valore in sé? La contraddizione estetico-politica è

stata messa crudamente in rilievo da Fichte in *Geist und Buchstab in der Philosophie*:

> Daher sind die Zeitalter und Länderstriche der Knechtschaft zugleich die der Geschmacklosigkeit; und wenn es von der einen Seite nicht rathsam ist, die Menschen frei zu lassen, eher ihr ästhetischer Sinn entwickelt ist, so ist es von der anderen Seite unmöglich, diesen zu entwickeln, ehe sie frei sind; und die Idee, durch ästhetische Erziehung die Menschen zur Würdigkeit der Freiheit, und mit ihr zur Freiheit selbst zu erheben, führt uns in einem Kreis herum [26]

ma Schiller stesso se n'era, per la verità, accorto, tanto da dire:

> Aber ist hier nicht vielleicht ein Zirkel? Die theoretische Kultur soll die praktische herbeiführen, und die praktische doch die Bedingung der theoretischen sein? (V, 592).

Ancora, la specializzazione e la divisione del lavoro vengono considerate pericolose, eppure necessarie per il procedere della civiltà: devono allora essere sostituite o soltanto accompagnate dalla totalità estetica? E come è possibile una società che voglia essere nel contempo specialistica e totale? Per Fichte le epoche servili sono anche le epoce del cattivo gusto; Schiller, meno dogmatico, e forse per questo più incerto, osserva che alcune grandi epoce dell'arte, l'epoca di Pericle (!), di Alessandro, del Rinascimento italiano, sono state anche epoche politicamente illiberali; e allora, l'arte che dovrebbe nobilitare l'uomo, convive con regimi che offuscano proprio la nobiltà della natura umana? Per uscire dalle contraddizioni Schiller abbandona il terreno empirico e cerca, nella parte centrale del trattato (dalla lettera decima alla ventiduesima) di stabilire speculativamente alcuni punti fermi.

Schiller ha certamente letto nella *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* (1794) di Fichte frasi come queste:

---

[26] Cfr. J.H. Fichte, *Über Geist und Buchstab in der Philosophie. In einer Reihe von Briefen* (1. Fassung 1794), in « Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft », 1955, p. 132.

Das Streben des Ich, Gegenstreben des Nicht-Ich, und Gleichgewicht zwischen beiden muß gesetzt werden; / Keine Unendlichkeit, keine Begrenzung; keine Begrenzung, keine Unendlichkeit; Unendlichkeit und Begrenzung sind in Einem und ebendemselben synthetischen Gliede vereinigt; / Keine Substanz ist denkbar ohne Beziehung auf ein Accidens: denn erst durch das Setzen möglicher Sphären in den absoluten Umkreis wird das Ich Substanz; [...] kein Accidens ist denkbar ohne Substanz; denn um zu erkennen, daß etwas eine *bestimmte* Realität sey, muß ich es auf die *Realität überhaupt* beziehen ecc. [27]

Chi conosce l'*Erziehung* di Schiller riconosce qui immediatamente l'origine di molte affermazioni in essa contenute. Ma Schiller si serve soprattutto della dialettica di Io e Non-Io per risolvere — cosa che Fichte non gli perdona — il suo problema estetico, la coesistenza di materia e forma; si serve anche, distorcendola, della terminologia fichtiana e piega ai suoi fini estetici termini quali *Trieb* e *Wechselwirkung* o *Wechselbestimmung*.

Schiller pone dunque da un lato lo *Stofftrieb*, lo *Streben* innato all'uomo verso i sensi, la materia, tutto ciò che è limitato dallo spazio e dal tempo. Facendo questo dà alla materia una realtà aprioristica che Fichte non poteva accettare, tanto è vero che in una lettera a Schiller Fichte scrive in tono piuttosto brusco:

Wenn meiner Einteilung der Triebe nichts weiter mangelt, als daß der Trieb nach Existenz, oder der Stofftrieb nicht darunter geht, so ist sie wohl geborgen. Ein Trieb nach Existenz vor der Existenz; also eine Bestimmung des Nichtseienden! Aller Stoff entsteht durch Einschränkung des Selbsttätigen, nicht aus seiner Tätigkeit [28].

Dall'altro lato Schiller pone un *Formtrieb*, uno *Streben* verso la libertà, l'assoluto e l'universale. Pone infine l'esigenza che i due *Triebe* si limitino, si determinino vicendevolmente (*Wechselwirkung*), dando luogo ad una risultante, chiamata *Spieltrieb*. Il fatto che la sensibilità venga limitata

[27] Cfr. *Fichtes Werke*, cit., vol. I, *Zur theoretischen Philosophie I*, pp. 287; 214; 142.

[28] Lettera del 27 giugno 1795. Cit. da Lossow, cit., p. 25.

dalla spiritualità e viceversa può apparire una cosa ovvia per l'uomo che non è né puro spirito, né rozza materia; si tratta in realtà di un vero problema filosofico, come sia possibile che il fisico intervenga sullo spirituale e viceversa, come l'empirico possa legarsi all'assoluto e l'assoluto all'empirico. Schiller giovane, nella sua tesi di laurea *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780), aveva risolto il problema sulla base della teoria leibniziana dell'armonia prestabilita. Lo Schiller maturo, che abbandona gli interessi fisiologici per quelli speculativi, non sostiene più l'identità in atto di fisico e morale, ma l'identità in potenza. Vale a dire: nell'uomo c'è una componente fisica (*Stofftrieb*) e una componente morale (*Formtrieb*), ma vi è anche l'esigenza della sintesi assoluta delle due componenti. Nella lettera a Körner del 25 ottobre 1794 Schiller esprime un concetto molto importante per la successiva meditazione estetico-filosofica:

Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ.

Poiché Schiller pone le uguaglianze: bellezza = umanità, bellezza = identità (sintesi) di natura e spirito (*Spieltrieb*), sia la bellezza, sia l'umanità bella e felice, sia la sintesi di natura e spirito sono gli imperativi, la *Bestimmung* dell'uomo. Kant e Fichte avevano alzato la bandiera dell'imperativo morale, avevano prospettato come ideale la vittoria della ragione sulla materia. Schiller — e questa è la vera novità della sua filosofia — pone l'imperativo estetico, l'equilibrio di natura e spirito, il che vuol dire in concreto non tanto il rispetto dello spirito, ma il mancato sacrificio della natura sull'altare dello spirito, la comprensione dei valori della natura da parte dello spirito. Un ideale, e quindi un regolatore per l'uomo, è il regno etico kantiano. Un ideale, e quindi un regolatore, è il regno estetico schilleriano, con la differenza che il regno etico è una costruzione invisibile dello spirito mentre il regno estetico può essere intuito nell'arte ed è quindi presente, seppure in maniera umbratile, nella vita e non solo nelle proiezioni utopiche.

Fichte respinge l'uso, anzi ai suoi occhi l'abuso, schilleriano del termine *Trieb*:

Alle besonderen Triebe und Kräfte [...] sind lediglich besondere Anwendungen der einzigen untheilbaren Grundkraft im Menschen, und man hat sich sorgfältig zu hüten, dergleichen Ausdrücke in dieser oder in irgend einer philosophischen Schrift anders, als so zu deuten.

A Fichte doveva sembrare particolarmente improprio l'uso del termine *Stofftrieb*, dal momento che nella sua filosofia *Trieb* sta a significare l'attività e l'autonomia dell'Io, e non può provenire certo dai sensi, dal corpo, dal Non-Io insomma [29]. Correttamente, dal proprio punto di vista, Fichte parla soltanto di *Erkenntnistrieb, praktischer Trieb, ästhetischer Trieb*. Una *Wechselbestimmung* si verifica tra l'*Erkenntnistrieb* e il *praktischer Trieb* da un lato e gli oggetti dall'altro; conoscenza è sempre conoscenza di un oggetto; l'azione pratica si rivolge anch'essa ad un oggetto che vuole modificare secondo la rappresentazione che ne ha aprioristicamente:

In beiden Fällen geht der Trieb weder auf die Vorstellung allein, noch auf das Ding allein, sondern auf eine Harmonie und *Wechselbestimmung* zwischen beiden.

Diversa è invece la situazione nel caso dell'*ästhetischer Trieb*:

Auf dem Gebiete dieses Triebes ist die Vorstellung ihr eigener Zweck: sie entlehnt ihren Werth nicht von ihrer Übereinstimmung mit dem Gegenstande, auf welchen hierbei nicht gesehen wird, sondern sie hat ihn in sich selbst [...]. Ohne alle Wechselbestimmung steht eine solche Vorstellung isolirt, als letztes Ziel des Triebes da, und wird auf kein Ding bezogen (128).

---

[29] Assolutamente fuori strada è quindi una delle prime recensioni della *Erziehung*, scritta dal kantiano Mackensen, il quale contesta a Schiller « daß der Name *Spieltrieb* unglücklich gewählt ist, um die eigentliche Äußerung der Freyheit zu bezeichnen. Wo Trieb ist, ist immer Nothwendigkeit » (Cfr. *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit*, hrsg. von O. Fambach, Berlin 1957, p. 162).

Ancor più radicalmente che in Kant, il sentimento estetico è in Fichte soggettivo. L'immaginazione, quando si è elevata alla libertà estetica,

stellt Gestalten dar, wie sie gar nicht sind, aber nach der Forderung jenes (ästhetischen) Triebes seyn sollten: und dieses freie Schöpfungsvermögen heißt Geist. *Der Geschmack beurtheilt das Sichtbare; der Geist erschafft ein Unsichtbares* (135).

Le immagini prodotte appaiono casuali rivestimenti dello spirito, un puro mezzo come l'aria che permette la diffusione e la percezione del suono. Il suono, lo spirito quindi, è decisivo, non il mezzo di cui sia il suono che lo spirito si servono per essere percepiti.

Schiller, che era teso alla conciliazione di materia e forma, per il quale il gioco, svilito da Fichte (p. 138), significa la compenetrazione di individuale e universale, senza che l'universale (il *Geist* di Fichte) possa reclamare privilegi, comprende subito che l'estetica di Fichte non è, per il peso dato all'universale, in realtà un'estetica, ma il prolungamento della filosofia dell'Io, sovrano creatore, non condizionato, almeno idealmente, dall'oggetto, dalla natura, perché è egli stesso il creatore del Non-Io. Giustamente, dal proprio punto di vista, Schiller respinge la pubblicazione di *Über Geist und Buchstab* che avrebbe minacciato la coerenza delle *Horen* e confutato dall'interno il suo programma estetico. Nella lettera in cui comunica il suo dissenso a Fichte, Schiller scrive tra l'altro:

Was [...] muten Sie mir zu, dem Publikum vorzulegen? Die alte, von mir nicht einmal ganz geendigte Materie, sogar in der alten, schon von mir gewählten unbequemen Briefform, und [...] nicht in der geringsten Verbindung mit der meinigen, und öfter in einem völlig unbewiesenen Widerspruch mit mir [30].

---

[30] Cfr. H. Lossow, *op. cit.*, p. 23. Già la seguente affermazione, contenuta nel saggio di Fichte *Über Belebung und Erhöhung des reinen Interesse für Wahrheit* pubblicato nel primo numero delle *Horen*, non doveva certo essere piaciuta molto a Schiller: « So ist der ästhetische Trieb im Menschen allerdings dem Triebe nach Wahrheit, und dem höchsten aller Triebe, dem nach sittlicher Güte, unterzuordnen » (Cfr. *Die Horen* 1795, Reprint Darmstadt 1959, p. 81).

Schiller non vuole allontanare il bello dalla realtà, né renderlo un elemento impalpabile che passa da spirito a spirito; la sua connessione con il mondo sensibile deve essere stretta; il bello deve essere percepibile nell'oggetto. È chiaro che l'esperienza della sintesi avviene nel soggetto, ma sulla scorta della percezione di un oggetto armonioso:

Gäbe es Fälle [— scrive Schiller nella quattordicesima lettera —] wo er [der Mensch] diese doppelte Erfahrung zugleich machte, wo er sich *zugleich* seiner Freiheit bewußt würde und sein Dasein empfände [...], so hätte er in diesen Fällen, und schlechterdings nur in diesen, eine vollständige Anschauung seiner Menschheit, und der Gegenstand, der diese Anschauung ihm verschaffte, würde ihm zu einem Symbol seiner *ausgeführten Bestimmung*, folglich [...] zu einer Darstellung des Unendlichen dienen (V, 612).

Esclusi sono gli oggetti di natura in cui è assente il *Formtrieb*, una delle due forze necessarie a creare la sintesi dello *Spieltrieb*.

Il principio della *Wechselwirkung* deriva da Fichte ed ha il significato di limitazione reciproca tra Io e Non-Io. Tale limitazione reciproca, che porta a continue sintesi, deve essere, per Fichte, almeno idealmente, superata nell'unità dell'Io, nella vittoria dello spirito sulla natura:

Insofern das Ich durch das Nicht-Ich eingeschränkt wird, ist es endlich, an sich aber, so wie es durch seine eigene absolute Thätigkeit gesetzt wird, ist es unendlich. Dieses beide in ihm, die Unendlichkeit, und die Endlichkeit sollen vereinigt werden. Aber eine solche Vereinigung ist an sich unmöglich. Lange zwar wird der Streit durch Vermittlung geschlichtet [...], zuletzt aber, da die völlige Unmöglichkeit der gesuchten Vereinigung sich zeigt, muß die Endlichkeit überhaupt aufgehoben werden; alle Schranken müssen verschwinden, das unendliche Ich muß, als Eins und Alles, allein übrig bleiben (*Grundlage*, p. 144).

Per Schiller la *Wechselbestimmung* è costitutiva dello *Spieltrieb* e quindi dell'ambito estetico che viene posto come ideale non superabile né da nuove sintesi, né dall'unità dello spirito. Ma cosa significa *Spieltrieb*? Nasce dalla determinazione reciproca, dallo scambio delle parti delle altre due forze, come pare dal seguente chiasmo:

Nur indem seine [eines Menschen] Form in unserer Empfindung lebt und sein Leben in unserem Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt (V, 614),

o non si sviluppa piuttosto là dove *Stofftrieb* e *Formtrieb* si tengono in iscacco, si impediscono vicendevolmente di entrare in azione?

Da sich das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und Bedürfnis befindet, so ist es eben darum, weil es sich zwischen beiden teilt, dem Zwange sowohl des einen als des anderen entzogen (616);

la serenità, l'atarassia suprema degli Dei della Grecia, la loro vita giocosa e leggera derivano dalla mancanza di costrizioni e condizionamenti oltre che dal più assoluto disinteresse per la realtà:

Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höheren Begriff von Notwendigkeit (618).

Gli Dei incarnano lo *Spieltrieb* e rappresentano quindi la bellezza pura, l'imperativo non più morale, ma estetico per l'uomo, vale a dire l'ideale cui l'uomo deve aspirare [31].

Lo *Spieltrieb*, per rispondere alla domanda posta sopra, nasce sia dalla determinazione reciproca delle due forze

[31] « Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist ». Non ci si meravigli dell'affermazione, dice Schiller, perché, continua con un accenno polemico alla morale kantiana e fichtiana, « dieser Satz ist nur in der Wissenschaft unerwartet », è sconosciuto solo nella filosofia, non nell'arte, di cui è anzi sostanza. Era conosciuto soprattutto dai Greci, « nur daß sie in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden » (V, 618). Stupisce molto questa asserzione della quindicesima lettera perché il lettore attento non si è dimenticato d'aver letto nella sesta lettera d'una società greca bella ed equilibrata contrapposta a quella moderna nevrotica e frammentata; ora sembra che anche la società greca abbia prodotto armonia solo nell'arte e non nella vita e che quindi il problema degli equilibri sociali e politici vada riservato solo ad un futuro problematico.

fondamentali dell'uomo, sia dal loro superamento, in quell'ambito vuoto in cui sorgono « Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes » (638); per Cioran non la libertà estetica, ma la stessa libertà politica « si può manifestare soltanto nel vuoto delle fedi, nell'assenza degli assiomi, ed esclusivamente laddove le leggi non hanno maggiore autorità di un'ipotesi » [32]. Lo *Spieltrieb* vuol dire *Aufhebung* (625) dei condizionamenti nel significato che sarà poi hegeliano: superamento di essi, ma anche loro conservazione dal momento che la loro costante e bilanciata presenza garantisce l'equilibrio [33].

---

[32] Cfr. E.M. Cioran, *Su due tipi di società. Lettera ad un amico lontano*, in E.M.C., *Storia e utopia*. A cura di M.A. Rigoni, Milano 1982, p. 23.

[33] Se lo *Spieltrieb* nasce dall'equilibrio di *Stofftrieb* e *Formtrieb*, non risulta chiara la perplessità di Schiller nei confronti della tragedia che non apparterrebbe alle arti libere (cfr. lettera ventiduesima). Quale arte in verità è, più della tragedia, delegata a rappresentare l'equilibrio di natura e spirito, dal quale nasce, per lo spettatore, lo *Spieltrieb*, una condizione di libertà e di armonia? Non la vittoria della forma (come sostiene Schiller ad un certo punto: « In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun »; V, 639) può portare all'armonia, ma la pariteticità di forma e di contenuto, di spirito e natura, di libertà e necessità. Giustamente Schelling trarrà prima nei *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1795, cfr. lettera decima) e poi, più nettamente, nella *Philosophie der Kunst* (Darmstadt 1980) la logica conseguenza: nella tragedia, la forma più alta d'espressione artistica, l'eroe accetta liberamente la punizione per la colpa voluta dal destino; nel momento del sacrificio della vita « verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Nothwendigkeit » (p. 343). « Dieß ist der Grund der Versöhnung und der Harmonie, die in ihnen [tragedie greche] liegt, daß sie uns nicht zerrissen, sondern geheilt, und wie Aristoteles sagt, gereinigt zurücklassen » (341). Proprio ciò che preoccupa Schiller, il prevalere dell'interesse (la compassione), viene riequilibrato dall'affermazione dell'indipendenza morale nei confronti del fato: da tale equilibrio, punto di indifferenza, scaturisce la catarsi, ovvero, in linguaggio schilleriano, lo *Spieltrieb*, la libertà dai condizionamenti della materia e dello spirito, il grado zero della *Bestimmungslosigkeit*. In certo senso, così come Szondi ha sostenuto che *l'ingenuo è il sentimentale*, si potrebbe affermare che *il bello è il sublime*, perché l'apollineo non può essere senza il dionisiaco.

Partendo dall'idea fichtiana della compresenza di Io e Non-Io nell'Io assoluto, Schiller può dedurre ancora i concetti di *Bestimmbarkeit* assoluta, propria dell'Io assoluto ancora vuoto di determinazioni, di *Bestimmung* vicendevole di io e non-io empirici, e quindi di *Bestimmbarkeit* nel momento in cui la *Wechselbestimmung* si mantiene in equilibrio. Può dedurre quindi il concetto di libertà assoluta, propria dell'uomo in quanto essere morale, e quella di libertà dai condizionamenti. Giunge quindi, forzando la filosofia di Fichte, per la quale la determinazione reciproca crea solo gli ambiti teorico e pratico, alla definizione di condizione estetica, ovvero ad una riformulazione dello *Spieltrieb* in termini di *Bestimmbarkeit*, di autonomia e di *Aufhebung* dei due opposti condizionamenti, materiale e morale-intellettuale.

Dio ha creato l'uomo come un essere duplice e quindi destinato al condizionamento ora da parte della natura, ora da parte dello spirito; nocivo può essere il prevalere di un aspetto sull'altro, la natura gli può far dimenticare lo spirito, lo spirito a sua volta, come aveva efficacemente sostenuto Rousseau, può a tal punto allontanare l'uomo dalla natura da farlo cadere in uno stato innaturale, quindi inumano o disumano. La bellezza può essere definita da Schiller « unsere zweite Schöpferin » (636) perché non solo ricostituisce la duplicità voluta da Dio, ma, andando oltre l'opera del Primo Creatore, dà luogo ad un equilibrio che è la

---

Così, già per Winckelmann, l'arte greca era « ruhig, aber zugleich wirksam, stille aber nicht gleichgültig » (*op. cit.*, p. 19), era caratterizzata, come suona la formula famosa, da « edle Einfalt » e « stille Größe »; e la « bellezza sublime » del più famoso gruppo marmoreo dell'antichità, risultava, sempre secondo Winckelmann, dall'equilibrio (dall'indifferenza) di natura (il dolore che tormenta il corpo) e di spirito (la volontà stoica): « Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit *gleicher* Stärke ausgeteilt und gleichsam *abgewogen* » (p. 18): proprio l'equilibrio delle forze fisiche e morali permette anche che esse siano tolte (*aufgehoben*) e che si sviluppi una terza forza, quella estetica.

sostanza dell'umanità [34]. Non è che Fichte neghi la duplicità dell'uomo o che respinga lo sviluppo di tutte le potenzialità umane:

Ich habe [— egli dice —] die Bestimmung der Menschheit gesetzt in den beständigen Fortgang der Cultur und die gleichförmig fortgesetzte Entwicklung aller ihrer Anlagen und Bedürfnisse (*Bestimmung*, pp. 335-36).

Schiller vuole che ogni singolo uomo sia equilibrato, quindi bello, per poter dar luogo ad un'umanità armoniosa; per Fichte, in pieno accordo su questo punto con Kant [35], è la comunità degli uomini che, attraverso le divisioni, la conflittualità e l'interscambio culturale, dispiega tutte le proprie capacità e procede sulla via dell'autoconsapevolezza e della libertà. Fichte è politicamente un liberale, mentre Schiller, che proviene, pur con alcune contraddizioni, dalla tradizione russoiana, prelude alle utopie armonizzatrici dell'ottocento e del novecento, almeno sino a Marcuse.

Nella sesta lettera si legge:

Die mannigfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegenzusetzen. Dieser Antagonism der Kräfte ist das große Instrument der Kultur, aber auch nur das Instrument, denn *solange derselbe dauert, ist man erst auf dem Weg zu dieser* (corsivo mio, R.S., V, 586-87).

[34] L'idea dell'equilibrio delle componenti fondamentali dell'uomo era in Schiller profondamente radicata, dal momento che sta alla base della sua prima pubblicazione, il *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780), in cui si legge, tra l'altro, che « der Mensch ist nicht Seele und Körper, der Mensch ist die innigste Verknüpfung dieser beiden Substanzen » (V, 312), e che « die tierische Natur mit der geistigen sich durchaus vermischet und daß diese Vermischung Vollkommenheit ist » (316).

[35] « Vielleicht mag bei diesen (Einwohnern anderer Planeten) ein jedes Individuum seine Bestimmung in seinem Leben völlig erreichen. Bei uns ist es anders; nur die Gattung kann dieses hoffen ». Cfr. *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, cit., p. 41 nota.

Per Schiller dunque cultura non significa conflitto, ma sintesi; il conflitto e la divisione del lavoro possono esser utili al progresso dell'umanità, però rimangono al di fuori della cultura, della civiltà, così come Mosé deve restare fuori dalla terra promessa.

La sintesi è verità, dirà Hegel che allinea Schiller tra i suoi più importanti predecessori. Ma per Hegel la sintesi — storicizzata — si trova di volta in volta nell'arte, nella religione, nella filosofia. Schiller non dice invece di aspettarsi la sintesi nell'arte, ma dall'arte, non dice cioè, almeno nella prima parte della *Erziehung* dove manifesta il suo utopismo (vedremo che alla fine farà un ragionamento molto più realistico e sobrio), che ci si debba rivolgere all'arte se si vuole contemplare la sintesi ideale, ma che attraverso l'educazione estetica, la sintesi sarà possibile nella società e quindi nello stato, convinzione che prelude non tanto ad Hegel, quanto al romanticismo e, cosa più notevole, a Marx. Le critiche che il giovane Marx porta a Hegel (soprattutto alla divisione da questi dedotta nella *Rechtsphilosophie* tra stato in quanto « das an und für sich seiende Allgemeine » e « besondere Interessen » degli individui nella società) e ad una concezione della filosofia che in quanto « sich selbst wissendes Wissen » supera l'alienazione dell'uomo senza scalfirla nel mondo reale, si riallacciano ad idee schilleriane.

Per Marx, scrive Siegfried Landshut, « im vernünftigen Staat ist die Trennung von privaten Angelegenheiten des Individuums und allgemeinen Angelegenheiten des Gemeinwesens aufgehoben, in ihm ist jeder Einzelne ein allgemeines Wesen, d.h. zu seinem eigenen allgemeinen Wesen, der Mensch zum wahren "Gattungswesen" geworden » [36]. Tale stato razionale, sul cui trono, con parole di Schiller, è stata posta la legge, non appartiene all'esperienza, dal momento che la stessa rivoluzione francese ha portato sì una certa emancipazione, ma solo quella politica dei *droits de l'homme*, non quella dei *droits du citoyen*, ha assicurato

[36] Cfr. K. Marx, *Die Frühschriften*, hrsg. von S. Landshut, Stuttgart 1964, p. XXVII.

soprattutto « die Rechte des *Mitglieds der bürgerlichen Gesellschaft*, d.h. des egoistischen Menschen, des vom Menschen und vom Gemeinwesen getrennten Menschen » [37]. Per il giovane Marx la rivoluzione ha significato non un radicale momento di cambiamento rispetto alla società feudale, ma anzi

> die Vollendung des Materialismus der bürgerlichen Gesellschaft. Die Abschüttelung des politischen Jochs war zugleich die Abschüttelung der Bande, welche den egoistischen Geist der bürgerlichen Gesellschaft gefesselt hielten (p. 197).

Il giudizio di Schiller non era suonato molto diverso: l'edificio dello stato di natura, dell'organizzazione feudale del potere, è stato abbattuto, ma la legge non è stata posta sul trono, l'uomo non è stato onorato come *Selbstzweck*, le passioni anzi si sono scatenate, l'egoismo e il *Nutzen*, il tornaconto individuale, hanno celebrato i loro trionfi sia nelle classi più umili che in quelle più colte e illuminate. Le promesse della rivoluzione hanno trovato « ein unempfängliches Geschlecht » (V, 580).

> Jeder individuelle Mensch [— scrive Schiller nella quinta lettera, seguendo ancora una volta delle indicazioni fichtiane, che verranno riprese da Marx attraverso la mediazione hegeliana —] trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist. Dieser reine Mensch [...] wird repräsentiert durch den *Staat*.

Il problema filosofico e politico che si pone è quello della sintesi di individuo e stato, del superamento dell'alienazione di ambito privato e ambito pubblico, del superamento della parcellizzazione e quindi degli egoismi e delle passioni individuali che portano inevitabilmente allo sfruttamento dell'uomo sull'uomo e alla guerra di tutti contro

[37] Mi servo in particolare del saggio più bello e compatto del giovane Marx, *Zur Judenfrage* del 1843. In K.M., *Die Frühschriften*, cit., p. 192.

tutti. « Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus » — scrive Schiller nella sesta lettera; incapace di sviluppare l'armonia del proprio essere « wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft »; la divisione del lavoro aliena l'uomo e lo riduce, come dirà Marx, a monade isolata. « Die feudale Gesellschaft — continua Marx — war aufgelöst in ihren Grund, in den *Menschen*. Aber in den Menschen, wie er wirklich ihr Grund war, in den *egoistischen* Menschen » (197).

Davanti agli occhi l'ideale (la proiezione ideale) della *polis* greca con la sua identità di esistenza privata e pubblica, di uomo e cittadino, sia Schiller che Marx svalutano, pur comprendendone la necessità, ogni conquista dell'evoluzione politica moderna, tratteggiano, al contrario del giovane Fichte (*Beiträge zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution*, 1793) e del giovane Humboldt (*Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*, 1792) che salutano lo scatenarsi delle energie individuali, preferibilmente il lato negativo dei valori liberali, vedono più la perdita che il contemporaneo acquisto di sostanza umana, non si accontentano di progressi relativi perché la loro meta è l'assoluto, la sintesi compiuta di ideale e reale, di universale e individuale.

È possibile che si concilino « der Mensch in der Zeit mit dem Menschen in der Idee »? (V, 577). Nella società moderna la costituzione sembra favorire l'interesse privato, non quello pubblico. Persino nel momento più avanzato della rivoluzione, dice Marx, « erklärt sich das politische Leben für ein bloßes Mittel, dessen Zweck das Leben der bürgerlichen Gesellschaft ist » (195) [38], cioè i diritti dell'uomo sono visti in funzione degli interessi privati di ogni cittadino. Salvo contraddire la teoria nel momento di peri-

[38] Humboldt aveva scritto infatti nelle *Ideen*: « Die Staatseinrichtung an sich (ist) nicht Zweck, sondern nur Mittel zur Bildung des Menschen ». Cfr. W. von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, vol. I, Stuttgart 1960, p. 122.

colo delle istituzioni rivoluzionarie, quando p.e. Robespierre reprime la libertà di stampa perché « la liberté de la presse ne doit pas être permise lorsqu'elle compromet la liberté publique » (195). Ma in tal caso avviene ciò che l'utopista, almeno nei suoi sogni, non si augura, che « der reine Mensch den empirischen unterdrückt, daß der Staat die Individuen aufhebt » (*Erziehung*, p. 577). La sintesi si verifica in tal caso grazie alla repressione radicale di ogni manifestazione individuale. L'ideale non deve venir raggiunto attraverso il terrore, ma attraverso la sublimazione dell'individuale nell'universale, « dadurch, daß das Individuum Staat *wird*, daß der Mensch in der Zeit zum Menschen in der Idee sich veredelt » (*ivi*), oppure, in modo misterioso, attraverso la conciliazione di *Individuum* e *Gattung*. Così, anche per Marx:

> Erst wenn der wirklich individuelle Mensch den abstrakten Staatsbürger in sich zurücknimmt und als individueller Mensch in seinem empirischen Leben, in seiner individuellen Arbeit, in seinen individuellen Verhältnissen, *Gattungswesen* geworden ist [...], erst dann ist die menschliche Emanzipation vollbracht (199).

Se Schiller si oppone al dualismo kantiano e cerca di realizzare nella realtà la sintesi di natura e spirito (certo attraverso l'arte e una lunga evoluzione, non per via rivoluzionaria, tanto meno affidata alla classe-non classe del proletariato), Marx respinge il dualismo hegeliano di sintesi speculativa e alienazione effettiva alla ricerca di un'armonia definitiva ideale e reale. Marx e Schiller sono accomunati dal rifiuto politico della società conflittuale borghese-liberale e dal rifiuto filosofico d'un progresso della specie umana attraverso la specializzazione e la divisione del lavoro; dalla volontà di superare il disagio della civiltà, dovuto alla divaricazione di progresso collettivo e felicità individuale, nell'unificazione di individuo e specie, di natura e spirito, di necessità e libertà [39].

[39] Cfr. K. Marx, *Nationalökonomie und Philosophe* (1844): « Dieser Kommunism [...] ist die *wahrhafte* Auflösung des Widerstreits zwischen dem Menschen mit der Natur [...], zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Individuum und Gattung », in K.M., *Die Frühschriften*, cit., p. 235.

È possibile, come ci si chiedeva sopra, che il singolo si elevi a *Gattung* mantenendo la propria singolarità? L'operazione appare difficile persino nell'arte se pensiamo allo sforzo di idealizzazione cui Schiller l'ha sottoposta; il poeta deve anzitutto — secondo Schiller — « alles, was ausschließend nur an seinem einzelnen, umschränkten, befangenen Selbst haftet [...], vor allem andern jeden groben Zusatz von Sinnlichkeit, Unsittlichkeit und dgl. abstoßen » [40], prima di rivolgersi con la sua opera agli altri « muß er selbst das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben » [41]; per quanto concerne l'oggetto, il poeta deve poi « das Individuelle und Lokale zum allgemeinen erheben » (V, 979), attenersi al « *reines Objekt* », dal quale ha « sorgfältig abgesondert, was bloß aus subjektiven und zufälligen Quellen hinzugekommen ist » (995). Si può comunque capire che l'arte rappresenti l'universale attraverso l'individuale: Werther p.e. (ammesso che Schiller lo potesse considerare un personaggio ideale) è un uomo singolo, ma racchiude in sé elementi universali, quanto meno una certa tipicità borghese della sua epoca, è quindi individuale e *sovraindividuale* (aggettivo questo che permette di evitare gli equivoci a cui porta il termine *universale*), rappresenta non tanto la sintesi di materia e spirito, quanto la sintesi di una molteplicità di comportamenti individuali per cui diventa il tipo di un'epoca, oltre che di un certo comportamento umano.

Trasporre la sintesi dell'arte nella vita pare impossibile. L'artista sintetizza materia e forma, individuale e sovraindividuale, ma non certamente istinti e dovere. Se nel campo morale ci si deve elevare all'universale (vero universale questa volta, l'universale etico e non quello della rappresentazione concentrata di un'epoca), che fine fanno le passioni, gli istinti, l'individuale insomma? Se l'individuo si trasforma in *Gattung*, viene meno la sintesi perché l'indivi-

[40] Cfr. *Über Bürgers Gedichte* (1789), V, 987.

[41] Cfr. *Über Matthisons Gedichte* (1794), V, 995.

duale cessa di essere tale [42]. Certo il singolo rimane singolo, ma le sue azioni (come quelle dell'anima bella) non si distinguono da quelle di altri individui, come se Werther, e per di più un Werther assolutamente virtuoso, incontrasse non Lotte e Albert, ma altrettanti Werther. In una società senza classi, senza divisioni e distinzioni, in cui ognuno fa il bene, il proprio dovere per istinto, in cui l'istinto si è annullato nel dovere, in cui l'individuo è diventato universale, senza possibilità di ricadute e pentimenti, regnerebbe l'indifferenziato, una luce in cui tutte le vacche sono bianche.

Nelle ultime lettere (dalla ventitreesima in poi) Schiller dà due corollari alla deduzione dei concetti di *Spieltrieb* e di *Bestimmbarkeit*, di autonomia e libertà estetiche. Il primo corollario è la vecchia tesi, ripresa quasi letteralmente dagli *Augustenburger Briefe*, che l'arte aiuta l'uomo a sollevarsi dalla materia e gli apre la strada verso la moralità e il dispiegamento delle facoltà razionali. Sorprende piuttosto che Schiller dimentichi di trattare la tesi parallela e più importante (visto che il problema delle società moderne, come si è visto nella sesta lettera, non è tanto il guasto provocato dalla natura, ma quello provocato dallo spirito), che l'arte aiuta a passare dal dominio eccessivo di moralità e intelletto ai sensi. La visione di un'arte strumentale accomuna molti spiriti settecenteschi, Shaftesbury, Baumgarten, Christoph Willibald Gluck (che diceva « leggermente sublime »: « Solo le arti hanno il vantaggio di addolcire gli uomini senza corromperli, e di disporli alla sottomissione senza avvilirli ») [43], Kant e Fichte per il quale l'artista

> hebt durch seine Kunst uns ohne alles unser Zuthun auf Augenblicke in eine höhere Sphäre. Wir werden um nichts besser, aber

[42] Nella ventisettesima lettera Schiller riconosce che « die Freuden der Erkenntnis [ma anche quelle della morale, si può aggiungere] genießen wir bloß als Gattung, und indem wir jede Spur des Individuums sorgfältig aus unserem Urteil entfernen » (V, 668).

[43] Citazione ripresa dall'articolo di A. Arbasino, *La scena vuota* (*La Repubblica* del 9 aprile 1986) che a sua volta cita un programma dell'Opera di Roma.

> die unangebauten Felder unseres Gemüths werden dadurch eröffnet, und wenn wir einst aus anderen Gründen uns mit Freiheit entschließen, sie in Besitz su nehmen, so finden wir die Hälfte des Widerstandes gehoben, die Hälfte der Arbeit gethan (*Über Geist und Buchstab*, p. 141)

— e varrà anche per Hegel:

> Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst [44].

È strano invece che Schiller riprenda tale argomento dopo aver affermato nelle fondamentali lettere precedenti la centralità dell'arte proprio rispetto all'etica e alla filosofia. Sono anche questi ritorni di quanto era stato superato che rendono contraddittorio e non immediatamente percepibile il filo del discorso schilleriano. Ad un certo punto (nella venticinquesima lettera) Schiller si lascia prendere addirittura da fichtiano entusiasmo speculativo, sogna la vittoria dello spirito su ogni costrizione esterna (o pseudo-esterna, visto che la speculazione riconosce che il Non-Io è semplice posizione dell'Io):

[44] *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frakfurt/M. 1970, vol. I, p. 23.

[45] Sorprende ancora che Schiller dia tanto decisamente, nell'opera d'arte, la palma alla forma: « In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun »; il segreto dell'artista starebbe in questo « *daß er den Stoff durch die Form vertilgt* » (V, 639). Già nei *Kallias-Briefe* Schiller aveva sostenuto che la materia deve essere vinta dalla forma, ma l'affermazione aveva là una sua giustificazione dal momento che Schiller l'aveva affiancata al principio della « Freiheit in der Erscheinung », dell'autodeterminazione della natura. Nella *Erziehung* invece la libertà di cui si parla (nella deduzione filosofica del bello) non è quella « die dem Menschen, als Intelligenz betrachtet, notwendig zukommt » (lettera diciannovesima, nota), ma la libertà estetica, in cui la forma non ha maggiori diritti della materia, e, attraverso la *Wechselwirkung*, è condizionata dalla materia. Quindi, se viene cancellata la materia, o se comunque questo dovesse essere il fine dell'arte, non si capisce come si possa conservare l'equilibrio tra natura e spirito, che nell'arte trova corrispon-

Die Götter [cioè il Non-Io che si è reso autonomo e pericoloso per l'uomo] werfen die Gespensterlarven ab, womit sie seine Kindheit geängstigt hatten, und überraschen ihn mit seinem eigenen Bild, indem sie seine Vortsellung werden (V, 652)

— e si dispiace di avvedersi che il sogno rimane tale;

Aber indem ich bloß einen Ausgang aus der materiellen Welt und einen Übergang in die Geisterwelt suchte, hat mich der freie Lauf meiner Einbildungskraft schon mitten in die letztere hineingeführt [45].

Il secondo corollario, con il quale si conclude l'*Erziehung* (in realtà ben più di un corollario, dal momento che in esso culmina tutto il ragionamento sul bello), ci riporta all'arte intesa come fine e non come mezzo, vale a dire al sentire più profondo di Schiller, alla sua novità di maggior rilevanza nei confronti dei primi scritti di estetica; le due lettere conclusive precisano, con il concetto di *Schein*, l'ambito dello *Spieltrieb*.

A questo punto vorrei però, prima di giungere a delle conclusioni sull'estetica del bello in Schiller, introdurre un breve *excursus* sull'estetica di un autore quasi sconosciuto in Italia: parlo di Moritz e del suo bellissimo saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788). Non interessa qui la prima parte di esso, dove si distingue nettamente il concetto di utile da quello di bellezza, anche se può aver avuto una qualche importanza per la ricerca schilleriana dell'oggettività del bello, e dove si analizza il concetto di totalità dell'opera d'arte, che pure ritorna nella *Erziehung*. Nella seconda parte Moritz si pone il problema della funzione e del significato dell'arte. Inizia la sua argomentazione constatando che la volontà di rappresentare — di rispecchiare diceva Leibniz — il tutto è un istinto degli esseri viventi:

denza nella materia e nella forma, nella compresenza di materia e di forma, se si vuole nel superamento (*Aufhebung*) di materia e forma in un terzo elemento in cui materia e forma sono inscindibilmente intrecciate.

Daher ergreift jede höhere Organisation ihrer Natur nach die ihr untergeordnete und trägt sie in ihr Wesen über [46];

ciò non avviene, e non può avvenire, per via pacifica. L'uomo, che è l'organismo più alto, non si serve solo del regno vegetale e di quello animale, ma anche dei propri simili più deboli e si propone di andare oltre l'individualità del singolo, per costruire organismi superiori:

[er] strebt, außer sich selber ein größeres Ganze als er selbst zu sein, stellt sich, zu einem Volk, zu einem Staat sich bildend, mit Wesen seiner Art zusammen, um Wesen seinesgleichen, die sich ihm unterordnend ihm nicht dienen, mit ihm nicht eins sein wollen, zu zerstören (278).

Vi è dunque, nel mondo, una scala di valori, dall'anorganico, all'organico, all'umano, agli organismi sovraindividuali costruiti dall'uomo, fino al gradino più alto, la perfezione che l'uomo non può trovare in sé, né nelle proprie costruzioni mortali, la sublimazione di sé che egli affida all'arte.

Per Moritz è impossibile argomentare che è meglio rinunciare alla bellezza, purché l'uomo non abbia a soffrire, perché ciò comporterebbe anche la rinuncia all'uomo, che fa soffrire gli animali, la rinuncia agli animali, che fanno soffrire le piante e così via. Accettare il gradino sommo, quello che esprime più totalità, comporta necessariamente l'accettazione della gerarchia degli esseri, la sottomissione dell'inferiore al superiore. « Zu dieser Vollendung aber gehört das duldende Individuum selber mit » (283): il dolore dell'individuo è ineliminabile se non si vuole rinunciare al più perfetto per rispetto del meno perfetto.

Forse l'umanità tende a quell'orizzonte

wo sie durch das Edle in der Handlung und das Schöne in der Betrachtung, das Individuum selbst aus seiner Individualität herausziehend, in den schönen Seelen sich vollendet, die fähig sind, aus ihrer eingeschränkter Ichheit in das Interesse der Menschheit hinüberschreitend, sich in die Gattung zu verlieren (284),

ma questa è appunto una proiezione ideale — esattamente come l'anima bella schilleriana che qui sembra

[46] K. Ph. Moritz, *op. cit.*, p. 277.

preannunciata — in cui gli egoismi vengono superati, in cui, come dirà Fichte, tutti gli uomini sono uguali, « nur Eins, ein einziges Subjekt ». Nel nostro mondo sublunare, riconosce Moritz,

> ehe sie [l'umanità] bis dahin sich erhebt, muß die Duldung des Einzelnen vorhergehen. Die Gattung ist mit dem Individuum, die Erscheinung mit der Wirklichkeit im ewigen Kampfe (*ivi*).

Allora, l'armonia nella società resta un ideale, mentre l'armonia della bellezza si eleva al di sopra dei conflitti reali, se ne nutre per sublimarli, per elevarli in una sfera in cui l'individuo s'incontra senza distruggersi con l'universale:

> Der Begriff des höchsten *Schädlichen* in der Wirklichkeit löst sich in dem Begriff des höchsten Schönen in der Erscheinung auf (*ivi*).

In nome della bellezza, di Elena, i Troiani accettano le fatiche della guerra; in nome della bellezza e della sublimazione realizzata nell'arte noi accettiamo i dolori dell'individuazione:

> Der Kampf muß also durchgekämpft, das große Opfer muß dargebracht werden. Das Geklirr der Waffen und das Geschrei der Sterbenden muß gen Himmel tönen. Hektor muß fallen und Hekuba ihr Haar zerraufen (285) [47].

[47] Goethe, amico di Moritz nel periodo trascorso assieme a Roma, non dette, nella sua recensione, rilievo a questo aspetto dell'estetica moritziana. Alcuni anni più tardi però, quando ebbe modo di rimeditare sui problemi estetici in occasione della stesura del saggio sui Winckelmann (1805), egli riprese l'idea centrale di Moritz, filtrata ora forse attraverso Schiller, dicendo che sì, « das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch », ma tale prodotto non solo è rarissimo, ma ha anche la durata di un attimo. Ecco allora subentrare l'arte: « Indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich [...] bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt »; subentra l'arte con la funzione di dare durata alla perfezione che nella vita empirica è destinata solo a fulminee apparizioni.

Ritornando a Schiller, vorrei riprendere il discorso con una citazione dalla lettera del 22 gennaio 1789 a Körner:

> Was ist das Leben der Menschen, wenn ihr ihm nehmet, was die Kunst ihm gegeben hat? Ein ewiger aufgedeckter Anblick der Zerstörung.

L'uomo dunque manifesta la propria più pura umanità quando « gioca », quando si trova nella condizione di libertà creata dalla *Bestimmbarkeit*. Che cosa significa esattamente « giocare » nell'accezione schilleriana? Significa essersi affrancati dalle leggi del reale, non essere condizionati dagli interessi materiali, intellettuali o morali, ma ritrovarsi nel regno della libertà immaginativa e della creatività fantastica (*Schein*), in una condizione di divina atarassia [48]. Una delle affermazioni più importanti dell'estetica schilleriana è la seguente, nella ventiseiesima lettera:

> Die höchste Stupidität und der höchste Verstand haben darin eine gewisse Affinität miteinander, daß beide nur das *Reelle* suchen und für den bloßen Schein gänzlich unempfindlich sind (V, 656).

È vero che il concetto di disinteresse proviene da Kant e viene accolto anche da Fichte (il quale in *Über Geist und Buchstab* delinea nettamente l'autonomia del *Trieb* estetico dall'oggetto, che « interessa » invece e condiziona l'*Erkenntnistrieb* e il *praktischer Trieb*), ma la libertà estetica è per Kant e Fichte solo un momento marginale e puramente funzionale all'interno della loro filosofia che culmina nell'etica, quindi nel conflitto tra natura e spirito e nella vittoria dello spirito sulla natura.

[48] Non vi è nella *Erziehung* alcun accenno alla limitazione della positività estetica, delineata altrove, p.e. nelle *Ästhetische Vorlesungen* (1792), in cui Schiller arriva a sostenere che « die *ausschließende* Kultur des Schönheitsgefühls verführt uns leicht zur Oberflächlichkeit, bringt uns Erschlaffung, Weichlichkeit und Abneigung gegen Gründlichkeit: denn wir gewöhnen uns dadurch, immer bloß auf die *Behandlung*, nicht auf den *Gehalt* zu sehen » (V, 1041). Nella *Erziehung* l'ambito del bello non è mai limitato dal sublime.

Ricordiamo con quale assunto era iniziata l'operetta sull'educazione estetica: non tanto la politica, quanto il bello può aiutare a risolvere i problemi basilari della società moderna, in particolare i problemi creati dalla rivoluzione o da essa acuiti:

Ich hoffe Sie zu überzeugen [— aveva scritto Schiller, riprendendo il concetto informativo dell'epistolario con il Principe di Augustenburg, nella seconda lettera estetica —] daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert (V, 573).

Si badi: soluzione non di principio, ma «in der Erfahrung»; Schiller promette un'indicazione effettivamente praticabile. Non è che Schiller dimentichi del tutto l'idea dell'educazione, ma sembra riprendere argomentazioni degli *Augustenburger Briefe* più con un forzato ottimismo della volontà che con sincera e ferma convinzione. Non vi è dubbio che il concetto di libertà sia sottoposto ad una evoluzione nel corso dell'opera: se all'inizio si parla di libertà politica e di uguaglianza nei termini proclamati dalla rivoluzione, e più avanti si parla di libertà assoluta che caratterizza l'uomo in quanto essere intelliggibile, già nella deduzione del bello, e poi molto esplicitamente nell'ultima lettera si parla solo di libertà estetica, ricavando nella vita dell'uomo un ambito da cui sono assenti le costrizioni della natura e dello spirito; si introduce il concetto di *Schein* quale oggetto precipuo dello *Spieltrieb* e si afferma che « *Freiheit zu geben durch Freiheit* ist das Grundgesetz » del regno estetico (667), che « in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte » (669). Nella lirica *Das Ideal und das Leben*, contemporanea alla *Erziehung*, si legge:

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,
Brechet nicht von seines Gartens Frucht.
An dem Schein mag der Blick sich weiden,
Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.

Libertà, uguaglianza, sintesi di natura e spirito, sembra dire Schiller alla fine con il pessimismo della ragione e contraddicendo le asserzioni iniziali sulla possibilità di ricostituire la totalità umana, l'armonia nella società e nello stato, sono realizzabili solo nel momento estetico.

Nell'ultima lettera Schiller constata l'esistenza di una condizione dinamica, in cui « der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet » (corrisponde in larga misura allo stato, all'organizzazione politica in cui l'uomo si ritrova, dove si scontrano gli interessi politici, sociali, economici), una condizione etica, in cui si riconosce l'imperio della legge morale e infine una condizione estetica in cui si esplica la libertà e dove « weder der Einzelne mit dem Ganzen, noch das Ganze mit dem Einzelnen streiten [darf] » (667). Queste tre condizioni, questi tre « stati », coesistono di fatto e quindi, si può desumere, l'uomo, ciascun uomo, si comporta di volta in volta come un essere dinamico, etico o estetico, ma solo come *Homo aestheticus* s'innalza all'ideale, all'armonia della sintesi che sublima, come in Moritz, i dolori dell'individuazione, i conflitti necessari e ineliminabili dello stato dinamico e di quello etico [49]. È un riconoscimento

[49] Il concetto moritz-schilleriano di sintesi estetica viene virtuosamente trasposto da Humboldt nel campo antropologico (cfr. i due saggi usciti sulle *Horen*: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*, 1794, e *Über die männliche und weibliche Form*, 1795): una persona è bella, dice Humboldt, quando i suoi caratteri maschili si coniugano strettamente con i caratteri femminili e viceversa. Come in Schiller (e Humboldt doveva averne compreso bene, nei lunghi colloqui condotti con l'amico, le tesi) il bello non sorge tanto dalla sintesi, quanto attraverso « *das genaueste Gleichgewicht* der Form und des Stoffes, der Kunstmäßigkeit und der Freiheit » (cfr. W. von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, cit., vol. I, p. 296). La bellezza si può incontrare nella realtà solo in pochi attimi, « wenn gleich nur einzelne Züge einer Gestalt durchschimmern, die als rein menschlich, zwischen der männlichen und weiblichen mitten inne steht » (313), quando nell'equilibrio, nello scacco di materia (femminile) e spirito (maschile), si forma quel terzo carattere che è la pura umanità. « Weil aber beide Geschlechter nie der Endlichkeit entfliehen, so setzt sich dieser idealischen Vollendung der Gestalt in

amaro che ricorda gli elegiaci versi della lirica *Die Götter Griechenlands* (II redazione 1793): gli Dei hanno abbandonato la terra, la bella comunità umana-divina (sintesi di natura e spirito) è andata irrimediabilmente perduta:

Schöne Welt, wo bist du?...
.....
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
.....
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehen.

Gli ultimi due versi sembrano il distillato poetico dell'estetica di Moritz che presiede all'ultima parte della *Erziehung*. Nella decima lettera Schiller si era posto la domanda se « Geschmack und Freiheit einander fliehen » (599), se cioè il bello può convivere con la mancanza di libertà politica, senza dare, contrariamente a Fichte (« Die Zeitalter der Knechtschaft [sind] zugleich die der Geschmacklosigkeit), una risposta univoca. Ora si può dire che l'arte può benissimo convivere con la decadenza dei costumi e con il dispotismo politico perché il suo è un ambito ideale che non viene e non può venire mai totalmente conculcato dalle forze reali. D'altra parte però anche la realtà ha le sue leggi che non sono, e non potranno mai essere, quelle dell'arte e del bello, per cui, alla luce degli stessi risultati ai quali è giunto Schiller, è giusto chiedersi: è possibile sostituire la rivoluzione, o comunque una decisa azione politica o sociale, con l'educazione estetica? Evidentemente no perché l'educazione estetica, il cui fine è l'armonia che può vivere nell'animo di pochi (« wie die reine Kirche und die reine Republik »), in pochi attimi felici, che stabilmente sog-

beiden ein ewiges Hindernis entgegen » (323). « Aus dieser Verlegenheit werden wir durch die produktive Einbildungskraft gerissen, welche aus dem Gebiet der Erfahrung in ein idealisches übergeht » (297). Solo nell'arte si raggiunge quell'equilibrio che caratterizza il bello e l'umanità perfetta, nell'arte viene proiettata l'aspirazione delle anime nobili, nell'arte si realizza il sogno dell'armonia assoluta.

giorna solo sull'orizzonte utopico, può avere limitata efficacia nel campo degli interessi, e nessuno nega che i rapporti di classe, di potere, i rapporti politico-sociali in genere, siano rapporti di interesse che vanno risolti o modificati non astraendo dall'interesse ma riequilibrando le forze contrapposte, le quali poi non sono soltanto le astratte categorie di natura e spirito. Il disinteresse estetico va al mondo dello *Schein*; il mondo materiale, oltre a quello morale, suscitano invece il più vivo interesse e in questo sta la loro inevitabile disarmonia. Il mondo materiale può essere visto, a tratti, sotto l'aspetto formale, ma solo a tratti appunto, ché altrimenti la vita, a partire dalle operazioni più elementari volte alla sopravvivenza, risulterebbe impossibile. Quindi accanto al mondo materiale e a quello morale, non al posto di questi, eventualmente in concorrenza con questi, può sussistere il mondo estetico, componente importante, forse indispensabile alla vita dell'uomo. Il mondo estetico è sintesi, ma sintesi ideale, nello *Schein*, sintesi che non può essere applicata ad altre sfere.

È vero, come dice Gadamer, che Schiller, nel tentativo di superare il dualismo kantiano tra essere e dover essere, cade in un altro dualismo, quello che separa il mondo estetico dal mondo della realtà: « Denn wie die Kunst des 'schönen Scheins' der Wirklichkeit entgegengesetzt ist, so schließt das ästhetische Bewußtsein eine Entfremdung von der Wirklichkeit ein — es ist eine Gestalt des 'entfremdeten Geistes', als den Hegel die *Bildung* erkannt hat » [50]; ma perché lamentarsi della virata realistica di Schiller, perché lamentarsi, come fanno alcuni dei critici più recenti [51], che

[50] H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen ([4] 1975), p. 80.

[51] Cfr. D. Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politichen Theorie und die rhetorische Tradition*, München 1973; H.H. Ewers, *Die schöne Individualität. Zur Genesis des bürgerlichen Kunstideals*, Stuttgart 1978; J. Bolten, *Einleitung: Zum Werk und denkgeschichtlichen Kontext der Briefe « Über die ästhetische Erziehung des Menschen »*, in *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, hrsg. von J. Bolten, Frankfurt/M. 1984.

venga ribadita la frattura di ideale e reale, perché questa fuga dal riconoscimento della vita come eterno conflitto senza alcuna sintesi definitiva?

L'opera di Schiller si conclude con una nota di rassegnazione? È rassegnazione il riconoscimento del confine ineliminabile tra conflitto reale e armonia ideale?

> Dieses Reich [des schönen Scheins] [— si legge nell'ultima pagina della *Erziehung* —] erstreckt sich aufwärts, bis wo die Vernunft mit unbedingter Notwendigkeit herrscht und alle Materie aufhört; es erstreckt sich niederwärts, bis wo der Naturtrieb mit blinder Nötigung waltet und die Form noch nicht anfängt —

l'arte ha un suo spazio autonomo che non può essere annullato, ma nemmeno allargato all'infinito; può essere il surrogato dell'idea irraggiungibile, ma anche l'unica possibilità concessa all'uomo di godere dell'armonia e della sintesi nel suo mondo sublunare.

D'altra parte lo stesso Hegel, tirato in campo da Gadamer, alcuni anni dopo gli entusiasmi dell'*Ältestes Systemprogramm*, in cui assieme a Schelling e a Hölderlin sognava una religione che dovesse rendere razionale il popolo e sensibili i filosofi, armonizzare quindi materia e spirito nella realtà, scrive, come osserva Habermas, alla fine della *Philosophie der Religion*: « Die Philosophie ist in dieser Hinsicht ein abgesondertes Heiligtum und ihre Diener bilden einen isolierten Priesterstand, der mit der Welt nicht zusammengehen darf »[52] — affermazione, come si vede, squisitamente schilleriana (« Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins? [...] in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln »), ma non più schilleriana (o moritziana) della formulazione della funzione dell'arte nell'*Estetica*:

> Was der [...] von allen Seiten her in Endlichkeit verstrickte Mensch sucht, ist die Region einer höheren, substantielleren Wahrheit, in welcher alle Gegensätze und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung und die Freiheit ihre volle Befriedigung finden können. Dies ist die Region der Wahrheit an sich selbst, nicht des relativ Wahren [...]. In ihr [e soltanto in essa possiamo aggiungere senza falsare il senso della citazione] hat der Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, von Geist und Natur, von Wissen und Gegenstand, Gesetz und Trieb, der Gegensatz und Widerspruch überhaupt [...] keine Geltung und Macht mehr[53].

[52] Cfr. J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M. 1985, p. 49.

[53] *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit., pp. 137-38. Schelling, il secondo estensore dell'*Ältestes Systemprogramm*, riconosce nella *Philosophie der Kunst* l'impossibilità della sintesi di libertà e necessità nella storia e aggiunge: « Das Leben und die Geschichte, deren Natur stufenweises Fortschreiten ist, ist nur Läuterung, Übergang zu einem absoluten Zustand. Dieser ist *nur* in der Kunst gegenwärtig, welche die Ewigkeit anticipirt, das Paradies des Lebens und wahrhaft im Centro ist » (*op. cit.*, p. 401, corsivo mio, R.S.).

DIE EROSION DER GESCHICHTSPHILOSOPHIE IM *HEINRICH VON OFTERDINGEN* DES NOVALIS *

von
GERT MATTENKLOTT
Berlin

« Heinrich von Ofterdingen » ist als Roman nicht abgeschlossen. Nur der erste Teil ist vollständig, der zweite ist Fragment geblieben. Der Schluß fehlt, weil der Autor darüber gestorben ist. So ist das Werk also kein Dokument der Poetik des Fragments, sondern ein Torso aus Zufall. Aus einem im Nachlaß gefundenen und zuerst von Tieck paraphrasierten und mitgeteilten Plan wissen wir, daß und in gewisser Weise auch wie der Dichter sich eine abschließende Fortführung gedacht hat. Der erste Teil trägt den Titel « Die Erwartung », der zweite, unfertige ist « Die Erfüllung » überschrieben. Und während der erste die Wege zeigt, die aus der Prosa des gewöhnlichen Lebens in eine höhere, in eine mythische Ordnung der Dinge führen, so ist im zweiten Teil die Trennung zwischen jener Lebensprosa und ihren Gegenbildern in der Welt der Träume, Märchen, Gedichte und Mythen aufgehoben. Eine Verschränkung dieser beiden Welten, der trivialen Prosawelt des bürgerlichen Alltags und der fiktiven ist das poetische Programm der Fortführung des Werks.

---

* Ein Vortrag, gehalten 1987 im Istituto Universitario Orientale in Neapel.

Erst muß aber noch ein Anfang genommen werden, ein erster Schritt nach draußen oder aber auch nach innen. Denn das wird für diese Generation, die um die Wende zum 19. Jahrhundert etwa das dreißigste Jahr erreicht, zur Gleichung: daß der Weg nach draußen in die Welt zunächst ein Weg nach innen ist. Der Blick hinaus aus den Fenstern dieses Hauses, das bürgerliche Gesellschaft heißt, geht zurück in den Sehenden selbst, ein nach innenwärts gekehrtes Auge, ein zurückgebeugter, reflexiver Blick, der mit der Außenwelt fertig ist, weil sie ihm nur noch die Langeweile ihrer Geschäfte und Institutionen bietet, an die der Sehende keinen Anschluß findet. Sinnfällig genug müssen die Eltern Heinrichs beim einförmigen Takt ihrer Wanduhr bereits schlafen, damit das Leben des Helden losgehen kann:

Die Eltern lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes. Der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen. « Nicht die Schätze sind es, die ein so unausprechliches Verlangen in mir geweckt haben », sagte er zu sich selbst; « fernab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätt' ich vorhin geträumt oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam? Keiner von uns hat je einen ähnlichen Menschen gesehn; doch weiß ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin; die andern haben ja das nämliche gehört, und keinem ist so etwas begegnet. Daß ich auch nicht einmal von meinem wunderlichen Zustande reden kann! Es ist mir oft so entzückend wohl, und nur dann, wenn ich die Blume nicht recht gegenwärtig habe, befällt mich so ein tiefes, inniges Treiben: das kann und wird keiner verstehn. Ich glaubte, ich wäre wahnsinnig, wenn ich nicht so klar und hell sähe und dächte, mir ist seitdem alles viel bekannter. Ich hörte einst von alten Zeiten reden; wie da die Tiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten. Mir ist gerade so, als wollten sie allaugenblicklich anfangen, und als könnte ich es ihnen ansehen, was sie mir sagen wollten. Es muß noch viel Worte geben, die ich nicht weiß: wüßte ich mehr, so könnte ich viel besser alles begreifen. Sonst tanzte ich gern; jetzt

denke ich lieber nach der Musik ». — Der Jüngling verlor sich allmählich in süßen Phantasien und entschlummerte. Da träumte ihm erst von unabsehlichen Fernen und wilden, unbekannten Gegenden. Er wanderte über Meere mit unbegreiflicher Leichtigkeit; wunderliche Tiere sah er; er lebte mit mannigfaltigen Menschen, bald im Kriege, in wildem Getümmel, in stillen Hütten. Er geriet in Gefangenschaft und die schmählichste Not. Alle Empfindungen stiegen bis zu einer niegekannten Höhe in ihm. Er durchlebte ein unendlich buntes Leben; starb und kam wieder, liebte bis zur höchsten Leidenschaft und war dann wieder auf ewig von seiner Geliebten getrennt. Endlich gegen Morgen, wie draußen die Dämmerung anbrach, wurde es stiller in seiner Seele, klarer und bleibender wurden die Bilder. [1]

Die Tür, die der Held aufstoßen muß, damit er in sein eigenes Leben gelangt, ist die zu einer Traumwelt. Sie ist hier mit der Tür, die den Weg in den Roman freigibt, identisch. Denn der Lebensaugenblick, dessen Zeugen wir sind, in dem der Held sich nun selbst beim Schopfe nehmen möchte, um zu bestimmen, wo es mit ihm hinaussoll, ist als der Initialpunkt einer Pubertät zugleich Initiation in den Roman. Dieses Zusammenfallen des Beginns des Romans — symbolisch für den Anfang der Poesie — und eines persönlich eigenen, eines eigentlichen im Sinne eines selbstgestalteten Lebens ist hier von programmatischer Bedeutung und dies in einer mehrfachen Hinsicht. Zum einen ist die Frage, womit und wie der Anfang gemacht werden kann, um frei über sich und seine Verhältnisse zu bestimmen, ein zentrales Thema der Romane dieser Zeit, der wir den Titel die 'frühromantische' geben. Ein Thema also, unter dem wir die epochale Zusammengehörigkeit einer ganzen Gruppe von Werken erkennen können. Das trifft auch auf die zweite programmatische Bedeutung dieses Anfangs zu, das Herausspinnen des Erzählfadens aus der Traumpoesie der blauen Blume. Denn daß der Poesie die Aufgabe zufällt, das Leben wieder zu sich selbst und den Helden zu einem besseren Ich

[1] Hier wie in der Folge zitiert aus: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen.* Ein Roman. In: *Schriften, Erster Band. Das dichterische Werk,* hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Stuttgart 1960.

zu bringen, das ist gleichfalls ein Credo dieser Generation gewesen, zu der neben Novalis die Brüder Schlegel und Tieck, in einigem Abstand auch Schelling und Hölderlin, und wiederum in einiger Entfernung Jean Paul und Kleist gehören. — Heinrich von Ofterdingen war ein Minnesänger. Indem Novalis dessen Bildung zum Dichter als Thema des Romans und das Mittelalter zu dessen Handlungsraum und auch Handlungszeit wählt, handelt dieser Roman zugleich vom Anfang eines wesentlichen Lebens in der Poesie, und er datiert deren Entstehung und Ursprung rückwärts in eine historische Konstellation uneingeschränkter Christlichkeit. Wir werden später noch sehen, welche Bedeutung die christliche Welt für die Auffassung des Novalis von der Dichtkunst hat. Hier soll uns aber nun zunächst noch etwas länger der Anfang mit dem Träumen beschäftigen.

Aus historischen Gründen ist er zum größten Ärgernis dieses Romans geworden, und aus diesen Gründen auch scheinbar ist wie der Roman so die Romantik insgesamt passé. « Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume. Wer heut als Heinrich von Ofterdingen erwacht, muß verschlafen haben ». So schreibt 1927 Walter Benjamin am Beginn seines Essays über « Traumkitsch » [2]. Eine böse Formulierung, die von der neuromantischen Wiederkehr der Träume von 1800 in der Jugendbewegung dieses Jahrhunderts und deren energischer Renaissance am Ende der zwanziger Jahre in der Zeit des Präfaschismus veranlaßt worden ist. Gilt der Vorwurf, träumend die Zeit zu verschlafen, aber nicht auch schon für die Jugend von 1800, ja ist das nicht prinzipiell der Einwand einer Poesie gegenüber, die von der Wirklichkeit sich darin unterscheiden will, daß sie deren Gegenstände durch Requisiten von Träumen austauschen will. Benjamin ist dieser Ansicht nicht gewesen. Er scheint die Träume der erstgeborenen Romantiker, also auch die des Novalis, gegen das neuromantische Zitat, gegen die Wiederkehr der Romantik in den zwanziger Jahren in Schutz nehmen zu wollen, wenn er für eine eigene

[2] Walter Benjamin: *Traumkitsch.* In: *Gesammelte Schriften* II, 2, Frankfurt a.M. 1977, S. 620.

Traumgeschichte plädiert, in der die Traumbilder jeweils ihre eigene Zeit haben, eine begrenzte Gültigkeit, wie etwa das Geld sie hat. Ich zitiere noch einmal aus dem Essay « Traumkitsch »:

> « Der Traum eröffnet nicht mehr eine blaue Ferne. Er ist grau geworden. Die graue Staubschicht auf den Dingen ist sein bestes Teil. Die Träume sind nun Richtweg ins Banale. Auf Nimmerwiedersehen kassiert die Technik das Außenbild der Dinge wie Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren sollen. Jetzt greift die Hand es noch einmal im Traum und tastet vertraute Konturen zum Abschied ab. Sie faßt die Gegenstände an der abgegriffensten Stelle. Das ist nicht immer die schicklichste: Kinder umfassen ein Glas nicht, sie greifen hinein. Und welche Seite kehrt das Ding den Träumen zu? Welches ist diese abgegriffenste Stelle? Es ist die Seite, welche von Gewöhnung abgescheuert und mit billigen Sinnsprüchen garniert ist. Die Seite, die das Ding dem Traume zukehrt, ist der Kitsch ». [3]

Wir sollten das Verdikt Benjamins über die Träume von der blauen Blume, es ist das Verdikt eines bedeutenden Teils gerade der linken Intelligenz der zwanziger Jahre, behutsam auslegen. Dann fällt uns auch auf, daß die Traumwelt Heinrichs von Ofterdingen an Dingen eigentlich arm ist. Das ist keine Feenwelt märchenhafter Wunscherfüllungen, keine Ausmalung glückhafter Zustände, die dort erträumt wird und auf die Benjamins mißmutige Abwehr von Traumkitsch zutreffen könnte. Viel breiteren Raum vielmehr als schöne Staffage und vielversprechende Requisiten nimmt in Hardenbergs Roman die Entfaltung der Gespräche ein, in denen es um das Wesen der Poesie geht, der Natur und der Geschichte. Überall handelt es sich darum, deren Bedeutung für den Selbstgewinn, den Ichgewinn des Helden, und die Bildung eines Zeitalters zu erfragen, die den hohen Ansprüchen, die diese Menschen hier ans Leben stellen, genügen könnte. Wie einer sich zum Menschen bildet und was die Welt im Innersten zusammenhält, das beschäftigt diesen Roman ungleich stärker als die Beschaffenheit einer schönen Dingwelt, in der es sich leben ließe.

[3] Ebd.

Gewiß, die neuromantischen Erben unseres Jahrhunderts haben die romantischen Romane wie Warenhäuser mit billigen Traumversprechen geplündert. Wohl aber weil sie selbst das rechte Träumen verlernt hatten. Und vielleicht ist das gerade das wichtigste Thema des « Heinrich von Ofterdingen »: eine Einführung ins rechte Träumen, zugleich eine Anleitung, die empirische Alltagswirklichkeit in ihren verschiedenen Bereichen von Natur und Geschichte, Religion, Kunst usw. auseinanderzunehmen und nach den Regeln des Traums neu zu komponieren.

Warum muß aber hier zuerst geträumt werden, ehe es losgehen kann? Darum, weil anders nichts mehr geht. Da ist der Traum eine Figur der Selbstbesinnung. Die Wende zum 19. Jahrhundert wird als ein Augenblick des Einstands erfahren, eine Gelegenheit zum Aus- und zum Rückblick, aber nicht in bescheidener, beschaulicher Gelassenheit, sondern in der sehr dringenden Absicht einer Revision des Vergangenen. Die großen Projekte des aufgeklärten Zeitalters müssen neu definiert werden. Wie ist Naturbeherrschung und Naturnutzung möglich, ohne daß die Natur dabei zum Teufel geht? Wie lassen sich ihre Schätze heben, ohne sie zu zerstören? Wie soll man das, was man aneignet, haben? Läßt sich eine Form des Besitzens denken, die weder den Besitzenden versklavt noch die, mit deren Arbeit Eigentum erworben wird? Sämtlich Fragen dieser romantischen Generation, die zugleich vor- wie auch nachrevolutionär sind. Nachrevolutionär, indem sie die große, die französische Revolution im Rücken haben, als das Signal zwar eines neuen Zeitalters, doch eben nur als ein Signal, nicht etwa als ein Modell, das kopiert werden könnte. Vorrevolutionär, weil die gesellschaftlich gewohnten und vertrauten Formen, die zur Konvention der Institutionen geworden sind, auseinandergenommen werden müssen, damit die neue Ordnung gelten kann, die hier als eine poetische eingeführt wird; eine Attacke nicht bloß auf das Gewohnte, sondern auf Gewohnheit als Lebensform.

Zu den Problemen des Anfangens gehört wie die Kunst des rechten Träumens auch eine Selbstbegründung und Selbstrechtfertigung des Träumers, der nicht nur Phantast

sein will, es nicht sein darf, wenn seine Träume nicht als ein beliebiges Gaukelspiel gelten sollen. Denn die hier anfangen wollen, bilden ja keine eigene Klasse, nicht einmal eine bedeutende Schicht, sind selbst nicht mächtig, haben auch keinen klar definierten Auftrag, keine Agenten also, die die Begründung ihrer poetischen Mission ihren Auftraggebern überlassen könnten. Das gesellschaftliche Subjekt dieser frühromantischen Literatur ist vielmehr eine literarische Intelligenz, die sich selbst ermächtigt. Woher also bezieht sie ihre Legitimation, wie kann sie sich begründen? Heinrich kommt traumverloren zum Frühstück. Wer wird ihn verstehen, wie kann er sich mitteilen, an welches Verständnis appellieren? Bloßer Enthusiasmus genügt hier nicht, mag er denn auch ansteckend sein. Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, so warnt Klingsohr, Heinrichs älterer Dichterfreund und Mentor. So viel Verstand wie die Germanistik, die glaubte von der verständigen Aufklärung eine verstandesfeindliche irrationale Romantik unterscheiden zu müssen, hatten die Frühromantiker noch lange. Nicht durch den Gegensatz zur Rationalität der Aufklärung begründet sich diese frühromantische Generation, sondern durch einen neuen Typ von Verständigkeit. Diese neue Form von Verständigkeit ist von der Zweck-Mittel-Rationalität, der pragmatischen Rationalität der instrumentellen Vernunft der Enzyklopädisten und ihrer deutschen aufgeklärten Sympathisanten durch die Reflexion auf die Geschichte unterschieden. Geschichte ist denn auch das bevorzugte, das im Zentrum des « Heinrich von Ofterdingen » stehende Thema.

Eine Zeitgenossin des Novalis, Bettina von Arnim, hat darüber einige Gedanken aufgezeichnet, die sie Karoline von Günderode zuschreibt, datiert aus den Jahren 1802-06. Die Leitfrage Betinna von Arnims heißt in diesen Aufzeichnungen: « Wo willst du dich selbst fassen, wenn du keinen Boden unter dir hast? » und dazu dann die folgende Aufzeichnung:

> Darum schien mir die Geschichte wesentlich, um das träge Pflanzenleben Deiner Gedanken aufzufrischen, in ihr liegt die starke Gewalt aller Bildung, — die Vergangenheit treibt vorwärts, alle Keime der Entwicklung in uns sind von ihrer Hand gesäet. Sie ist

die eine der beiden Welten der Ewigkeit, die in dem Menschengeist wogt, die andere ist die Zukunft, daher kommt jede Gedankenwelle, und dorthin eilt sie! Wär der Gedanke bloß der Moment, in uns geboren? — Dies ist nicht. Dein Genius ist von Ewigkeit zwar, doch schreitet er zu Dir heran durch die Vergangenheit, die eilt in die Zukunft hinüber, sie zu befruchten; das ist Gegenwart, das eigentliche Leben; jeder Moment, der nicht von ihr durchdrungen, in die Zukunft hineinwächst, ist verlorne Zeit, von der wir Rechenschaft zu geben haben. Rechenschaft ist nichts anders als Zurückholen des Vergangenen, ein Mittel das Verlorne wieder einzubringen, denn mit dem Erkennen des Versäumten fällt der Tau auf den vernachlässigten Acker der Vergangenheit, und belebt die Keime noch in die Zukunft zu wachsen ». [4]

Ich gebe diese Sätze so ausführlich, weil sie eine ungewöhnlich schöne Zusammenfassung des frühromantischen Verhältnisses zur Geschichte unter dem Gesichtspunkt einer persönlichen Ethik geben.

Die Rückwendung zur Geschichte, um im Blick auf das Mißlungene und auf das Versäumte Erfahrungen für die Zukunft zu gewinnen, nach dieser Idee hat Walter Benjamin seine geschichtsphilosophischen Thesen geschrieben. Sie sind in der Absicht einer Philosophie des politischen Handelns entworfen. Doch die Denkfigur, die ihnen zugrunde liegt, läßt sich auch auf andere Bereiche übertragen, in denen es darum geht, den vernachlässigten Acker einer Vergangenheit doch noch zu bestellen, nachdem dazu Erkenntnis die Mittel in die Hand gibt.

Im « Heinrich von Ofterdingen » dient das Träumen dem Rückgewinn einer unabgegoltenen, bloß angefangenen Vergangenheit und deren Erkenntnis dann dem Entwurf einer Zukunft. Der Träumende steigt in die Schächte des eigenen Vorbewußten wie später im Roman der Bergmann in die der Frühgeschichte der Natur. Was an Erinnerung in diesem Traum aufkommt, ist der Herkunft nach entweder individuell auf schon gelebtes früheres Leben bezogen, an das der Träumende sich nun erinnert, oder auf vor der

[4] Bettina von Arnim: *Karoline von Günderode, Der Schatten eines Traumes,* hrsg. mit einem Essay von Christa Wolf, Darmstadt und Neuwied 1979, S. 241 f.

Zivilisationsgeschichte Gelegenes, eine archaische Schicht des Bewußtseins, in der uns das Gedächtnis für die Teilhabe der Menschennatur an die der Elemente bewahrt ist. Träumend zieht sich der Mensch nur zum Schein ganz in sich, denn die Absonderung des Schlafenden ist nur ein Durchgang zu einer anderen Welt, deren Symbole auf eine kollektive Geschichte der Menschen verweisen. So überwindet das Wiederfinden der kollektiven Symbolwelt im Traum die Individuierung des bürgerlichen Zeitalters, an der der Held und sein Autor leiden. In der gemeinsamen Erinnerung an Träume überwinden auch die anderen Personen dieses Romans ihre bürgerliche Absonderung.

Angestoßen durch die Traumerzählung Heinrichs berichtet jäh der Vater, auch er habe die blaue Blume einst gesehen, und auch die Kaufleute, in deren Begleitung Heinrich nach Augsburg reist, scheinen ihre Geschäfte, in denen sie weder untereinander verbunden sind noch mit Ofterdingen ein Gemeinsames haben, zu vergessen; auch sie akzeptieren die Traumpoesie als eine Welt von ursprünglicher Verbundenheit. Dergestalt fördert diese Anamnese, der psychoanalytischen darin ähnlich, wie Thomas Mann in seinem Vortrag über « Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte » schon gezeigt hatte [5], die tief verborgenen Wünsche und Sehnsüchte zutage; nicht nur individuellen Schicksalsstoff, sondern die Elemente, aus denen eine gemeinsame Geschichte der Menschen hätte werden können und deren Versäumnis die strenge Teilung der bürgerlichen Gesellschaft zur Folge hat.

Die blaue Blume von Heinrichs Initiationstraum in den Roman blüht in einer Landschaft mit erotischer Topographie. Zu ihr gewinnt der Held Zugang, als ginge er den Geburtsweg rückwärts, zurück in jene Fruchtblase, deren schwereloses Fluidum das früheste Gefühl einer bedürfnislosen Geborgenheit vermittelt haben mag. Hier ist der Badetraum in der geschützten Höhle wie das Bild einer an-

[5] Thomas Mann: *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte.* In: *Werke,* Bd. 13: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Politik* I, Frankfurt a.M. 1968, S. 370 ff.

thropologischen Besiegelung des Traumes beschrieben, von dem der Roman reden will. Im Traum stößt der Held auf eine Grotte mit einem Bassin. Das Wasser dieses Beckens ist erfrischend und stärkend. Das feurige und das fluidale Element, Dionysos und Kybele, sind hier in einer zeugenden Konstellation beieinander. An ihr hat nun der Jüngling teil und zwar nicht als ein erobernder, sondern als einer, der empfängt. Nackt steigt er in das Wasser wie in eine Wolke des Abendrots. Zuvor hatte er die Hand eingetaucht, die Lippen benetzt wie einer, der die Kommunion sucht. Doch ist damit das Zentrum des Traums, der strahlende Kern gleichsam, noch nicht erreicht. Denn Novalis ist es nicht um die Beschwörung einer intrauterinen Wärme und Behaglichkeit, nicht um eine regressive Zuflucht in den Mutterschoß zu tun. Sehend, berührend, trinkend, aufnehmend und eintauchend, also mit jeder Geste fällt der Träumende in Schlaf und träumt dann den Traum der blauen Blume. Ein Traum im Traum also, wie Gaston Bachelard schon in einer schönen Deutung dieser Szene bemerkt hat. Dieser zweite Traum aber verdoppelt den ersten nicht nur, ergänzt ihn auch nicht bloß, er potenziert ihn.

Die Bedeutung dieser Struktur liegt darin, den Traumbildern die feste Kontur von Dingen zu nehmen [6]. Die Gefahr des Traumkitsches hat nicht Benjamin erst gesehen, schon Novalis hat die Verdinglichung der Wunschwelt zu umgehen versucht, wenn er den Helden im Innern des Erfüllungstraumes einer unio mystica mit dem mütterlich-fluidalen Element einen Wunschtraum träumen läßt, der seinerseits nach draußen geht. So zeugt also die träumende Erinnerung an das vorgeburtliche Aufgehobensein ihrerseits einen Traum, den zu erfüllen nun der Schläfer erwachen und sich auf den Weg machen muß. Die Erinnerung des

[6] Helmut Pfotenhauer hat diese Entlastung der dinglichen Welt von ihrer naturalistischen Schwerkraft als Argument für « Aspekte der Modernität bei Novalis » — so der Titel seines Aufsatzes — angeführt: « An die Stelle des Reichtums sinnerfüllter Gegenstände tritt schließlich die Leere des totalen Gegenstandsverlusts. » In: « Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft » 8 (1977), hrsg. v. Dieter Bänsch, S. 112.

Traums also, ein Aufsuchen von Vergangenem, ist zugleich die Erinnerung an einen Aufbruch, an einen nötigen Aufbruch in die Zukunft: die Erinnerung daran, die blaue Blume suchen zu sollen.

Novalis hat die wärmeschaffende, verbindende, kräftigende Sympathie durch Verinnerlichung gesucht. Alle denkbaren Auslegungen dieser Metaphorik des Nach-innen-Gehens hat er in Symbole zu fassen sich bemüht. Das Bedürfnis einzudringen, ins Innere der Dinge zu gelangen, sich zu erwärmen findet seinen Ausdruck im Eintauchen in Seen und Wasserbecken, zumal aber im Abstieg in Höhlen, Grotten, Bergwerke. Kein eroberndes, kein phallisches Eindringen in erster Linie, sondern ein Sich-Einschmiegen. Von der Wärme des Erdinnern hat Novalis geträumt wie andere von der klaren Kälte und der Reinheit der Himmels gewölbe, so daß er den Bergmann im « Heinrich von Ofterdingen » sagen lassen kann, der Abstieg ins Bergwerk sei beinah verkehrte Astrologie. Auf den Sohlen solcher Schächte entdeckt er dann aber die Energie eines neuen Anfangs, des Wegs nach draußen. Die blaue Blume als ein utopisches Wegzeichen blüht erst auf dem Grund solcher Versenkungen ins Vergangene. Mehr als mit diesem Symbol, das für die ferne Utopie eines wesentlichen Lebens stehen mag, ist in dieser Dichtung mit der Topographie der Landschaft gesagt, in der diese Blume steht und in welcher der Träumende auf sie stößt. Mehr ist über sie gesagt und über die Kraft, die den Träumenden zu dieser Blume trägt. Es ist die Kraft der Erinnerung, und die Landschaft, in der die Blume der Zukunft steht, ist freizulegen durch die Archäologie der Träume von Versäumtem.

Nicht als Träume von Dingen also sind diese des Novalis ein utopisches Potential, sondern als ein Träumen von Wünschen, die unerfüllt geblieben sind. Ehe Heinrich von den Frauen träumt, die er begehrt, ja ehe überhaupt ein Begehren in ihm wach wird, muß er den Vereinigungswunsch mit dem mütterlichen Element gespürt haben. Aus diesem Traum erst, dem Traum des Inzests, wie er an einer späteren Stelle des Romans durch Einverleiben der Asche

einer Mutter rituell befriedigt wird, erwacht dann das Begehren, dem der Erwachende und Erwachsenwerdende folgt, indem er den Weg nach draußen antritt. Der Inhalt von Heinrichs Träumen ist also nicht Erfüllung, sondern die Geburt von deren Bildern:

> Mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen; neue, niegesehene Bilder entstanden, die auch ineinanderflossen und zu sichtbaren Wesen um ihn wurden, und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jünglinge sich augenblicklich verkörperten.

Der Held genießt diese Mädchen nicht. Soll doch der Traum nicht Erfüllung schenken, die das Leben dem Träumenden versagt, also Ersatz sein und Flucht in eine Traumwelt, sondern das Träumen soll den Träumer das Wünschen lehren. Heinrich hat diese Lektion verstanden. Gegen die altklugen Zurechtweisungen durch die Eltern, die schon arbeiten, während er noch schlief, verteidigt der Erwachende den Traum sogleich als « eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, eine freie Erholung der gebundenen Phantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinander wirft und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht». Und Heinrich fährt fort: « Gewiß ist der Traum, den ich heute Nacht träumte, kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen, denn ich fühle es, daß er in meine Seele wie ein weites Rad hineingreift und sie in mächtigem Schwunge forttreibt ».

So können wir jetzt deutlicher erkennen, daß es Novalis nicht darauf ankam, den Hunger nach einem besseren Leben mit Bildern als einem billigen Ersatz der begehrten Nahrung zu stillen, also Traumkitsch anzubieten. Vielmehr ist die Absicht, wie sie sich aus der Poetik seiner Symbole erkennen läßt, den Hunger nach Besserem überhaupt erst zu wecken. Das Betrügen der Wünsche mit Traumkitsch war nicht seine Sache, vielmehr zu allererst einmal das Aufwecken von Wünschen. Im « Heinrich von Ofterdingen » steht darum nicht die Frage nach der Realisierbarkeit von

bestimmten Wünschen im Mittelpunkt des Romans, und zwar in diesem Roman so wenig wie in irgendeinem der folgenden Jahre, die wir die romantische Tradition nenne. Und zwar nicht, weil die Autoren sich an der Verwirklichung ihrer Traumwünsche desinteressiert gezeigt hätten, sondern weil die ihrer Poetik zugrunde liegende Zeitdiagnose etwas anderes für wichtiger gehalten hat.

Die um das « Athenäum » versammelten Autoren hatten weniger die Beschneidung und Verweigerung irgendwelcher hochfliegender Erwartungen zu beklagen als das bescheiden niedrige Niveau solcher Flüge. Dergestalt hat sich die junge, die romantische Avantgarde der unbescheidenen Wünsche formiert. An der Französischen Revolution fanden sie deshalb nicht bloß auszusetzen, daß sie nach Deutschland nicht übergegriffen hat, oder daß sie zuviel Blut gekostet hätte; entscheidend ist die Beschränkung der Revolution auf bürgerlich-prosaische Zwecke, das Abtrennen der chiliastischen Hoffnungen auf gerechte Herrschaft, auf milde Gewalt. Die Bildung Heinrichs erfolgt denn in erster Linie auch durch Besinnung auf sich selbst, nicht durch Zugewinn an äußerer Erfahrung. Bedürfnisse sollen beschrieben und durch Beschreibung geweckt werden, geweckt und gerettet, die in den Befriedungsformen der bürgerlichen Gesellschaft eher geknebelt als gestillt sind.

Scharf hat sich Novalis in diesem Sinn von Goethes « Wilhelm Meister » distanziert, dem sein « Heinrich von Ofterdingen » zum Schein in so vielem so sehr verpflichtet ist, in der Anlage des Werks, der Handlung, der Personenzeichnung, der Gesprächsführung. Über den Goetheschen Bildungsroman schrieb er:

> 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' sind gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare, er handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs. Sehr viel Ökonomie mit prosaischem, wohlfeilem Stoff ein poetischer Effekt erreicht. Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch.

Ob es ein albernes Buch ist, oder ob nicht Goethe vielmehr die Bildung des Helden als womöglich etwas albern, nichtig und durchaus auch im Novalisschen Sinne als prosaisch hat darstellen wollen, darüber gibt es in der neueren Forschung über den Goetheschen Meister einen Streit, den ich hier nicht referieren möchte. Nur soviel ist an dieser Stelle wichtig: der « Heinrich von Ofterdingen » des Novalis ist als ein Gegenentwurf zum « Meister » konzipiert, in der Absicht, die Borniertheit des Vorstellungshorizonts auf den Horizont der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer lebentötenden Ökonomie zu durchbrechen.

Gleich den archaischen Vereinigungsträumen mobilisiert der Autor im Fortgang des Romans die Bilder von Märchen, Mythen und Phantasien des Alltags, um sie als Schwungräder zu benutzen. Zwischen den Bildern dieser archaischen Ursprungswelt — und eben in diesem Sinn einer Ursprungswelt werden sie hier zitiert — gibt es Verknüpfungen und Korrespondenzen. Teils kommen sie durch das Zitat mythologischer Anspielungen vielfältiger Art zustande und durch die Verwandtschaften, die durch Mythologie vorgegeben sind, teils werden sie metaphorisch assoziiert.

Als skandalös ist der poetische Einfall Hardenbergs empfunden worden, die Traum-, Märchen- und Mythenwelt wie die halbverloschene, halb noch entzifferbare Schrift eines Palimpsests durch das aktuelle Romangeschehen hindurchschimmern zu lassen. So daß das Erinnerte und das, was sich gerade auf der Handlungsebene des Romans ereignet, ohne daß man es noch reinlich scheiden könnte, ineinander verschwimmt. Zunehmend stellt sich so ein Gefühl der Unsicherheit beim Leser darüber her, auf welchem Boden er sich wohl gerade befindet. Aus den Notizen zur Fortsetzung des Romans ist zu ersehen, daß Novalis vorhatte, diese Verschmelzung der Tagwelt der aktuellen Handlung mit der nächtlichen Welt der Träume, Mythen und Märchen, schließlich auch noch zur mehrfachen Identität einzelner Personen zu treiben, die also zugleich vorkommen sollten

als Akteure im aktuellen Romangeschehen, als mythologische Figuren und als Personen im Märchen, so daß sie zunächst unter verschiedenen Namen agierend doch bald in einer Person verschmelzen. So geschieht es denn in diesen bereits ausgeführten Teilen auch immer wieder, daß Heinrich sich bei Situationen und Ereignissen, bei Personen und Gesprächen an schon Gesehenes und Gehörtes erinnert, wobei mittelbar sich alles auf jenen frühesten ersten Traum bezieht, der am Eingang des Romans steht. — Zulima z.B., die schöne, trauernde Orientalin, glaubt Heinrich wiederzuerkennen, denn sie sieht in ihm den Sänger, der ihr Bruder war, und so will sie ihm dessen Laute schenken, die sie bewahrt hat, damit er wird, was er in ihrer Erinnerung schon immer gewesen ist. Oder Heinrich fühlt sich bei den Erzählungen seiner kaufmännischen Reisegenossen von unbekannten Dichtern und Sängern an Früheres erinnert. « Mir ist auf einmal », so sagt er, « als hätte ich irgendwo schon davon in meiner tiefsten Jugend reden hören, doch kann ich mich schlechterdings nichts mehr davon entsinnen. Aber mir ist das, was ihr sagt, so klar, so bekannt ». Dann singt der Bergmann, dem Heinrich auf seiner Reise begegnet, ein Lied von einem unterirdischen Königreich, das Heinrich schon vertraut vorkommt.

Ein Beispiel solcher Verschmelzungen im schon ausgeführten Teil ist schließlich der Besuch des Grafen von Hohenzollern, den Heinrich in einer unterirdischen Höhle antrifft und nachdem er schon ein Ritterleben absolviert hat. Bei diesem Besuch findet Heinrich ein Buch, das Buch seines Lebens zu sein scheint. Bald erkennt er seine Gestalten schon, bald wird er sich später daran erinnern, sie in diesem Buch schon gesehen zu haben, dessen letzte Kapitel verwischt sind und nicht lesbar. So erscheint das Leben der Zukunft in den Gestalten der Vergangenheit schon präfiguriert wie in einer schwer lesbaren Schrift, die deutbar wird erst dadurch, daß das im Vergangenen nur Geahnte sich nun in der Zukunft auch wirklich ereignet. Die Ordnung, in der die Reisestationen Heinrichs aufeinander folgen, ist nicht die des äußeren Lebens, wie denn der Fortgang des

Geschehens in diesem Roman auch nicht am Fortgang des Handlungsablaufs zu messen ist.[7]

Vielmehr erschließt Heinrich verschiedene Kreise des Bewußtseins, die sich überlagern und durchschneiden, sie alle Ursprungsformen in der Ordnung des Geistes; das Un- und Vorbewußte durch Archäologie des Traums zuerst; dann die Naturgeschichte, symbolisiert durch die Fahrt ins Bergwerk und die Gespräche mit dem Bergmann; die Historie der Dynastien und Kriege, schließlich der Besuch beim Grafen von Hohenzollern im Bergwerk; am Abschluß des ausgeführten Teils dann die Poesie, die Bekanntschaft mit Klingsohr und wiederum die Reflexion der Vergangenheit mit der Welt der Märchen. « Der Stoff ist nicht der Zweck der Kunst, aber die Ausführung ist es », so heißt es gelegentlich als Hinweis auf die romantische Poetik des Werks. Es kommt denn darin auch wenig auf Ereignisse an und auf situationsgebundene Erfahrung. Für den geplanten Fortgang ist wichtiger als der Stoff das Prinzip der Bewegung. Da heißt es:

Alles muß ineinander greifen,
Eins durch das andre gedeihn und reifen;
Jedes in allen dar sich stellt,
Indem es sich mit ihnen vermischet
Und gierig in ihre Tiefen fällt,
Sein eigentümliches Wesen erfrischet
Und tausend neue Gedanken erhält.
Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.

So sollten in der Fortsetzung des Romans Natur, Leben und Tod, Krieg, Morgenland und Geschichte — wie Tieck summiert hat — als Daseinskreise abgeschritten und poetisch dekomponiert werden. Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Mythenwelt und Geschichte sollte niedersinken. Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Flammen, Töne,

[7] Vgl. Pfotenhauer: « Auch unter dem Aspekt des Zeitverlaufs gesehen findet kein linearer Fortgang statt; die Bewegung verläuft vielmehr zyklisch. Eigentlich geschieht nie etwas gänzlich Neues ». A.a.O., S. 118.

Farben sollten alle dieselbe Sprache sprechen, Heinrich sollte die blaue Blume finden und die verlorene Geliebte Mathilde. Sogar seine menschliche Gestalt sollte Heinrich schließlich aufgeben und Blume, Tier, Stein, Stern werden: die Einlösung des Kommunionstraums am Beginn des Romans, nach den Notizen zur Fortsetzung.

Was hier zitiert wird, ist die orphische Tradition des Dichterwahnsinns, an die Novalis Anschluß sucht. Die Metempsychose, die Seelenwanderung des verstörten Sängers, der nicht bloß über Tiere, Pflanzen und Steine redet, sondern sich in diesen verkörpert und aus diesen singt, ist ein Gleichnis des Romans für die Vergewisserung einer ursprünglichen Homogeneität der gesamten Schöpfung, die der Dichter erfährt, indem er singt als wäre er Stein, Pflanze, Tier, klingender Baum oder goldener Widder. Denn nur so, indem der Dichter nicht nur über etwas spricht, nicht nur also, indem die Poesie Mimesis eines Wirklichen ist, sondern selbst das jeweilige Wirkliche wird und aus diesem jeweiligen Wirklichen spricht: nur so kommt zur Sprache, was steinern am Menschen ist, worin der Mensch an der Tiernatur teilhat und worin an der Natur der Pflanzen. Das Abschreiten des Kosmos kann also nicht durch gelehrte Aufklärung, durch Wissenschaft, nicht durch das Reden über etwas erfolgen, und hier liegt nun wohl der gewichtigste Einwand dieser Verschwisterung von Poesie und Mythos gegen die Unterwerfung der Poesie unter die Herrschaft des instrumentellen Verstandes aus dem aufgeklärten Jahrhundert. Die Erfahrung jener kosmischen Homogeneität ist nur durch Verkörperung möglich. Für jede der Wissenschaft nahe Auffassung der Poesie ein undenkbarer Gedanke. Poetische Erfahrung kommt nicht durch wissenden Nachvollzug, sondern durch ein Ausagieren — so würden wir heute vielleicht sagen — auch derjenigen Anteile im Menschen zustande, die sonst der Kritik der Aufklärung am Mythos zum Opfer gefallen sind. Indem der Dichter singt, als wäre er Stein, als wäre er Tier, offenbart er zum einen, wovon der kultivierte Mensch sonst schweigen muß, zum anderen erholt er sich von den Anstrengungen des Menschseins, indem er zeitweilig sich in der Tier-, Pflanzen- oder Steinnatur verkörpert.

So ist also die Poetik des Novalis eine Poetik der Verkörperung in der Absicht, die geschichtliche Welt durch das Mobilisieren von Schwungrädern zu erfrischen, die in der Zivilisationsgeschichte längst stillgestellt worden sind zugunsten einer Ökonomie der Vermeidung von Reibungs- und Energieverlusten. Magisch sollte man dieses Element seines Denkens nur mit der Erinnerung nennen, daß für den Bergassessor und Naturforscher Hardenberg die Korrespondenzbeziehungen in der kreatürlichen Welt nicht bloß im Geiste des Schöpfers begründet liegen, sondern in den materiellen Voraussetzungen des Lebens selbst, wie er sie im Verein mit den Freunden unter den fortgeschrittensten Naturwissenschaftlern der Zeit zu begreifen versucht hat.

Der historische Raum des Ofterdingen-Romans ist das christliche Europa zur Zeit der Kreuzzüge. Pilger und Kreuzfahrer zum Heiligen Grab kreuzen denn auch immer wieder die Wege des Helden, die Eroberung Jerusalems ist das Ziel der Wünsche. Eine gottverlassene Romantikkritik, für die Claus Trägers Essay in « Sinn und Form » 1961 stehen kann, hat im Zitat der christlichen Symbole den Konservatismus des Novalis mit Händen greifen zu können gemeint. Eher dürfte zutreffen, daß der Dichter die Reich-Gottes-Ideen des Mittelalters als eine historische Erläuterung des geschichtsphilosophischen Topos vom Goldenen Zeitalter interpretiert. Die historische Jetzt-Zeit, christlicher Vorstellung nach Zeit des deus absconditus, ist bei Novalis Zeit des abwesenden Menschen, der die Träume, die Mythen und Poesien, in denen Träume und Mythen verschmolzen sind, benötigt, um dieses Abwesenden zu gedenken. Was wie Theologie klingt, ist die Umsetzung von deren dogmatischen Gehalten in eine Ontologie der Geschichte, wie bereits Faber erkannt hat. In ihr ist die Poesie nicht absolute Herrscherin, sondern sie dient der Versittlichung des Menschen. Darin erweist sich Novalis als prinzipienfester Erbe der aufklärerischen Moralphilosophie. — Eigentlicher Zweck der Dichtkunst, so steht es in dem letzten Gespräch des ausgeführten Romans, sei die Regsamkeit des höchsten eigentümlichsten Daseins. Das Hauptübel aber der gegenwärtigen Welt sei geringe sittliche Empfänglichkeit und Mangel

an Reiz der Freiheit. Die Kunst soll die Kraft des Gewissens stärken; versittlichend wirkt die Kunst nun aber nicht, indem sie — wie in der Poetik des 18. Jahrhunderts gefordert — die Botschaft der Tugend verkündigt, sondern indem sie sich aus dem historisch Unterdrückten, dem geschichtlich nicht Gewordenen, dem nicht Sprachfähigen ein Gewissen macht. Diese Kraft des Gewissens, die die Kunst steigern soll, ist bei Novalis identisch mit der Rechenschaft über die verlorene Zeit, die in dem eingangs zitierten Brief Karoline von Günderode zu geben verlangte, ein Mittel, das Verlorene wieder zubringen, wie es dort hieß. Pflichtschuldig ist diese Rechenschaft, ist dieses Gewissen nicht einer Moral im Sinne normativer Orthodoxie, pflichtschuldig ist dieses Gewissen der geschichtlichen Verwirklichung von Subjektansprüchen im Geist der Liebe. Aus den Notizen zur Fortsetzung des Romans stammen diese Verse:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins freie Leben,
Und in die Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die ew'gen Weltgeschichten,
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.

Das ist zweifellos keine Anweisung zum richtigen Leben, ist überhaupt nichts lebenspraktisch Verwendbares, und wir wären schlecht beraten, wenn wir darauf warten würden, bis dieses eine geheime Wort fällt, um den Spuk, dessen Zeugen wir täglich auf den verschiedensten Gebieten sind, fortzuwischen. Vielmehr wollen diese Verse, daß wir für einen Augenblick durch die bedrängenden Massierungen dessen, was geschichtlich geworden ist, das sonst nur heimlich Ersehnte schimmern sehen.

Kein Zweifel, diese Perspektive ist geschichtsphilosophisch. Insofern tritt sie aber in ein gespanntes Verhältnis

zu der Vorstellung vom natürlichen Leben als einem Palimpsest, dessen einzelne Schichten gleichursprüngliche Sinnebenen erkennen lassen; von der Lebensreise als einem Gestaltwandel durch mannigfache Verkörperungen. Die Tektonik der Schichtungen liegt abseits der Dialektik geschichtsphilosophischen Denkens. Die Verkörperungen auf jeder Stufe ergeben in ihrer Summe die Gestaltenfülle des Lebens. Hier die unhierarchische Konstellation, dort der gerichtete geschichtliche Prozeß. Hier die Schrift-Allegorie als Denkbild des unendlichen Zusammenhangs, dort die Lebensformen als symbolische Zeichen in der Ordnung von Ursprung, Abfall und Ankunft in einer ungewissen Zukunft. Dergestalt liegt ein Zwiespalt im Denken des Novalis. Die Symbolik geschichtsphilosophischer Verweisungen will auf der sinnlichen Erfahrbarkeit des Absoluten bestehen, während die metaphorische Textur der abstrakten Schrift- und Zahlenzeichen auf einen unsichtbaren Zusammenhang deutet, der nur dem Wissen zugängig ist [8]. « Heinrich von Ofterdingen » ist ein Werk auf der Schwelle, die das utopisch verzeitlichende Denken der Frühromantik von den allegorischen Konstellationen scheidet, für die Goethes Zweiter Faust das früheste Beispiel ist [9].

[8] Auf überraschende Weise scheinen die datentechnischen Zahlenfiguren von Wortfrequenzen zur Einsicht in den hohen Abstraktionsgrad der Konstruktion des Werks Einsicht zu geben, etwa mit den Wortmerkmalen für parataktische Fügungen; s. dazu Helmut Schanze: *Zur Interpretation von Novalis'* « Heinrich von Ofterdingen ». *Theorie und Praxis eines vollständigen Wortindex.* In: « Wirkendes Wort » 20 (1970), S. 19-33; insbesondere S. 31 f.

[9] Meine These korrespondiert in diesem Punkt der romantypologisch gewonnenen von Jean-Pierre Étienne: *Novalis ou le double discours:* « Heinrich von Ofterdingen ». In: « Romantisme » (1978), Nr. 20, S. 61-68.

METAFORA E REALTÀ GROTTESCA IN *EINE MONDGESCHICHTE* DI OSKAR PANIZZA

di
GIOVANNI CHIARINI
Napoli

Fra i quattro racconti contenuti nel primo volume in prosa pubblicato da Oskar Panizza nel 1890 e dedicato alla memoria di E. A. Poe [1], uno piacque particolarmente ai contemporanei, *Eine Mondgeschichte*. Dalle recensioni apparse sulle riviste del tempo [2] e da *Memoiren* degli scrittori della fine secolo si rileva che piacque soprattutto il tratto nuovo e geniale di una fantasia bizzarra e « burlesca » [3] quale fu considerata quella di Oskar Panizza fin dalla pubblicazione dei suoi primi volumi di poesie [4].

Un'interpretazione in chiave biografica non sarebbe in grado di dar conto della poliedricità del testo. Assai più importante appare il tentativo dello scrittore di rappresen-

[1] O. Panizza, *Dämmerungsstücke, Vier Erzählungen*, Friedrich, Leipzig 1890. Il volume conteneva oltre a *Eine Mondgeschichte, Das Wachsfigurenkabinett, Die Meschenfabrik* e *Stationsberg*.

[2] Cäsar Fleischlein, *Dämmerungsstücke*, in « Litterarischer Merkur », 10 (1890), 40, p. 319; Hanns von Gumppenberg, *Oskar Panizza*, in « Die Gesellschaft », 6 (1890), 7, p. 1061; O. J. Bierbaum, *Oskar Panizza*, in « Die Gesellschft », 9 (1893), 8, pp. 977-989; J. Schlaf, *Zwei Satiriker*, in « Das Magazin für Litteratur » 62 (1893), 47, p. 756 sg.

[3] Scrive a questo proposito Bierbaum: « Die "Mondgeschichte" zeigt den Dichter als souveränen Meister burlesker Phantasie »; (O. J. Bierbaum, *op. cit.*, p. 986).

[4] *Düstre Lieder*, Leipzig 1885; *Londoner Lieder*, Leipzig 1887; *Legendäres und Fabelhaftes*, Leipzig 1889.

tare attraverso una costruzione fantastica quell'inquietante fenomeno della *Jahrhundertwende* che fu l'affacciarsi alla letteratura di un tipo 'nuovo' di intellettuale. In questa prospettiva il racconto è una singolare testimonianza della scelta di varcare la soglia di una dimensione 'diversa' da parte dell'intellettuale, come risposta alla crisi che lo aveva portato al progressivo distacco dal contesto sociale e dalla realtà. Seguendo alcuni percorsi in cui si articola il testo emerge un sapiente dominio da parte dello scrittore degli strumenti tecnici e narrativi — cosa questa non sempre riconosciuta dalla critica —, un atteggiamento nuovo nei confronti della prosa naturalista e un'originale capacità di creare una tensione narrativa intorno a contenuti di notevole spessore problematico.

Eine Mondgeschichte è il lungo racconto (ca. 180 pagine nell'edizione originale) di un improbabile viaggio dalla terra alla luna sulla quale vivono in condizioni miserevoli 32 altrettanto improbabili esseri.

Se il lettore però pensa di trovarsi di fronte a una storia alla Verne o ad un *collage* sul tipo delle *Wunderbare Reisen* del barone di Münchhausen, l'attesa resterà delusa. Non perché in essa manchino ingredienti satirici, vis comica o elementi fantascientifici — che anzi costituiscono il tratto più vistoso della narrazione —, quanto per l'intero impianto del racconto.

Già la sistemazione dei vari segmenti narrativi tratteggiata all'inizio permette di individuare uno schema abbastanza differenziato rispetto alla letteratura fantastica del tempo.

Uno studente di medicina si trova a Leida, in Olanda, per seguire i corsi di quella Università. Un giorno, mentre sta per affondare il bisturi in un cadavere in sala anatomica, si accorge con orrore che la ragazza che sta per sezionare è identica alla fidanzata salutata in Germania prima di partire. In preda a una angoscia mortale

> verläßt sofort seinen Platz und stürzt zum Saal hinaus [...] und geht fort, und saüft sich acht Tage lang [...] nur um diesen schrecklichen Gedanken zu vergessen! [...] Ein solcher Student [...] ist von diesem Moment an ein armer, bejammernswerter Mensch;

> sein Haupteigenmerk ist, einen bestimmten Gedanken, eine bestimmte Erinnerung, von seinem Hirn fern zu halten; inzwischen hält man ihn für einen Trunkenbold, Spieler, Schürzengaffer [5].

Neppure l'ottavo giorno torna a casa, anzi la sera finisce in un prato fuori città, solo con i propri pensieri:

> 'Herr Gott!' rief ich [...] laut weinend aus, 'ist es zu verwundern, wenn ein solcher Student mit dem Teufel anbinden möchte, oder Einem der altheidnischen Götter sich verschreibt, oder in eine geheime, gotteslästerliche Verbindung mit Sonne oder Mond tritt?' (71).

Un evento irrompe dunque con violenza nell'Io, ne fa saltare gli equilibri e ne distrugge l'integrità, uno schema questo che diventerà familiare agli scrittori espressionisti, anche se in essi seguirà un percorso che avrà esiti diversi. Qui l'individuo si depotenzia in « armer, bejammernswerter Mensch » e giù giù, regressivamente, in « Trunkenbold », in « Spieler », in « Schürzengaffer », perdendo progressivamente ogni identità socialmente valida. Infatti questo Io, del quale restano ormai solo i pensieri che fuggono come atomi impazziti, lascia la città, va 'fuori', abbandona cioè quel contesto significativo in cui non può più integrarsi, né riconoscersi. Solo lì c'è spazio per altri parametri cui raccordarsi, siano essi il patto col demonio, la « Verschreibung » a una divinità pagana, oppure una « gotteslästerliche Verbindung mit Sonne oder Mond ». E sarà proprio quest'ultima la scelta che farà lo studente. Non il demoniaco *tout court* che avrebbe finito per essere una conferma — anche se *ex-negativo* — del sistema dei valori esistente, né la consacrazione a divinità pagane che potrebbe delineare, con le sue implicazioni colte, la volontà di affermare un elitarismo da 'torre d'avorio'. Veramente dissacrante è soltanto la terza via. La « Verbindung mit Sonne oder

[5] O. P., *Eine Mondgeschichte*, in O. P., *Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen*, München 1981. Le citazioni nel testo saranno seguite dal numero della pagina corrispondente in parentesi tonda. Qui pp. 70-71.

Mond » può prefigurare, infatti, il recupero di valori mitici di una *humanitas* antichissima e ormai perduta e insieme essere satanica, « gotteslästerlich », nel senso di una negazione attiva del mondo borghese, tesa a sconvolgerne l'orizzonte.

E il disco rotondo della luna, alto nel cielo, comincia a muoversi e a scendere verso la terra. Sotto di esso diventa riconoscibile « ein zappelndes gelbes Geschöpf », « mit so dünnen Beinen » (71), « schrecklich mager », quasi « eine gelbe Heuschrecke » che scende rapidamente

> mit großer Leichtigkeit und in scharniermäßigem Einerlei zur Erde herab, den Mond wie einen leichten, luftigen Ballon nach sich ziehend (72).

Arrivato sulla terra, il lungo ometto giallo lega la luna a un piolo « wie ein Kalb » (72), tira fuori dal vestito una pala e comincia a scavare, poi sotterra la luna, ricopre il tutto e se ne va. Ma anche questa figura viene progressivamente a regredire, a oscurarsi e a perdere di consistenza ideale man mano che si allontana dal suo elemento, la luna, e entra in stretto rapporto con la terra:

> seine Figur, die sich zuerst wie eine glänzende Silhouette vom Boden abgehoben hatte, wurde immer düsterer und matter, sah allmählich nur noch wie ein Gipsmann aus, dann wie ein schmutziger Müllerbursche, und zuletzt, als das Grab zugeschaufelt war, erkannte ich knapp einen Menschen der, einen dunklen Mantel umgehängt und eine rabenschwarze Zipfelmütze auf dem Kopf, den Weg in der Richtung der Stadt einschlug (74).

La sua individualità si decolora progressivamente verso una indistinta anonimità, secondo un processo in tutto simile a quello dell'Io narrante.

Per il tipo di situazione creata è quasi scontato che quando l'ometto ritorna, con un grossissimo sacco sulle spalle, e afferra l'estremità di una scala di corda e comincia a salire verso il cielo, l'Io narrante — come in preda a un impulso più profondo della consapevolezza del « cosidetto Io » — afferri anch'egli la scala e salga:

> In diesem Augenblick packte mich eine furchtbare Angst. Nicht wegen des Mannes, nicht wegen der ganzen Episode [...]; sondern wegen eines Gedankens [...]: Steig ihm nach! Ich wußte, die Entscheidung, wie sie auch ausfallen möge, werde, unabhängig von meinem sogenannten Ich, aus einem tieferen Grund heraufkommen, und ich, meine Person, werde der willenlose Zuschauer sein (77).

Ora le linee tracciate dallo scrittore, quella dello studente, o meglio dell'Io narrante, e quella dell'uomo lunare, correranno sempre parallele. Saliranno per ore i due personaggi lungo la scala fino a raggiungere « eine mächtige schwarze Kugel, wie ein Hohlgehäuse, wie ein riesiger Ballon » (82), « das Mondhaus », nel quale sono in attesa la compagna del povero *Mondmann* e trenta bambine, figlie della coppia.

Due 'mesi' resterà l'Io narrante su nella casa lunare a osservare questa strana famiglia senza mai entrare veramente a farne parte. Ed è proprio seguendo il modo in cui lo scrittore articola i movimenti delle sue figure in uno spazio che risulta estremamente ridotto, analizzando le soluzioni date a quelli che a prima vista sembrerebbero problemi di geometria narrativa, che si riescono a cogliere alcune indicazioni preziose sulla portata ideologica e artistica dell'intero impianto [6].

Ricorrendo a due espedienti tecnici in realtà abbastanza logori, Panizza fa sì che Io narrante e *Mondmann* restino due nuclei separati. L'io narrante 'agisce', si muove, prevalentemente durante il sonno degli abitanti della casa lunare. Un artificio debole, come si vede, ma che consente di cambiare con una certa frequenza il punto di osservazione. Di contro è spesso articolata la soluzione inversa: far agire gli abitanti della 'luna' e 'fermare' l'Io narrante, farne,

[6] Scrive Schorer: « La tecnica è l'unico mezzo di cui l'autore dispone per scoprire, esplorare, sviluppare il suo soggetto, per dare un'idea (conveying) del suo significato e infine per valutarlo ». Cfr. Mark Schorer, *Technique of Discovery, Forms of Modern Fiction*, Minneapolis 1948, p. 9. Si veda a questo proposito anche Roman Jakobson, *Die linguistische Analyse der Literatur*, in J. Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, II, Frankfurt 1971, p. 151.

come era stato annunciato, un « willenloser Zuschauer ». Lo scrittore riesce però a superare magistralmente l'inadeguatezza del *cliché* attraverso una progressiva costrizione del personaggio entro spazi sempre più angusti, attraverso una 'riduzione' fisica vera e propria delle sue possibilità di movimento, fino a trasformarlo a volte in un puro punto prospettico. Nascosto nella semitotale oscurità della casa, l'Io narrante è in perpetua ricerca di un riparo e finirà quasi sempre 'schiacciato' sotto uno dei letti dell'unica stanza [7], e la furtività dei suoi movimenti è sottolineata dal ricorrere insistito dei vari « kriechen », « schleichen », « sich verbergen », « verstecken », « nachrücken », « schlüpfen » in tutte le possibili variazioni. Ed è palese anche l'intenzione con la quale vengono raffigurate queste 'riduzioni', questi arretramenti dell'Io narrante: il continuo spostamento del personaggio tra il centro e la periferia dell'evento permette un sistematico allungamento e accorciamento del campo prospettico, alternando lenti di ingrandimento a lenti di riduzione.

Questo mobilissimo Io narrante osserva e descrive ora i nuclei significativi in cui è scomponibile l'entità lunare e i rapporti di incontro, ma anche di scontro, che esistono fra loro; la strana casa-pianeta, la *Mondfrau*, le figlie, le attività

[7] In questa situazione il massimo movimento che gli è consentito, è una faticosa rotazione del busto intorno all'asse (« Endlich brachte ich mich — eine Drehung meines Körpers um die Längsachse ausführend — in eine etwa bessere Position. [...] vorsichtig wandte ich mich auf die andere Seite », 89), oppure un impercettibile aggiustamento di un arto o della testa. A volte si ha l'impressione di una felice anticipazione di tratti kafkiani anche se la episodicità e la casualità di queste intuizioni non consente lavori organici di comparazione. Del resto la critica aveva già rilevato la presenza nella narrativa di Oskar Panizza di punti di tangenza con motivi reperibili in Kafka (W. Rösler, *Oskar Panizza — Variationen eines Themas*, in O. P., *Die Menschenfabrik und andere Erzählungen*, Berlin 1984, p. 267; M. Bauer, *Oskar Panizza. Ein literarisches Porträt*, München 1984, p. 85; P. D. G. Brown, *Oskar Panizza. His Life and Works*, New York-Frankfort o.t. Main-Bern 1983, p. 21), pur non esistendo prove della conoscenza dell'opera di Panizza da parte dell'autore praghese.

giornaliere dell'intera famiglia [8]. È un mondo fantastico, bizzarro, anzi impossibile. Eppure il narratore ribadisce che il suo è soltanto il racconto fedele di un viaggio:

> Wer, wie ich, von einer Reise zurückkehrend, dieselbe beschreiben soll, ist ein Sklave und literarischer Handlanger, denn er ist von dem Gesehenen abhängig; und wehe ihm! wenn er etwas verschweigt (118).

E quasi a sottolineare questa sua obbiettività, affianca e interseca i già molteplici piani ottici dell'Io narrante con quelli del narratore omniscente che precorre gli eventi, anti-

[8] La casa sospesa « zwischen Himmel und Erde », in equilibrio instabile fra i campi gravitazionali della terra e del sole (155) è « ein runder saalartiger Raum [...] in Holzkonstruktion, alt, geschwärzt und von schlechtem Material; [...] eine schrecklich verpfuschte Arbeit » (81), divisa i due vani (la stanza e la cantina), ricoperta esternamente da sfoglie bituminose che il sole rende incandescenti. Sia l'arredamento (un tavolo, due panche e 32 letti) che la struttura sono costituiti da pezzi rubati qua e là sulla terra e rabberciati alla meglio in cielo. La *Mondfrau*, una donna grassa, irosa, che non risparmia al marito offese cocenti (« Du vergeßliches Mannsbild, Du Träumer, Sterngucker, Faulenzer, Essiggesicht... Galgenstrick! », 98) dovute per lo più all'indigenza in cui vive e alle quali il compagno o risponde sommessamente e con pazienza (« "Mutter, sag' nicht Galgenstrick!" — "Galgenstrik sag' ich, Hungerleider!" — "Mutter, sag' nicht Hungerleider..." » 99), o non risponde affatto. Cambia umore solo quando il marito riporta dalla terra abbondante bottino (146 sgg.). I figli, tutte femmine e di tutte le età, « schrecklich klein » (92), sporche, vestite, in modo miserrimo, di stracci; hanno tutte « die gleichen Pfannkuchengesichter », il naso è « eine plattgedrückte Zwetsche [...] die Augen zwei Schlitzen, die Ohren zwei Läppchen » (95-96); sono « naiv, harmlos und unerfahren » (105), fino a rasentare l'idiozia (105), anche se il loro aspetto « wirkt mächtig ein » (104). Solo i capelli e la pelle sono in netto contrasto con i lineamenti: « Dagegen macht man sich auf der Erde keinen Begriff von dem wunderschönen Goldglanz dieser Kinderhaare, und ebenso war ihre Haut von seltner Reinheit und Glätte » (96). La famiglia si nutre esclusivamente di formaggio olandese, che il padre va a rubare una volta al mese calandosi con la scala fra Leida e D'decke Bosh, lavora la canapa per aggiustare la scala e appronta le sfoglie bituminose che il padre poi sistema faticosamente sul tetto.

cipa le conclusioni della storia. È un continuo finto dialogo con il lettore che rivela una compiaciuta volontà di rompere la tensione epica creata:

Der Leser wird vielleicht fragen: ob ich denn bei einem Mondwechsel mit dem Mondmann wieder auf die Erde gestiegen bin. — Das wird sich finden! Oder: ob jeder Vollmond auf diese Weise als Dünger in die Erde vergraben wird. — Das wird sich zeigen! Oder: ob [...] (108);

Der Leser möge mir verzeihen, wenn ich über den Eintritt dieser vierundzwanzigstündigen Pause nicht ganz ungehalten bin [...] (118);

[...] was dann eintrat, wird der Leser auf der vierten oder fünften Seite von hier mit Staunen erfahren [...] (119);

Ja, die Geschichte da droben endet mit einer Katastrophe, und es wird Sache des Lesers sein, [...] sich ein Urteil zu bilden (128-29).

E gli esempi potrebbero venire moltiplicati [9]. Ma in questo modo non vengono solo anticipati gli eventi. Preceduti da vari « nehmen wir an », o « geben wir zu », oppure « der Leser wird mit mir der Ansicht sein, daß », vengono imposte al lettore minuziose ricostruzioni degli eventi narrati secondo un apparente filo logico [10]. E per tutto il racconto i piani commentativo e riflessivo [11] vengono a intersecarsi e a sovrapporsi a quello epico in un inesauribile gioco di combinazioni sempre diverse. È evidente che l'alternarsi dei due narratori, come il susseguirsi di momento epico, commentativo e riflessivo si accompagna a ripetuti e continui passaggi del verbo dai tempi storici all'indicativo presente e viceversa. È un'osmosi che finisce per distruggere l'ordinato svolgersi cronologico degli eventi e per imporre un'altra dimensione del 'tempo' nel racconto [12], la dimen-

[9] Almeno 40 volte il lettore viene direttamente invitato a partecipare con determinati stati d'animo alle vicende, ad assumere atteggiamenti critici, a porre o rispondere a domande fittizie.

[10] Riportiamo brevemente come esempio solo l'inizio di una delle prime digressioni del racconto, quella sul *Mondmann* che si è appena allontanato, dopo aver sepolto la luna, in direzione di Leida: « Nehmen wir an [...], der Mann ist wirklich ein Bauer, ein verspäteter Hopfenhändler vom nahen *D'decke Bosh*, der Morgen auf den Markttag nach *Leyden* geht; geben wir zu, daß ein fast ganz in safrangelbes Leder gekleideter Hopfenhändler und mit einem Gesicht, das nach überstandenem Gallenfieber eine schmutzig-gelbe Färbung angenommen hat, in voller Mondbeleuchtung einen bläulich-fantastischen Anblick gewährt [...] » (74-75). La riflessione procede in questo modo minuziosamente ancora per una pagina, nel tentativo di inserire ogni particolare notato in una logica possibile.

[11] Oskar Panizza sperimenterà più tardi (negli anni fra il 1894 e il 1898) racconti nei quali la forma della *Ich-Erzählung* assumerà una spiccata fisionomia commentativa degli scarni eventi narrati. Da questo punto di vista racconti come *Die Wallfahrt nach Andechs* (1894) e *Vreneli's Gärtli. Eine Zürcher Begebenheit* (1898), possono essere considerati felici anticipazioni del racconto-saggio.

[12] Fin dalle prime pagine il lettore viene immerso in minuziosi e continui calcoli del 'tempo'. Viene valutata la presumibile durata della discesa del *Mondmann* (72), della salita verso la luna (78, 79, 80, 82), viene contato il trascorrere delle ore, dei giorni e dei mesi nella casa-pianeta (91, 95, 100, 101, 103 e *passim*). Tutti i meccanismi razionali vengono impiegati per 'misurare' il tempo, o meglio per far 'quadrare' il tempo della finzione narrativa con quello reale: dai fili di paglia sistemati in bell'ordine fra il materasso e la struttura del letto, a una spasmodica attenzione alle più piccole variazioni delle condizioni di luce (91, 95 e *passim*). Raramente un racconto o un romanzo presentano ritorni così insistiti, quasi ossessivi, sulla dimensione del tempo e raramente essa viene altrettanto sistematicamente distrutta e annullata come in *Eine Mondgeschichte*. 'Saltano' progressivamente tutti i sistemi di misurazione possibili: nella casa-pianeta si va a letto quando secondo l'Io narrante dovrebbe essere appena mattina (« Was, zu Bett? [...] ich glaubte der Tag geht an? », 91), l'orologio va fuori uso per i noti problemi di magnetismo (91); perfino il vecchio sistema da caserma di contare i giorni facendo piccole intacche sul legno diventa impossibile perché il temperino non si apre (97). Neppure la luce può aiutare in alcun modo. Su nella casa o regna l'oscurità (84) o il buio più completo (122). Ed è significativo che in questa dimensione 'sospesa', in cui si annullano tutte le convenzioni reali, l'unico parametro che rifondi la categoria del tempo sia il ritorno al ritmo biologico della vita e delle azioni umane, sia il ritorno ad un tempo 'interno': « [...] die Nacht ging zu Ende. Daß sie zu Ende war, merkte ich übrigens nur aus dem über meinem Kopfe entstehenden Leben und Treiben » (100), oppure « nur die außerordentliche regelmäßige Lebensweise der Mondleute gestattete mir noch weiter die Tage zu zählen » (119). Anche per i contadini de *La Terre* di Zola

sione 'interna' appunto, uno dei segnali, questo, che secondo Jens caratterizza l'emancipazione della prosa dal canone naturalista [13].

Quanto questo gioco delle prospettive costituisca l'ordito intenzionale di *Eine Mondgeschichte*, è confermato dall'improvviso stabilirsi qua e là di un ulteriore angolo ottico. Si legga, per esempio, la scena in cui il *Mondmann* comincia a risalire verso la luna e l'Io narrante sta per seguirlo. La parte terminale della scala oscilla violentemente davanti allo studente:

> es [la scala] war etwas ausgefranzt und schien von gutem, hanfenem Stoff; jetzt schwankte es dorthinüber; nun kam es schlenkernd zu mir zurück. Und, was jetzt von meiner Seite erfolgte, war [...] nicht der Wille eines klar erwägenden Menschen, sondern Zwangshandlungen eines Instinktwesens: Die beiden Seilenden kamen dicht an mich heran: ich streckte die Hände vor, wie um es zu bewillkommen: es weicht wieder zurück; wie eine Katze springe ich vor, meine Augen starr auf die Strickenden gerichtet; sie kommen in ihrer Pendelbewegung wieder heran, fahren mir in's Gesicht; meine Hände krallen sich fest; die Leiter [...] reißt mich mit sich zurück, mich am Boden hinschleifend; dann wieder vor; meine Knie und Füße stoßen sich wund [...] (77-78).

---

il tempo era scandito dalla dimensione originaria, dalle nascite, dalle morti, dalle malattie e dai bisogni fisiologici. E questo tempo non coincide col tempo-convenzione della realtà, questo è il *cronos* dell'uomo. Due 'mesi' lo studente di Panizza resta sulla luna, ma al ritorno trova Leida già distrutta dal fuoco da parecchio tempo, la padrona di casa diventata « ein altes greisenhaftes Weib » (158), i suoi libri e gli scritti ingialliti e accartocciati (158) ed egli stesso si vede « vollständig ergraut » (159).

[13] Scrive a questo proposito Jens analizzando la 'crisi' delle strutture narrative tradizionali nel romanzo del Novecento: « Nur die Gewinnung einer 'inneren Zeit' ermöglicht es, dem Stofflich-Naturalistischen des 'dann geschah das' zu entrinnen » (W. Jens, *Uhren ohne Zeiger. Die Struktur des modernen Romans*, in W.J., *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfüllingen 1957, p. 200). Anzi, secondo Jens, è la stessa problematizzazione della dimensione 'tempo' che segna inequivocabilmente l'inizio della prosa moderna: « Das Zeitproblem ist *das* Problem des modernen Romans, und es dürfte kaum einen Romancier von Rang geben, der sich nicht mit ihm auseinandergesetzt hätte » (*ivi*).

Non ci interessa sottolineare l'efficacia rappresentativa del brano, quanto semmai il passaggio dal piano epico all'immediatezza plastica dell'azione, che risulta, peraltro, sapientemente preparata dai ripetuti « jetzt » e dal « nun » ancora immersi nel passato narrativo. Nel momento drammatico della decisione i filtri non servono più, l'Io narrante scompare e il lettore resta solo davanti a quella scala che sbatte in faccia allo studente e, con lo studente, anche il lettore spicca un balzo felino per aggrapparsi disperatamente a quell'ultimo gradino.

Eine Mondgeschichte si presenta cioè come un complesso quanto abile gioco di intersecazione di piani prospettici, appreso indubbiamente alla scuola di Swift, di Hoffmann, di Sterne e che prelude e anticipa sperimentalmente lo sviluppo sistematico delle potenzialità espressive della *Ich-Erzählung* che si avranno nella grande narrativa novecentesca [14]. A prescindere dalla polivalenza di effetti che viene a prodursi in virtù della forma della *Ich-Erzählung* scelta da Oskar Panizza [15], è interessante vedere come questo rincorrersi e sovrapporsi di prospettive sul piano della organizzazione del testo si accompagni ad un continuo aggregarsi di particolari bizzarri, grotteschi, spesso *unheim-*

---

[14] Secondo Stanzel saranno i Thomas Mann, i Joyce, i Proust, i Günter Grass a dispiegare il grosso ventaglio delle possibilità inesauribili offerte dalla *Ich-Erzählung*. Cfr. F. K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an* "Tom Jones", "Moby-Dick", "The Ambassadors", "Ulysses" u.a., Wien-Stuttgart 1955, e ancora F. K. S., *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964, p. 33 e sgg.

[15] È superfluo ricordare che i modelli di Oskar Panizza furono Hoffmann, Tieck, Poe, Swift, Jean Paul e che lo scrittore, da medico psichiatra quale fu, si pose come compito programmatico « der unsichtbaren Wahrheit im tiefsten Grunde des menschlichen Herzens nachzugehen, und sie um jeden Preis, und mit den gerade parat liegenden Mitteln, an's Tagelicht zu ziehen » (O. P., *Genie und Wahnsinn* in O. P., *Psychopatia criminalis*, München 1985², p. 96). E in effetti egli fu lo scrittore della *Ich-Erzählung* per eccellenza, sperimentandone ogni possibile effetto. Rimandiamo anche ad altri racconti esemplari da questo punto di vista come *Das Wachsfigurenkabinett, Die Menschenfabrik, Der Corsetten-Fritz, Die gelbe Kröte*, ecc.

lich. Non soltanto i personaggi della storia, anche gli oggetti vengono descritti con attenzione scrupolosa, anzi pedante, dalla forma della finestra della stanza lunare (87), alla struttura dei letti (89), dall'argano che serve a calare la scala (97), al quadro appeso alla parete raffigurante i contorni dell'America (108 sgg.), per finire ai 32 vasi da notte della famiglia. Eppure tutti questi particolari non riescono mai a fondersi in una visione organica di una realtà significativa e restano appunto solo frammenti, pezzi di realtà. Lo stesso narratore omniscente, pur fingendo di prodigarsi in un lodevole sforzo di inserire i frammenti in un contesto plausibile, rinuncia in effetti a fornire un'immagine conclusa di quel mondo, trincerandosi dietro ai frequenti (forse troppo) « Das weiß ich nicht! », oppure « Soll ich die ganze Mond-Komödie da droben lösen? (131), oppure « Hat der Leser je vom Mondfenster aus direkt in die Höhe geblickt? — "Nein!" — Ich auch nicht » (142). È come se dietro a quegli spezzoni, a quei mozziconi di mondo fosse cioè leggibile uno scrittore che coglie il reale solo come entità casuale e disorganica e non potesse più mettervi ordine. E il lettore resta disorientato proprio da questo caos. Viene aggredito da ogni lato da mille frammenti ai quali non riesce a dare un senso compiuto e che finisce chiaramente per interpretare come segno della volontà dello scrittore di metterlo a disagio.

* * *

Proviamo dunque a seguire uno dei fili centrali disegnati da Panizza: *der Mondmann*. I suoi lineamenti, anche se rozzi, hanno qualcosa di geniale e grandioso insieme:

Eine große, kantige Nase sprang scharf hervor, wie man oft bei Bauern eine rücksichtslos geniale Zeichnung des Gesichts findet, die Lippen ganz dünn zusammengepreßt [...], ein spitzig vorbrechendes Kinn, eine hohe grandiose Stirn (110) [16].

[16] Sorprendente è la somiglianza di questa figura con un diavolo (?) raffigurato in un disegno autografo di Panizza e conservato

Ogni mese scende sulla terra a rubare ciò che serve ai suoi e alla sua casa, portando con sé in quell'occasione il disco lucente della luna — scorie infuocate del catrame che riveste il tetto [17], — ripara la volta della casa, ma per lo più siede silenzioso, « teilnahmlos », « pensiv », « mißlaunig » (89):

Was er that, seine Vorrichtungen für das Mondhaus, seine Leistungen für die Familie, that und vorrichtete er gezwungen, mißmutig, und schien dieselben nur als Nebenbeschäftigung in seinem Leben zu betrachten. [...] Sein Mißmut schien übrigens nicht, [...] aus der Schwere seiner irdischen Arbeit zu entspringen (132).

In preda a un sordo risentimento impreca ripetendo il suo « Scheußlich! », « Entsetzlich! » e le sue imprecazioni sono di solito appena brontolate fra i denti, ma quando la moglie impartisce l'insegnamento religioso alle figlie secondo una bibbia tutta ad uso e consumo di questa casa lunare — ma che vorrebbe spiegare la genesi dell'universo, dell'uomo e del peccato originale —, il marito le strappa con inaudita violenza « den heiligen Folianten » dalle mani con un irato:

'Verdammter Schwindel! Verfluchte Lüge! [...] was du den Kindern lehrst! [...] Ich bin das höchste Wesen unter dem Himmel, weil ich denke!' (117),

nel *Nachlaß* presso la Stadtbibliothek di Monaco: stessi tratti della fronte, del naso, del mento. Ha persino lo stesso « Zug der Bitterkeit » agli angoli della bocca e anche questo diavolo è in 'alto', appollaiato su un ramo, intento a leggere pandette, mentre la coda si attorciglia mestamente al tronco.

[17] Il trasporto e il sotterramento della luna sono una premessa tutta rituale alle sue discese sulla terra, tanto che quando la moglie gli impone di andare prima della scadenza del mese, l'ometto si ribella con violenza: « "Ich darf nicht!" — erwiderte der Mondmann. "Wir verhungern!" entgegnete die Alte. — "Ich darf nicht," — wiederholte der Mondmann, indem er sich aufrichtete und mit drohender Miene den rechten Arm erhob — "ich darf nicht ohne Mond hinuntersteigen!" » (122-23). Ed è l'Io narrante che colloca queste « sonderbare Gepflogenheiten » del *Mondmann* fra l'etico e il religioso: « War denn der Mondmann durch irgend welche Gesetze gebunden? Faßte er sein Verhältnis zur Erde als ein ethisches auf? [...] Hatte der Mondmann Religion? » (*loc. cit.*).

quindi l'afferra per la gola e la sbatte brutalmente a terra. In effetti la vera occupazione di quest'uomo è quella di pensare: egli è « ein spekulativer Kopf » (125), occupato sempre a riflettere sui suoi profondi conflitti:

[Alles] sprach [...] dafür, daß es innere und tiefere Konflikte waren, die ihn niederdrückten. Er war nicht schweigsam, weil er müde war, sondern er war verschlossen, weil er seine Gedanken Niemand mitteilen wollte. Sein Geisteszustand war überhaupt höchst verdächtig (132).

Il suo umore cambierà radicalmente solo quando avrà finalmente tra le mani un 'libro' che non sia la solita bibbia della moglie; allora sarà felice e diventerà addirittura gioviale:

— was für Freude ihm der große Foliant machte und wie er oft darin las, und ihn dann mit dem verglich, den die Mondfrau damals beim Religionsunterricht vor sich gehabt; wie er gesprächiger wurde und seine Kinder streichelte; wie er seine Ideen, — die allerdings barock genug waren, — jetzt wenigstens mitteilte, so daß man ein Urteil bekommen konnte, was in ihm vorging, und was der Gegenstand seiner ewigen schwarz-blutigen Unzufriedenheit war (148).

Sì, il lungo ometto giallo dalla fronte geniale e grandiosa non poteva essere che lo « zingaro » che ha lasciato il suo « carro blu », stanco di vederlo assalito, incendiato, saccheggiato e stanco di avere a che fare con gli esseri umani, che in fondo disprezza (137). Prima si apparta, ma non basta, continua ad accarezzare il sogno di una casa irraggiungibile, finché 'inventa' una casa da portare su, in cielo:

Nun denke man sich einen höchst verschlagenen, rührigen [...] Zigeuner, der vielleicht durch Kränklichkeit zu fortwährender Gedankenarbeit verurteilt ist, mit den abgekauten Nägeln am Mund fortwährend lauert und simuliert, daneben mit jenem genialen Naturblick begabt ist, [...] dessen blaue Holzwägen oft angezündet wurden, der [...] die meiste Erfahrung besitzt, wie man sich gegen Brand und Diebstahl am besten schützt, — sollte der nicht auf die Idee kommen, sich ein einfaches, leichtkonstruiertes aber wohnliches [...] Wohnhaus in gemessener Entfernung vom Erdboden zu bauen, das er verlassen kann, wann er will, in das aber

kein Fremder hineinsteigen kann, wenn er, der Mondmann, — ich wollte sagen, der Zigeuner, — nicht will? (138).

Anche la grotta del santo eremita di Wackenroder era isolata, ma là gli uomini ancora andavano in pellegrinaggio, pur restando 'fuori'. Alla 'casa lunare', invece, non deve andare più nessuno. Ora è semmai l'ometto che si reca di quando in quando dagli uomini per sopravvivere. Il cambiamento è rilevante. La parabola romantica dell'Ottocento si conclude veramente, come ha scritto Benjamin, con Oskar Panizza [18].

Ma c'è un altro particolare che inserisce la figura del *Mondmann* in un contesto ancor più significativo all'interno della narrativa di Panizza. L'uomo compare all'inizio come « zappelndes gelbes Geschöpf », come « gelbe Heuschrecke » (72), con un volto « kittegelb » [19]; all'interno della casa indossa un « gelb-damastener Schlafrock » (130) ricavato dal rivestimento di un divano stile impero. Giallo è anche l'attillato costume che indossa quando scende sulla terra (« ein ganz eng anliegendes, gelbes, lederartiges Kostüm », 133). È noto che Panizza andò elaborando negli

[18] Benjamin individua una « tensione » che unisce alle estremità Hoffmann e Panizza, o meglio una « Spannung [...], welche den Bogen zwischen dem Beginn und dem Ende der romantischen Geistesbewegung im Deutschland des vorigen Jahrhunderts durchmißt ». W. B., *E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza*, Frankfurter Rundfunk 26.3.1930, ora in W. B., *Gesammelte Schriften*, II/2, Frankfurt a.M. 1980, p. 643.

[19] Panizza usa in alternativa anche l'aggettivo « gelb-kitten » (p.e. p. 141) con uguale valore semantico. Hanns Heinz Ewers, stigmatizzando le libertà linguistiche di Oskar Panizza nella raccolta di racconti da lui curata, avvertì a questo proposito la necessità di ricordare ai lettori che la dizione corretta dell'aggettivo dovrebbe essere « quittengelb » (H. H. Ewers, *Zum Epilog: ein paar Worte des Herausgebers*, in O. P., *Visionen der Dämmerung*, München-Leipzig 1923³, p. 178). Il discorso di Ewers ci sembra sproporzionato rispetto all'entità delle 'deviazioni' di Panizza nei racconti, deviazioni modeste e trascurabili rispetto al 'sistema' ortografico cui lo scrittore dette vita più tardi e che va inserito, a nostro avviso, nell'ottica di rinnovamento della lingua tedesca in cui lo intese lo stesso Panizza.

anni una complessa teoria di colori, secondo la quale il giallo è l'unico tono cromatico che possa definire colui che porta su di se i segni di profondi conflitti, colui che ha impresso il « segno di Caino » [20].

Infatti anche nel racconto il « giallo » non resta mera connotazione visiva; esso assume il valore di segnale della 'diversità', delle lacerazioni insanabili del personaggio:

ich [...] schaute mir dieses grämliche, gelbe, von Furchen der Sorge zerrissene Gesicht an (110),

e dei sui pensieri temerari

'was in meinem gelben Kopf arbeitet, merk' Dir, ist nie Unsinn!' (130),

dice il *Mondmann* alla moglie. E quando per poche ore perde ogni contatto con la sua 'luna' e si confonde giù nella terra con gli altri esseri umani, è proprio il suo colore « fosforescente » a sparire, sostituito dall'anonimità del « nero »:

Ich vergegenwärtigte mir noch einmal, wie der glänzende, phosphoreszierende Mondmann nach Zuschaufeln des Grabes drunten auf der Erde zuletzt wie ein einfacher, dunkler Mensch wegging (103).

[20] L'origine dell'accostamento va cercato nelle esperienze mediche psichiatriche di Oskar Panizza secondo le quali chi vive drammaticamente in conflitto con la realtà quotidiana provoca un'irritazione delle vie biliari con fuoriuscita di secreto (Cfr. O. Panizza, *Mephisto*, in « Mephisto », 26.9.1896, p. 3). Anche *der Mondmann* è definito prima « kittegelb, wie man es bei alten, leberkranken Bauern wohl findet » (74) e poi « durch die gallige Beimischung schmutzig-grün gefärbt » (110) e ancora « vertrachten, gelb-kittenen, gallig verkränkelten Mondmann » (141). È inoltre significativo in un autore come Oskar Panizza che questo 'segno' distingua anche il 'demoniaco': « schwefelgelb » sono le infernali visioni di Sant'Antonio, giallo è il mostro di *Die gelbe Kröte* e giallo è il volto del diavolo del *Liebeskonzil*. Sono esempi questi tratti un po' qua e là dalla produzione letteraria di Panizza, ma che sono moltiplicabili. Cfr. sul problema anche M. Bauer, *Oskar Panizza. Ein literarisches Porträt*, München 1984, pp. 85, 175, 267.

Panizza disegna dunque con nitidezza le coordinate entro le quali si configura un intellettuale nel momento storico e sociale in cui è sancita la sua « Abgelöstheit von der Gesellschaft » e con essa il suo rifugio in un mondo tutto particolare, anche se estremamente precario, fatto di « Rünkelrüben, Scherben, Hanf, einen alten Schuh, Lumpen und Knöpfe » (87), frammenti di realtà rubati nottetempo al mondo. Dell'intellettuale *fin-de-siècle* il *Mondmann* possiede tutto, la bizzarria, la patologia, l'elitarismo, il disprezzo per i mortali e il risentimento nei loro confronti:

'Ach Gott, wir sind ein besseres, höheres, edleres Geschlecht und müssen hinunter zu den niedrigen Käsleuten [21], denen das Futter zum Maul hineinwächst, und müssen uns durch ihre Kellerlöcher zwängen, damit wir nicht verhungern!' (150).

Ed egli è, com'era logico attendersi, « tedesco » (131, 132, 156), come pure « tedesca » è la « Kunstreiterin » che lo zingaro si è portato sulla luna [22].

Ma lo scrittore a questo punto chiede ancora di più al suo personaggio, gli chiede di diventare metafora di una figura universale, metatemporale, metafora dell'intellettuale *tout court*, imponendo quindi uno scarto alla narrazione e caricando la sua costellazione figurativa di valenze assolute. L'Io narrante inizia quindi una serie di lunghe riflessioni (130-132, 136-144, 153-156, ecc.) sulle origini della « luna » e dei suoi strani abitanti, volte a dare consistenza figurativa a questo 'secondo significato': sempre l'uomo bizzarro che ha abitato la luna ha posseduto una disposizione spirituale « höchst verdächtig » e sempre ha fatto parte di una razza a sé, *sui generis*:

[21] Così sono definiti gli uomini nel chiuso linguaggio degli abitanti della casa lunare. « Der große Käs » è la terra « wo kleine, schwarze Menschlein pusten und schwitzen und runde Käse bauen » (117). È appena il caso di ricordare che è il nero il colore che caratterizza l'anonimità degli uomini.

[22] Panizza stesso dovette trovare emblematica la sua storia se si decise a farne una trasposizione scenica in forma di dramma (cfr. O. P., *Das Mondhaus. Märchendrama in 3 Akten* [1893-94], manoscritto presso la Stadtbibliothek di Monaco, Lg. 151).

[er] gehört [...] einer erhabenen Götterverbindung, einer transcendentalen Himmels-Familie, mit einem Wort, einer Wesens-Reihe *sui generis*, d.i. einem jeden Vergleich mit uns armen Erdenwürmern ausschließenden Geschlecht an (141),

forse una razza divina, ma comunque « malata », anzi « gallig verkränkelt » (141). L'Io narrante ricorda ancora che lo zingaro esiste da tempo immemorabile, se gli antichi assiri e cinesi già ne fanno menzione:

Die Zigeuner sind ein alter grundgescheiter, in eine Menge Geheimnisse eingeweihter Volksstamm; sie reichen höchstwahrscheinlich über die Assyrer und Chinesen zurück, die ihrer bereits erwähnen (143).

Quindi quest'uomo della luna è solo un ultimo erede di una stirpe antichissima, che continua a tramandarsi lassù, nonostante l'indigenza delle sue condizioni; e la donna che nel corso dei tempi si è portato su nella casa, la musa che gli ha permesso di perpetuare la specie, è stata di volta in volta assira, lidia, greca, romana e infine tedesca:

Dann ist der Mondmann nur der Nachkomme einer seit urdenklichen Zeiten das Mondhaus [...] bewohnenden Familie [...], während alle die alten Kulturvölker ausgestorben sind, dieses auf die prekärsten Bedingungen zur Erhaltung seines Stammes angewiesene Zigeunervolk heut noch lebt [...]. Das Mondhaus oder der Mond ist eine vor den Assyrern und vor aller Überlieferung in den Himmel hineingebauter Zigeuner-Wohnung [...] und der alte Zigeuner [...] pflanzte sein Geschlecht und sein Metier fort [...], holte sich eine Assyrerin mit hinauf. Und sein Enkel vielleicht eine Lydierin. Und im Wechsel der Völker seine Nachkommen eine Griechin oder Römerin. Und noch später eine Gothin. Und allmählich wurde das Interieur des Mondhauses germanisch (154-56).

Non c'è che dire, il progetto di Panizza è veramente ambizioso e comunque tale da giustificare l'ardita costruzione creata, anche se c'è qualcosa in questa continuata tensione metaforica, cui è sottoposto il tessuto narrativo, che non ci convince.

Nel momento in cui alla costellazione figurativa dell'intellettuale tedesco d'avanguardia negli ultimi decenni del secolo si sovrappone quella dell'intellettuale metastorico, cioè la ipostatizzazione nella figura 'universale', il tessuto sembra lacerarsi e mettere in luce faticose suture e i due significati tendono a restare due nuclei separati e quasi estranei fra loro, per di più affidati come sono a due diversi strumenti narrativi. Infatti il lettore non viene a trovarsi di fronte a una 'proiezione' della concreta specificità del *Mondmann* in un'altra realtà fatta di immagini, ma a una serie di riflessioni dell'Io narrante nel regno della possibilità, a una sorta di « seconda navigazione » nello sforzo di superare le profonde contraddizioni in cui si trova immerso. Il personaggio perde il rilievo e diventa astrazione, la sua vita ipotesi, e la rappresentazione scade nella formula, nella teoria.

Di contro la figura del *Mondmann* resta viva, conserva la tridimensionalità dell'essere che agisce, pensa, impreca e conserva una sua collocabilità storica. Si pensi, ad esempio, ai riti che accompagnano le discese mensili dell'ometto sulla terra — la vestizione, la buca, il sotterramento della luna, grottesca gestualità sacerdotale di uno spirito bizzarro che porta i suoi doni inutili alla terra [23] —; si pensi all'automatismo marionettistico dei suoi rapidi movimenti [24], a quella sua blasfema irriverenza nei confronti della religione codificata, al suo satanico « giallo », e si vedrà come tutto respiri l'atmosfera della *fin-de-siècle*. Persino la geniale raffigurazione del mondo dell'ometto, della 'casa lunare', rappezzata, fatta di frammenti di realtà — un *unicum* nella letteratura tedesca del tempo, almeno fino alla sofisticata costruzione della talpa di Kafka — definisce perfettamente il labile mondo dell'intellettuale 'scapigliato', *bohémien*. Lo

[23] Ripetutamente il *Mondmann* viene definito « Schatz — oder Totengräber » (72, 73, 76 ecc.).

[24] Scriverà qualche anno dopo Panizza in *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit*: « Wir sind nur Marionetten, gezogen an fremden uns unbekannten Schnüren » (in O. P., *Psychopatia criminalis*, München 1985², p. 191).

stesso rapporto con il consorzio umano, pieno di disprezzo e di risentimento, un rapporto che si realizza paradossalmente in rapide scorrerie e furti notturni, rivela scopertamente l'ambiguo [25] elitarismo individualistico della *intelligentsia* della *Jahrhundertwende*. E infatti quella scala di corda che penzola nella notte fino a terra, simbolo della profondità e insostituibilità del rapporto dell'uomo con la Terra e il genere umano, resta lì a dominare l'intera narrazione; un cordone ombelicale che solo un poeta vissuto fra naturalismo e simbolismo poteva inventare [26].

* * *

Prevedibile era anche un altro rilievo mosso dalla critica a *Eine Mondgeschichte*. L'accumulo delle lunghe riflessioni dell'Io narrante, il frequente ricorso a considerazioni e a descrizioni sospese fra scienza e fantascienza ingenua rende quasi plausibile il rimprovero che Panizza abbia fatto proliferare ingiustificatamente le dimensioni del racconto [27]. A noi sembra però che questo carattere di *Eine Mondgeschichte* abbia la sua prima ragion d'essere in quell'accavallarsi e rincorrersi continuo di piani prospettici mutevoli e permette, semmai, di riconoscere nel racconto quello che Benjamin riteneva un tratto comune a Hoffmann e a Panizza, cioè

[25] In realtà il pensiero dell'imminente discesa sulla terra è l'unico che riesca a dare al *Mondmann* una volta al mese per un attimo un « volto sereno »: « Es war das einzigemal, daß ich in diesem Augenblick den Mondmann ein heiteres Gesicht machen sah; das passierte also augenscheinlich am Schluß jedes Monats » (133).

[26] Secondo il Winkler la buona, anche se rara, letteratura fantastica del fine secolo — e Panizza apre la raccolta antologica di Winkler — è collocabile nella scia del simbolismo europeo. Cfr. Michael Winkler, *Vorwort* a M. W. (Hrsg), *Phantastische Erzählungen der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1982, p. 19.

[27] Scrive ad esempio il Brown: « one often gains the impression that Panizza was determined to fill pages in any way he could ». P. D. G. Brown, *op. cit.*, p. 112.

un inesauribile gioco con una fantasia « libera da vincoli di responsabilità », (« von Verantwortung entbunden »), vale a dire un « weitergehendes, abwandelndes Bewahren im Medium der Phantasie » [28]. E Benjamin andò ancora oltre, Panizza fu un « grande narratore » (più che un grande scrittore), proprio perché fu un meticoloso « tessitore ». Scrive Benjamin:

Der Erzähler ist nämlich weniger ein Schreiber als ein Weber [29].

E in *Eine Mondgeschichte* Oskar Panizza è tessitore di una fantasia che irrompe senza argini, compiaciuta di se stessa, una fantasia che si sofferma su ogni particolare, come il naturalismo insegnava. Del resto, come ricorda il Brown, la stessa raffigurazione delle miserevoli condizioni di vita della famiglia 'lunare' non si discosta molto da quelle che la letteratura naturalista aveva reso familiari a tutti i lettori [30], né mancano accenni a difetti fisici verosimilmente ascrivibili all'abbrutimento in cui versano i singoli membri del nucleo familiare [31]. Questi sono i motivi che hanno indotto la critica a parlare a proposito di *Eine Mondgeschichte* di « fantasia naturalista », o di « naturalismo fantastico » [32], se non ad-

[28] W. Benjamin, *op. cit.*, p. 642.

[29] *Ivi*, p. 646.

[30] P. D. G. Brown, *op. cit.*, pp. 113-14.

[31] Il *Mondmann* è « schwerhörig » (89), anzi « taub » (104) presumibilmente per i fortissimi sbalzi di pressione cui sottopone i suoi timpani per scendere e salire dalla terra; la *Mondfrau* è « kurzsichtig » (104), forse per la prolungata vita al buio, oltre ad essere diventata da « Kunstreiterin » una donna rozza, violenta e scompostamente triviale. Le figlie, come si è visto, rasentano l'idiozia.

[32] Così W. Rösler nel suo primo lavoro su Panizza (*Ein bißchen Gefängnis und ein bißchen Irrenhaus*, in « Sinn und Form » XXXII [1980], 4, p. 849), anche se questa posizione è stata rivista nei lavori successivi. Scrive ad esempio il Rösler in *Oskar Panizza — Variationen eines Themas*, scritto qualche anno più tardi: « Die Neigung zur minutiösen Beschreibung von Vorgängen, zum Reportagenhaften [...] ist ein Merkmal naturalistischer Prosa. Panizza gibt jedoch nicht Milieuschilderungen [...], sondern sein 'Sekundenstil' vermittelt Reports des Unheimlichen, Absonderli-

dirittura di « ipernaturalismo », come fa il Brown [33], anche se è proprio questa sicura classificazione di racconto naturalista che nel testo sembra progressivamente sfaldarsi.

Un primo segnale, che rivela l'intenzione di Panizza di ricercare una collocazione diversa da quella indicata dalla prosa naturalista, viene proprio da quel sovrapporsi insistente di piani prospettici che mette in forse l'ordinato svolgersi cronologico degli eventi del racconto [34], mette in forse la concretezza del tempo 'reale', sostituita progressivamente da una dimensione 'interna'.

Di frequente, poi, per esempio, l'autore ironizza — neanche troppo sottilmente — sulla stessa tecnica del narrare. Una volta l'Io narrante avverte che nella organizzazione del materiale non può seguire i canoni della «scuola letteraria» alla quale appartiene:

> Ausnahmsweise, will ich, abweichend von der Schule, der ich literarisch angehöre, hier ein Faktum mitteilen, was an den Schluß gehörte (108);

un'altra ricorda che nelle sue descrizioni non può avere « das vollendete Geschick [...] derartige Dinge vorzutragen », che riconosce proprio dei maestri francesi (112-113). Altrove rivendica ancora una totale libertà di stile (118). È cioè un ricorrente gioco con i propri strumenti che prefigura abbastanza chiaramente l'intenzione di superare la poetica naturalista. Ma è sul piano della tecnica descrittiva che questa volontà trova una concreta realizzazione e diventa progetto alternativo. Abbiamo visto come la struttura a 'prospettiva variabile' rinunci a priori a fondare una realtà organica e offra al suo posto frammenti che riflet-

chen, Reports, deren Detailtreue die groteske Wirkung oft noch verstärkt », (Cfr. W. R., *op. cit.*, in O. P., *Die Menschenfabrik und andere Erzählungen*, Berlin 1984, p. 273).

[33] « And yet the story contains a plethora of naturalistic and hypernaturalistic elements », scrive Brown a proposito di *Eine Mondgeschichte* (P. D. G. Brown, *op. cit.*, p. 113).

[34] Secondo Jens l'innesto nella narrazione di « pensieri e impressioni » provoca una vera « sfilacciatura » (« zerfasern ») dell'ordine cronologico. W.J., *op. cit.*, p. 27.

tono il modo in cui lo scrittore coglie la mutevolezza e l'enigmaticità del reale. Quei frammenti, infatti, restano tali anche perché non riescono a organizzarsi in un contesto nemmeno sul piano della pagina scritta. Panizza li appesantisce di tutti i particolari immaginabili, tutti « wahrheitstreu », ma che finiscono per rendere impossibili le suture fra loro e la pagina esplode dall'interno, si disgrega. Questa è in realtà soltanto una scuola della « Kleinigkeitskrämerei » e

> ich selbst hielte diese Schule der Kleinigkeitskrämerei nicht länger als einen Tag aus (108),

dice apertamente l'Io narrante. Ed è lo stesso Panizza a intervenire spesso in modo dissacratorio, se non addirittura provocatorio nei confronti del 'canone' naturalista laddove più sembrerebbe confermarsi l'ipotesi di scrittore naturalista. Si legga, per esempio, uno dei brani di *Eine Mondgeschichte* che più scandalizzarono i lettori: la descrizione di un « bisogno fisiologico » su nella luna [35]. C'è in essa umo-

[35] « Ich darf aber diese zweite Nacht nicht zu Ende gehen lassen, ohne mit dem Leser einen Punkt zu besprechen, den ich wegen seiner delikaten, oder vielmehr undelikaten Eigenschaft am liebsten unerörtert gelassen. Ich hätte dann am besten an die Spitze dieser Erzählung eine Erklärung, etwa des Inhalt, gesetzt: "Gewisse tägliche Verrichtungen im menschlichen Leben wird der freundliche Leser ersucht, an passender Stelle einzuschalten und in seiner Phantasie zu ergänzen". — Das ist es auch, was die meisten Roman-Schriftsteller stillschweigend voraussetzen. Und ich finde das bei Erzählung irdischer Vorgänge in der Ordnung. Aber, lieber Leser, wir sind auf dem Mond! [...] Und auf dem Mond kann die einfachste Verrichtung von der Erde zu einer halsbrecherischen Arbeit werden. Aus diesem Grunde und, weil das Fehlen der den gewöhnlichsten menschlichen Bedürfnissen dienenden Einrichtungen zu charakteristisch war für die ganze liederliche Mondbaracke daheroben, bin ich gezwungen, etwas zu erörtern, was gegen meinen Geschmack und meinen Reinlichkeitssinn verstößt. Besäße ich die Grazie und das vollendete Geschick der Franzosen, derartige Dinge vorzutragen, so nähme ich mir die nächsten vier bis fünf Seiten und würde meinen Gegenstand ausführlich behandeln. So werde ich meine Sachen mit einigen kurzen Bemerkungen abthun. Also, der Leser wird begreifen, daß, wer Käs ißt, gewisse im Käs

rismo irriverente e beffardo, c'è ironia divertita, c'è quello che Bierbaum chiamava assenza in Oskar Panizza « des Feigenblattes, das wir haben sollen » [36], c'è perfino il tentativo di travestire l'evento trasferendolo nel saggistico. Solo che l'irriverente, il beffardo, il divertito e il provocatorio si scaricano tutti e intenzionalmente sulle regole che dovevano caratterizzare la prosa naturalista, a cominciare dalla cosidetta « Wahrheitstreue » predicata sulle riviste monacensi e berlinesi dai vari Conradi. Giova ricordare che proprio in quegli anni lo scrittore opponeva la validità della « unsichtbare Wahrheit » alla verità del reale [37], trovava la « Naturwahrheit » « nichtssagend und langweilig » [38] e comunque artisticamente « sbagliata » [39]. Parafrasando Lukács diremmo che Panizza, rifiutando le fotografie di Mr. Muybridge esposte a Monaco, rifiutava proprio la « riproduzione fotografica della realtà » e sempre negli stessi anni lo scrittore « osava » avanzare riserve sulla prosa del 'maestro' Zola [40].

---

vorkommende und im Körper nicht weiter zu verwertende Bestandteile ausgeschieden werden müssen. Die Ausscheidungen aus dem Körper sind dreierlei Art: gasförmig, flüssig und fest. Zu den gasförmigen Ausscheidengen gehören die Gase der Atmung. Der Gehalt an Gasen im Käse ist beträchtlich, und es ist deshalb nicht zu verwundern, wenn wir bei käseessenden Menschen die gasförmigen Bestandteile des Käses in der Atmung ausgeschieden sehen. Zu den flüssigen Ausscheidungen des Körpers... Doch ich sehe, ich komme hier zu tief hinein » (112-113).

[36] O. J. Bierbaum, *op. cit.*, p. 982.

[37] Vedi nota 14.

[38] Oskar Panizza, *Mister Muybridge's Moment-Aufnahmen*, in « Moderne Blätter », I (1891), 9, p. 2. Deciso e polemico fu il suo intervento contro la « verità » della fotografia in questa recensione sulla mostra di istantanee dell'americano Muybridge allestita a Monaco nel 1891.

[39] « Vieles, was in der Natur wahr, in der Kunst falsch ist », scriveva Panizza nel citato articolo sulla mostra fotografica. *Ivi*, p. 1.

[40] È proprio *Nanà* ad essere criticata: « Rucksichtslos sind die Tatsachen hingestellt. Nichts beschönigt. Nichts ins Grelle gemalt. [...] Er registriert, ohne mit der Miene zu zucken ». O. P., *Die moderne Literatur und die künstlerische Freiheit*, in « Moderne Blätter », I (1891), 29, pp. 2-3. Lo stesso saggio *Genie und Wahnsinn* (1891) è nel complesso iscrivibile entro un'ottica antinaturalista.

In *Eine Mondgeschichte* viene ad aggiungersi a tutto ciò una macroscopica deviazione dal canone anche sul piano dei contenuti della *Fabel*. Inserito nella precaria realtà del racconto non c'è la narrazione di un 'fatto', né la storia di una persona, tutt'al più è individuabile un 'segmento' di un fatto, un momento del modo di essere di una persona, cioè contenuti sostanzialmente estranei alla narrativa del naturalismo. In questo senso il racconto costituisce uno dei primi esempi della letteratura tedesca del fine secolo in cui la parabola classica dell'Io si restringe fino a diventare un punto e il punto viene poi ingrandito e deformato all'inverosimile, come se esso potesse esaurire il Tutto, 'stare per' il Tutto.

* * *

Senza voler esaurire le virtualità del testo, resta però da capire il motivo per cui questo racconto, che è chiaramente iscrivibile in un contesto satirico [41], non riesce mai a distendersi vuoi nella misurata sobrietà del discorso morale, vuoi nella spontaneità burlesca, magari anche mordace, dell'umorismo o della caricatura, non trova cioè quello che Bierbaum chiamava « hohe[n] Standpunkt mit weitem Blicke » [42]. Qui le immagini sono sempre alterate, grottesche, al limite dell'umano e del possibile, nervosamente accavallate, con lo stesso « Zug der Bitterkeit » che ha il volto del *Mondmann*, come se il geniale gioco di prospettive mutevoli che le determina fosse soltanto conseguenza e veicolo espressivo di un disagio più profondo e drammatico.

Abbiamo visto come lo scrittore nel corso del racconto abbia tenuto separati Io narrante e *Mondmann*, pur spostando il primo continuamente dalla periferia al centro, e

---

[41] È lo stesso Panizza ad ammettere « in der Erzählung "Eine Mondgeschichte" eine ausgesprochene Neigung zum Satirischen ». Cfr. O. Panizza, schizzo autobiografico per il *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten* di Franz Brümmer (1894). Manoscritto presso la Staatsbibliothek di Monaco.

[42] O. J. Bierbaum, *op. cit.*, p. 987.

viceversa, aumentando e diminuendo così la distanza fra i due personaggi. Questo presupposto non viene meno neppure alla fine della storia, quando sulla luna ricomincia il rituale che precede la discesa sulla terra: per non essere scoperto l'Io narrante afferra furtivamente la scala e precede l'ometto nella discesa. Giunge, non visto, sulla terra e, senza voltarsi, si avvia in fretta verso Leida.

Eppure quella che sembrava una condizione irrinunciabile della geometria del racconto — l'autonomia dell'Io narrante dalla famiglia lunare — spesso, su nella luna, viene meno; per degli attimi la distanza si annulla e i piani si incontrano e ambiguamente si confondono. Due volte infatti l'Io narrante si trova davanti alla *Mondfrau* e due volte viene 'scambiato' per il marito (120-121, 123); neppure l'incontro *vis a vis* con la figlia maggiore (104-105) produce in lei la benché minima meraviglia, come se l'Io narrante non fosse in alcun modo un intruso. Simmetricamente alla distanza 'fisica' sembra diminuire anche la distanza 'interna' fra Io narrante e mondo lunare, cioè la loro sostanziale diversità e estraneità. Ripetutamente egli si lascia andare a imprecazioni simili a quelle del *Mondmann*, come se dovesse prenderne il posto (104, 115). Col passare del tempo anche a lui la vita sulla luna suggerisce pensieri, anzi « absonderliche Gedanken », fino a « ispirargli » vere e proprie costellazioni figurative:

> dabei kam es mir oft vor, als sei meine geistige Perceptionskraft in der lautlosen Stille schärfer als sonst; manchmal war es, als wäre ich inspiriert; eine ganze Konstellation wohlausgeführter Bilder zog vor meinem geistigen Auge wie ein Bilderbogen vorüber (114).

E l'Io narrante cerca di inseguire, in preda alla propria eccitazione, le sue immagini, proprio come lo zingaro segue i propri pensieri. Per l'ex-studente di medicina diventa così più affascinante osservare un piccolo riflesso di luce, che non seguire i fenomeni scientifici ad esso connessi [43]. Arriva persino a immaginare l'eventualità, ancora

[43] « [...] ein Strichreflex [...] schon durch die Farbe, die

improponibile, di diventare « Schwiegersohn » sulla luna (151) e al momento di tornare sulla terra i suoi pensieri sono affettuosamente rivolti a quelle trenta « bambine » che deve lasciare [44]. Giunto a Leida, quasi completamente devastata dal fuoco, l'Io narrante ritrova la via della sua casa, sale le scale, entra nella sua stanza piena di ragnatele e di polvere e nel passare davanti allo specchio si ferma inorridito:

> ich blickte in das vollständig blind gewordene Glas und blieb fast starr vor Schrecken: mein Haar war vollständig ergraut; mein Gesicht zitronengelb und ledern; meine Augen erloschen, und um den Mundwinkel hatte ich, wie festgefroren, jenen Zug der Bitterkeit, wie ich beim Mondmann in seinen düsteren Stunden bemerkt hatte (159).

Nello studente che aveva cominciato con l'inseguire i propri pensieri in un prato fuori di Leida si sta dissolvendo l'identità e con essa ogni unità umana e culturale, assorbite in una sorta di processo di assimilazione al 'diverso'. Esternamente soltanto il vetro « cieco » di uno specchio divide ragione e follia, la misura umana dalla incomunicabilità, mentre interiormente il diaframma che separa ancora l'Io narrante dal *Mondmann* è la dimensione della nostalgia della terra, del desiderio di vicinanza umana, del rimpianto malinconico di un rapporto che si sta spezzando forse per sempre. È una dimensione, questa, che sembra essere ormai alle spalle dell'ometto della luna e far solo da sfondo alle sue impotenti imprecazioni, al suo sconsolato e ripetuto « Scheußlich! ».

L'Io narrante, invece, su nella luna respira il « verde profumo » che arriva dalla terra ancora

Silhouette, die ganze Konstellation, tausendmal mehr Interesse erweckte, als etwa die Frage, ob besagter Reflex vielleicht [...] von der vollbeleuchteten Venus in ihrer Mondnähe herrühren könne », 122.

[44] « Mit Wehmut gedachte ich der possierlich dummen Gesichter der Mondkinder, die ich nun verlassen müsse », 151.

wie eine Nahrung, die man lange entbehrte; wie eine Botschaft aus einem fernen Weltteil, dem man einst angehörte, und den man vielleicht nicht mehr sehen wird (128).

La vista del suo pianeta è sì « furchtbar », « schauerlich », « verderbenbringend », ma resta pur sempre un « grenzlos schöner Anblick » (126). In questa 'dimensione della nostalgia' irrompe laceranto tutto ciò che gli ricorda la terra e i ricordi assumono contorni di struggente bellezza; perfino la padrona di casa — un'orribile megera — diventa

ein edles Herz, [...] trotz aller langen Zähne, trotz allen Gekeifes, aller giftigen Blicke und teuflischen Gewohnheiten (94).

Questo Io desidera « irdisce Speise » per i suoi occhi, per il suo spirito e soprattutto il contatto con gli uomini (153) e quando accerta l'impossibilità di un ritorno al consorzio umano le sue parole saranno solo uno sfogo di rabbia e di impotenza:

« Ach Gott! [...] wenn wir aus Verzweiflung von der Erde fliehen, und andere Götter oder überirdische Gewalten aufsuchen; — zurückgekehrt, stoßen uns nun die Menschen auch von sich, und [...] will man uns auch als irdische Bürger nicht mehr anerkennen, — und wir sind schwebend wie zwischen Himmel und Erde (159) [45].

Questa dimensione della nostalgia è l'ultimo presidio che separa due mondi ancora diversi. Dopo ci sarà soltanto la provvisorietà della scala di corda.

Il rapporto Io narrante / *Mondmann* diventa quindi un interessante gioco di specchi contrapposti e assume il valore di realizzazione figurativa di uno sdoppiamento della personalità tutto particolare. Non si tratta dello schema

[45] Annotava del resto Oskar Panizza nel diario proprio al tempo in cui andava abbozzando *Eine Mondgeschichte*: « [Wir] müssen [...] Alles verlieren, Zeit, Gelegenheit, Freunde, Achtung und Liebe der Menschen, weil wir zum Vorwärtskommen, einen Moment abwesend waren u. Dinge gesehen haben, die den meisten Menschen verschloßen bleiben ». O. P., *Tagebuch* Nr. 27 (1886-87), SdtB. München, Handschriftenabt. L. 1109, p. 135.

classico in cui l'inconscio 'produce' un'immagine numinosa che mette in pericolo la consistenza dell'Io — lo schema che Panizza realizzerà suggestivamente in *Die gelbe Kröte* (1896). Qui l'Io narrante, descrivendo l'ometto della luna, descrive in realtà se stesso, o meglio la proiezione di un se stesso [46] potenziato, anche se (o forse proprio per questo) grottesco e ridicolo. Oskar Panizza ha 'fermato', anzi 'sezionato', da esperto psichiatra, un processo che nella letteratura resta per lo più nell'ombra, quello del profondo travaglio, della « catastrofe » che sempre distingue la nascita di un intellettuale.

È superfluo ricordare che la composizione dei racconti del volume *Dämmerungsstücke* risale agli anni 1886-1889, cioè agli anni in cui la scelta della poesia e della letteratura e l'abbandono delle cosidette 'verità' scientifiche da parte di Oskar Panizza divenne irrevocabile. Tutti i racconti del volume ci conducono per vie diverse alla decodificazione di questo secondo mondo che si sta cristallizzando nello scrittore. *Eine Mondgeschichte* è la descrizione della crisi che accompagnò quella decisione e ne conserva — secondo lo stile di Panizza — tutta la drammatica immediatezza esemplare. Infatti la storia viene a vivere in quel ristrettissimo spazio che resta fra il 'non-essere-ancora' dell'Io narrante e il 'non-essere-più' del *Mondmann*, fra la nostalgia per un rapporto che sta per dissolversi e l'imprecazione risentita dell'individuo *damné* (tra poco questi si mitigherà nel « borghese sviato »). C'era un pericolo nascosto nella natura di questo racconto e cioè che l'immediatezza finisse per scadere in una *Herzensergießung* tutta personale, la qual cosa avrebbe privato la satira del suo valore emblematico. Ma Oskar Panizza con una felice intuizione da consumato narratore riesce a ribaltare l'insidia in un punto di forza travestendo appunto narrativamente questa immediatezza.

[46] In un appunto di diario questo desiderio che, secondo Panizza, ogni scrittore ha « aus seiner Haut heraus [zu] fahren » e « sich objektiv neben sich herlaufen sehen », è ben evidenziato come momento fondamentale del *Doppelgänger*. O. P., *Tagebuch* Nr. 61, SdtB. München L 1109, p. 101.

Nel momento in cui i nuclei della storia vengono avvicinati, fin quasi a farli collidere, viene a mancare lo spazio ottico e le forme create si ingigantiscono, si de-formano e si confondono accavallandosi alle altre, e tutte convivono in costante equilibrio instabile. Il lettore viene costretto per tutta la narrazione a restare nervosamente in bilico sul tagliente crinale disegnato dai due personaggi con la consapevolezza che dietro al *Mondmann* c'è lo spettro di un « trostloses Leben » (125), di un « elendes Dasein » (123), proprio di un individuo destituito di ogni dignità sociale, e dietro e sotto l'Io narrante c'è il precipizio del vuoto. Non è poco per una storia fantastica che per di più persegue lo scopo di trasmettere contenuti di notevole spessore problematico. La tensione narrativa, infatti, accompagna e sostiene felicemente tutto il racconto al punto che volentieri si perdonano a Oskar Panizza le ingenuità e le contraddizioni del testo, gli stanchi *cliché*, cui spesso ricorre, o le sciatterie stilistiche [47].

In questa prospettiva diventa irrilevante stabilire un'assoluta identità fra Io narrante e narratore [48]. Le sinistre ombre che il racconto proietta nel futuro, dalla dimensione della nostalgia al nesso fra patologia e intellettuale, all'elitarismo, al riconoscere definitivamente valido e possibile solo il distacco dal reale, ha per noi valore esemplare anche per Oskar Panizza [49], ma in primo luogo per tutta una generazione di scrittori che si affacciò alla letteratura nel fine secolo. Quell'essere sospeso « zwischen Himmel und Erde » non sarà più in grado di dar vita a un'arte che realizzi quello che dovrebbe essere uno dei suoi compiti primari, unire ciò che è separato. Forse *Eine Mondgeschichte* voleva avere il valore del monito, mentre purtroppo possiede la tetra nitidezza della profezia.

[47] Si pensi ad esempio all'eccessivo ricorso al finto dialogo con il lettore, oppure all'accumulo di periodi interminabili, nei quali non sempre la grammatica e la sintassi sono rigorosamente rispettate, o ancora agli squilibri — spesso evidenti — fra i vari piani prospettici.

[48] Rösler è piuttosto categorico proprio a proposito dei racconti: « Er, der Erzähler, dessen Identität mit dem Autor evident ist, [...] ». W. R., *Ein bißchen...* cit., p. 849. La tesi di Rösler ha ridato vigore all'ipotesi di un'interpretazione dell'opera di Panizza in chiave biografica.

[49] Sull'identità fra *Mondmann* e Oskar Panizza si legga lo spiritoso resoconto di Getraud Rostosky su una visita fatta dalla pittrice in compagnia di Max Dauthendey e Maja Vogt a Panizza nell'inverno del 1902 nella sua casa a Montmartre. Cfr. G. R., *Tagebuchblätter*, in H. Reitberger, *Mut zum Traum*, in W. Buhl, *Poetisches Franken*, Würzburg 1971, p. 285.

LA PAROLA POETICA NELLA REGIONE DELLE COSE

PERCEZIONE E METAFORA NEI *NEUE GEDICHTE* DI RILKE

di
SERGIO CORRADO
Napoli

> Ancora una volta, quanto diciamo qui si applica esclusivamente alla parola originaria, — quella del fanciullo che pronuncia la sua prima parola, dell'innamorato che scopre il proprio sentimento, quella del « primo uomo che abbia parlato », o quella dello scrittore e del filosofo che, al di qua delle tradizioni, risvegliano l'esperienza primordiale.
>
> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*

In una lettera del 1922 Rilke risponde all'accusa, mossagli da Richard Dehmel, di essere emigrato dalla Germania, motivando il suo soggiorno svizzero con il bisogno di sentirsi isolato dalla lingua tedesca parlata, affinché questa acquisti una limpidezza (*Klarheit*) altrimenti impensabile. Ma soprattutto risponde all'accusa di essersi isolato dalla vita, di essersi chiuso nella specificità del suo mestiere (*Métier*). Scrivere, dice Rilke, è un mestiere ancora più duro degli altri, perché « das Material der anderen Künste von vornherein von dem täglichen Gebrauch abgerückt ist », e perché il poeta ha il compito « *sein* Wort von den Worten des bloßen Umgangs und der Verständigung gründlich, wesentlich zu unterscheiden. *Kein* Wort im Gedicht [...] ist *identisch* mit dem gleich lautenden Gebrauchs- und Konver-

sations-Worte »[1]. La parola non poetica è investita da un processo radicale di diversificazione rispetto al suo uso quotidiano, da una trasformazione (*Verwandlung*) che la modifica nel nucleo della sua natura, rendendola inadatta a ogni altra funzione espressiva.

Se in questi anni Rilke si pone con sempre maggiore insistenza il problema delle potenzialità della parola poetica, in realtà già al tempo del soggiorno parigino aveva iniziato un lento lavoro di ricostruzione della materia linguistica, giungendo a soluzioni compositive estremamente diverse da quelle giovanili. La mancanza di esitazioni nel fissare concettualmente il compito che attende il poeta, la sicurezza nel definire la specificità del proprio strumento creativo, sono la risultante del lungo lavoro che permise di concludere, qualche giorno prima della lettera citata, il ciclo delle *Duineser Elegien* e dei *Sonette an Orpheus*. La fase critica attraversata dopo la stesura del *Malte* — e di cui testimoniano lettere di tono ben diverso, nelle quali vibra il presentimento di essersi condannato a una situazione di scacco[2] — trova dunque nel momento della maturità una soluzione esistenziale e poetica che Rilke non avrebbe più abbandonato.

A questa sicurezza, conquistata passando attraverso la crisi della scrittura, si contrappone la sicurezza che precede la travagliata esperienza degli « anni di siccità »[3], e che fa da sfondo alla compattezza senza smagliature della lingua dei *Neue Gedichte*. All'interno di tale compattezza, tuttavia, è ben visibile « un'inquietudine grave e trattenuta » (Jesi)[4],

[1] Lettera del 17/3/1922 alla contessa Margot Sizzo-Noris Crouy (R.M. Rilke, *Briefe*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar; in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch K. Altheim, Bd. 1-2, Wiesbaden 1950; II, p. 340. Citato: AB).

[2] V. ad es. la lettera del 28/12/1911 a Lou Andreas-Salomé (AB I, pp. 324 sgg.).

[3] AB I, p. 327. Sulla metafora della siccità (*Dürre*) cfr. F. Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su R.M. Rilke*, Messina-Firenze 1976, pp. 214-221.

[4] F. Jesi, *Rilke*, Firenze 1971, p. 60. Jesi considera i *Neue Gedichte* un punto di svolta nell'opera di Rilke, « i cui esiti avvicinano [...] la linea di Rilke a quella dei primi espressionisti » (*ibidem*).

frutto — possiamo aggiungere — dell'impegno spasmodico di adeguare la parola al lavoro dello sguardo, che esercita la sua veggenza nella sfera dell'organico, dell'inorganico o delle oggettualità estetiche — cosmi eterogenei, ma accomunati da un incessante dinamismo interno.

L'inquietudine che increspa la superficie lirica dei *Neue Gedichte* trae origine da un sommovimento profondo, dall'esigenza di rompere l'isolamento in cui si era venuto a trovare l'io lirico nella produzione giovanile, essa pure caratterizzata dalla presenza di innumerevoli oggetti. Il mondo delle cose, nel senso vasto che Rilke conferisce a tale termine e che gli permette di reificare, di nominare *Ding* anche un evento o una storia leggendaria, non scompare dalla latitudine del suo sguardo neppure nelle opere della maturità, laddove sembra tentare una summa della sua antropologia e una dilatazione metafisica della propria esperienza poetica. Ma fino ai *Neue Gedichte* gli oggetti sono ritratti in una staticità che non permette interazione col soggetto lirico, facendo eccezione per lo *Stunden-Buch*, dove la sostanza poetica si scandisce nella struttura dualistica io-tu. Il monaco-artista si rapporta incessantemente all'esser-di-fronte-a-me, al Dio-*Gegenüber*, spesso cosa concretissima nelle innumerevoli metafore che lo caratterizzano, e che egli cerca di afferrare, di percepire, di rappresentare artisticamente. La sua preghiera getta ponti verso il mondo delle cose, animata da una tensione conoscitiva che approda di volta in volta all'universo dell'altro da sé[5].

[5] L'atteggiamento dell'io lirico è qui « die Haltung der Erkenntnis und [...] nicht des Bekenntnisses » (K. Hamburger, *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, ora in Id. [Hrsg.], *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart 1971, pp. 83-158; il passo cit. è a p. 110. Il saggio fu pubblicato per la prima volta in Id., *Philosophie der Dichter*, Stuttgart 1966). Riflettendo sulla struttura dello sguardo così come si sviluppa in tutto l'*opus* rilkiano (v. qui p. 75 sgg.), Hamburger vi ravvisa la possibilità di un accostamento alla teoria fenomenologica della conoscenza: « In der primär schauenden Haltung Rilkes ist die im Husserlschen Sinne intentionale nicht nur unausgesprochen enthalten, sondern wird darüber hin-

Solo nei *Neue Gedichte* l'oggetto, nella sua configurazione materica, nel peso fisico della sua presenza, diviene il centro catalizzatore verso cui è attratta l'esistenza. È lo sguardo ad aprire ora questi vortici sulla parete liscia dell'essere, sbloccando così l'estremo solipsismo dell'io tra gli arredi di un mondo che lo rilanciava sempre al suo punto di partenza, rassicurandolo ma respingendolo incessantemente. In questa impasse la parola poetica non raggiungeva realmente nessun ente del mondo esterno, restando aderente al soggetto lirico, o costretta nella zona centrale dell'*intérieur* a colmare il vuoto esteso fino agli oggetti.

Si sa come proprio l'esigenza di rapportarsi a un mondo dai confini precisi, di assicurare alla propria scrittura un punto di ancoraggio presso un fondo stabile, motivi l'avvicinamento di Rilke alle arti figurative. Tuttavia nelle riflessioni estetiche dedicate a Rodin non traspare tanto l'esaltazione dell'equilibrio plastico delle figure, quanto la sconcertante capacità di recuperarne la molteplicità di segmenti spaziali e temporali, al di qua della sintesi operata dallo scultore. In tal senso anche la *Sachlichkeit* [6] che Rilke ammira in Cézanne non coincide con il congelamento di una porzione del mondo; essa è piuttosto il risultato di quella realizzazione che Cézanne chiamava *réalisation*, e che Rilke,

aus zu einem wichtigen Thema seiner lyrischen Aussage selbst » (*ibidem*). In tal senso il Dio dello *Stunden-Buch* è un oggetto intenzionale (*ibidem*, p. 111), è l'essere che comincia al margine corporeo dell'io orante quale suo correlato: « Ich *fühle* dich. An meiner Sinne Saum / beginnst du zögernd [...] » (R.M. Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Bd. 1-6, Wiesbaden 1955-1966; I, p. 263. Citato: SW).

[6] Nella lettera del 23/10/1907 alla moglie Clara, la *Sachlichkeit*, prima ancora che una proprietà del tratto pittorico, è una modalità dello sguardo (AB I, p. 220), come rileva H. Meyer, *Rilkes Cézanne-Erlebnis*, ora in Id., *Zarte Empirie*, Stuttgart 1963, pp. 244-286; v. p. 256. Sull'argomento cfr. anche E. Buddeberg, *Rilkes Cézanne-Begegnung*, in *R.M. Rilke und die bildende Kunst* (numero speciale di « Das Kunstwerk »), Baden-Baden 1951, pp. 36-43. V. anche AB I, p. 206.

con una illuminante intuizione, traduce col neologismo *Dingwerdung* [7], ponendo così l'accento sul processo, sul « divenir cosa » di un reale. Rilke è affascinato da Cézanne nella stessa misura in cui si mostra avverso a una pittura che pensa, che pone concettualmente le relazioni cromatiche, ed è invece interessato a far luce sul momento antepredicativo in cui i colori si associano nel campo oculare secondo il loro valore emozionale [8]. Più che dalla finitezza del contorno, Rilke è colpito dai travolgimenti interni che la materia pittorica subisce e trasmette all'osservatore. Occorre entrare nello spazio racchiuso dalla cornice — così come nei corpi magnetici degli animali al Jardin des Plantes — se si vuole seguire lo stratificarsi del colore sulla tela, il suo ispessirsi definitivo in una mela o in una bottiglia [9].

Quando Rilke visita l'esposizione di Cézanne al Salon d'Automne (ottobre 1907), la raccolta dei *Neue Gedichte* è quasi ultimata e il *Malte* è già pianificato. A questo uso intensificato delle facoltà percettive Rilke era dunque già pervenuto al cospetto dell'universo parigino. Nella sua visione il mondo fenomenico raggiunge una sostanziale omogeneità, si afferma nella trama delle sue apparenze, al di qua delle categorie di appartenenza. Al poeta che sappia

[7] « Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm [Cézanne] die Absicht seiner innersten Arbeit schien » (lettera del 9/10/1907 a Clara Rilke; AB I, pp. 187-188). Cfr. qui nota 46.

[8] Cfr. la lettera del 21/10/1907 alla moglie (AB I, soprattutto p. 214).

[9] In un appunto del 1907, che sintetizza una delle intuizioni più feconde di tutto il periodo centrale della sua attività, Rilke scrive: « Clara sagt: so ist es auch im Leben: da können wir auch nichts sehen, ohne selbst mit hineinzukommen » (SW VI, p. 986). È interessante confrontare questa frase con quanto scrive Merleau-Ponty: « Il soggetto della sensazione non è né un pensatore che annota una qualità, né un ambito inerte che sarebbe colpito o modificato da essa, bensì una potenza che co-nasce a un certo contesto d'esistenza o si sincronizza con esso » (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano 1980³, p. 288).

« guardare puramente » (*reines Schauen*) la sfera oggettuale si apre, si rivela la vita segreta di una rosa, di un monile, di un volto umano interrogato come si interroga un quadro.

L'aggettivo « rein » ricorre di frequente nelle liriche e anche nelle lettere di Rilke, ed è una di quelle parole riposte, discrete e intimissime cui egli si affida nei momenti cruciali del suo discorso. Una parola di cui si è appropriata gran parte della critica letteraria, che ha fatto di questa « purezza » una qualità dell'animo, l'ha situata sul versante del sentimento, individuandovi la sostanza stessa della poesia di Rilke ed eleggendola a sigla della sua « vocazione sacerdotale ». Una purezza intesa quasi sempre come il premio a una sofferta rinuncia ascetica, attuata in primo luogo attraverso quello sguardo che i ritratti compiuti dagli amici pittori ci hanno consegnato: uno sguardo distaccato, reso trasparente dallo sforzo di smaterializzare il mondo, di purificarlo dalla sua corporeità.

Ora, che lo « sguardo puro » non sia vissuto né inteso da Rilke come un atto mistico di contemplazione, lo rivela una lettera al giovane poeta Kappus, dove esso è ricondotto al corpo — letteralmente all'esperienza sensoriale: « Die körperliche Wollust ist ein sinnliches Erlebnis, nicht anders als das reine Schauen oder das reine Gefühl, mit dem eine schöne Frucht die Zunge füllt » [10]. La fisicità inquietante di questo brano ritorna nel dettato un po' ossessivo di una lettera scritta a Benvenuta — nella realtà Magda von Hattingberg — nel 1914, dove all'espressione *reines Schauen* Rilke sostituisce il verbo *einsehen*: « Ich liebe das Einsehen [...] z.B. einen Hund, im Vorübergehn, einzusehn, *einsehn* (ich meine nicht durchschauen [...]) sondern sich einlassen in den Hund genau in seine Mitte, dorthin, von wo aus er Hund ist [...] mein allergrößtes Gefühl, mein Weltgefühl, war immer wieder in solchem Einsehn » [11]. Anche la tensione conoscitiva che vibra in questo passo emana da un luogo corporeo, poiché comprendere significa qui abbandonarsi nel centro dell'oggetto, guardarlo dall'interno, intuirlo; *einsehen* è davvero *ein-sehen*, vedere *dentro*, è un atto che si fonda sulla visione concreta del cane offerta dalla percezione [12].

[10] Lettera del 16/7/1903 a F. Xaver Kappus (AB I, p. 50).

[11] Lettera del 17/2/1914, in R.M. Rilke, *Briefwechsel mit Benvenuta*, Esslingen 1954, p. 94.

Siamo sostanzialmente d'accordo con Hamburger, quando, commentando la lettera a Benvenuta, mette in risalto la parentela che intercorre tra ciò che scrive Rilke e il concetto di intuizione, così come Husserl lo formula nelle lezioni sull'idea della fenomenologia [13]. Tale parentela trova il suo punto-cardine proprio nella tematica dello sguardo, che traversa tutta l'opera di Rilke e ne costituisce una delle matrici fondamentali di immagini e metafore. Quando Husserl invita, nell'ambito della descrizione fenomenologica, a lasciare *puramente* la parola allo sguardo, intende qualcosa di molto simile al *reines Schauen* rilkiano. « Guardare puramente » non significa distogliere lo sguardo dalla vita che quotidianamente si offre ai nostri sensi, bensì cogliere la cosa come fenomeno, portare il contenuto della coscienza a datità originaria, operando l'epochè di ogni trascendenza [14].

Il soggetto dell'*Einsehen* sospende ogni riflessione, non utilizza categorie concettuali, ma si serve dell'occhio per attingere a una evidenza originaria. Sempre nella stessa lettera Rilke, mettendo in guardia contro il pericolo insito in questo movimento della conoscenza, esclude implicitamente che esso possa risolversi nella coincidenza di percepiente e percepito, nell'*unio mystica* con la cosa [15].

[12] Sulla relazione tra *sehen* e *einsehen*, che sussiste anche nel linguaggio comune, cfr. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Den Haag 1950, I, Beil. XXV, p. 413. Sul nesso tra *Wesensschau* e *individuelle Anschauung* v. *ibidem*, p. 11; cfr. anche §3 e soprattutto p. 14; sul « vedere originariamente offerente » v. anche §136.

[13] K. Hamburger, *op. cit.*, pp. 119 sgg. Nella quinta lezione Husserl invita « rein dem schauenden Auge das Wort zu lassen » (E. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*, Den Haag 1950, p. 62).

[14] Cfr. *ibidem*, pp. 43-44.

[15] È il pericolo di una completa spersonalizzazione (cfr. AB I, p. 508). Secondo Hamburger in Rilke « der Begriff des Schauens

Lo spostamento verso il polo delle cose — e a livello formale il passaggio dalla *Erlebnislyrik* al *Dinggedicht* [16] — matura dunque intorno all'asse fondamentale dello sguardo, riconosciuto ora come campo di una nuova relazione. Il mutato rapporto con l'oggetto lascia tracce tematiche nei *Neue Gedichte*, dove si infittiscono i riferimenti alla regione oculare, e dove emerge complessivamente il corpo vissuto quale centro di percezione, segnato da una tensione sensoriale nei confronti del *Ding*.

Al poeta ispirato nella sua casa praghese subentra ora un corpo senziente, avidamente proteso a ridurre le distanze con le cose. La prima strofa di *Der Tod des Dichters* delinea *e negativo* la caratteristica essenziale dell'attività poetica, così come Rilke la pensa al tempo dei *Neue Gedichte*: innanzitutto come assunzione del mondo nella propria esistenza corporea:

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.
(SW, I, p. 495)

La morte procura un distacco violento, il poeta rifiuta (« verweigernd ») non solo il mondo, ma anche il sapere che ne possiede (« dieses von-ihr-Wissen »), dal momento in cui gli viene strappato dai sensi. Se il suo volto (« Antlitz ») si spegne, il cosmo racchiuso in quel campo visivo — e con ciò dotato di senso — precipita lontano nella dimensione dell'a-

niemals die Bedeutung der 'inneren Schau', der Intuition in einem mystischen Sinn hat, sondern immer das Wahrnehmen der äußeren Welt meint » (*op. cit.*, p. 87). Lo stesso è detto di Husserl (p. 93).

[16] Fu Oppert a formulare per primo il concetto di *Dinggedicht* (K. Oppert, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*, « Deutsche Vierteljahrsschrift » 4, 1926, pp. 747-783). Ma v. anche le importanti puntualizzazioni di F. Martini, *Dinggedicht, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I, Berlin 1958², pp. 266-269.

temporalità, dell'indifferenza (« zurückfiel an das teilnahmslose Jahr ») [17].

Nel superare una visione statica del mondo, il poeta riapre l'orizzonte interno degli oggetti per sondarne le profondità e le movenze. La loro superficie apparentemente immobile cela quasi sempre uno spazio interno agitato, un movimento che urge sotto la pelle lucente di un gatto o la facciata scabra di una cattedrale. Penetrando attraverso un dettaglio essenziale, lo sguardo trova un accesso al *Ding*, scegliendo una prospettiva di descrizione e una direzione di significato [18]. A esso è affidata ora la riscoperta del nesso originario tra la realtà circostante e la sfera egologica, ovvero della connessione che in termini di fenomenologia trascendentale è definita *correlazione a priori*. Il luogo di questa ricerca coincide con il campo di costituzione delle cose stesse, al quale il poeta si volge con un atteggiamento simile a quello del fenomenologo che si accinge alla descrizione del *Dingerlebnis* [19]. Nell'interrogare la cosa osservata, il poeta dei *Neue Gedichte* si lascia indicare i profili infiniti, le

[17] V. l'interpretazione di B.L. Bradley, *R.M. Rilkes 'Neue Gedichte'. Ihr zyklisches Gefüge*, Bern/München 1967, p. 51.

[18] Nel suo lavoro, a tutt'oggi il più equilibrato ed esauriente sui *Neue Gedichte*, Müller analizza la «selektive Beschreibungstechnik » di cui Rilke si serve per la descrizione dei tratti essenziali delle cose (W. Müller, *R.M. Rilkes 'Neue Gedichte'. Vielfältigkeit eines Gedichttypus*, Meisenheim am Glan 1971, p. 57).

[19] È in tal senso esplicita l'importantissima lettera dell'11/8/1924 a Nora Purtscher-Wydenbruck, nella quale Rilke — in un linguaggio sorprendentemente prossimo a quello husserliano — riflette sulla struttura della coscienza: « Mir stellt es sich immer mehr so dar, als ob unser gebräuchliches Bewußtsein die Spitze einer Pyramide bewohne [...] Ich habe seit meiner frühesten Jugend die Vermutung empfunden [...], daß in einem tieferen Durchschnitt dieser Bewusstseinspyramide uns das einfache *Sein* könnte zum Ereignis werden, jenes unverbrüchliche Vorhanden-Sein und Zugleich-Sein alles dessen, was an der oberen 'normalen' Spitze des Selbstbewußtseins nur als 'Ablauf' zu erleben verstattet ist. Eine Gestalt anzudeuten, die Vergangenes und noch nicht Entstandenes einfach als Gegenwärtigkeit letzten Grades aufzufassen fähig wäre, ist mir schon [...] im 'Malte' Bedürfnis gewesen » (AB II, pp. 452-453).

vedute prospettiche dal basso e dall'alto, le loro intersezioni [20]. Ripercorre quelle che Husserl definisce *Abschattungen* (adombramenti), i modi di datità sempre parziali del *Ding*; si riporta così al momento in cui la sintesi percettiva non si è ancora compiuta, e la cosa « si fa » gradualmente, restando sempre più impigliata — per usare un'immagine di Merleau-Ponty — nella rete dei fili intenzionali che ci collegano al mondo [21].

Gli oggetti dei *Neue Gedichte* non sono complessi in quanto sfaccettati, non si arricchiscono per rifrazione — non sono più gli oggetti-specchio delle prime raccolte di versi. Sono penetrati da uno sguardo che recupera la propria partecipazione cieca alla nascita del mondo. Rilke cerca in essi l'istante inaugurale di senso, istante pericoloso e inquietante, perché le cose non si stagliano sullo sfondo chiaro *di fronte* a un io che imponga loro il suo sistema di determinazioni, ma lo circondano e gli propongono relazioni. Esse smettono di essere rassicuranti. Diventano misteriose perché si animano di vita propria, e ci sgomentano.

Gli anni parigini possono essere intesi come un lunghissimo, ininterrotto colloquio con le cose. Ma affinché in questo colloquio la voce delle cose sia udibile, occorre che taccia una parte dell'io, quella costituita psichicamente, capace di utilizzare gli oggetti, di pensarli nella loro forma già definitiva, di giudicarli [22]. La rinuncia al pronome personale, a dire « io », non procede dallo smarrimento completo della propria identità o da una voluttà di annullamento; l'esclusione riguarda soltanto l'io come coscienza

[20] In *Rodin* [1097], SW. V, p. 217, è descritta l'esplorazione sensoriale del *Ding* da parte dello scultore.

[21] Di un'immagine simile si serve Rilke in un appunto del 1902, per descrivere la nascita di una scultura dalle mani di Rodin: « Es ist sehr schön, ihn arbeiten zu sehen. Der Zusammenhang seines Auges mit dem Thon. Man glaubt alle die Wege seines Blicks, die sicheren, die schnellen, ein Netz in der Luft bilden zu sehen, darin sich das Ding immer mehr verfängt » (SW V, p. 253).

[22] Sulla non giudicabilità del *Kunstding* v. il saggio *Heinrich Vogeler* [1902], SW V, p. 556; sulla sua non interpretabilità v. AB I, p. 201.

storica, e rientra nella sospensione della validità d'essere di ogni trascendenza. Nel sottrarre al soggetto la parola che interpreta, che definisce i significati di una forma compiuta senza indagare il suo venire al mondo, senza ricostruirne gli stadi, si creano le premesse per l'apertura di varchi situati a quote più profonde del proprio io.

Lo scambio tra soggetto e *Ding* si prefigura nei *Neue Gedichte* come un viaggio di andata e ritorno, ed è penetrando le superfici che Rilke apprende le istruzioni per la loro ricostruzione figurativa. I percorsi della percezione e il loro correlato noematico sono raccontati dall'oggetto. È l'oggetto a dover essere ora sollecitato, interrogato sulla *sua* costituzione — il colore, la forma, la musicalità dei suoi rapporti — senza essere ridotto a cifra della *nostra* storia psichica.

Questo rovesciamento è una delle innovazioni più genuine dei *Neue Gedichte*. Ma intanto, nell'interrogare, Rilke riscopre uno strato di se stesso coinvolto nella genesi del reale, una propria vita profonda che sottende le manifestazioni del *Ding*. Il mestiere di scrittore — e in genere di artista — è tutto nello sforzo di oggettivazione di questa vita. Rilke mantiene saldo il principio del ritorno dalla regione delle cose; rendere *sachlich* l'esperienza percettiva significa esprimerla nell'opera, mostrare ad esempio le direzioni e i tempi dello sguardo con la fuga delle linee e con la successione dei piani, o le variazioni d'intensità emotiva con passaggi cromatici. Nell'istante poietico ogni « Erlebnis an dem Gegenstand » [23] è reso visibile e restituito alla cosa. Il *Kunstding* — sia esso lirico o scultoreo — può dirsi compiuto quando questo vissuto è trasformato in superficie, spersonalizzato e reso anonimo nell'opera che lo rivela al mondo e contemporaneamente lo rivendica quale propria « angeborene Zeichnung » [24].

[23] V. qui nota 7. « Bedigung, Thema und Lehre der 'Neuen Gedichte' ist die genaue Wahrnehmung » (K. Leonhard, *Moderne Lyrik. Monolog und Manifest. Ein Leitfaden*, Bremen 1963, p. 112).

[24] AB I, p. 172 (lettera del 24/6/1907 a Clara Rilke). Rilke definisce i *Kunstdinge* il risultato dell'*In-Gefahrgewesen-Sein*, del *Bis-ans-Ende-gegangen-Sein* in un'esperienza.

* * *

Con i *Neue Gedichte* Rilke si pone essenzialmente il compito di *fondare il mondo* [25]. Ciò va detto non solo nel senso più evidente di creare nuovi oggetti, ma anche in quello meno indagato di rintracciare il fondamento della realtà, di dare forma poetica agli intrecci invisibili tra le sezioni del reale, e tra queste sezioni e il soggetto umano. La parola poetica funziona come una rete calata nelle cose, riporta in superficie l'inespresso che circonda e precede la loro nominabilità, e che normalmente non può essere ascoltato [26].

Unitamente alla tecnica dello sguardo, Rilke sperimenta una tecnica poetica che presuppone un lavoro non dissimile da quello dell'artigiano o dello scultore. Il linguaggio è sottoposto a una trasformazione che gli permetta di ricostruire i passaggi dell'esplorazione sensoriale sull'oggetto osservato. Nei *Neue Gedichte* il percorso della parola diviene spesso molto complesso, una sorta di camminamento metaforico che punta al profondo di un dato oggetto o vissuto, per poi risalire mettendo capo a una *pointe* che generalmente conclude il sonetto.

Il nuovo linguaggio è caratterizzato dalla presenza di elementi stilistici costanti, quali la metafora, la similitudine, l'eliminazione dell'io lirico. Gli enunciati metaforici raggiungono un livello quantitativo insuperato dalla restante produzione rilkiana, e svolgono inoltre una funzione essenzialmente diversa [27]. Nella prima parte di *Der Turm* [28]

[25] Cfr. H.E. Holthusen, *R.M. Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Hamburg 1958, p. 74.

[26] Sull'endiadi parola e sguardo cfr, J. Steiner, *Die Thematik des Worts im dichterischen Werk Rilkes*, ora in K. Hamburger (Hrsg.), *Rilke in neuer Sicht*, cit., pp. 173-195).

[27] Lo studio più completo sulla funzione della metafora in Rilke rimane H.-H. Krummacher, *Das 'Als ob' in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke*, Köln/Graz 1965 (su Rilke: pp. 184-213).

[28] Nel 1906 Rilke compie un viaggio nelle Fiandre. Altre 'poesie fiamminghe' dei *Neue Gedichte* sono *Der Platz, Quai du*

si intrecciano due metafore, determinando così una complessa struttura sintattica:

Der Turm

Tour St.-Nicolas, Furnes

Erd-Inneres. Als wäre dort, wohin
du blindlings steigst, erst Erdenoberfläche,
zu der du steigst im schrägen Bett der Bäche,
die langsam aus dem suchenden Gerinn

der Dunkelheit entsprungen sind, durch die
sich dein Gesicht, wie auferstehend, drängt
und die du plötzlich *siehst*, als fiele sie
aus diesem Abgrund, der dich überhängt

und den du, wie er riesig über dir
sich umstürzt in dem dämmernden Gestühle,
erkennst, erschreckt und fürchtend, im Gefühle:
o wenn er steigt, behangen wie ein Stier -:

Da aber nimmt dich aus der engen Endung
windiges Licht. Fast fliegend siehst du hier
die Himmel wieder, Blendung über Blendung,
und dort die Tiefen, wach und voll Verwendung,

und kleine Tage wie bei Patenier,
gleichzeitige, mit Stunde neben Stunde,
durch die die Brücken springen wie die Hunde,
dem hellen Wege immer auf der Spur,

den unbeholfne Häuser manchmal nur
verbergen, bis er ganz im Hintergrunde
beruhigt geht durch Buschwerk und Natur.

(SW, I, p. 532)

La poesia si compone di due blocchi di uguale lunghezza — anche la seconda parte è formata da tre strofe, di cui l'ultima è però una terzina — che prospettano tuttavia una sintassi e una marca stilistica contrapposte [29]. I primi

Rosaire, Béguinage, Die Marien-Prozession. Del 1907 è il saggio *Furnes.*

[29] Secondo Uyttersprot essi si contrappongono anche foneticamente (H. Uyttersprot, *R.M. Rilke:* 'Der Turm', in « Neophilologus » 39, 1955, pp. 262-275; v. le pp. 272-273).

versi sono determinati dalla contrapposizione tra due livelli spaziali: un livello basso e interno (« Erd-Inneres »), e uno alto e esterno (« Erdenoberfläche »). Essi risultano congiunti, diventano contigui tramite il movimento del soggetto che sale la ripida scala a chiocciola della torre [30]. Da « Erd-Inneres » (interno della terra) si dipana — o meglio si avvolge — una lunga e unica proposizione che si impernia su due metafore (al v. 1: « als wäre dort »; al v. 7: « als fiele sie »).

Questo avvolgimento rende presente il tortuoso cammino della scala a chiocciola [31], con la concatenazione delle frasi secondarie che si allontana sempre più dal punto di partenza. Tutta la fase della salita nel buio della torre si sviluppa all'interno di un capovolgimento delle dimensioni naturali [32]: poiché la torre è vista dall'interno [33], essa non si erge sulla superficie terrestre come un'altura, bensì è un camminamento sotterraneo al cui termine si giunge appena (« erst », v. 2) al livello di superficie.

L'interno della torre è un abisso (« Abgrund », v. 8) nel quale non si precipita, ma dal quale si emerge percorrendo il tragitto della scala. In realtà non è tanto l'ascesa del soggetto a costituire la dinamicità della lirica, quanto il contromovimento dell'abisso, che muove incontro e contro colui che sale. Si accentua così la paradossalità dell'inver-

[30] J. Ryan parla di un « miterlebendes Subjekt » (*Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, München 1972, p. 30.

[31] *Ibidem.* Cfr. inoltre H. Uyttersprot, *op. cit.*, p. 272.

[32] L'inversione delle dimensioni spazio-temporali è un *topos* rilkiano, che trova nell'immagine degli occhi rivolti all'interno la sua concretizzazione poetica forse più pregnante — per i *Neue Gedichte* cfr. *Morgue* e *Die Gazelle.* Engelhardt accosta lo « sguardo a occhi chiusi », con cui viene vista la gazzella, all'atteggiamento fenomenologico (H. Engelhardt, *Der Versuch wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen,* Frankfurt am Main 1973, p. 82).

[33] Tutta la poesia, secondo Müller, è scritta dalla prospettiva di chi sta salendo (W. Müller, *op. cit.*, pp. 146 sgg.); cfr. inoltre J. Ryan, *op. cit.*, p. 31.

sione prospettica — se si tracciasse un'assonometria della torre, l'abisso si situerebbe a una quota sovrastante.

L'oscurità, letteralmente, piove dall'alto. La salita avviene nell'umidità della torre, e il buio stilla lungo le pareti della scala, identificata — Rilke rinuncia qui alla forma mediata con *wie* — con il letto inclinato dei torrenti (« im schrägen Bett der Bäche »). Se la visibilità è nulla, l'unica presenza tangibile è proprio questa umida oscurità [34], associata alla massa d'acqua che, dapprima in rigagnoli in cerca di sbocco (« aus dem suchenden Gerinn »), scava l'alveo del torrente. È ribadita qui la contrapposizione tra movimento (ascendente) e contromovimento (discendente): la scala sale nella torre, ma in realtà è modellata dal precipitare del buio.

Il volto di chi sale (« dein Gesicht », v. 6) incontra resistenza (« sich [...] drängt ») da parte dell'oscurità che preme. È il volto di un resuscitante («wie auferstehend»)[35] che sta per tornare alla luce del giorno. Poi la massa di tenebre, opprimente e angosciante nella sua mancanza di contorni, diventa percepibile all'occhio ormai abituato all'assenza di luce, esso la *vede* improvvisamente (« du plötzlich *siehst* », v. 7).

Der Turm esemplifica il differimento della descrizione, tipico dei *Neue Gedichte*, con cui la cosa osservata assume la sua forma definitiva. Perché l'oscurità venga percepita chiaramente, perché diventi veramente tale — cioè *qualcosa*, da che era vaga presenza minacciosa — occorre un certo tempo, durante il quale essa prepara all'istante epifanico della luce. L'oscurità — potremmo dire — viene messa a fuoco (« erkennst», v. 11) nel momento stesso in cui le si contrappone la luce che penetra dal vano dove è posta la campana.

Tutta la tensione accumulata lungo il tortuoso cammino giunge al suo sbocco, a un ulteriore capovolgimento che ristabilisce la normale prospettiva [36]. L'abisso si rovescia

[34] Cfr. Uyttersprot, *op. cit.*, p. 267.

[35] Anche in altre poesie dei *Neue Gedichte* Rilke associa l'elemento acquatico al mondo ctonio, ad es. in *Hetären-Gräber, Römische Sarkophage, Römische Campagna, Orpheus. Eurydike. Hermes.*

[36] Cfr. J. Ryan, *op. cit.*, p. 31.

(« sich umstürzt ») sul soggetto — la cui angoscia (« erschreckt und fürchtend ») raggiunge il culmine — ma lascia poi spazio alla nuova apparizione, ancora in chiaroscuro, del mozzo della campana (« Gestühle », v. 10).

Il v. 12 è uno dei più criptici e controversi dei *Neue Gedichte*. L'interpretazione più accettata è quella di Uyttersprot, secondo il quale il mozzo della campana somiglia al giogo posto sul collo del toro. In tal senso la paura del buio trapassa nel terrore provocato dal toro quando carica a testa bassa. In ogni caso questo verso, in cui termina il lungo periodo che occupa le prime tre strofe, conclude con uno stacco la prima parte della poesia.

La luce che batte sui merli della torre libera dal panico colui che sale. Alla sensazione di schiacciamento, di pesantezza, subentra una leggerezza aerea. Dall'alto della torre è visibile il panorama della campagna fiamminga, nel susseguirsi ordinato della terra lavorata. Lo sguardo può spaziare ora in una vastità luminosa, seguire — come dinanzi a un dipinto di Patenier — i ponti che « saltano come i cani » (« springen wie die Hunde », v. 19) sulle tracce di una via che si perde nella boscaglia sullo sfondo.

Come in molti dei *Neue Gedichte*, il *Ding* non è espressamente menzionato se non nel titolo [37]. Krummacher fa notare che già « Erd-Inneres », con cui la poesia si apre, è una metafora dello spazio interno della torre, presente per il resto solo nell'intreccio di immagini e paragoni come ciò che li tiene insieme. In effetti, evitando di nominare la parola *Turm*, Rilke sostituisce alla definizione puntuale dell'ente uno spazio più vasto e indefinito, lo spazio buio al suo interno, che nel procedere del testo si fa campo dei molteplici sensi che la metafora dispiega gradualmente.

L'*als ob* ne costituisce la soglia d'ingresso. Per comprendere le ragioni della scelta che Rilke opera a favore di questa figura, vero e proprio modulo poetico dominante nella raccolta, occorre riflettere sulla tipologia e sulla struttura generale del linguaggio metaforico dei *Neue Gedichte*. Il movimento lirico non si racchiude, non si contrae in una metaforicità bruciante, ma si distende lentamente; il discorso poetico si articola in enunciati metaforici che tendono a esibire il segno della relazione operata tra due termini. La capacità, propria della metafora, di cogliere la somiglianza tra diverse sfere dell'essere, si esplicita qui nel *come* (*wie*) della similitudine e nel *come se* (*als ob*) che introduce il periodo ipotetico costruito con il congiuntivo [38]. Questa tendenza a segnalare, a rendere visibile il confine tra la realtà che la parola poetica sospende e la realtà seconda che essa costruisce, emerge anche dalla separazione della proposizione da *Erd-Inneres*: se da un lato la figura sembra introdotta per spiegare questo termine, d'altra parte fa corpo a sé, acquista una sua autonomia [39].

Nel separare la figura dal *Ding*, Rilke è mosso ancora una volta dalla ricerca della superficie oltre il punto, del discorso oltre il nome, in una parola dal bisogno di aprire altri mondi dietro e dentro l'oggetto. Il *come se* annuncia ogni volta la rottura, la sospensione della realtà ordinaria e l'ingresso in un altro mondo — è la soglia oltre la quale si ammassa il buio della torre. Quanto la metafora breve « Erd-Inneres » addensa in sé e sintetizza, viene svolto dalla figura. La particolare costruzione del periodo permette, all'interno del proprio sviluppo metaforico, di dar forma al concatenarsi di sensazioni di chi sale nella torre. Al telaio di base costituito dalla figura al v. 1 e dal secondo « als ob » (v. 7) che vi si innesta, si riconnettono le proposizioni subordinate, che ricostruiscono l'ascesa verso la crosta terrestre e il movimento dell'oscurità precipitante. La descrizione dell'esperienza vissuta nella torre è così strettamente legata al dispiegarsi della metafora, ed è all'interno dello spazio metaforico che avvengono i rovesciamenti dei rapporti prospettici che abbiamo esaminato [40].

[37] Sulla funzione di questo tratto tipico dei *Neue Gedichte* v. W. Müller, *op. cit.*, p. 52.

[38] Un'analisi del rapporto tra metafora propriamente detta e similitudine si trova in P. Ricoeur, *La metafora viva*, trad. it. di G. Grampa, Milano 1976, alle pp. 32-38.

[39] Vedi H.-H. Krummacher, *op. cit.*, p. 199.

[40] *Ibidem*.

Può sembrare contraddittorio individuare la specificità dei *Neue Gedichte* da un lato nella dettagliata descrizione del *Ding*, nella minuziosa messa in evidenza del dettaglio, e dall'altro nella generale struttura metaforica che li caratterizza. In realtà all'esattezza non si contrappone qui l'allusione, poiché Rilke non mira a una descrizione « oggettiva » della cosa. Inserendo i singoli tratti del *Ding* osservato in questa struttura complessiva, Rilke ne ottiene una descrizione precisissima e nello stesso tempo non irrigidita.

L'autonomia del costrutto e la sua relativa indipendenza dall'oggetto nominato, la possibilità che esso offre di descrivere, di far divenire lingua poetica le esperienze vissute al contatto con il *Ding* [41] — sono questi i caratteri essenziali che distinguono l'uso della metafora nei *Neue Gedichte*. Rilke sfrutta abilmente le potenzialità di destrutturazione proprie del linguaggio metaforico, servendosene per infrangere le forme già costituite di un oggetto o di un'esperienza e dunque le forme del discorso in cui essi vengono enunciati. La « progressiva decategorizzazione di ogni nostro discorso » (Ricoeur) [42] è provocata qui dal *come se*, che inaugura uno spazio in cui si connettono ambiti percettivi, rimemorazioni, momenti di senso molto eterogenei. Se — come ricorda Ricoeur — già nella *Poetica* di Aristotele il momento di formazione del senso metaforico è un momento visivo [43], nei *Neue Gedichte* tale facoltà visiva è applicata agli oggetti della percezione. L'« Erlebnis an dem Gegenstand » di cui parla Rilke non è scindibile dai

[41] In questo Müller vede la caratteristica essenziale dei *Neue Gedichte* (*op. cit.*, p. 4). Cfr. anche Krummacher, *op. cit.*, p. 207.

[42] *Op. cit.*, p. 404. Questa *pars destruens* del movimento metaforico libera una referenza di secondo grado, che segna « l'irruzione, all'interno del linguaggio, del momento ante-predicativo e pre-categoriale » (*ibidem*); v. anche p. 333.

[43] « Questo processo deriva da una percezione, da un *insight*, che appartiene all'ordine del *vedere*. Aristotele intendeva designare proprio questo tipo di ap-percezione quando diceva: 'Metaforizzare bene, equivale a contemplare, vedere, possedere il colpo d'occhio per ciò che è simile' » (*ibidem*, p. 258). V. anche p. 38 (connessione della poetica con l'ontologia) e p. 303.

tempi e dai modi della realizzazione poetica [44], poiché solo l'intreccio metaforico restituisce la realtà fenomenica occultata, collegando tra loro e ordinando in scansione temporale particolari, vedute parziali, nuclei di significato [45].

Solo all'interno della metafora è possibile 'vedere puramente' il buio, vedere nel buio l'abisso sul proprio corpo, salire lungo il letto inclinato dei torrenti all'interno di una torre sepolta. Solo all'interno della metafora il poeta ricostruisce il buio in quanto buio-vissuto. L'articolazione della figura introdotta dall'*als ob* — alla quale è da ascrivere un certo effetto ritardante che crea la tensione tipica di queste liriche — recupera le fasi di chiaroscuro prima dell'appercezione. In tal senso la funzione della lingua nei *Neue Gedichte* non è differente, dal punto di vista generale, dalla funzione dello sguardo, tanto che è possibile parlare di uno « sguardo che giace nella lingua » (Steiner) [46], laddove entrambi lavorano alla costituzione del mondo.

Qualche anno dopo Rilke farà pronunciare a Malte, al « fenomenologo del dolore » (Hamburger) [47], quella che resta la dichiarazione più programmatica e sintetica riguardo all'attività visiva: « Ich lerne sehen » [48]. In realtà già al tempo dei *Neue Gedichte* Rilke aveva imparato a vedere. La metafora aumenta la visibilità, poiché ridesta angoli insospettati della memoria percettiva, collega ambiti esperienziali diversi tra loro, crea sinestesie, suscita trasformazioni

[44] Su questo punto è illuminante Krummacher, *op. cit.*, p. 207.

[45] Müller (*op. cit.*, p. 125) analizza con precisione la stratificazione del senso nella struttura metaforica dei *Neue Gedichte* (v. anche le pp. 130-131).

[46] J. Steiner, *op. cit.*, p. 191. La riflessione di Ricoeur sulla *inventio* quale nesso inscindibile di visione e costruzione, soprattutto laddove implica un più vasto orizzonte antropologico (*op. cit.*, p. 405 e p. 315), ci sembra illuminare in profondo il concetto rilkiano di *Dingwerdung* (v. nota 7), intesa come apice della *poiesis*.

[47] K. Hamburger, *op. cit.*, p. 119.

[48] *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, SW VI, p. 710.

materiche facendosi luogo di un conferimento di senso precluso alla descrizione « oggettiva » [49].

* * *

La similitudine introdotta dal *wie* — sotto forma di paragone isolato o all'interno di una più vasta composizione metaforica — è al pari della metafora uno dei contrassegni stilistici dei *Neue Gedichte*. Anche la similitudine è stata quasi sempre avvertita come il segno di una esigenza elusiva, di uno stile floreale e lezioso più prossimo al linguaggio della decadenza che agli impetuosi inizi dell'espressionismo [50].

In tal senso il discorso pronunciato da Musil a Berlino pochi giorni dopo la morte di Rilke, e nel quale sono espresse alcune intuizioni tra le più profonde sull'opera rilkiana, appare fortemente dissonante. Musil ne tenta una collocazione storica diametralmente opposta a quella suggerita da Lukács, che vede in lui il lirico della *Sekurität* dell'epoca guglielmina [51]. Il modo normale di rappresentarsi il mondo — dice Musil — è di pensarlo in una stabilità che si contrappone al fluttuare malcerto dei sentimenti (*Gefühle*) e si basa sulla loro esclusione (*Ausschaltung*). I sentimenti trovano spazio solo all'interno di ambiti istituzionalmente separati come l'amore o la poesia, sono relegati a un ruolo di decorazione o di riempimento, affinché non agiscano in maniera destabilizzante.

[49] In *Der Turm* — scrive acutamente Meyer (*op. cit.*, p. 272) — « ist die formale syntaktische Eigenart immanente Sinngebung ». A differenza che nello *Spätwerk*, nei *Neue Gedichte* la trasformazione delle cose avviene non *prima*, bensì *nella* costruzione linguistica (v. H.-H. Krummacher, *op. cit.*, p. 212).

[50] Angelloz, invece, vede in Rilke « den großen Vorläufer » degli espressionisti, che ricollega poi a Husserl (J.F. Angelloz, *R.M. Rilke. Leben und Werk*, trad. dal franc. di A. Kuoni, München 1955, pp. 219 sgg.). È un'equazione che Hamburger critica decisamente (*op. cit.*, pp. 87-88). V. qui nota 4.

[51] Cfr. G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca*, trad. it. di C. Cases, Torino 1978[6], pp. 146 sgg.

Rilke è poeta dell'irrequietudine, dell'instabilità, proprio perché la sua poesia ha di mira quel tutto dei sentimenti su cui si erge il mondo [52]. Il suo sguardo non si dirige — non si arresta — sul singolo oggetto, ma tende sempre all'inafferrabile e invisibile connessione tra le cose [53]. Il suo canto lirico non si scioglie dalla superficie del mondo in poi, ma ne rintraccia il fondamento (*Untergrund*, dice Musil), procedendo con una sorta di scavo.

A partire da questa considerazione, Musil evidenzia l'originalità dell'uso della metafora e della similitudine nella poesia di Rilke. Se si guarda alle cose, esse sono unità separate, ma se si scruta l'*Untergrund* ve le si scopre intessute come in un tappeto [54]. La metafora e la similitudine, allora, non creano giochi di rispecchiamento, allusioni, accostamenti artificiali tra due o più sezioni del mondo, bensì riscoprono relazioni genuinamente preesistenti alle classificazioni in generi, rapporti che sussistono « da tempi primordiali » [55]. Per questo nelle poesie di Rilke « tutto è similitudine (*Gleichnis*) e nulla è più solo similitudine [56].

In *Persisches Heliotrop* la similitudine, posta al centro della composizione, opera da cerniera tra la prima e la seconda parte, determinandone lo sviluppo finale:

Persisches Heliotrop

Es könnte sein, daß dir der Rose Lob
zu laut erscheint für deine Freundin: Nimm
das schön gestickte Kraut und überstimm
mit dringend flüsterndem Heliotrop

[52] R. Musil, *Rede zur Rilke-Feier*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Frisé, Bd. 1-9, Reinbek bei Hamburg 1978; VIII, *Essays und Reden*, p. 1240). Il discorso fu tenuto il 16/1/1927.

[53] *Ibidem*, p. 1237.

[54] *Ibidem*, pp. 1238-1239.

[55] « seit Urzeiten » (*ibidem*, p. 1237). Cfr. nota 46.

[56] *Ibidem*. In *Der Mann ohne Eigenschaften* Musil scrive che « in einem Gleichnis [...] die Dinge die gleichen sind, dawider aber auch ganz verschieden sind » (in *Gesammelte Werke*, cit., I, p. 145). Nel romanzo Musil ritorna più volte sulla differenza tra metaforicità profonda e metaforicità ornamentale, e in un punto riprende letteralmente il discorso del 1927 (*ibidem*, I, pp. 138-139).

den Bülbül, der an ihren Lieblingsplätzen
sie schreiend preist und sie nicht kennt.
Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett -:

so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube
und mischen, daß sie fast davon verschwimmt,
die Stille mit Vanille und mit Zimmt.

(SW I, p. 630)

La lirica suscita una sensazione di ebbrezza, per la ricchezza dei sapori, degli odori e delle altre impressioni sensoriali. Il titolo richiama esplicitamente un contesto esotico-orientale, che però si unisce qui a una iconografia tradizionale e piuttosto invalsa nella poesia europea *fin de siécle*. Siamo in presenza di quell'intreccio di immagini floreali e di uccelli esotici, che predomina nel gusto dell'epoca e ci rimanda al George dell'*Algabal* [57]. Ma fiori, uccelli, colori e spezie sono sottratti qui — fino alla *pointe* — alla fissità dell'ornamento. La struttura stessa del periodo — l'inizio dubitativo, il riferimento a un soggetto osservante, le esortazioni (« Nimm », v. 2; « überstimm », v. 3; « Denn sieh », v. 7) a entrare nella scena e a praticarla — costringe questa materia consueta a una metamorfosi, che avviene gradualmente all'interno del testo e gli conferisce un tono inusitato. Attraverso la similitudine l'*hortus conclusus* si trasforma dapprima in alcova, e infine, con un cambio di prospettiva improvviso e disorientante, nell'immagine immobile e bidimensionale del tappeto.

Tema della lirica è la scelta di un fiore che esprima adeguatamente la bellezza dell'amata e le si possa paragonare. Alla bellezza eclatante della rosa il poeta preferisce il

[57] L'*Algabal* fu pubblicato a Parigi nel 1892. Sul rapporto tra Rilke e George e sui reciproci influssi cfr. E. Mason, *Rilke und Stefan George*, in Id., *Exzentrische Bahnen*, Göttingen 1963; anche in K. Hamburger, *op. cit.*, pp. 9-37.

messaggio discreto ma penetrante di questo piccolo fiore viola. Non risulta che Rilke si sia rifatto ad alcun tappeto persiano a motivo floreale; appare invece probabile che abbia costruito il quadro scenico immaginandolo secondo modelli presi a prestito dalle arti tessili, suggestionato forse dagli arazzi visti qualche anno prima al museo di Cluny [58]. Altrettanto probabile è il fatto che Rilke — attento sempre alla polisemia di ogni nucleo tematico prescelto — abbia tenuto presente la combinazione dei significati botanico-simbolici dell'eliotropio. L'erotismo estenuato, l'obnubilamento che segna la parte centrale della lirica sono ben espressi da un fiore che tradizionalmente significa devozione, fedeltà, ebbrezza dei sensi [59].

Anche il bul-bul — usignolo delle terre d'Oriente che nella poesia mistico-amorosa persiana simbolizza l'anima alla ricerca di Dio — ha un canto troppo stridulo e invadente, evocato dalla dura allitterazione « schreiend preist » (v. 6). Se una delle caratteristiche dell'eliotropio è il suo soave profumo di vaniglia, qui esso travalica ogni qualità sensibile, è confrontato con la rosa e con l'uccello in base all'intensità del suono che riesce a emanare; viene preferito per il suo suono penetrante (« dringend », v. 4) eppure simile a un sussurro (« flüsternd »).

Inizia qui la serie delle sinestesie che costituisce il vero motivo della lirica [60]. Il passaggio da un ambito olfattivo e visivo — gli steli di questa pianta erbacea (« Kraut ») sono in realtà tessuti (« gestickt », v. 3) in un tappeto — a un ambito acustico ridesta il valore emozionale del fiore, la sua capacità di dire parole d'amore. Quella dei fiori è una lin-

[58] Questa ipotesi è formulata anche da H. Berendt, *R.M. Rilkes* 'Neue Gedichte'. *Versuch einer Deutung*, Bonn 1957, pp. 324 sgg. Una immagine simile si trova in AB I, p. 176 e nei *Sonette an Orpheus* (II, 21; SW I, p. 765).

[59] In una lirica del 1913 il profumo dell'eliotropio è il segno tangibile della presenza di Narciso (*Narzißе*, SW II, p. 56; vv. 1-3). Secondo Berendt (*op. cit.*, pp. 324 sgg.) Rilke avrebbe attinto questo motivo dal *Diario del seduttore* di Kierkegaard.

[60] W. Müller, *op. cit.*, p. 102.

gua silenziosa, parla a tutti i sensi contemporaneamente, non conosce le separazioni imposte da regole logiche o sintattiche. Di notte queste parole dolci (« süße Worte ») compongono frasi ininterrotte, che si stringono le une alle altre senza lasciare vuoti (« beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt »). Ma se il profumo ha un suono, è vero anche il contrario: il viola squillante delle vocali [61] — cioè dei momenti aperti del canto — riempie di aromi lo spazio silenzioso del letto a baldacchino (« Himmelbett »).

Il « campo metaforico » (Weinrich) [62] della *parola fiorente* appartiene al patrimonio metaforico della cultura occidentale. Ma rispetto alla tradizione assistiamo qui a una inversione originale: sono le parole notturne a fungere da immagine strumentale di paragone, da campo metaforico emittente [63]. Centrale diviene, ancora una volta, il *Ding*, l'eliotropio. Servendosi di una tecnica frequente nei *Neue Gedichte*, Rilke separa anche graficamente (v. 10) il campo metaforico ricevente, isolandolo all'interno della quartina finale in sé conclusa e ricomponendo così, nel perimetro del tappeto, tutti i movimenti che hanno attraversato la scena. *Come* le parole dell'eloquio amoroso non sono separate tra loro, così i petali dell'eliotropio si chiudono a notte [64]. Simili a stelle, vanno a formare un'unica figura, un grappolo di seta (« schließen sich... /... zu der seidnen Traube », vv. 11-12). L'immagine del tappeto, che compare nella prima

[61] È un verso dal tono evidentemente rimbaudiano. Nella lirica *Vocali*, analogamente a *Persiches Heliotrop*, viene ascritto un valore cromatico a ogni vocale dell'alfabeto (A. Rimbaud, *Opere*, trad. it. di I. Margoni, Milano 1978[5], p. 109).

[62] H. Weinrich, « Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico », ora in Id., *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, ed. it. a cura di L. Ritter Santini, Bologna 1976, pp. 31-48, passim.

[63] Lo annota precisamente B.L. Bradley, *R.M. Rilkes* Der Neuen Gedichte anderer Teil': *Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*, Bern/München 1976, p. 200.

[64] La parola in forma di fiore — o, più esattamente, di petalo — compare anche in altre liriche dei *Neue Gedichte*, come *Schlaflied*, e *Die Gazelle*, sempre nel trinomio parola-petalo-palpebra.

strofa, ritorna infine come intreccio floreale, dove scorgiamo, dietro il grappolo di seta, la trapunta del pergolato (« vor dem gesteppten Laube »).

La poesia dunque termina, dal punto di vista figurativo, con l'intreccio di realtà corrispondenti a diversi campi percettivi: il silenzio (« die Stille », v. 14) — in realtà melodia erotica — si mescola con la vaniglia e la cannella (« mit Vanille und mit Zimmt »), fino a costituire una miscela inebriante che quasi fa perdere i sensi all'amata (« daß sie fast davon verschwimmt »).

È senz'altro casuale la coincidenza tra il tema figurativo di *Persisches Heliotrop* e la metafora del tappeto prescelta da Musil per caratterizzare la poesia rilkiana. Eppure quest'immagine si presta benissimo alla descrizione della struttura poetica non solo della lirica citata, ma dei *Neue Gedichte* in generale. Sembra davvero che Rilke lavori al telaio il fiore osservato, formi una trama compatta i cui fili sono da riconoscersi nelle sensazioni cromatiche, sonore, olfattive. La similitudine è visibile come una cucitura centrale che tiene insieme il tessuto, così come a lavoro ultimato se ne distingue l'ordito di base.

Intessuto in un'unica composizione [65] insieme ad altre decorazioni, l'eliotropio acquisisce nuove qualità sensibili attinte a diverse sfere dell'essere. Viene accostato alla parola che si dice in una notte d'amore, o più precisamente è *trasformato* in parola. Per operare i processi metamorfici che materiano i *Neue Gedichte*, Rilke si serve soprattutto della similitudine come di uno strumento privilegiato. In tal senso la *Verwandlung*, che costituirà un tema ricorrente nella tarda produzione rilkiana, si configura essenzialmente come una sorta di ricontestualizzazione, di riconduzione dell'oggetto osservato alle relazioni preverbali originarie [66].

[65] A tal proposito v. la tesi di J. Ryan, *op. cit.*, pp. 62-63.

[66] Lo dice molto bene Ryan, secondo la quale la *Verwandlung* consiste « in der Bezugsetzung des Dings zu anderen Dingen » (*op. cit.*, p. 43). Similmente si esprime K.-H. Fingerhut, *Das Kreatürliche im Werke R.M. Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres*, Bonn 1970, p. 171. Sulla metamorfosi v. anche le splendide pagine di F. Jesi, *Rilke*, cit., pp. 60 sgg.

Nei *Neue Gedichte* il *Ding* non è mai pretesto di divagazioni. La similitudine non provoca l'allontanamento dall'oggetto, al contrario ci conduce al nucleo essenziale del *Ding*. Si determina così un movimento centripeto, un vortice che riporta le cose in una rete di rapporti pre-oggettivi [67], rendendo al tempo stesso la descrizione il più possibile aderente alla realtà osservata [68].

L'eliotropio parla a tutti i campi sensoriali, come il messaggio d'amore e l'espressione poetica [69]. In *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*, una famosa lirica del 1914, *Kraut* è parola fiorente, la parola del canto che scaturisce dal fondo di un dirupo:

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Steingrund
unter den Händen. Hier blüht wohl
einiges auf; aus stummem Absturz
blüht ein unwissendes Kraut singend hervor.

(SW, II, p. 94; vv.5-8)

Nelle liriche che vanno dagli anni 1913/14 fino alle *Duineser Elegien*, Rilke riproporrà più volte questa dialettica tra campo e figura, con una spiccata tendenza a concentrarsi sulla figura, sul profilo che si staglia sullo sfondo. La sua poesia si volgerà verso le regioni 'alte', la tensione lirica si incanalerà nello sforzo di utilizzare il minor numero di segni possibile, per lasciare al più presto la parola al silenzio. Se nello *Spätwerk* l'invisibile e il silenzio subentreranno all'appropriazione del mondo tramite lo sguardo e la parola, a capo di un processo di condensazione del senso in uno spazio sempre più ristretto, nei *Neue Gedichte* la parola

[67] Il movimento del linguaggio poetico rilkiano è sintetizzato nello « Hinabreichen in das Präverbale » in H. Hellweg, *Aspekte einer symbolistischen Kunstsprache in Rilkes Lyrik*, Diss., Köln 1971, p. 94.

[68] Sul paragone in Rilke v. W. Müller, *op. cit.*, p. 94.

[69] In uno scritto del 1919, *Ur-Geräusch*, dove Rilke descrive la poesia araba come poesia sinestetica, linguaggio amoroso e linguaggio poetico sono posti a confronto (SW VI, p. 1092).

poetica resta ancorata allo sfondo che essa lascia riemergere. Tale sfondo consiste in quei rapporti (*Bezüge*) tra le regioni dell'essere — e dunque, correlativamente, tra le sfere sensoriali — che sussistono prima del costituirsi del mondo e della sua oggettivazione. È stato osservato che nel *Malte* si assiste alla « perforazione del mondo di superficie » (Jens) [70]. In realtà già i *Neue Gedichte* rappresentano un primo, compiuto tentativo di penetrazione nei volumi delle cose. La parola compie continue effrazioni di materia, possiede una sorta di veggenza nei confronti delle strutture in cui l'esperienza si organizza e che il linguaggio comune ricopre, coglie il « puro rapporto » [71] — la correlazione originaria — e lo riporta in superficie.

Per Rilke gli oggetti non sono già sempre *Dinge*, ma lo possono *diventare* se l'artista li riscopre come presenze vissute [72]. La similitudine, la metafora, l'eliminazione dell'io lirico, permisero di trasformare l'oggetto (*Gegenstand*) in

[70] « Durchlöcherung der Oberflächenwelt » (W. Jens, *Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa*, « Akzente » 4, 1957, pp. 319-334; l'espressione cit. è a p. 323).

[71] Il *reiner Bezug* di cui parla Rilke è stato più volte paragonato alle *correspondances* di Baudelaire. Ma ci sembra importante la puntualizzazione di J. Steiner, *op. cit.*, p. 191. Sul rapporto Rilke-Baudelaire v. D. Saalmann, *Rilkes 'Erlebnis' als symbolistisches Phänomen*, « Orbis Litterarum » 29, 1974, pp. 93-106.

[72] Per la differenza tra *Gegenstand* e *Ding* cfr. B. Blume, *Ding und Ich in Rilkes* 'Neuen Gedichten', « Modern Language Notes » 4, 1952, pp. 217-223. Nell'interessante studio sul rapporto con le cose nell'arte del primo Novecento, Malecki distingue tra *Gegenstand* e *Ding*. Il *Ding* è qualcosa che rimane aperto, « ein Raum, in dem die Entscheidung erst noch gefällt werden wird. Ding ist 'Möglichkeit' » (H. Malecki, *Gegenstand und Ding. Das verbrauchte Ding und das Ding als Möglichkeit*, « Akzente » 4, 1957, pp. 335-346; il passo cit. è a p. 337). Engelhardt fornisce un'interpretazione in chiave mistica del rapporto di Rilke con le cose, e parla di *Kunstreligion* come risposta alla distruzione dell'essere (*op. cit.*, p. 13); Hähnel lo inquadra nei termini di un umanesimo marxiano (K.-H. Hähnel, *Rainer Maria Rilke*, Berlin u. Weimar 1984, pp. 55 sgg.) cui accenna anche G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, pp. 44 sgg.

Ding, e dunque di restituire al mondo quello spessore che il potere definitorio della parola — e del pensiero scientifico — minacciavano di sottrargli. Il *Dinggedicht* ha origine da questa risoluzione, dal tentativo di riportare alla luce il legame sepolto tra un io che necessita delle cose per farsi reale, per storicizzarsi senza perdere il proprio spessore, e le cose, per le quali il *Kunstding* poetico costituisce un luogo di visibilità massima e di trasparenza, una possibilità di autonomia che non ne impoverisca la fissazione nell'orizzonte stabile del mondo.

È questo il nodo dialettico al quale deve necessariamente far ritorno ogni discorso sui *Neue Gedichte,* qui dove il destino delle cose si salda e si affida all'avventura della parola. E analizzando le lunghe similitudini, le catene di proposizioni subordinate, la metaforicità larga e spesso molto involuta, abbiamo visto che veramente di avventura si tratta. Nel leggere molte delle liriche di questa raccolta si avverte una sensazione iniziale di impatto violento, di blocco improvviso, cui succedono sovvertimenti dei normali rapporti prospettici — come abbiamo osservato in *Der Turm* —, rovesciamenti repentini culminanti quasi sempre nello stabilirsi di nuovi equilibri [73]. La parola poetica diviene allora letteralmente *discursus;* si snoda lentamente, si fa vischiosa, pare avvolgersi alle cose e trascinarle via con sé. Ma ogni cosa riportata in questa raccolta è ritagliata con il suo terreno di coltura, con la situazione reale, fisica in cui essa si è manifestata: gli animali con le gabbie nelle quali sono ammirati nei giardini zoologici, le piazze così come si aprono all'occhio percepiente e con le storie che vi sono stratificate, l'eliotropio con tutta la scena in cui l'ha fissato un abile tessitore persiano.

C'è chi ha creduto di scorgere in questo deposito di materiali provenienti da tutti i regni della natura un ordine riposto, una ripartizione per generi, epoche, cicli. A noi preme invece sottolineare — al di là di alcuni raggruppamenti omogenei — l'eterogeneità dei materiali raccolti, la

[73] Cfr. H. Hellweg, *op. cit.,* alle pp. 46 e 61.

disorganicità significativa, perché ne spira una seppure lontana preoccupazione, come un gesto che cerca di raccogliere in fretta quanto più mondo possibile. Più essenzialmente, ne emerge il bisogno di radicare un universo già percorso da un presagio di scomparsa.

Quest'ansia latente, non riconosciuta, ancora contenuta nel perimetro di una creazione che per questo può talvolta apparire leziosa, esploderà anni dopo nell'aperto dolore del canto elegiaco, e si raccoglierà infine nella ormai lucida constatazione della scomparsa del mondo larico: « Die belebten, die erlebten, *die uns mitwissenden Dinge* gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden » [74]. Le cose raccolte nelle visioni e nelle scritture parigine appartengono a questo stesso mondo, che nel *Malte* dà segni inequivocabili di dissolvimento. La sostanza stessa, la fisicità delle cose viene meno, lascia uno spazio vuoto. Molte delle visioni di Malte sono visioni periferiche, il suo sguardo non giunge oltre la cornice di cose sparite: contenitori vuoti, astucci senza preziosi, strutture portanti di edifici evacuati o aloni fantasmatici di persone svanenti o già svanite [75].

Nei *Neue Gedichte,* invece, lo sguardo incontra nuclei reali ancora saldi; ogni oggetto è il luogo geometrico mai trasceso, il campo di forze percettive che non ne evadono mai i confini. Eppure, a una lettura complessiva, si avverte che già qui il lavoro della parola è qualcosa di cui quegli oggetti hanno bisogno per essere ancora, per non andare perduti. Se ancora rientrano nel raggio dell'umano esperire, se ancora appartengono al nostro orizzonte, è perché la parola riesce ad afferrarli come « erlebte Dinge », come cose vissute. Una parola piena, capace di aderire alle cose, di addensare in sé il peso del mondo e dell'umano, e tuttavia turbata, già quasi gravata da un impegno salvifico — in

[74] È un passo tratto dalla famosissima lettera a Witold von Hulewicz, del 13/11/1925 (AB II, p. 483).

[75] Segnaliamo soltanto, a titolo esemplificativo, la scena del portagioielli, vera e propria descrizione fenomenologica del vuoto (SW VI, p. 925).

questa sospensione ci sembra consista il fascino inquietante di queste liriche.

Rilke non fu mai affascinato dall'amorfo, dall'indistinto. Se si osservano le immagini che sceglie per significare la vita nell'istante in cui ancora non ha assunto contorni precisi, ci si imbatte quasi sempre in contesti figurativi che presentano percorsi, tracce, linee di movimento. Dietro la superficie delle cose non si nasconde un magma incontrollato, ma una rete di direzioni potenziali, un intreccio di relazioni ancora tutte realizzabili. Al potere oggettivante e assertorio del linguaggio, che irrigidisce le cose in *una* dimensione di senso, chiudendone la polisemicità con operazioni di concettualizzazione, Rilke non oppone una parola sfumata o allusiva, ma una parola al tempo stesso precisa e aperta [76]. Eppure anche essa sembra destinata allo scacco della parola quotidiana, sentita da Rilke — scrive Magris — come morto segno del possesso, autorità repressiva, strumento di dominio [77]. Nella produzione giovanile resta lontano dalle cose, nelle quali può al massimo rispecchiarsi. Ancora più solitaria è la parola dell'ultima lirica, che diviene *nome*, precipitato dell'esperienza vitale che essa può dire — nel senso del *Sagen* elegiaco — ma che è incapace di restituire nelle sue articolazioni [78]. Tra questi due poli i *Neue Gedichte* si situano come il prodotto forse più appagante, il più equilibrato nella vicenda poetica rilkiana, il momento in cui Rilke credette forse maggiormente alla possibilità di dire la vita. Ma di dirla — a differenza delle *Elegien* — nelle sue scansioni, nella gradualità del suo divenire. In tal senso i *Neue Gedichte* possono essere letti come una risposta — seppure non si autoriconosca in maniera esplicita come tale — alla crisi che scuoteva l'universo della creazione letteraria e a cui Hofmannsthal dava

[76] Vedi B.L. Bradley, *R.M. Rilkes* 'Neue Gedichte', cit., p. 170.

[77] C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino 1984, p. 178; a Rilke è dedicato il cap.: *'Quando è il presente?': Rilke di fronte e dietro le parole*, pp. 178-189.

[78] *Ibidem*, p. 181.

voce attraverso il personaggio fittizio di Lord Chandos, che dichiarava il suo scacco e lo scacco della sua scrittura, incapace di tener dietro alle segrete analogie delle cose [79]. Queste stesse analogie sconvolgono Törleß, nel romanzo con cui, nel 1906, Musil fornisce una lucida e insieme allucinata testimonianza della scoperta del terreno sul quale « fioriscono i pensieri », della differenza e del rapporto tra vita di superficie e vita di profondità, della seconda vita delle cose che non si può cogliere con gli occhi della ragione [80].

Negli anni in cui Rilke scriveva i *Neue Gedichte*, Husserl formulava per la prima volta il programma della ricerca fenomenologica. Quasi certamente Rilke non conosceva le opere di Husserl, e appare senz'altro forzante creare parallelismi o analogie inesistenti tra due esperienze intellettuali strutturalmente diversissime tra loro [81]. Eppure il *Dinggedicht*, la « poesia delle cose », nasceva dalla stessa esigenza di portarsi dietro lo iato che si era aperto tra il mondo della vita e il soggetto umano, investito ormai da una serie di trasformazioni che non si lasciavano dominare con gli strumenti conoscitivi, né descrivere con le poetiche del mondo di ieri.

Per la sospensione alla quale è sottoposto il mondo nella sua validità d'essere già definitiva, per la ricerca dell'istante in cui il reale *si sta facendo* non davanti, ma

[79] Sull'identità smarrita di essere e parola nel mondo moderno, v. *ibidem*, p. 184. Cfr. poi J. W. Storck, *Wort-Kerne und Dinge. Rilke und die Krise der Sprache. Zu den Gedichten 1906-1926*, « Akzente » 4, 1957, pp. 346-358.

[80] R. Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, cit., VI, *Prosa und Stücke*, p. 137.

[81] È un avvertimento che Hamburger, dopo averlo formulato (*op. cit.*, p. 96), non segue. Sul rapporto Rilke-Husserl cfr. inoltre: O. Bollnow, *Rilke*, Stuttgart 1956², soprattutto alle pp. 21, 127, 183; W. Holzinger, *Rilkes 'Chosismus'*, in F. Aspetsberger, *Apotheose der Innerlichkeit. Zu R.M. Rilkes « Neuen Gedichten »*, Klagenfurt 1975, pp. 29-32; U. Fülleborn, *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, Heidelberg 1973², pp. 358-361, che interviene in merito al lavoro, qui più volte cit., di K. Hamburger (di cui v. anche: *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart 1976).

attraverso i nostri sensi, per la loro particolare strutturazione linguistica, i *Neue Gedichte* possono essere letti come una sorta di fenomenologia della percezione. Alla parola poetica in quanto tale — e dunque non riducibile alla versione lirica di un procedimento filosofico —, alla sua apertura, Rilke affida la ricerca di quel luogo dove l'interno di una torre *è* un percorso sotterraneo, dove un fiore di giardino *è* parola d'amore.

LA CONOSCENZA ED IL COMPITO DEL POETA IN ROBERT MUSIL

di
EMILIO REGA
Genova

Fin dalla gioventù ho considerato l'estetica come etica [1].

[...] è la struttura del mondo e non quella delle sue attitudini ad assegnare al poeta il suo compito, [...] egli ha una missione! [2]

Senza dubbio ciò che si chiama umanità superiore non è che un tentativo di fondere insieme, separandole prima cautamente, queste due grandi metà della vita, allegoria e verità. ma se in una allegoria si separa la parte eventualmente vera da quello che è soltanto schiuma si ottiene di solito un po' di verità e si distrugge tutto il valore dell'allegoria; questa separazione può dunque esser stata inevitabile nello sviluppo spirituale [3], ma ha avuto lo stesso

[1] R. Musil, *Diari. 1899-1941,* a cura di A. Frisé, trad. it. di E. De Angelis, Torino 1980, II, p. 1144; (per la v. o. cfr. R.M., *Tagebücher,* a cura di A. Frisé, Hamburg 1955, p. 429). I dati che si riferiscono all'edizione italiana dell'originale tedesco citato vengono sempre seguiti da quelli relativi alla versione originale tra parentesi; d'ora in poi ometteremo la dicitura 'per la v. o. cfr.' ritenendola sottintesa.

[2] R. Musil, *La conoscenza del poeta,* in *La conoscenza del poeta,* trad. it. di C. Monti, Milano 1979, p. 89; (R.M.; *Skizze der Erkenntnis des Dichters,* in *R.M. Gesammelte Werke in neun Bänden,* a cura di A. Frisé, Hamburg 1978, VIII, p. 1029; d'ora in poi per citare questa opera useremo l'abbreviazione *GW* seguita da volume e pagina).

[3] Cfr. il seguente appunto del 15. III. 32 di Musil contenuto in *Appendice* all'edizione di *Der Mann ohne Eigenschaften (L'uomo senza qualità),* a cura di A. Frisé, Hamburg 1952, relativo alla struttura che egli intendeva dare alla seconda parte del secondo volume dell'opera (com'è noto, Musil non riuscì a portare a compi-

effetto che la bollitura e il condensamento di una sostanza, le cui più intime forze ed essenze in quel procedimento s'involano in una nube di vapore. Oggidì non si può vincere a volte l'impressione che i concetti e le regole della vita morale siano soltanto allegorie strabollite, intorno alle quali ondeggia un vapore insopportabilmente untuoso di umanitarismo; e se qui è lecita una digressione può essere soltanto questa, che tale impressione dappertutto diffusa ha anche avuto per conseguenza quella che l'epoca presente dovrebbe onestamente chiamare la propria adorazione della volgarità. Oggi infatti si mentisce meno per debolezza che per la convinzione che un uomo capace di padroneggiare la vita deve saper mentire. Si è violenti perché l'univocità della violenza dopo tanti discorsi infruttuosi è come una liberazione. Ci si riunisce in gruppi, perché l'obbedienza permette di fare tutto quello di cui per convinzione propria non si sarebbe più capaci, e l'inimicizia di quei gruppi dona agli uomini la sempre operante reciprocità della vendetta, mentre l'amore ben presto si addormenterebbe. Questo non riguarda tanto il quesito se l'uomo sia buono o cattivo quanto il fatto che esso ha perduto il collegamento fra vetta e bassura [4].

Ed è nel contributo al ripristinio di quel « collegamento fra vetta e bassura » che è possibile individuare il

mento *L'uomo senza qualità* prima che lo cogliesse, improvvisa, la morte, né gli fu dato di pubblicare in vita almeno i capitoli che egli riteneva già come definitivi): « *Idea fondamentale:* — L'analogia tra la situazione spirituale odierna e quella al tempo di Aristotele. Allora si voleva conciliare conoscenza della natura e sentimento religioso, causalità e amore. In Aristotele ciò si è scisso; fu così che cominciò la ricerca scientifica. Per quanto in seguito il IV secolo sia diventato un modello, tale problema non è stato recepito. In un certo senso tutte le filosofie dalla Scolastica a Kant con i loro sistemi sono state interludi — Importanza eccessiva data al sistema. — Questa è la situazione storica. Per oggi vale — cioè quel che Ulrich vuole: ogni epoca deve tendere a una meta che ne giustifichi la esistenza, un compromesso fra teoria ed etica, Dio ecc. All'epoca dell'empirismo questo manca ancora. — *Idea fondamentale:* Con questo è dato il rapporto di Ulrich con la società. *Idea fondamentale:* Mettere in evidenza sempre la descrizione dell'epoca. I problemi di Ulrich e delle figure secondarie sono quelli dell'epoca ». (La traduzione è nostra).

[4] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Torino 1965, p. 576; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., II, pp. 593-594).

compito che Musil ha sentito relativamente al suo operare artistico, esplicantesi in varie forme a seconda dei problemi e delle relative esigenze di strutturazione del discorso poetico che di volta in volta gli si ponevano, ma sempre contenente la descrizione di modelli che, come protagonisti delle singole opere, in modi diversi fra loro, a vari livelli di profondità e situati in contesti differenti, hanno però tutti come tratto in comune questa tendenza ed aspirazione a ritrovare in sé quel collegamento perduto.

Così Musil descrive il compito del poeta in una pagina del suo saggio del 1918 *La conoscenza del poeta*:

Il compito è: scoprire sempre nuove soluzioni, connessioni, costellazioni, variabili, indicare prototipi di decorsi di eventi, modi allettanti di come si possa essere uomo, inventare l'uomo interiore. Spero che questi esempi siano sufficientemente chiari per escludere ogni idea di un intendere, cogliere e simili « psicologici ». La psicologia appartiene alla sfera razioide e la molteplicità dei suoi fatti non è affatto incalcolabile, come insegna la possibilità dell'esistenza della psicologia come scienza sperimentale. Quello che è infinitamente molteplice sono soltanto i motivi dell'anima e con essi la psicologia non ha nulla a che fare [5].

Musil considerava la sfera razioide come quella comprendente « tutto quanto è scientificamente riconducibile ad un sistema, organizzabile in leggi e regole, innanzitutto quindi la natura fisica; quella morale invece soltanto in rari casi di eccezionale successo » [6] e riteneva l'uomo razionale nella sfera razioide come l'antagonista del poeta. Per Musil lo scrittore moderno deve sì essere un uomo « concettualmente forte », ma deve essere anche colui che con l'aiuto della realtà « furtivamente si avvicini a conoscenze sentimentali ed emozioni intellettuali, le quali non si possono afferrare in generale e in concetti, ma soltanto nello scintillìo del caso singolo » [7]. « L'effetto specifico della

[5] R. Musil, *La conoscenza del poeta*, cit., p. 88; (R.M., *Skizze*, in *GW*. cit., VIII, p. 1029).

[6] *Ivi*, p. 85; (pp. 1026-1027).

[7] R. Musil, *Sui libri di Robert Musil*, in *La conoscenza del*

proposizione poetica, effetto che va oltre il concettuale, poggia su associazioni, risonanze, semitoni e quarti di tono che in essa vibrano » [8]. Si è così già entrati in quella che Musil definisce soltanto *via negationis* la sfera non-razioide come quella « di cui la morale costituisce soltanto un esempio fondamentale, come la scienza naturale lo è stato per l'altra sfera. Se la sfera razioide », continua Musil, « era quella del dominio della 'regola con eccezioni', la sfera non razioide è quella del dominio delle eccezioni sulla regola » [9]. Musil si preoccupava di far notare come invece la tendenza dominante fosse diventata quella di procedere « secondo il principio del conficcare pilastri anche in campo morale » calando « nello indefinito i rigidi cassoni di fondazione dei concetti, fra i quali è teso un reticolo di leggi, regole e formule » [10]. La preoccupazione ci sembra giustificata se è vero, come pare, che le conseguenze di un tale atteggiamento sono quelle descritte da Musil nel brano che abbiamo citato in apertura. Il riguardo per l'indefinito si può dire che debba valere per entrambe le sfere, la razioide e la non-razioide, ma è anche vero che caratterizza maggiormente quest'ultima. L'esperienza dell'indefinito, dello sconfinato, ricorre spesso nell'opera di Musil come quella rispetto a cui si resta affascinati ma che suscita nel contempo inquietudine, disagio, insicurezza, e che per questo provoca anche impulsi di fuga onde trovare rifugio in una qualsiasi attività frenetica purché coinvolgente anche se magari insensata, o consolazione in qualche salda convinzione. L'intento che Musil persegue con la sua attività artistica è invece quello di sondare l'indefinito rispettandone l'incommensurabilità, mantenendo lo stato della ricerca costantemente aperto e disponibile a fare i conti con nuovi elementi o eventi di rilievo nel caso se ne presentino ed anche se tali

poeta, cit., p. 58; (R.M., *Über Robert Musil's Bücher*, in *GW*, VIII, p. 997).

[8] R. Musil, *Diari*, cit., I, p. 341; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 121).

[9] R. Musil, *La conoscenza del poeta*, cit., p. 87; (R.M., *Skizze*, in *GW*, cit., VIII, p. 1028).

[10] *Ivi*, p. 86; (p. 1027).

da rendere necessario il cambiamento di prospettiva alla sua indagine [11]. « Al posto del concetto rigido subentra la rappresentazione pulsante, al posto dell'equivalenza subentrano le analogie, a quello della verità la probabilità, l'impianto fondamentale non è più sistematico, ma creativo»[12]. Musil fa un'ulteriore distinzione tra sfera del concetto e sfera dell'idea: « un concetto, un giudizio sono indipendenti in alto grado dal modo della loro applicazione e dalla persona; un'idea è nel suo significato dipendente in alto grado da entrambi, essa ha sempre un significato soltanto occasionale e si estingue se la si stacca dalle sue condizioni » [13]. Scrive Musil anche che

> ogni colloquio, ogni convincimento, ogni decisione, ogni rapporto fra uomini poggia, come si suol dire, sull'imponderabile. Se si afferrano queste rappresentazioni e situazioni precisamente in un tal senso — come fanno il saggio, l'« opinione », il convincimento « personale » — allora ne nascono complicate formazioni, che naturalmente si disgregano altrettanto facilmente quanto gruppi di atomi a composizione complessa. Non appena si varcano i confini di questa sfera [Musil si riferisce qui ovviamente all sfera non-razioide] i metodi logici si mostrano spodestati. In questa gerarchia quanto più in alto sta un pensiero, tanto più si riduce la parte dell'intelletto rispetto a quella dell'esperienza vissuta. Per questo l'ho chiamata una volta la sfera non-razioide [14].

[11] Cfr. la seguente citazione risalente al 1905 contenuta nei *Diari*, cit., I, p. 249 e relativa al saggio di Ellen Key *Die Entfaltung der Seele durch Lebenskunst (Il dispiegamento dell'anima attraverso l'arte di vivere)*: « Solo se l'anima viene tenuta aperta, ricettiva, mobile, se traduce in chiari pensieri, in sentimenti pieni l'energia che produce in se stessa, essa vive e cresce ».

[12] R. Musil, *Spirito ed esperienza. Osservazioni per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, in *La conoscenza del poeta*, cit., p. 106; (R.M., *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*, in *GW*, cit., VIII, p. 1050). Per tale saggio Musil aveva preso lo spunto dal volume di O. Spengler *Il tramonto dell'Occidente* (1918), testo che aveva avuto grande successo all'epoca e che Musil proprio per questo, per criticare cioè i gusti alla moda della sua epoca, attacca, trovandolo superficiale e pieno d'errori.

[13] R. Musil, *La conoscenza del poeta*, cit., p. 87; (R.M., *Skizze*, in *GW*, cit., VIII, p. 1028).

[14] R. Musil, *Spirito ed esperienza*, in *La conoscenza del poeta*, pp. 105-106; (R.M., *Geist und Erfahrung*, in *GW*, cit., VIII, p. 1049).

Scriverà Musil comunque più tardi nel suo saggio *Letterato e letteratura. Osservazioni marginali al riguardo* del 1931 [15] correggendo in parte l'impostazione dicotomica che egli ha dato alla trattazione del problema della conoscenza nei saggi precedentemente citati: « la poesia comunicando 'Erlebnis' [l'esperienza vissuta] comunica 'Erkenntnis' [la conoscenza]; tale conoscenza certamente non è quella razionale della verità (anche se è mischiata con essa), ma entrambi sono il risultato di procedimenti rivolti nella stessa direzione, giacché non v'è un mondo razionale e al di fuori di esso uno irrazionale, ma v'è solo un mondo che li contiene entrambi » [16].

Musil, nel saggio del 1921 *Spirito ed esperienza* prece-

[15] Il saggio *Spirito ed esperienza* è del 1921.

[16] La traduzione è nostra. (R.M., *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu*, in *GW*, cit. VIII, p. 1224). Sul problema di « ricostruire il legame » tra scienza e fede cfr. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 800; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., III, p. 826): « Senza dubbio egli era un credente che però non credeva in nulla; la sua massima dedizione alla scienza non aveva mai potuto fargli dimenticare che la bellezza e la bontà degli uomini derivano da ciò che essi credono e non da ciò che essi sanno. Ma la fede era sempre stata legata al sapere, sia pure soltanto immaginario, sin dai primordi della sua magica fondazione. E quella parte vecchissima della scienza è marcita da tempo ed ha trascinato la fede con sé nella stessa putrefazione: oggi si tratta dunque di ricostruire quel legame. E, s'intende, non col portare semplicemente la fede 'all'altezza della scienza' ma piuttosto col farle spiccare il volo da quell'altezza. L'arte di elevarsi al di sopra del sapere dev'essere di nuovo coltivata. E poiché nessun singolo individuo può fare questo, tutti dovrebbero intendere la loro mente a tale scopo, dovunque l'abbiano rivolta; e se Ulrich in quel momento pensava a un piano decennale, secolare o millenario che l'umanità doveva proporsi per dirigere i proprio sforzi verso una mèta che in realtà non può ancora conoscere non gli occorreva meditare molto per comprendere che se l'era immaginato già da molto tempo sotto diversi nomi come la vita veramente sperimentale. Infatti per lui la parola fede non significava quel rachitico voler sapere, l'ignoranza credula che di solito essa designa, ma piuttosto l'intuizione consapevole, qualcosa che non è scienza né immaginazione, però neppure fede, bensì 'quell'altra cosa' che esula da tali concetti ».

dentemente citato, prende in considerazione il contrasto tra il concetto che uccide mentre conosce, che serve a designare qualcosa che si presume fisso in modo univoco, e che è connesso all'attività del « Verstand » (intelletto) e la parola allusiva e vivificante derivante dall'« Anschauen » (contemplare), « avvolta dal fluire di volontà e sentimento » [17], e che solo ponendosi in questo stesso fluire può essere compresa ed interpretata in modo adeguato. Nel suoi *Diari*, in un appunto risalente al 9 maggio 1905, Musil aveva già annotato una frase tratta dallo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis e che è significativa in proposito « ... È possibile spiegare la musica al sordo? » « Sarebbe dunque il senso una partecipazione al mondo nuovo, aperto da quello stesso? Si capirebbe la cosa solo avendola? » [18]. Ciò si connette anche alla considerazione di derivazione platonica secondo la quale « negli ambiti spirituali conoscere è tornare a ricordare » [19]. « Noi non comprendiamo qualcosa sbadatamente, senza partecipazione o con una partecipazione convenzionale » scrive Musil nei *Diari*, « ma veniamo toccati, veniamo destati (cioè gettati in situazioni di sentimento e di pensiero completamente nuove), cambiamo le nostre acquisizioni intellettuali rispetto a noi stessi e alla vita » [20]. Per Musil dar senso è anche un « interiore dar vita », « un'impresa religiosa senza dogmatismo » [21]. È a partire da ciò che è possibile individuare nel modo migliore la motivazione del giudizio negativo che Musil esprime riguardo alle metafisiche:

[17] R. Musil, *Spirito ed esperienza*, in *La conoscenza del poeta*, cit. p. 109; (R.M., *Geist und Erfahrung*, in *GW*, VIII, p. 1051).

[18] R. Musil, *Diari*, cit., I, pp. 234-235; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 88).

[19] R. Musil, *Spirito ed esperienza*, in *La conoscenza del poeta*, cit., p. 109; (R.M., *Geist und Erfahrung*, in *GW*, cit. VIII, p. 1051).

[20] R. Musil, *Diari*, cit., II, p. 1600; (R.M., *GW*, cit., VII, p. 971). Cfr. inoltre la citazione dal saggio di Ellen Key, *op. cit.*, contenuta a p. 251 dei *Diari* di Musil: « Quando una verità udita o letta diventa per la prima volta vivente, cioè vissuta, il significato della vita sale così in alto che il giovane non lo dimentica mai ».

[21] *Ivi*, p. 1600, (pp. 970-971).

[...] Tutte le metafisiche sono cattive perché usano il loro intelletto in modo sbagliato. Esse ripongono la sua ambizione nel compito per lui innaturale di dimostrare reale l'aldilà, invece di limitarsi (per gusti più esigenti) a renderlo « possibile », Così costruiscono un ponte e la terra, dove questo deve condurre, è desolata. Kantianamente: esse sono trascendentali e il trascendente resta noia pura [22].

Al tipo del filosofo 'moralista', come colui che « mette in ordine logico un'esistenza, trovata e assunta, di proposizioni etiche » [23], che « ai valori non aggiunge un valore ma un sistema », Musil, nel suo quaderno dei *Diari* intitolato *Tentativi di trovare un altro uomo* [24], oppone « il tipo dell'etico, che è affine al poeta » [25]. Questi si caratterizzerebbe rispetto ai moralisti e a coloro che svolgono, come « ricercatori per i quali l'eticità è un oggetto che va indagato nei suoi rapporti » (in particolare Musil qui si riferisce ai sociologi e « perfino psicanalisti »), anch'essi un tipo di attività razionale, per il fatto che il suo « contributo all'etica non concerne la forma ma il materiale ». Fra gli 'etici' Musil annovera « Kung-fu-tse, Lao-tse, Cristo e il cristianesimo, Nietzsche, i mistici, i saggisti ». Gli 'etici' nella prospettiva di Musil sono coloro che hanno « nuove esperienze

[22] R. Musil, *La religione, il modernismo e la metafisica*, in *La conoscenza del poeta*, cit., pp. 52-53; (R.M., *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*, in *GW*, VIII, p. 991). Cfr. anche le citazioni dal saggio di E. Key, *op. cit.*, contenute a p. 250 dei *Diari*: « *L'erudizione è di regola la morte intelligente per l'anima.* [Ricordo dello stato etico]. *I sistemi di pensiero costretti nella vita della logica diventano poverissimi e di vita breve.* Lo stesso nella religione... L'apertura dell'anima, il suo stato fluido, non il suo intasamento con concetti certi, il suo irrigidirsi in dottrine certe è la condizione vitale della religiosità. [...] Il *dotto* o il funzionario o il professionista non è *più desto e largo, tenace e ricettivo.* In gioventù lo era ancora. Ma con lo zelo, la dedizione al dovere ecc. si è conquistato una personalità; — non sospetta che ciò è accaduto a spese della vita della sua anima ».

[23] R. Musil, *Diari*, cit., II, p. 951; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 278).

[24] *Ivi*, pp. 949-971; (R.M., *Versuche einen anderen Menschen zu finden*, in *Tagebücher*, cit., pp. 277-285).

[25] *Ivi*, p. 952; (p. 279).

etiche », che sono « altri uomini », i « maestri dell'uomo ». Per loro non c'è una dottrina dell'uomo; c'è l'etica come quella in cui si raccolgono dati di fatto (della vita e della poesia). Per chi « fa per amore », « l'importante è qualcosa di completamente diverso dal solito » [26]. Lo « stato d'amore », intorno a cui è possibile costruire un completo orientamento sul mondo », è « qualcosa di diverso dall'essere innamorati ». Al nesso amore / (inteso come volontà di possesso dell'amata/o) / razionalismo / capitalismo (intesi come i perni intorno a cui si articola l'orientamento sul mondo dominante nel nostro secolo) si oppone, in prospettiva futura, un mondo in cui « non si vuole possedere l'amata ma vivere insieme con lei nel mondo che si è appena scoperto » [27], ove « ogni discordia, ambizione, tutti i rapporti non sono nulla 'poiché l'importante è qualcosa d'altro' », ove « non si trattino come proprietà nemmeno le proprie idee », non tesaurizzandole nell'io ma essendo invece « bene comune delle persone che si amano ». La poesia quindi viene ad essere concepita come « eticità vivente. Solitamente una descrizione di eccezioni morali. Ma ogni tanto anche un riassunto della morale dell'eccezione » [28]. Musil pensava che per tale via fosse possibile « tutt'un'altra crescita dei pensieri » [29]. Non si tratta quindi tanto di 'poesia del cuore' contrapposta alla 'prosa del mondo', ma piuttosto di un orientamento sul mondo completamente diverso dal solito, da parte di chi sa di essere « un uomo nato per trasformarsi dentro un mondo creato per trasformarsi » [30]. La tensione etico-religiosa, che è emozionale ed intellettuale insieme, l'autentico spirito di ricerca della verità che anima gli « uomini della possibilità » [31], il loro interiore dinamismo che li induce a « muoversi via da sé per restare in equilibrio » [32] e che li sti-

[26] *Ivi*, p. 955; (p. 281).

[27] *Ivi*, p. 956; (p. 281).

[28] *Ivi*, p. 1601; (R.M., *GW*, cit., VII, p. 971).

[29] *Ivi*, p. 956; (p. 281).

[30] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 263; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., I, p. 273).

[31] *Ivi*, p. 12; (p. 16).

[32] R. Musil, *Diari*, cit., II, p. 956; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 282).

mola continuamente a superare i limiti, non si arrende difronte alla apparente irrealizzabilità del bene. Essi sono animati da « qualcosa di divino in sé, da un fuoco, uno slancio, una volontà di costruire, un consapevole utopismo che non si sgomenta della realtà bensì la tratta come un compito e un'invenzione » [33].

Musil sapeva d'altra parte che se 'l'altro stato' [34] è « lo stato fondamentale dell'etica » [35], esso era tuttavia troppo fugace per farne « il portatore della vita sociale » [36], ove il « completamento per mezzo del male » [37] si rendeva quindi necessario. Musil, nel rilevare una « bizzarra predilezione

[33] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 12; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., I, p. 16).

[34] Sul tema dell'estasi cfr. l'estratto da *Vom kosmogonischen Eros* di L. Klages contenuto nei *Diari*, cit. II, p. 911: « Nell'estasi non è lo spirito a liberarsi dal corpo ma l'anima dallo spirito. Dove c'è corpo vivente c'è anima e viceversa. L'anima è il senso del corpo. Il corpo è la manifestazione dell'anima. Il senso diventa manifestazione per comunicarsi e la manifestazione deve divenire interiore (immagine) [immagine non viene qui usata come espressione particolare ma come sinonimo di manifestazione] per avere effetto. [Quel che appare ha senso. Ogni senso si manifesta apparendo]. In mezzo si insinua ora una 'forza extraspaziotemporale', lo spirito, nelle due forme di riflessione (noesi) e volontà (bulesi). [Logos — pneuma — nus]. 'Il comune punto d'appoggio dei due' è l'io o il sé. Come essere vivente si è individuo (singolo essere indivisibile), persona (per-sonare), non 'io'. Estasi perciò anche: privazione di 'se'. (Esser fuori di sé, andar fuori di sé, dimenticarsi; poi: tornare in sé). L'esautorazione dello spirito è però procurata anche dall'istinto (dimenticarsi). Differenza: nell'estasi lo fiacca 'mediato soltanto dalla forza vitale del mondo'. 'L'istinto mostra la vita animale, l'estasi manifesta la vita elementare. Quello si annuncia attraverso la *violenza* dell'agitazione, questa attraverso la sua *profondità*'. L'istinto abbatte la barriera dell'arbitrio, ma non quella della natura specifica ».

[35] R. Musil, *Diari*, cit., II, p. 969; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 285).

[36] *Ivi*, p. 968; (p. 284).

[37] *Ivi*, p. 969; (p. 285).

[38] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 293; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., I, p. 303).

del pensiero scientifico per le definizioni meccaniche, statistiche, materiali alle quali è stato come cavato il cuore » [38] osserva che la presunta validità scientifica, nasconde in realtà una « preferenza diabolica » nello svelare il « trucco nel gioco delle illusioni umane ». Ed è a questo punto che il suo « consapevole utopismo » trova una sua precisa formulazione:

Si cedesse alla tentazione di mettere in evidenza l'equivoco piacere della verità e delle sue maligne voci secondarie, la misantropica e la satanica, per immetterle fiduciosamente nella vita? Ebbene, ne risulterebbe all'incirca quella mancanza d'idealismo che abbiamo già descritto sotto il titolo « Utopia della vita esatta » [39], la men-

[39] Sull'« utopia della vita esatta » cfr. il seguente brano dell'*Uomo senza qualità*, cit., pp. 236-237 (pp. 245-246): « [...] vivere 'esattamente' [...] sarebbe all'incirca come tacere quando non si ha niente da dire; fare soltanto il necessario quando non si hanno compiti speciali da eseguire; e, quest'è la cosa più importante, restare insensibili quando non si ha l'indescrivibile senso di allargare le braccia e di essere sollevati in alto da un'ondata della creazione! Si osserverà che in tal modo si dovrebbe abolire la più gran parte della nostra vita psichica, ma questo non sarebbe poi una perdita tanto deplorevole. La tesi che un gran consumo di sapone dimostri una grande pulizia non è necessariamente valida per la morale, dov'è più giusta la nuova proposizione che un'esagerata smania di lavarsi indica condizioni intime poco pulite. Sarebbe un esperimento interessante quello di limitare all'estremo il consumo di morale (di qualunque tipo essa sia) che accompagna ogni nostro operare, e accontentarsi di essere morali solo nei casi eccezionali, quando è consigliabile, ma in tutti gli altri casi considerare il proprio operare come la necessaria standardizzazione di viti e matite, e niente più. È vero che allora non succederebbe più molto di buono, ma qualcosa di migliore; non resterebbe nessun talento, ma soltanto il genio; scomparirebbero dal quadro della vita le insipide copie prodotte dalla pallida somiglianza tra le azioni e le virtù, e al loro posto subentrerebbe la inebriante comunione nella santità. In una parola, di ogni quintale di morale rimarrebbe un milligramma di un'essenza che è miracolosamente beatifica anche nella quantità di un milionesimo di grammo. Si ribatterà che questa è un'utopia. Sì, certo lo è. Utopia ha presso a poco lo stesso significato di possibilità; il fatto che una possibilità non è una realtà vuol dire semplicemente che le circostanze alle quali essa è attualmente legata non glielo permettono, altrimenti sarebbe invece un'impossibilità; se la sciogliamo dai suoi legami e

talità dell'esperimento e dell'abiura, ma sottoposto alla legge marziale e ferrea della conquista spirituale. Questa posizione nei processi formativi della vita non è certo quella curativa e pacificatrice; non considererebbe con riverenza ciò che è degno di vivere, ma lo vedrebbe piuttosto come una linea di confine che la lotta per la verità interiore sposta incessantemente. Metterebbe in dubbio la santità della condizione attuale del mondo, ma non per scetticismo bensì per mentalità ascensionistica, in cui il piede fermo è anche il più basso. E nel fuoco di una simile *ecclesia militans*, che odia la dottrina a cagione di ciò che non è ancora rivelato e getta in un canto leggi e valori in nome di un esigentissimo amore per la loro forma futura, il diavolo ritroverebbe il cammino verso Dio, oppure, in parole più semplici, la verità sarebbe allora di nuovo sorella della virtù e non dovrebbe più commettere contro di lei le subdole cattiverie che escogita una giovane nipote a danno di una zia zitellona [40].

Il fatto è che al venir meno della *Kultur*, ossia, secondo Nietzsche, « dell'unione degli spiriti in una fede comune e nel senso della collettività » [41], ed all'incapacità della ra-

lasciamo che si sviluppi, ecco che nasce l'utopia ». Dopo una breve descrizione del tipo d'uomo 'esatto', Musil conclude il capito 61. dell'*op. cit.*, p. 238 (p. 247) con queste parole: « Non si saprà come un uomo siffatto debba trascorrere le sue giornate, giacché non può librarsi eternamente nell'atto della creazione e avrà sacrificato a un'immaginaria conflagrazione il fuocherello domestico di sensazioni limitate. Ma quest'uomo esatto oggi esiste! Come uomo nell'uomo egli vive non solo nel ricercatore, ma anche nel commerciante, nell'organizzatore, nello sportivo, nel tecnico, sia pure soltanto (per adesso) in quelle ore più importanti della giornata che essi chiamano non la loro vita ma la loro professione. Perché l'uomo esatto, che prende tutto con tanta meticolosità e senza pregiudizi, da nulla aborrisce come dall'idea di prendere nello stesso modo se stesso, e non c'è dubbio, ahimé, che considererebbe l'utopia di se stesso come un tentativo immorale ai danni di una persona che ha serie occupazioni a cui attendere. Perciò Ulrich nella questione se sia bene conformare al gruppo più potente di attività interiori le altre attività oppure no, in altre parole se si possa trovare un senso e uno scopo a ciò che ci avviene o che ci è avvenuto, in tutta la sua vita era sempre rimasto abbastanza solo ».

[40] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., pp. 293-294; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., I, p. 304).

[41] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, in F.N., *Opere*, a cura

gione di stabilire una gerarchia fra i valori, fa da riscontro, in seno alla società, l'avanzamento della *Zivilisation*, contraddistinta, scrive Musil, « da un certo dominio tecnico della natura e da un sistema di rapporti sociali assai complicato, che richiede moltissima intelligenza, ma moltissima anche ne assorbe » [42]. Un grande scrittore austriaco del '900 come Hugo von Hofmannsthal aveva avvertito, al di là dell'apparente progresso apportato dalle innovazioni tecnologiche, lo « spaventoso infuriare della materia » inteso come « eredità, interna costrizione, stupidità, cattiveria, intima viltà », oltreché « la confusione e l'incredibile inconsistenza che regna nel campo stesso dello spirito ». « Questa è » — continua Hofmannsthal — « la stalla di Augia che vuol essere continuamente ripulita e trasformata in un tempio » [43].

Gli 'uomini della possibilità' si trovano quindi nella condizione di esseri completamente sradicati, senza mondo, e tutto quello che possono fare è cercare di salvaguardare almeno la propria individualità, di evitare cioè di essere risucchiati nella piatta uniformità che tende sempre più a stendersi sul mondo, nascondendosi fra gli interstizi dell'enorme ingranaggio che tende a stritolarli. Per loro si tratta anche di resistere alle pressioni esercitate dalle nature 'forti' e dotate di 'senso della realtà' (leggi: egocentriche ed utilitariste) alla Arnheim, personaggio satireggiato da Musil nell'*Uomo senza qualità*, rappresentante del vorace mondo della finanza e portavoce della mentalità di cui sono improntati coloro che, come uomini di potere (si tratti di politicanti, managers, affaristi, 'uomini di cultura', ecc.), mirano a non « perdere mai l'occasione di trasportare lo

di G. Colli e M. Montinari, trad. it. di S. Giametta, Milano 1965, vol. IV tomo II, p. 162; (F.N., *Sämtliche Werke — Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin/New York, 1980, II, p. 188).

[42] R. Musil, *Spirito ed esperienza*, in *La conoscenza del poeta*, cit., p. 122; (R.M., *Geist und Erfahrung*, in *GW*, cit., VIII, p. 1057).

[43] H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, trad. it. di G. Bemporad, Milano 1980, pp. 74-75; (H. von H., *Buch der Freunde*, in *Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1959, p. 62).

spirito in una sfera di potenza »[44]; essendo ipocrite, perché falsamente atteggiantisi a promotrici di una conoscenza che, inglobata in un sistema chiuso dominato dalle leggi del profitto e della convenienza e resa asfittica dall'atmosfera dolciastra e falsamente umanitaria che invece anima il *bon ton* delle loro conversazioni salottiere, sarebbe destinata rapidamente a deformarsi e ad irrigidirsi a mera convenzionalità. « Ulrich », (l' 'uomo senza qualità' protagonista del romanzo-capolavoro di Musil), « non poteva soffrire Arnheim semplicemente come forma di esistenza, per principio, il tipo Arnheim. Quella combinazione di spirito, affari, vita comoda e cultura gli era supremamente intollerabile »[45]. « Sono gli individui più liberi, molto più insicuri e moralmente più deboli, quelli dai quali dipende il *progredire intellettuale* »[46] scrive Nietzsche, mentre Kafka, colui che ha saputo esprimere in modo emblematico il disagio che l'artista del Novecento, con la sua ipersensibilità, prova nei confronti del mondo circostante, scrive:

'Io sono altrove', soltanto l'attrazione del mondo umano è mostruosa e in un istante può far dimenticare tutto. Ma anche l'attrazione del mio mondo è grande, coloro che mi amano, mi amano perché sono 'abbandonato' e forse non come un vuoto di Weiss, bensì perché sentono che in periodi felici, sopra un *altro piano*, [il corsivo è nostro], possiedo la libertà di moto che qui mi manca del tutto[47].

---

[44] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 261; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., I, p. 271).

[45] *Ivi*, p. 169; (pp. 176-177).

[46] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, in F.N., *Opere*, cit., p. 161; (F.N., *Menschliches, allzu Menschliches*, in *Sämtliche Werke*, cit., p. 187). Cfr. inoltre il seguente brano tratto dall'aforisma 225 di *Umano, troppo umano*, cit., p. 163; (p. 189): « Talvolta si dice anche che questi o quei liberi principi sono da attribuire a stramberia o a esaltazione della mente; ma così parla solo una malignità, che — essa stessa — non crede a ciò che dice, ma vorrebbe, in tal modo, nuocere: infatti la testimonianza della maggiore bontà e acutezza del suo intelletto è di solito scritta in volto allo spirito libero, e a così chiare lettere, che gli spiriti vincolati la intendono benissimo ».

[47] F. Kafka, *Confessioni e diari*, trad. it. di E. Pocar, Milano

Nel suo saggio *La nuova innocenza* Claudio Magris scrive che « la letteratura contemporanea non ha creato l'anonimo e fungibile eroe del nichilismo compiuto, il 'qualcuno' o meglio il 'non-nessuno' che personifica il *man* ovvero la ciarla generica (G. Morpurgo-Tagliabue); ha creato anche la figura del soggetto nomade ed errante, riottoso alla prosa del mondo, l'eroe del diniego assoluto ossia di un'estrema ironica resistenza al compimento del nichilismo, alla convertibilità ed allo scambio di tutti i valori »[48].

Per Musil, consapevole che 'l'altro stato' lascia tracce in ogni ideologia, nell'amore per l'arte, ecc., si trattava di « destarne la coscienza in queste forme derivate, poiché in ciò risiede la vita di queste manifestazioni che si stanno irrigidendo »[49]. Egli ha trovato il modo di sottrarsi allo « sterile isolamento »[50] in cui lo aveva relegato la sua ipersensibilità d'artista proprio appunto attraverso l'attività poetica. La condizione dell'artista che abbia vissuto ed assimilato come Musil il disincanto e la perdita di integrità come i segni dei tempi che incidono così profondamente e che caratterizzano in misura così rilevante un'epoca come la nostra, si può considerare come una condizione dilacerata fra l'orrore del vuoto conseguente a quella perdita e la « nostalgia per qualcosa che manca »[51]. Essa è mitigata

---

1972, pp. 617-618; (F.K., *1910-1923 — Tagebücher*, a cura di M. Brod, Austria 1967, p. 408).

[48] C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino 1984, p. 384.

[49] R. Musil, *Diari*, cit., II, p. 968; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 284).

[50] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 294; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., I, p. 305).

[51] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 1163; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., V., p. 1673). Cfr. il seguente brano tratto da « Il viaggio in paradiso », in *L'uomo senza qualità*, cit., pp. 1163-1164 (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., V, pp. 1673-1674), capitolo che doveva costituire la svolta fondamentale dell'*Uomo senza qualità* ma che non è mai stato sviluppato al di là dell'abbozzo: « È una nostalgia, qualcosa che manca: la forma c'è, manca soltanto la materia. Poi arriva un impiegato di banca o un professore, e questo piccolo animale riempie pian piano il vuoto che era teso come un cielo al tramonto. — Mia cara, nella vita ogni movimento viene dal male,

comunque nei suoi risvolti pessimistici da quello che Musil definisce il suo « ottimismo vitale », ottimismo che egli

dalla brutalità. Il bene si addormenta. È una goccia di profumo; ma ogni ora è quello stesso buco, quello stesso figlio della morte che sbadiglia e che dev'essere riempito di ciotole pesanti. Dicevi poco fa: se potessimo credere in Dio! Ma può servire anche una partita a scacchi, un solitario, un libro. Ormai l'uomo ha scoperto che può consolidarsi anche così. Basta che sia qualcosa da potervi appoggiare un asse dopo l'altro per farti attraversare il vuoto dell'abisso ». Qui Musil vuol contrapporre allo sgomento di fronte al « vuoto teso come un cielo al tramonto », alla « nostalgia » per « qualcosa che manca », a stati cioè di intensa e sofferta commozione spirituale e di autentica religiosità, la fede in Dio come riempitivo rispetto al « vuoto dell'abisso », come mezzo per consolarsi di efficacia pari a quella di « una partita a scacchi, di un solitario o di un libro ». Cfr. inoltre il seguente brano dell'*Uomo senza qualità*, cit., pp. 505-506 (pp. 520-521): « [...] finché si credeva nella religione si poteva buttar giù un buon cristiano o un devoto giudeo da qualunque piano della speranza o del benessere, egli sarebbe sempre caduto in piedi, per così dire, sui piedi della propria anima. Questo perché tutte le religioni nell'illustrare la vita che donavano avevano previsto un resto incalcolabile e irrazionale che chiamavano l'imperscrutabilità di Dio; se al mortale il conto non tornava, bastava che si ricordasse di quel resto e il suo spirito poteva fregarsi le mani soddisfatto. Questo cadere in piedi e fregarsi le mani si chiama concezione del mondo, e l'uomo contemporaneo l'ha disimparata. Egli deve astenersi completamente dal meditare sulla propria vita, del che tanti si appagano, o altrimenti cade nella strana contraddizione di essere costretto a meditare e tuttavia non poter mai ottenere con questo l'appagamento. Nel corso del tempo quella contraddizione ha preso spesso la forma tanto dell'assoluta mancanza di fede quanto della rinnovata e completa sommissione alla fede; e la sua forma odierna più frequente è l'opinione che senza lo spirito non può esserci vita veramente umana, ma con troppo spirito neppure. Su questo principio si fonda tutta quanta la nostra civiltà ». Come commento alle succitate considerazioni di Musil intendiamo avvalerci delle seguenti parole di Alberto Caracciolo tratte dal suo volume *Religione ed eticità*, Napoli 1971, pp. 78-79: « Il problema religioso del nostro tempo si condensa forse in queste domande: è lo spazio di Dio riconvertibile in un Dio o è esso stesso l'unica immagine del Termine intenzionale dell'invocazione consentita all'uomo contemporaneo? Se di fronte a quello spazio la speranza non riesce a concretamente configurarsi, l'invocazione non riesce a formularsi in preghiera; se la speranza resta perpetuamente accompagnata

riteneva d'altra parte come « ciò che nel senso più ampio è indispensabile nella poesia » [52]. L'attività poetica non va comunque intesa come un tentativo di fuga fine a se stesso o come un modo di illudersi vano e consolatorio, ma come il modo che Musil trova, seguendo la propria vocazione, di sentirsi vivo, essendo ostile ma sentendosi nel contempo solidale nei confronti di quella società in disfacimento in cui gli è dato di vivere. Se egli reagisce al senso di estraneità che prova nei riguardi della società in cui vive smascherandone la falsità, la vanità, la cupidigia, il cinismo, la segreta perversione come l'altra faccia del suo perbenismo e moralismo ipocrita, lo scetticismo deteriore perché preconcetto, la stupidità ciecamente distruttrice, « l'inqualificabile piacere di vedere il bene abbassarsi e lasciarsi distruggere con meravigliosa facilità » [53], insomma la miseria spirituale e lo spettacolo di squallore che ne deriva, egli comunque nella famosa intervista a O.M. Fontana del 1926 tiene a precisare che « l'ironia non è un gesto della mia superiorità ma una forma di lotta » [54]. Per Musil, che non si sentiva « in nessun luogo completamente al suo posto, in nessun luogo completamente estraneo » l'ironia « deve contenere un po' di sofferenza (altrimenti è saccenteria). Ostilità e solidarietà » [55]. E d'altra parte, se nelle Annotazioni Preliminari per la Prefazione III alle *Pagine postume pubblicate in vita* Musil afferma che il suo « rispetto per il lettore » gli ha impedito di essere « uno scrittore che guadagna » [56], egli arriva a rendersi conto di « aver sempre

dal dubbio; se lo stato dell'uomo pare ultimamente risolversi nello sgomento di fronte all'Abisso dove ogni ultima indicazione è scomparsa — deve tutto ciò considerarsi la situazione destinata dell'uomo contemporaneo? Situazione della quale non resta che farsi consapevoli, assumendone il coraggio? ».

[52] R. Musil, *Diari*, cit. II, p. 1096; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 413).

[53] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 295; (R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *GW*, cit., I, p. 306.

[54] R. Musil, *Diari*, cit., II, p. 1568; (R.M., *GW*, VII, p. 941).

[55] *Ivi*, p. 1450; (p. 500).

[56] *Ivi*, p. 1593; (R.M., *GW*, VII, p. 964).

avuto un'idea troppo elevata di quel che ci si deve attendere dagli altri » [57]. Ad illustrare il suo caso, ben si prestano le riflessioni di Nietzsche sui « dolori del genio e sul loro valore » contenute nell'aforisma 157 di *Umano, troppo umano:*

Il genio artistico vuol recare gioia, ma quando sta a un livello molto alto, facilmente manca chi ne goda; esso offre cibi, che però nessuno vuole. Ciò gli conferisce un pathos in certi casi ridicolo-commovente; poiché in fondo egli non ha alcun diritto di costringere gli uomini al piacere. Il suo piffero suona, ma nessuno vuol danzare: può ciò essere tragico? Forse sì. Alla fine, in compenso di tale privazione, trova nella creazione più piacere che non ne trovino in tutte le altre forme di attività gli altri uomini [58].

Scrive Musil, con una punta di autoironia a mitigare quel pathos: « Sono convinto, in maniera del tutto ingenua, che il poeta è il compito dell'umanità, e inoltre vorrei essere un grande poeta. Che amor proprio, ben nascosto anche a me stesso! » [59]

[57] *Ivi*, p. 1588; (p. 960). Cfr. inoltre il seguente brano tratto da *Il libro degli amici*, cit., p. 74 di H. von Hofmannsthal (H. von. H., *Buch der Freunde*, in *Aufzeichnungen*, cit., pp. 61-62): « Gli uomini pretendono che un'opera poetica si rivolga a loro, parli loro, scenda al loro livello. Questa è cosa che le grandi opere d'arte non fanno, così come la natura non scende allo stesso livello degli uomini: essa esiste e conduce l'uomo oltre se stessa — quando egli sia raccolto e preparato ».

[58] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, in F.N., *Opere*, cit., vol. IV, tomo II, pp. 125-126; (F.N., *Menschliches, Allzumenschliches*, in *Sämtliche Werke*, cit., p. 147).

[59] R. Musil, *Diari*, cit., II, p. 1363; (R.M., *Tagebücher*, cit., p. 448).

ROBERT MUSIL: L'EUROPA SENZA QUALITÀ FENOMENOLOGIA DI UNA CRISI

di
PATRIZIA RATENI
Napoli

Il problema della crisi della cultura europea, che già ha occupato le menti alla fine dell'ottocento e a cavallo del secolo [1], trova una sua reviviscenza e nel contempo una sua

[1] Alla luce della fondamentale 'svolta' costituita dal pensiero nietzschiano (a proposito della crisi della cultura occidentale come decadenza, vedi F. Nietzsche, IV, 2, p. 50, p. 156, p. 159, in F.N., *Werke* in VIII Abteilungen, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin 1967 ss.), vedi le riflessioni di Thomas Mann, in Th. Mann, *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden, Oldenburg 1960, XII, pp. 87; 308-309; 346; 456. Si veda ancora E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, in E. H., *Gesammelte Werke*, in 18 Banden, Haag, 1950-74, VI, pp. 1-2. Ivi è definita la crisi della cultura europea, in un senso che favorisce comunque il modello conoscitivo proprio alle scienze naturalistiche, rispetto a quello cui rinviano le scienze umane. Le prime, infatti, anche se ormai disincantate e conscie della loro relatività, non hanno perso l'evidenza ed il prestigio di una metodologia efficace. D'altra parte la scienza vive la sua crisi nei termini di una perdita di presa sul mondo della vita (*Lebensbedeutsamkeit*), di una perdita quindi di quella pienezza significativa (*Fülle*), che solo l'esperienza umana può offrire. La fenomenologia trascendentale intende 'reinterrare' le radici della scienza nel mondo della vita, dal quale per lungo tempo si è isolata. A tal proposito, vedi in particolare pp. 128-129 e p. 148: ivi si guarda al mondo della vita (orizzonte umano), come al presupposto irrinunciabile di ogni operazione logica e scientifica, che in esso trova origine e motivazione. Risonanza ed ulteriore chiarificazione vive il tema della 'crisi' in H.G. Gadamer, *Existenzphilosophie*, in « Neue deutsche Hefte », 172 (1981), p. 678: « Der Fortschrittsglaube einer durch lange Friedenszeit verwöhnten bürgerlichen Gesellschaft, deren Kulturoptimismus das liberale Zeitalter erfüllt, brach in den Stürmen des Krieges zusammen, der am Ende

piena giustificazione dopo il primo conflitto mondiale che, ormai, pone sotto gli occhi di tutti la falsità o almeno la provvisorietà dei valori tradizionali, crollati proprio quando avrebbero dovuto contrapporre, al dilagare del fanatismo e della violenza, le loro virtù discorsive e mediatrici.

Con un titolo inequivocabile, *Das hilflose Europa*, Musil affronta nel 1922 il tema della crisi e ne dà varie e sconcertanti immagini. « Ich beginne mit einem Symptom. [...] » [2]; così, con un tono volutamente impersonale, ci si apre il quadro e della Germania e, attraverso di essa, dell'Europa intera.

Una storia senza tempo: i tedeschi non hanno vissuto interiormente lo sviluppo delle loro vicende e, pertanto, ciò che ad essi è accaduto non fa pensare ad un cambiamento [3]; senza rendersene conto da solerti borghesi sono divenuti assassini, ladri, delinquenti ed anche adesso, dopo la guerra, la coscienza si sottrae alla loro storia, che si fa espressione di irrequietezza, di oscura e non controllata frenesia, più che di vero e proprio movimento.

Eine Unruhe. Deutschland wimmelt von Sekten. Man blickt nach Rußland, nach Ostasien, nach Indien. Man klagt die Wirtschaft an, die Zivilisation, den Rationalismus, den Nationalismus, man sieht einen Untergang, ein Nachlassen der Rasse. Alle Wölbungen sind vom Krieg eingedrückt worden. Selbst der Expressionismus stirbt [4].

---

ein ganz anderer wurde als alle früheren »; e, ancora, più avanti: « Es war die Kritik an dem herrschenden Bildungsidealismus, der sich vor allem auf das akademische Fortleben der Philosophie Kants gestützt hatte, was in diesen Jahren durchdrang und der akademischen Philosophie insgesamt ihre Glaubwürdigkeit nahm. Das Bewußtsein einer umfassenden Orientierungslosigkeit erfüllte die geistige Situation der Zeit um 1918, in der ich selber um mich zu schauen begann ».

[2] Robert Musil, *Essays und Reden. Kritik*, in R.M. *Gesammelte Werke*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1983, p. 1075. (trad. it. in Robert Musil, *Sulla stupidità e altri scritti*, introduz. di Roberto Olmi, Milano 1986).

[3] *loc. cit.*

[4] *ivi*, p. 1076.

Le stesse categorie storiche, ormai rassicuranti, di 'epocalità', 'ascesa', 'decadenza', perdono vigore se pretendono di spiegare le vicende umane: « Es ist da ein merkwürdiges Gefühl von Zufall mitbeteiligt » [5]. E ancora: « Das Weltbild verliert dadurch an sogenannter Erhabenheit » [6].

L'immagine del mondo perde in intimità rassicurante e in solennità di senso, ma ribolle di tensioni ancora inespresse e di pulsioni contraddittorie e diverse. Come per tener fede ad una crisi che sa complessa e profonda, Musil ricompone l'immagine del mondo senza paura di scivolare nella contraddizione, fedele solo all'infinità di particolari e risvolti che il suo sguardo accoglie.

Il mondo è sconcertante ed estraneo perché troppo ricco ed ogni possibile tentativo di collegarne le fasi con un filo rosso ne deprimerebbe lo spirito, costringendo la ricca congerie di fatti umani ad essere solo la verifica di un astratto 'tipo' teorico o categoria epocale [7], lasciando fuori ciò che rende quel fatto, quell'evento unico e meraviglioso perché irripetibile [8].

Se persino la botanica non è sicura dei caratteri che essa, in via di ipotesi, attribuisce al così detto genere, come si può, dice Musil, essere certi di aver colto e fissato per

---

[5] *ivi*, p. 1077.

[6] *ivi*, p. 1078.

[7] H. Arntzen, *Musil-Kommentar, sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman* 'Der Mann ohne Eigenschaften', München 1980, p. 44, in H.A., *Musil-Kommentar*, in 2 Bänden, Munchen 1980/82.

[8] Vedi le pressoché coeve riflessioni di H. Hesse: « Jeder Mensch aber ist nicht nur er selber, er ist auch der einmalige, ganz besondere, in jedem Fall wichtige und merkwürdige Punkt, wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen, nur einmal so und nie wieder ». (H. Hesse, *Demian*, in H.H., *Gesammelte Werke* in 12 Bänden, V, Frankfurt a. m. 1970, p. 7). Lo stesso Musil, che volta a volta verifica nei suoi giudizi storici e politici l'inafferrabilità concettuale del particolare evento, sempre imprevedibile e sconcertante, quando riflette in sede letteraria sottolinea la ricchezza esuberante del 'frammento'; vedi, a tal proposito, G. Sonnino, *Musil e il frammento*, in *Anima ed esattezza, Letteratura e scienza nella letteratura austriaca tra '800 e '900*, Casale Monferrato 1983.

sempre i caratteri propri ad un'epoca storica? In questa sono infiniti gli elementi che concorrono a determinare il 'fatto' ed ognuno si essi, ciò che è più sorprendente, è legato agli altri da infinite e sottintese combinazioni:

Denn hängen wir mit unsrem Sein nicht an der Spule irgendwelcher Schiksalspopanze, sondern sind bloß mit einer Unzahl kleiner, wirr untereinander verknüpfter Gewichte behangen, so können wir selbst den Ausschlag geben. Und dieses Gefühl ist uns verlorengegangen [9].

Alla sensibilità per il nuovo ed il diverso è subentrato il gusto per le semplificazioni: il mondo è diviso in opposte fazioni, radicali quanto ingenue. Le une invocano il pragmatismo, che solo può ordinare la storia in modo concreto, mentre le altre si rifugiano nell'idealismo, lamentando nell'interlocutore l'assenza di anima. Entrambe le posizioni sono astratte, perché non danno vita ad una relazione: infatti, continua l'autore, se è vero che la scienza non può sostituire, alla coerenza morale, che regna in campo umano e che è tutt'altra cosa, la necessità che gli eventi si ripetano in un certo ordine, è altrettanto vero che l'idealismo deve imparare a fare i conti con lo spirito fattivo, con la organizzazione scientifica dei fatti, con la statistica e con la spiegazione matematica degli eventi [10].

Mentre il discorso, come si vede, sta per confluire univocamente verso il modo in cui idealismo e pragmatismo

[9] R. Musil, *op. cit.*, p. 1082.

[10] *ivi*, p. 1084. Riguardo alla consistenza della formazione scientifica di Musil, vedi C. Monti, *Mach e la letteratura austriaca*, in *Anima ed esattezza*, cit., in particolare p. 144; si veda inoltre della stessa autrice C. Monti, *Funzione e finzione. Robert Musil: la tesi su Mach fra il 'Törless' e i saggi*, in « Studi germanici », XVI (1978), parte prima; e, ancora, C. Monti, *Parole spostate e parole sospese*, in « Genova. Nuova corrente », XXVIII (1981), p. 316 e seg., ove si fa riferimento alla fecondità estetica, consentita a Musil da un metodo funzionalista di tipo scientifico. Per una delucidazione, filosoficamente incisiva, del tipo formalizzato di ratio scientifica, così come questa viene sostituendosi, nel '900, alla ragione umanistica, v. M. Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt am Main 1967, pp. 30-33.

devono accordarsi, Musil accoglie, nei modi della sua sensibilità, ulteriori elementi di descrizione della crisi:

Das Amt, diesen Menschen zu bändigen und zu Gleichmaß und Stete zu führen, in diesem Chaos Ordnung zu schaffen, das Amt der Sinngebung, der Lebensausdeutung zu übernehmen, war — im Nebenamt! — nichts als die Geschichte da. Sie besaß nicht die Begriffe dafür. Geschichtsphilosophie wird abgelehnt, rein historische Kategorien haben sich noch nicht zur Genüge gebildet: die Ordnungsbegriffe des Lebens fehlen [...]. Begriffe wie Vernunft, Fortschritt, Humanität, Notwendigkeit beherrschen spukend das Lebensbild, gemeinsam mit ungeeichten oder höchstens von der opinio communis geeichten ethischen Wertschätzungen; Ordnungsschein über einem Chaos [11].

Sul filo (non decisamente 'rosso' ma più sfumato, forse novalisianamente azzurro) di una prolungata tensione spirituale, Musil rievoca il passato e ne fa sfondo illuminante per l'immagine della crisi della cultura europea: ormai si sottrae al tempo presente l'esperienza della *Bildung* ottocentesca [12]. Eppure il tempo attuale ha proprio bisogno di « Sehnsucht », di quel particolare stato di tensione, cioè, che ha dato carattere e fascino al romanticismo, consentendo ad esso di trovare unità spirituale ed infinite possibilità di realizzazione: il nostro tempo, afferma Musil, è un tempo degli 'adempimenti' e questi sono sempre deludenti rispetto alle aspettative. C'è bisogno di organizzare il proprio mondo [13] intorno a dei progetti e a delle tensioni ideali. Ma c'è già in esso una tensione diffusa, solo che è oscura e dispersa nei milli rivoli di una frammentizzazione di atti e vicende, in cui si deve ormai leggere la storia europea.

All'interno di questo quadro dalle molteplici prospettive non si riescono ad individuare punti fermi o intenzioni base e quindi gerarchie di valori o correlazioni di causa ed

[11] R. Musil, *op. cit.*, p. 1086.

[12] Si vedano in proposito le considerazioni saggistiche successive di Musil in *Der Untergang des Theaters (Juli 1924)*, in R. Musil, *op. cit.*, pp. 1121-1130.

[13] *ivi*, p. 1087.

effetto: è solo questa diffusa tensione spirituale che cerca connessioni e rapporti, anche se temporanei, a fornire la chiave, non per la spiegazione di tipo tradizionale, ma per la descrizione di ciò che accade all'Europa e, in particolare, alla Germania. È ad essa infatti che si deve per Musil imputare (anche se non nel senso univoco cui questo vocabolo rinvia) quello sconcertante evento che ha sconvolto la vita di tutti i popoli: lo scoppio del conflitto mondiale. In esso si sono espresse l'insoddisfazione e l'insicurezza degli uomini, il loro desiderio di fuggire dal reale e dal falso ordine in cui questo pretendeva di trovare ancora il suo significato [14]. E del resto questa stessa tensione indistinta e confusa diviene in Musil il filtro attraverso cui si può osservare la storia universale dell'uomo:

Heute sind schlichtende Kräfte aus dem Bereich des common sense am Werk, um den Krieg als nutzlos und unvernünftig zu entwerten, und das sind gewiß schwere Argumente in einer auf Nutzen und Vernunft gerichteten Zeit; aber ich glaube, diese Art Pazifisten unterschätzt das explosiv-seelische Moment, das zu Kriegen jener zweiten Art gehört, das offenbar menschliche Bedürfnis, von Zeit zu Zeit das Dasein zu zerreißen und in die Luft zu schleudern, sehend, wo es bleibe [15].

Ancora, nei modi di una oscillazione che ormai impone il suo ritmo dall'inizio del saggio, Musil ritorna dal tema della tensione al tema di ciò che manca alla sua epoca per trovare unità e pace: essa ha bisogno non dei contenuti ideali ma dei presupposti per essi [16]. Con il termine 'presupposti', Musil non intende riferirsi a quei progetti morali ed etici di cu aveva precedentemente parlato, ma piuttosto alle condizioni sociali della realizzazione delle 'idealità':

Die Lösung liegt weder im Warten auf neue Ideologie, noch im Kampf der einander heute bestreitenden, sondern in der Schaffung gesellschaftlicher Bedingungen, unter denen ideologische Bemühungen überhaupt Stabilität und Tiefgang haben. Es fehlt uns

[14] *ivi*, p. 1089.
[15] *ivi*, p. 1090.
[16] *ivi*, p. 1091.

an der Funktion, nicht an Inhalten [17].

E l'autore continua osservando che questa essenziale funzione organizzatrice della società esiste oggi solo sul piano scientifico, cioè della pura razionalità; sul piano dello spirito *(Geist)*, invece, non è ancora riconosciuta essenziale [18]. Anzi, proprio la coerenza razionale propria alla *Zivilisation* [19], conseguenza della sua struttura sociale, viene accusata dai cultori delle scienze umane di essere la causa del declino di queste [20]; mentre ciò di cui essi non si avvedono è che più si fa definitivo il distacco dalla ragione, più ci si incammina verso il tramonto della cultura del *Geist:* « Wir haben nicht zuviel Verstand und zuwenig Seele, sondern wir haben zuwenig Verstand in den Fragen der Seele » [21].

La stessa dissociazione o polarità nociva ed infruttuosa di tendenze lega in qualche modo tra loro la morale e l'etica: la prima è legata all'atteggiamento esteriore, sociale dell'uomo ed è perciò socialmente convenuta e felicemente organizzata, la seconda vive nell'interiorità dell'uomo e paga l'infinita ricchezza delle prospettive psicologiche con l'inadeguatezza ad ogni concreta sistemazione storica e sociale. Se accettiamo convinti, a tal punto, la schematicità di questa distinzione, ne riconosciamo la chiarezza, ma l'annulliamo altresì, perché non ne vediamo la storia interna: la riflessione hegeliana sul senso filosofico di morale ed eticità viene continuata, seppure in senso sovvertitore, da Nietz-

[17] *loc. cit.*
[18] *loc. cit.*
[19] p. 1093. Ivi la morale viene in qualche modo identificata con la *Zivilisation*, entrambi modi esteriori di una ragione ripetitiva e convenzionale, la cui univoca incisività sostiene e garantisce le relazioni sociali diffuse: « Moral ist ihrem Wesen als Vorschrift nach an wiederholbare Erlebnisse gebunden, und ebensolche sind es, welche die Rationalität kennzeichnen, denn der Begriff kann sich nur an der Eindeutigkeit und — in übertragenem Sinn — Wiederholbarkeit ansetzen [...] » (*ivi*, p. 1093).
[20] *ivi*, p. 1092.
[21] *loc. cit.*

sche, che critica radicalmente la 'morale' tacciandola di filisteismo; resa iridescente dall'infinito richiamarsi dei frammenti letterari e saggistici, questa polemica nietzschiana vive in Musil, che viene determinando un concetto piatto e greve di 'morale' ed una ipotesi ideale di 'eticità', al contrario fantasiosa ed utopica.

È inutile fare riferimento, perché ciò risulterebbe pedestre, al significato che l'eticità possiede in Hegel: ci limitiamo a sottolineare la potenza in essa racchiusa di contenere, presupporre e sviluppare da sé una serie infinita, ma sempre razionalmente trasparente, di rapporti sociali e politici. In essi trova espressione il felice accordo (dopo Hegel non più proponibile) di atteggiamento morale e funzione pubblica dello stesso proposito interiore. In Nietzsche invece la definizione di 'morale', lungi dal radicarsi nel sempre palpitante nucleo interiore individuale, si spegne a semplice categoria pratica, modo di intendere la cultura, la vita e la politica convenzionale e formalista [22].

Con prudenza possiamo vedere in ciò una critica, oggi più che mai viva, al conformismo di massa, alla ricerca borghese del possesso materiale di qualcosa, piuttosto che delle ragioni di vita e di modificazione spirituale di quella stessa cosa [23].

Ai margini di questa società opulenta ed opaca l'artista ed il filosofo non possono che essere 'etici', sovvertitori quindi dell'ordine ovvio e consolidato delle cose, in virtù di una tensione creatrice che, a seconda dell'ispirazione fanta-

[22] F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, III, 1, p. 130 in F. Nietzsche, *Werke*, in cit. Se da un lato, come si sa, Nietzsche lascia intendere che si debba cercare la verità al di fuori della morale cristiana (F. Nietzsche, *Werke*, cit., VI, 2, p. 72), nel valore che la vita ha per se stessa, senza riferimenti ad una verità oggettiva universale, dall'altro qualunque modo di intendere il vero, come assoluta certezza metafisica, non rispetta la esuberante espressività della vita stessa. Lo spessore vitalistico può rendere in trasparenza la solida filigrana del vero, ma questo avviene per Nietzsche solo in ambito estetico (*ivi*, p. 53 e p. 76).

[23] G. Baioni, *La filologia e il sublime dionisiaco*, in F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, a cura di S. Giametta e M. Montinari, Torino 1981, pp. XIII-XIV.

stica, si dà questa o quella forma [24]. Persa la vibrante ispirazione nietzschiana, questa polarità morale-etica ritorna in Musil e ne riceve i toni familiari e gradevoli di un verità già conosciuta e con ciò più facilmente accettabile.

Se in Nietzsche però la tensione presente tra la morale e l'etica era limitata al breve tempo di una momentanea convivenza, destinata questa a cessare all'atto del 'superamento' della filosofia e della cultura occidentale, in Musil la tensione viene protratta all'infinito, poiché le manca una soluzione precisa e legittima. Al posto della soluzione vi è, sempre intenso in Musil, il bisogno che tale soluzione sia possibile. La morale, dice infatti Musil, e cioè la *ratio* astratta dell'ordine sociale, e l'etica, la ricchezza dei punti di vista individuali, devono trovare un modus vivendi che rispetti le prerogative dell'una e dell'altra.

Noi dobbiamo, dice Musil, inserire la razionalità e, con essa, l'obbiettività dei punti di riferimento all'interno delle motivazioni morali delle scienze umane *(Geist)*; finora è possibile recuperare una presunta obbiettività solo astraendo il contenuto, sia delle scienze in senso stretto, sia delle scienze umane, dalla personalità dell'uomo che ha inteso quel contenuto; ma la personalità è un valore indissociabile dalla creazione culturale e letteraria. Soffermandosi sul concetto di personalità, Musil esprime uno dei punti più interessanti della sua poetica, anche perché uno dei più complessi e ricorrenti. Personalità vuol dire capacità di creare ed organizzare il mondo a partire da un punto di

[24] F. Nietzsche, *Werke*, cit., VI, 1, pp. 55-56, ove si chiarisce come sia da Nietzsche vissuta entro il levigato lucore di una immagine estetica, che dà forma e senso alle future azioni dell'uomo, orientandolo oltre la sua finitezza temporale, e suggerendogli i mezzi per superare, nell'allusione metaforica, l'angustia 'soffocante' del concetto. Si veda anche F. Nietzsche, *Werke*, cit., V, 2, p. 140: « Hätten wir nicht die Künste gut geheißen und diese Art von Cultus des Unwahren gefunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird — die Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins — gar nicht auszuhalten ».

vista etico e fantastico, libertà nell'evocazione di analogie e rapporti nascosti tra le forme linguistiche e tra le parole; sensibilità per tutto ciò che è unico e peculiare e capacità di intuirne i rapporti con i valori più generalmente diffusi. Questa unità di gusto e di intenzioni è cosa ben diversa, dice Musil, da ciò che si intende oggi con 'personalità'; dando valore biografico a questa parola, oggi, si privilegiano i legami e le connessioni casuali tra i fatti e gli atti che hanno caratterizzato la vita di un autore, e questi ultimi, che non acquistano certo più significato per il fatto di essere seguiti ad altri fatti o di averli preceduti, rimangono momenti di uno schema analitico, fasi di una numerazione, lontani quindi dalla sfera 'umana' o 'umanistica' della persona.

La 'personalità', così come intesa oggi, non rappresenta altro che un modello biografico, un monumento da accostare e sovrapporre a dei topoi culturali e morali per riceverne ripetute quanto inutili conferme [25].

Se si eleva, per esempio, la vita di Goethe o di Lessing ad esemplarità, si può certo trovare stimolo a considerare la « Bildung » un valore sempre presente ed attivo in essa, ma non si ottiene di più, assicura Musil, di quanto otterremmo con l'interessarci, in ambito scientifico, della biografia di Keplero o di Newton: andrebbe così perso l'essenziale valore oggettivo [26], vale a dire la qualità particolare del sistema culturale di Keplero o di Goethe.

---

[25] R. Musil, *op. cit.*, p. 1093.

[26] *ivi*, pp. 1093-1094: « Wenn man Goethe oder Lessing kennenlehrt als die in sich geschlossenen einmaligen Totalitäten, so hat das Exemplarische dieser großen Existenzen gewiß 'Bildungswert', aber allein vermittelt ist es im Grunde doch nichts andres, als wenn man in der Physik nur die Biographien Keplers oder Newtons vorbrächte. Der wesentliche Sachwert wird vernachlässigt, neben dem Biographischen fehlt das bewußt Ideographische und wird mehr oder weniger wie im Leben so in der Schule der persönlichen Willkür und Neigung überlassen ». A chiarificazione di tale tesi, oltre al suffragio offerto dalla ragione intima dello sviluppo narrativo dell'autore, nel saggio in questione, può essere utile l'esame dello svolgimento teorico delle varie interpretazioni critiche, cronologicamente successive, ricostruite da Claudia Monti.

L'interesse che l'epoca odierna, dice Musil, manifesta per la vita di uno scrittore, o artista, comporta che diventino familiari per lo studioso i problemi esistenziali e le circostanze private o pubbliche che l'opera sembra meditare o ricostruire: poiché l'intera rete dei 'casi' biografici rinvia come senso all'opera e, d'altra parte, questa non viene esaminata per sé ma in quanto, per così dire, sorretta dalla vita dell'artista, si verifica il fatto curioso e 'tipico', da Musil attentamente osservato, che le ragioni della nascita di un'opera siano ricercate non entro l'opera stessa, ma fuori di essa, nell'ambito cioè degli eventi esterni, delle circostanze casuali. Non che questa operazione non vada comunque fatta dal critico d'arte, ma essa non dovrebbe essere la sola a rendere ragione del mistero di un romanzo o di una poesia; così facendo si finisce per esemplificare, schematizzando, con metodi analitici propri alle scienze, il senso unitario ed organico di un sistema di riflessione creatrice. Al fatto biografico viene in tal modo riduttivamente attribuita la categoria di causa e all'opera quella correlativa di effetto o risultato della prima: ciò che va perso è, come si vede, la qualità particolare che ogni elemento poetico o letterario assume nel riferirsi a tutti gli altri, ai quali è legato e condotto dalla storia comune della loro genesi. A questo punto emerge con chiarezza la qualità particolare della tensione con cui Musil ricostruisce la poliedrica immagine del mondo e ne vive il significato di crisi: da una parte l'attenzione a tutti quegli elementi di fervore e di pulsante vitalità che provengono dalle scienze dello spirito, dall'altra l'attenzione all'unico tipo di ragione fattiva e compatta capace di convincenti costruzioni, alla ratio delle scienze naturali cioè, costituiscono i due poli, per così dire, dell'esperienza musiliana della crisi. Il punto fermo della polemica positiva con cui Musil si volge alla ratio astratta delle scienze naturali consiste nel fatto che questa pretende di quantificare e misurare esperienze 'umane' (nel significato, anche se non proprio adeguato storicamente, di umanistiche), che per loro stessa definizione non si esauriscono ove vengano ricondotte ad un universale e ovvio criterio di misura, né si spiegano numericamente. Vale a dire che alle scienze

umane, anche se 'malate', si possono ancora attingere quei criteri di qualità, ricchezza interiore, insostituibilità morale dell'essere umano, i quali, sfuggendo all'esatta misurabilità, sanciscono la debolezza « umanistica » delle scienze.

D'altra parte, il rapporto imprescindibile tra le scienze dello spirito e le scienze della natura non può storicamente risolversi, e questa impossibilità è il più profondo significato delle crisi, nella costruzione rassicurante e precisa di un'esperienza comune: veniamo qui in contatto con uno dei nodi più complessi del pensiero musiliano. È vero infatti che al di sotto del saggio musiliano scorre insistente il tema della conciliazione tra il *Geist* ed il *ratioïdes Gebiet* (il che dimostra come la dialettica hegeliana ed il rapporto in essa tra ragione ed intelletto sia ancora un punto di riferimento irrinunciabile). È però altrettanto vero che per Musil non è legittimo pensare ad una determinata ed univoca soluzione del problema, almeno entro le coordinate storiche che l'immagine dell'Europa dà di sé.

Ma una tensione che mai si risolve e si libera in una o più soluzioni, o si esaurisce a poco a poco, o, come nel caso del nostro autore, trova imprevedibili e inconsueti varchi di apertura. L'attenta e scrupolosa disamina dell'immagine europea si fa allora, in punti ricorrenti del saggio, attesa fiduciosa del nuovo, annuncio di una svolta sociale e culturale che l'autore si limita ad anticipare entusiasticamente. È quest'attesa o, meglio, la rivelazione intellettuale di questo atteggiamento di attesa, che ci svela un altro nodo importante del pensiero musiliano, nodo già implicito del resto nello svolgimento iniziale del saggio: nell'atto in cui Musil riflette sul mutamento futuro che potrà rendere possibile la felice fusione di *Geist* e scienze esatte, egli assegna alla ratio scientifica il ruolo determinante e ne riconosce, adesso in modo inequivocabile, una funzione di utilità e di organizzazione sociale [27].

[27] C. Monti, *Funzione e finzione*, cit., p. 113: « Musil giungeva così ad individuare due linee contraddittorie nel pensiero di Ernst Mach. La linea rigorosamente indeterministica, più generalmente percepita da 'machismo' e 'antimachismo' dell'epoca, se-

È la razionalità astratta delle scienze esatte, infatti, a determinare il progresso tecnologico, a sorreggere la dire-

condo cui la datità empirica è priva di razionalità, regolarità e necessità essendovi introdotte 'fittiziamente' dalla mente; e l'altra, subito colta dall'emergente indirizzo gestaltista nella fisiologia delle sensazioni machiana e che Musil insegue, principalmente nella fisica, per la quale senso e natura ci danno connessioni relativamente stabili nella fluida interrelazione del tutto ». Mach tuttavia ci viene da Musil presentato in un'ottica falsata, che carica il pensiero relativista e prudentemente critico del filosofo austriaco di forti tinte e di pretese romantiche di fondazione assoluta della realtà. Emerge dallo studio di Mach, cioè, l'esigenza di una conoscenza tesa alla scoperta della « verità », tradizionalmente intesa: « Se quindi per Mach la scienza e in generale la conoscenza non persegue la verità ma l'economia, sembrerebbe che per Musil solo perseguendo la verità essa possa essere anche economica. In tale contesto gli stessi strumenti matematici diventano da 'i più economici', quali erano per Mach, i più 'veri' ». (C. Monti, *op. cit.*, p. 118) D'altra parte, la tensione alla verità, perseguita ed alimentata dal metodo matematico-scientifico, pone sul campo la possibilità di un uso diverso della razionalità scientifica, non più solo pragmatico e convenzionale, ma spregiudicato ed effettivamente creativo (*ivi*, pp. 118-119) ». Questo portare la 'differenziata' e quindi esattissima esattezza del « Verstand » dal campo matematico-scientifico a quello spirituale non è più compito della scienza, né della filosofia e neppure della psicologia — sempre mosse, in ultima analisi, da scopi « ratioïd » e quindi tendenti comunque alla 'inesatta' semplificazione pragmatica — ma della poesia. L''estetico' si conquista così il suo spazio teoretico ed etico ». (*ivi*, p. 120). Il compito del quale Musil carica il metodo scientifico è nientemeno la conciliazione tra la dimensione convenzionale delle cose (« irrigidita e 'diurna' superficie del mondo », *ivi*, p. 121) e il loro fluido vitale interno, « il più fluttuante 'notturno' » (*loc. cit.*), la vita cioè novalisianamente simbolica, per la quale ogni vivente partecipa ad un contesto unitario di rinvii, relazioni, analogie, forme metaforiche. Questa ricerca di mediazione che Pirandello avrebbe lucidamente tradotto nei sofismi tra forma e vita, viene presa a tal punto sul serio dall'autore da costituire la spinta per una costante sperimentazione estetica e narrativa, che forgi forme e possibilità di rapporti, così come la scienza curiosa e spregiudicata costruisce modelli di riferimento fisici e matematici. Successivamente C. Monti lascia intendere come questo metodo musiliano sia viziato da un'insufficienza di fondo, mancando in Musil una scelta di tipo morale-culturale, che dia senso ed intima coerenza alle costruzioni narrative. Queste,

zione economica e quindi la forma, la struttura di una società; e quest'ultima poggia su un sistema di funzioni, di valori sostituibili e quantificabili, la cui soluzione matematica 'significa' un incremento di produzione e di benessere. È, ancora, la ratio esatta, l'unico modello disponibile di ragione a cui la crisi interna ed il ripensamento di parametri ed obiettivi, rappresentato in particolare dalla riflessione di Mach e Avenarius, abbiano conferito un'accresciuta sicurezza di metodo ed una disinvolta coscienza della propria efficacia.

Se a questo punto pensiamo alla convinzione musiliana, su cui già prima ci siamo soffermati, che ciò che manca al *Geist* è un solido ancoraggio sociale e, quindi, politico, è

tutte disposte su scenari di possibili e suadenti aggregazioni di rapporti, sono in fondo tra loro equivalenti perché ciò che conta è la capacità umana, che ad essi rinvia, di ipotizzare all'infinito sempre nuove e sconcertanti combinazioni di eventi e relazioni. Senza cioè una incisiva ed univoca direzione di senso, questa iniziativa culturale può solo dare vita ad una iridescente quanto stagnante operazione simbolica. La permutazione di immagini ed idee, il loro dinamico rinvio alla metafora, alla similitudine linguistica, sviluppandosi per così dire in ampiezza e non in profondità, disperde e neutralizza la sua forza propulsiva (C. Monti si riferisce in particolar modo alla II parte di *Der Mann ohne Eigenschaften*): « Disvelamento del carattere di 'Gleichnis', di rimando analogico totale, di un mondo dove ogni cosa è maschera e metafora di ogni altra cosa, perché tutto è « seinesgleichen » dello stesso genere, si scambia e permuta equivalentemente con tutto: la violenza con l'amore, l'esattezza con l'anima, la liberazione totale con la razionalizzazione globale... Polisemia indifferente, equivalente scambio di maschere sterminate dove, essendosi perduta ogni differenza fra ciò che maschera e ciò che è mascherato, va perduta anche la direzione dello smascheramento, che è poi la direzione dell'esperimento-utopia musiliana e della dinamica 'attività' ad esso connessa, cose tutte quindi che nel secondo volume, lentamente, cessano » (C. Monti, *Parole spostate...*, cit., pp. 346-347). In altri termini, l'uso alternativo della razionalità scientifica sembra in fondo rimanere estraneo al mondo morale ed estetico, le cui ragioni umanistiche però si ostina a voler controllare e tradurre nei modi impersonali della scienza. Sull'argomento confronta inoltre la convincente analisi di Enrico De Angelis in Enrico De Angelis, *Crisi, Tempo, Liberazione*, in « Jacques e i suoi quaderni », 1984, 3, pp. 226-227.

agevole rilevare come, per Musil, la cultura dello spirito viva, in qualche modo, nell'attesa che rinnovate condizioni sociali le assegnino funzionalità e stabilità, vale a dire garanzia di efficacia: insomma tutto ciò che, all'interno delle scienze 'umane', corrisponde ad una obbiettività dei contenuti.

Questa particolare forma di 'attendismo', che collega Musil ad altre voci della cultura tedesca a lui contemporanea, ci dice molto sull'effettiva crisi della cultura europea dello spirito: Musil pensa che la soluzione della crisi non diverrà possibile, se non si verificheranno prima le condizioni sociali, entro le quali il *Geist* potrà riprendere quota [28]; a questo punto si impongono alcune considerazioni. Se Musil ritiene che le suddette condizioni sociali dovranno essere promosse e quindi introdotte da un movimento di intellettuali consapevoli (ma di ciò non è fatta parola nei suoi scritti), allora egli penserebbe ad un risanamento, per così dire, del *Geist*, non immediato, ma possibile in virtù di una mediazione sociale. Se però l'intellettuale opera per modificare la società, dovrà farlo seguendo precisi orientamenti ideali ed organizzativi: in tal caso, avrà già posto le basi per un progetto culturale 'dello spirito', prima di dare inizio alle sue iniziative sociali. Se, invece, e ciò è più plausibile, Musil pensa di attendere che gli eventi storico-sociali assegnino un ruolo ed un significato alla cultura del *Geist*, la soluzione della crisi verrebbe come delegata alla società che però, si sa, non può offrire idee e valori se non li ha già ricevuti, attraverso varie mediazioni, dalla cultura stessa.

Inoltre, se le scienze esatte hanno ormai acquisito una rilevante funzione sociale, prima che economica, è vero però che il loro ruolo si configura, in seno alla società, come pragmatico, anche se nel senso più raffinato del termine, vale a dire teso a creare le condizioni pratiche per un più diffuso benessere collettivo; non è invece agevole pensare ad una società che si faccia protettrice, garante e, per

[28] R. Musil, *op. cit.*, p. 1091.

così dire, metafora di una cultura umanistica. Ciò, tra l'altro, limiterebbe quella libertà ideologica individuale che pure lo stesso autore riconosce essenziale perché ci sia approfondimento dei problemi 'spirituali', dando per implicito che questi stessi problemi prosperano, si articolano e si risolvono solo se sfuggono a soluzioni già date, alla seduzione di una facile obbedienza a direttive e 'suggerimenti' autorevoli.

In che modo l'ordine sociale e la ratio 'esatta' possano offrire al *Geist* ciò che gli manca e che gli impedisce di esprimersi, lo accenna più avanti Musil:

> Solche Ordnung der Kunst, Ethik und Mystik, das ist der Gefühls - und Ideenwelt, vergleicht allerdings und analysiert und faßt zusammen und ist insoweit ratiönal und den stärksten Instinkten unsrer Zeit wesensverwandt, aber sie ist kein Widerspruch gegen die Seele; sie hat ihr eigenes Ziel, und dieses ist nicht jene Eindeutigkeit, bei der sich etwa Ethos zur Moral verdichtet oder Gefühl zur kausalen Psychologie, sondern eine Übersicht der Gründe, der Verknüpfungen, der Einschränkungen, der fließenden Bedeutungen menschlicher Motive und Handlungen, — eine Auslegung des Lebens [29].

Perché la vita sia interpretata ed aperta alla fluidità dei suoi possibili significati, bisogna evidentemente porsi con distacco ed ironia nei confronti dell'ordine pratico e convenzionale delle cose, e proprio questo distacco, questa spregiudicatezza intellettuale, questa libertà, insomma, sono il riflesso della libertà e dell'infinita apertura di orizzonti, che le scienze esatte hanno acquisito nel novecento.

È proprio questa libera ricostruzione del reale, a partire da progetti o strutture scientifiche o nominalistiche (ipotetici ma legittimi) a costituire momento di tensione comune al *Geist* ed alle scienze esatte. Questo però è anche il punto in cui più intensamente emerge la differenza tra la creatività scientifica, legata in qualche modo sempre alla fondazione di un sistema formale, e quella dello 'spirito', per la quale ogni creazione letteraria o estetica si gioca sul

[29] *ivi*, p. 1094.

duplice piano della forma e del significato 'personale', etico e culturale.

Nell'atto in cui avvicina le scienze 'umane' a quelle esatte, Musil rileva la differenza ma non se ne serve per distinguere i due ambiti, poiché la particolare coscienza della crisi 'europea' che lo anima gli impedisce di assegnare con fiducia al *Geist* un ruolo preciso ed autonomo, pur non impedendogli di registrare con lucidità i problemi e le peculiari esigenze della cultura 'dello spirito'.

Da ciò ha origine il senso di disagio che avverte il lettore, quando, guidato dalle riflessioni di Musil, si inoltra per i confusi sentieri del *Geist*. Da qui nasce anche la costante ed irrisolta problematicità in cui versano le scienze dello spirito, fervide di tensioni ed esigenze, ma bisognose di un ordine e di un criterio di svolgimento, che esse da sole non possono più darsi e che ammirano nelle scienze esatte.

Benché la scienza stessa abbia abdicato alle sue presunzioni positiviste, Musil (e vedremo come non sia il solo) non può esimersi dal riconoscere con « invidia » alla scienza la capacità di farsi portatrice di « messaggi » obbiettivi, anche se in senso relativo [30], e fondanti, anche se solo in senso strutturale [31]. Ammira cioè nella scienza la sicurezza di progetto e di metodo, la certezza assoluta nella propria funzione che oggi manca alla ragione umanistica, la cui assenza affligge quanti si « ricordano » del ben diverso ruolo che essa godeva nel romanticismo. Questa « invidia » determina in Musil, nella sua costante oscillazione tra sensibilità ai valori del *Geist* ed ammirazione delle scienze esatte, posizioni intellettuali non sempre coerenti. Ora infatti ci si trova di fronte alla difesa della personalità umana, come valore non quantificabile, ora invece si assiste ad un uso sempre più frequente della ragione astratta in campo storico e morale, in un modo tale che il lettore solleva dubbi sulla effettiva consistenza del mondo umano, che l'ordine 'esatto' dell'intelletto dovrebbe solo disciplinare.

[30] C. Monti, *La tesi su Mach...*, cit., pp. 364-366.

[31] *ivi*, p. 366; vedi anche H. W. Schaffnit, *Mimesis als Problem*, Berlin 1971, pp. 54-55.

Per esempio, in più punti del saggio, Musil, assumendo per intero i parametri delle scienze naturali, nega implicitamente che la durata del tempo della memoria [32] renda qualitativamente irripetibili i singoli momenti del suo decorso e si sofferma a pensare ad un futuro nel quale il passato della tradizione tedesca sia il più possibile riprodotto, proprio in virtù della ragione scientifica, ormai divenuta, da regolativa, costitutiva del reale.

D'altra parte bisogna comunque sottolineare come Musil continui a riferirsi alla tradizione tedesca, anche se solo come ad un'esperienza nostalgica.

È la generosa illusione del romanticismo, infatti, che vede il reale trasparente ad un armonico progetto ideale — razionale, ad ispirare Musil, nel momento in cui lamenta la mancanza, nell'uomo moderno, del senso del « Ganzes » (Totalità o Assoluto), come di un universo di valori gerarchicamente legati che costituiscono lo sfondo per qualsiasi giudizio individuale. Come sottolinea Magris, proprio a ciò è dovuto il rifiuto del frammento estetico, in quanto debole ed insufficiente espressione letteraria:

« [...] doch das zersplitterte Detail wird am impliziten Maßstab der verlorengegangenen Totalität und der zerbrochenen Hierarchie gemessen » [33].

Ed ancora, viene più avanti così articolando il suo giudizio:

[32] La riflessione bergsoniana sulla differenza originaria e funzionale tra il tempo qualitativo della memoria e l'esteriorità temporale delle scienze nasce, come si sa, nel '900 proprio da un'analoga quanto rinnovata riflessione sulla scienza, i suoi limiti e i suoi rapporti con il mondo morale. Del resto lo stesso Musil altrove 'gioca' letterariamente con le due dimensioni del tempo. A tal proposito, vedi Ruth J. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1967, pp. 132-133.

[33] C. Magris, *Ein grenzenloser Kataster des Fragmentarischen: Musils Tagebücher*, in *Die andere Welt, Aspekte der österreichischen Literatur des 19 und 20. Jahrhunderts*, Bern/München 1979, p. 292.

« Doch zum erlösenden Ausgleich dieser endlosen Anhäufung des Fragmentarischen interveniert das schmerzliche Verlangen nach dem Ganzen, die Angst des Dichters, [...] 'um endlich in einem unvorhergesehenen Loch zu verschwinden' [...] » [34].

Del resto, pur nella sbalorditiva diversità degli orientamenti critici riguardo al mondo letterario musiliano, è spesso sottolineata con enfasi, a ribadire una sensibilità diffusa, proprio questa disposizione mentale dell'autore al concetto di una totalità oggettiva di valori, ormai perduta.

« La sua brama di totalità » — dice ancora Magris — « non permetteva a Musil di indugiare su contingenze particolari, di volgersi alla individualità; e il tutto organico ch'egli voleva cogliere era qualcosa di sociologico e di religioso insieme » [35].

Riducendo la totalità ad un estenuato sentimento nostalgico, interviene sullo stesso problema la Sonnino: « La nostalgia della totalità, così introvabile da esistere solo come oggetto della nostalgia, porta coerentemente al riconoscimento della sua direzione nell'universo moderno, ma anche delle grandi potenzialità e della disorientante ricchezza che accompagnano il suo venire meno, e quindi alla critica utopica che si libera da tutto ciò » [36].

Come un fondo misterioso tralucente, in Musil l'assolutezza del tutto si pone di fronte al reale concreto con pretesa sovrana e ne condanna la frammentarietà. E il tutto non è altro che ciò che la tensione musiliana, rilassata nell'attesa o 'attendismo' del nuovo, pone di fronte a sé, come soluzione globale, felice ed armoniosa meta di tutte le energie intellettuali: è cioè la ristrutturazione, operata dalla società, della vita dello spirito, secondo dettami di agile e duttile funzionalità.

[34] *ivi*, p. 295.

[35] C. Magris, *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in C.M., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963, p. 311.

[36] C. Sonnino, *Musil e il frammento*, in *Anima ed esattezza*, cit., p. 96.

Il reale, quindi, comparato a ciò che potrebbe essere ed ancora non è, risulta insoddisfacente e, soprattutto, insostituibile, sempre infinitamente interpretabile e modificabile [37]. Si riesce meglio, a tal punto, a percepire la qualità del tracciato musiliano, se la si intende in filigrana come una eco e dell'atteggiamento fenomenologico e della riflessione heideggeriana sulla crisi della cultura occidentale.

Se in particolare ripensiamo a Heidegger, per quel tanto che ci consente un discorso per così dire trasversale, non possiamo che soffermarci sulla natura particolare del rapporto che lega l'Essere all'Essente; il significato totalizzante, cioè, dell'esistenza umana alla testimonianza temporale e precaria che di esso è dato all'uomo fornire. Nell'opera d'arte, per Heidegger, si palesa, anzi per meglio dire si « disvela » l'Essere, quel tacito legame che rende gli eventi e le cose del mondo unitari, raccolti in un disegno spirituale, che assegna ad essi un senso ed una ragione, sia pure limitati al tempo di creazione e di fruizione di un'opera di arte. Senso e ragione che rendono ciascun elemento, in quanto parte del tutto cui rinvia, simbolo potenziale del disegno generale e, quindi, mezzo attraverso cui si esprime la globalità dei rapporti pensati dall'opera.

In Van Gogh, nel quadro raffigurante le scarpe di una contadina, come in quello incentrato sul tempio greco, viene alla luce l'ampio arco dell'orizzonte umano, al quale questi simboli rinviano:

In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Korns und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der

[37] In armonia con i già citati saggi di C. Monti, vedi A. Venturelli, *Progetto Musil*, Roma 1980, pp. 201-205; riguardo alle conseguenze che la dimensione etica e teoretica del sempre rinnovato 'progetto', riguardo alla realtà, rende possibili nella sfera interiore ed esistenziale della persona, vedi le raffinate riflessioni di Gerhart Baumann, in G. Baumann, *Musil*, Bern und München 1981, pp. 87-88.

Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bäuerin ist es behütet [38].

Le scarpe rappresentano il mezzo tramite il quale il groviglio dei casi umani e degli eventi naturali si fa trasparente alla contadina, che lo sente interiormente rinnovato al nascere di ogni nuovo giorno. Allo stesso modo il tempio:

fügt erst und sammelt zugleich um sich die Einheit jener Bahnen und Bezüge, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall die Gestalt und den Lauf des Menschenwesens in seinem Geschick gewinnen. Die waltende Weite dieser offenen Bezüge ist die Welt dieses geschichtlichen Volkes [39].

L'accordo vibrato ed assorto, che lega l'uomo alla terra ed al corso degli eventi, si rinnova nell'interiorità dell'uomo, ogni qualvolta le sue facoltà vibrano all'unisono.

Non la ragione o la fantasia o il senso morale a sé stanti consentono all'uomo di vivere in sintonia con il suo mondo, ma il vitale intreccio di queste, il misterioso confluire di tutti i sensi, che il romanticismo chiama intuizione o intuizione intellettuale (Schelling) o fede (Jacobi), e che Heidegger simboleggia nel duplice venire alla vita dell'opera d'arte: quando l'artista la crea e quando lo studioso la ricrea, prestandole sensibilità e soluzioni ideali.

Come uno stesso accordo, suonato su due strumenti diversi, conferma una tonalità, nell'atto in cui ne evoca possibilità ulteriori, così Musil sembra pensare con Heidegger e dare eco alle considerazioni del filosofo sull'arte. Se Heidegger si sofferma sulle varie possibilità di accesso al mondo e di penetrazione del senso profondo, che si cela al di sotto della convenzionale patina d'uso delle cose, Musil ripensa al significato dell'intuizione, parola chiave nel romanticismo tedesco, e le affida ancora la possibilità di una comunione tra l'io e la natura, tra l'io e gli altri uomini:

[38] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1952, p. 23.
[39] *ivi*, p. 31.

Die Welt, in der wir leben und gewöhnlich mitagieren, diese Welt autorisierter Verstandes- und Seelenzustände, ist nur der Notersatz für eine andre, zu der die wahre Beziehung abhanden gekommen ist. Zuweilen fühlt man, daß von all dem nichts wesentlich ist, für Stunden oder Tage zerschmilzt es in der Glut eines andren Verhaltens zu Welt und Mensch. Man ist Strohhalm und Atem, und die Welt die zitternde Kugel. [...] Oder wenigstens Mensch und Mensch messen sich nicht, beschnüffeln einander nicht wie Kundschafter, sondern wissen voneinander wie Hand und Bein an einem Körper. Das ist die Stimmung philosophisch schöpferischer oder philosophisch eklektischer Zustände [40].

Tuttavia Musil, che pur sottolinea come le scienze umane costruiscano il loro rapporto con la verità sulla base fluida e processualmente irripetibile dell'intuizione, ridimensiona subito questa prospettiva, nell'atto stesso, si può dire, in cui la apre. E, sempre nel 1921, in *Geist und Erfahrung*, assentendo al giudizio di Spengler sulla civiltà contemporanea, rileva come il « gusto » diffuso che l'epoca manifesta per l'esperienza intuitiva poggi su contraddizioni e asistematicità:

Aber daß schließlich der ganze Inhalt der Intuition darauf hinausläuft, daß man das Wichtigste nicht sagen und behandeln kann, daß man bis zum Extrem skeptisch in ratione ist [...], dagegen unerhört gläubig gegen alles, was einem gerade einfällt, daß man die Mathematik bezweifelt, aber an kunsthistorische Wahrheitsprothesen glaubt wie Kultur und Stil, daß man trotz Intuition beim Vergleichen und Kombinieren von Fakten das gleiche macht, was der Empirist macht, nur schlechter, nur mit Dunst statt der Kugel schießt: das ist das klinische Bild des durch übermäßigen, fortgesetzten Intuitionsgenuß erweichten Geistes, Schöngeistes unserer Zeit [41].

Come si vede, anche qui, l'esame dello spirito del tempo trova maggiore chiarezza e comprensibilità, laddove emerge il confronto con la ratio esatta delle scienze naturali, punto obbligato di riferimento, all'interno dell'esperienza musiliana [42]. La scienza viene cioè tacitamente favo-

[40] R. Musil, *op. cit.*, p. 1054.
[41] *ivi*, p. 1055.
[42] Vedi a tal proposito Hans Mayer, *Zwei Städtebewohner:*

rita rispetto al mondo morale e storico, perché rispetto a quest'ultimo, confuso e indeterminabile, anche se forse per troppa interna ricchezza, essa si pone come guida, suggerendo itinerari di ordinata e sicura riuscita [43].

L'intuizione, dice infatti Musil, consente di operare sui fatti, disponendoli ad inedite combinazioni, così come fa l'empirista, solo che ciò avviene in modo inefficace: essa « spara con la *polvere*, non con le pallottole ». Vale a dire, se non erriamo, che il suo intervento sul reale non è incisivo, come quello della scienza, poiché le possibilità espansive di questa 'apprensione' interiore non si concentrano sull'obiettivo, sì che sia chiara la struttura di senso del reale, ma si disperdono, 'sparando a salve'; è come se l'intuizione desse a credere di poter evocare legami e potenzialità nascoste del reale, senza farlo effettivamente perché ne

Robert Musil und Thomas Mann, in « Literatur und Kritik » 149-150 (1980), pp. 586-587. Vedi poi, in un contesto di maggiore approfondimento, ancora C. Monti, *Mach e la letteratura austriaca*, cit., pp. 143-145; ivi è posto l'accento sul ruolo centrale che, in Musil e nella coeva letteratura austriaca, assume la riflessione scientifica su Mach e sulla nuova direzione antimeccanicistica del metodo scientifico.

[43] A proposito dell'atteggiamento ambiguo con cui Musil si volge alla scienza, vedi H.W. Schaffnit, *op. cit.*, p. 81: « Das Erkennen, das war gesagt worden, schafft durch Vermittlung von Zustand und Hypothese eine feste Welt begrifflich definierter Gegenstände. Im Sinne der Hypothese wählt es bestimmte Zustandsdaten aus und läßt die Unendlichkeit ihres ganzen Feldes unberührt. Ihre Wahrheit ist darum abstrakt ». Su questa base l'autore si chiede come si possa costruire il mondo morale, a partire da una razionalità criticata e sentita insufficiente (*ivi*, p. 86). La stessa ambiguità di Musil riguardo alla ratio scientifica è sottolineata con finezza argomentativa da H. Böhme, che si chiede come sia possibile 'civettare' con la scienza e nello stesso tempo disprezzarla: Musil, infatti, esprime nei suoi saggi giudizi moralistici e, pertanto, negativi sulla ragione scientifica, che, secondo l'autore, ha distrutto gli ideali romantici e vi ha sostituito l'"inferno' dell'affermazione di sé, della ricerca del potere, dell'arido 'disincantamento'. (H. Böhme, *Anomie und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays Robert Musils und seinem Roman* 'Der Mann ohne Eigenschaften', Kronberg Taunus 1974).

riesce solo ad 'aprire' porte di accesso secondarie, mancandole la conoscenza dell'entrata principale. Musil, abbiamo visto, apparentemente distingue scienza e spirito, in realtà, più che differenziare, costringe le scienze dello spirito, o quel che resta di esse, a confrontarsi con le scienze esatte, poi, ancora, ci rivela di aspirare ad una conciliazione armonica di ratio e *Gefühl*, poiché il mondo umano (umanistico non può dirsi, poiché questo termine implicherebbe, nel richiamo alla tradizione, una autonoma peculiarità del *Geist* rispetto alla scienza) ha bisogno di un ordine funzionale, mancandogli la coscienza dei suoi fini. Il problema nasce, come abbiamo visto, per il ruolo che, all'interno di un sistema scientifico di rapporti, spetta all'intuizione, all'eticità creatrice. La scienza infatti non dà scale di valori né offre direzioni di senso: essa può solo garantire la possibilità di infinite direzioni di senso, a seconda del progetto individuale di partenza, e ciò conformemente all'apertura di orizzonti in cui la scienza dopo Mach e Avenarius si è venuta a trovare. La scelta di una direzione ideale invece di un'altra e, soprattutto, la significazione piena dei momenti successivi in cui questa direzione si viene dispiegando nel tempo dovrebbe, così pare sia da intendere, spettare alle scienze dello spirito; esse, tuttavia, sono malate e lo sono proprio perché non riescono più a crescere in coerenza con punti di riferimento assoluti, né con punti di riferimento particolari ma egualmente precisi, quali sono le scelte morali ed etiche di un individuo. Tutto ciò comporta, è evidente, un mutamento radicale, che Musil registra lucidamente, nel modo di intendere e valutare il posto dell'uomo e il senso delle sue iniziative, nella società, nella cultura.

L'uomo musiliano, quindi, che aspira ad ordinare scientificamente e matematicamente gli eventi psicologici ed anche storici, non trovando nell'ordine un significato umanamente preciso, poiché il Geist per ragioni storiche ne è privo, deve rifiutare come inadeguato il ruolo tradizionale dell'uomo, come essere fattivo e costruttore di certezze morali. Non potendo parlare di passività *tout court*, poiché questo termine presenta nell'uso comune una accezione negativa, quindi un preciso giudizio di valore, assente in Musil, si può tuttavia sottolineare come venga emergendo, da queste frasi musiliane, che l'uomo del novecento deve accettare uno stato di consapevole quanto ineludíbile frustrazione: non può non aspirare al senso dei suoi atti e dei suoi infiniti pensieri, ma non può compiacersi di trovarlo, sia pure solo per un attimo, concentrato nella particolarità delle sue scelte individuali. Solo l'organizzazione strutturale del metodo scientifico può garantire all'individuo una chiarificazione, esatta quanto esteriore, dei suoi tentativi morali ed esistenziali. Ma la continua frustrazione (che non diviene più leggera solo perché accettata consapevolmente) si converte (Nietzsche e Mann insegnano) in un attendismo pericoloso perché non soddisfatto.

Così Musil consegna al metodo scientifico la cultura umanistica, qualitativa e storica, e questa, intimamente irresoluta, attende la soluzione dei suoi problemi dalla scienza. Questo metodo e questi problemi di Musil ci ripropongono, in filigrana, Heidegger. Proprio perché la metafisica classica, sostiene il filosofo, non può che essere giudicata ormai decadente e, quindi, sorpassata, l'uomo deve porsi di fronte al reale con un atteggiamento diverso da quello cui era abituato ed affidato da secoli di consolidata cultura: non può più egli plasmare la realtà a sua immagine, trattandola come « ente », a sé contrapposto e con sé comparabile, perché di pari livello, né può affidarsi pertanto alla rappresentazione sensibile dell'altro da sé, fidando interiormente che questa dia obiettivamente accesso al senso del reale. Invece l'uomo deve partire dall'Essere, per poter giudicare la realtà e se stesso: per quanta disinvolta certezza egli mostrava nel passato, servendosi degli « enti » a suo piacimento, tanta maggiore cura ed attenzione assorta deve ora mostrare, spiando con prudenza il disvelamento dell'Essere, osservando il linguaggio al quale Esso affida e con il quale altresì offusca le ragioni del tempo nella storia. Se prima l'uomo fissava e determinava il mondo in modo univoco, precludendogli un'apertura a possibilità diverse di senso, ora ogni comprensione di questo stesso reale è da intendere come provvisoria ed infinitamente sostituibile; l'Essere, inteso come *alétheia* (verità nel significato più proprio al

mondo greco), disvelamento e quindi parziale occultamento del vero, non riempie di sé nessun evento naturale od umano, proprio perché ad essi si sottrae parzialmente: il concreto accadere storico viene così sentito dall'uomo come provvisorio, non legittimato, bisognoso di trovare le sue ragioni in qualcosa che lo sovrasta e che, però, sia pure in parte, lo annulla. In parte, è vero, l'Essere raccoglie in sé quella coscienza umana dei propri limiti e della propria relatività che la filosofia tradizionale ha, fino ad allora, secondo Heidegger, viziato e corrotto.

L'uomo, dice infatti il filosofo, deve ormai imparare a dubitare del senso di ciò che viene costruendo giorno per giorno, e deve vivere questa insicurezza rendendola fertile di un senso del limite, di una coscienza più matura delle sue possibilità.

Nel far così professione di senso pratico e di buon senso, Heidegger ci cattura e ci convince perché percepiamo una familiarità ed una confidenza umana, quali si riscontrano nei migliori dialoghi platonici. Sembra così che la vicenda umana della contadina in *Holzwege*, con le sue trepidazioni ed angosce, suggelli la fatica quotidiana dell'uomo comune, che, sempre consapevole delle sue debolezze, rinnova ciononostante con coraggio il patto interiore con le sue convinzioni.

Ma, a toglierci qualunque velleità di interpretare secondo il buon senso (inteso, è ovvio, come razionalità discorsiva) le sue suggestive allusioni, Heidegger muta rotta e ci comunica che in realtà l'uomo non può avere neppure la sicurezza parziale e limitata delle sue azioni, poiché tutti i suoi atti ricevono luce non da se stessi, ma da un fondamento assoluto, cui essi rinviano e che può rivelarsi in essi, come, altresì, ad essi occultarsi.

All'individuo non resta quindi che contemplare attento i possibili significati del reale, attendendo che gli si sveli il fondamento della vasta congerie di fatti, dei quali la sua storia si nutre [44]. La storia dell'uomo, l'intreccio delle sue

[44] M. Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit*, in M.H., Gesamtausgabe, Frankfurt a. M. 1976, IX, p. 192.

vicende nel ritmo dei rapporti sociali, impallidisce al cospetto dell'Essere e questo continuo rinvio, che l'individuo opera, dell'esperienza personale al suo assoluto e quindi impersonale metro di valutazione, dà vita non a corroboranti certezze ma a pesanti e consuete frustrazioni.

Diverso è infatti il senso romantico della tensione con cui l'artista vive il suo rapporto con l'Assoluto: nel romanticismo idealistico si dice infatti all'uomo che non potrà raggiungere, se non all'infinito, la meta dei suoi sforzi; però tutte le sue parziali realizzazioni, le sue iniziative morali e culturali hanno in sé una autonoma e precisa valenza. Sono infatti tutte parti dell'ordito storico in cui progressivamente ma con tenacia si realizza l'Idea [45].

Con una solennità non dissimile, Heidegger, al contrario, assicura all'uomo che qualunque cosa egli intraprenda, non potrà mai essere certo che le sue azioni trovino in se stesse la forza, per così dire, lo spessore morale o semplicemente vitale, atto a giustificarle.

Il metodo in virtù del quale risulta legittimo parlare di fondamento, nel novecento, è, come tutti sanno, il metodo fenomenologico: esame dei dati immediati della coscienza e messa in luce delle loro relazioni. Questa costruzione concettuale è resa in qualche modo fluida dall'*'epoché'*, principio della 'sospensione' del mondo reale: solo precludendoci il dubbio e la ricerca intorno alla rispondenza realistica, o meno, del nostro sapere, possiamo permetterci di indagare la struttura del reale e della teoresi umana, senza rischio di cadere nella ingenuità e nella inedeguatezza storiche.

L'insegnamento imprescindibile di Nietzsche da un lato, la separazione nel primo novecento delle scienze dalla filosofia, dopo la breve parentesi del 'connubio' positivista

[45] A tal proposito, vedi come, per Heidegger, all''Esserci' appartenga la possibilità di trascendersi, di oltrepassarsi e così di realizzare il proprio 'sé': gli atti di trascendenza o di 'oltrepassamento' non si snòdano secondo una successione temporale di tipo teleologico, ma si collocano secondo una prospettiva 'estatica' (M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie. Vorlesungen 1923-1944*, in M.H., Gesamtausgabe, cit., XXIV, pp. 425-429).

dall'altro, ci suggeriscono l'urgenza di un distacco critico dai problemi tradizionali della metafisica e dalle sue facili certezze, e la necessità altresì di un discorrere filosofico più vicino all'uomo, alla ricchezza ed ai limiti del suo operare nel mondo. Nella sua analisi della ormai fragile e disorganica cultura europea, Musil adopera un linguaggio impersonale e descrittivo, che si confà alle scienze naturalistiche:

Ich beginne mit einem Symptom.
Zweifellos machen wir seit zehn Jahren Weltgeschichte im grellsten Stil und können es doch eigentlich nicht wahrnehmen. Wir sind nicht eigentlich geändert worden; ein bißchen Überhebung vordem, ein bißchen Katzenjammer nachdem [...] [46].

La descrizione prudente e ritmata, secondo il modo in cui gli eventi naturalmente si succedono, esclude, nello spirito husserliano, un ripensamento ulteriore sui legami tra il prima e il poi, sulle cause e le ragioni dell'accaduto, salvo proporre poi, come vedremo, il problema del fondamento in altro ambito.

E ancora traspare il metodo husserliano se leggiamo in filigrana la riflessione storica di Musil:

Es ist ein sehr aktuelles Gefühl von Zufall mit bei allem, was geschah. Es hieße den Glauben an die Notwendigkeit der Geschichte doch beträchtlich überspannen, wollte man in allen Entscheidungen, die wir erlebt haben, den Ausdruck einer einheitlichen Bedeutung sehn. Leicht vermag man hinterdrein im Versagen der deutschen Diplomatie oder Feldherrnkunst zum Beispiel eine Notwendigkeit zu erkennen: aber jeder weiß doch, daß es ebensogut auch anders hätte kommen können, und daß die Entscheidung oft an einem Haar hing. Es sieht beinahe aus, als ob das Geschehen gar nicht notwendig wäre, sondern die Notwendigkeit erst nachträglich duldete [47].

L'atteggiamento neutrale di queste considerazioni perde consistenza, ad un'analisi più approfondita, come il vapore nel braciere ardente: si muove, al fondo del discorso,

[46] R. Musil, *op. cit.*, p. 1075.
[47] *ivi*, p. 1077.

una convinzione, silenziosa e tenace, che cioè la scienza, con il suo metodo, costituisca un punto di riferimento assoluto per lo uomo di cultura.

In un brano del saggio in questione, significativo a tal proposito, Musil afferma che « Das Weltbild verliert dadurch an sogenannter Erhabenheit » [48] e, a suggerire come questa perdita sia di per sé un dato di fatto, non recuperabile pertanto se non in un futuro completamente rinnovato, ci viene rappresentando un'immagine di tono silvestre: un cacciatore spara nel bosco ad un cerbiatto e lo uccide.

Sulle ali di una pulsante immaginazione, l'autore si chiede se l'intero processo, la sequenza degli eventi, delle cause e degli effetti, delle azioni e reazioni del cerbiatto possa essere revocato alla rovescia, per così dire, ed in tal modo annullato nei suoi effetti letali (definitivi). Ma l'uomo dovrebbe, dice Musil, possedere la potenza capace di riorganizzare l'intero mondo: vale a dire che per ottenere un risultato del genere bisognerebbe possedere l'inaudito potere di sconvolgere le leggi dello spazio e del tempo, cioè le regole fisiche e biologiche su cui si basa la scienza [49].

In questa sede Musil non spende una parola sull'impossibilità che si ripeta in natura una copia identica di quel singolare intreccio di tensioni e di pulsioni che è la vita animale e umana, nel caso specifico la vitalità e la disperazione del cerbiatto: la unicità del processo biologico e spirituale non è infatti meditata dalle scienze naturali, che descrivono relazioni orizzontali tra le cose, tutte simboli di rapporti quantificabili e, come tali, di eguale dignità formale. Ciò che tuttavia, ci dice Musil, è impossibile per le scienze umane, riportare in vita qualcosa, annullare l'ineluttabile legge della morte, che rende così sofferta la sfera del passato, potrà essere possibile per le scienze esatte, che premono verso il nuovo e si muovono con audacia, spostando continuamente i confini del possibile:

In Wahrheit muß, um auch nur einen erschossenen Hirsch wieder

[48] *ivi*, p. 1078.
[49] *loc. cit.*

auf die Beine zu bringen, etwas Neues geschehen, nicht bloß eine Umkehrung und Wiedergutmachung! Die Welt ist voll eines unbändigen Willens zum Neuen, voll einer Zwangsidee des Andersmachens, des Fortschritts! [50]

L'ideale, enfatizzato, del progresso riconferma la ascendenza scientifica del discorso musiliano ed esclude dal campo di indagine derivazioni ed influenze storiciste; ora, è vero che dopo Nietzsche non è più proponibile un disegno storico che tracci il progresso: se è lecito parlare di uno sviluppo verso il meglio, lo è, in qualche misura, solo alle scienze, che ormai nel novecento escludono dal loro ambito interessi umanistici e filosofici.

Poiché quindi la crisi della cultura europea, cui si riferisce Musil, è una crisi di valori schiettamente umanistici, il rispetto della distinzione di ambiti e competenze, distinzione nella quale scienza e « umanesimo » vivono il loro rapporto, condurrebbe a cercare di risolvere i problemi che definiscono la crisi europea con metodi e sensibilità proprie alla sfera umanistica. Musil, invece, interviene in nome della ragione scientifica a esaminare e scomporre i dati storico-letterari: ne dà una sintomatologia, li rende cioè segni di una crisi in atto, e come segni li rende 'messaggeri' di un ordito essenziale, di un significato portante che però non è minimamente scalfito dal quadro clinico: si sa che c'è ma non lo si vede.

Questo significato globale dell'insieme vive solo come oggetto di un rinvio allusivo, non potendo essere compreso attraverso gli eventi: questi infatti sono da Musil scomposti, analizzati, descritti sperimentalmente, ma mai motivati dal di dentro:

[...] die Wahrheit liegt bei einem solchen Gegenstand nicht in der Mitte, sondern rundherum wie ein Sack, der mit jeder neuen Meinung, die man hineinstopft, seine Form ändert, aber immer fester wird [51].

[50] *loc. cit.*
[51] *ivi*, p. 1075.

E ancora, più avanti:

Die Psychologie zeigt, daß die Phänomene vom übernormalen bis zum unternormalen Menschen stetig und ohne Sprung sich aneinanderbreiten, und die Erfahrung des Krieges hat es in einem ungeheuren Massenexperiment allen bestätigt, daß der Mensch sich leicht zu den äuBersten Extremen und wieder zurück bewegen kann, ohne sich im Wesen zu ändern. Er ändert sich, aber er ändert nicht sich [52].

La verità dunque, il significato dell'uomo e della sua storia, non può essere testimoniato dagli eventi storici, perché questi, come si vede, non hanno il potere di scalfire e coinvolgere in qualche modo il valore essenziale che li sostiene e che permane sempre lo stesso, ad onta di ogni mutamento reale. Di esso non si sa nulla: il metodo impersonale, con cui l'autore misura gli eventi, non può ricreare, e Musil ne è chiaramente consapevole, le ragioni e condizioni che muovono e rendono possibile una verità storica: può solo riconoscere la necessità dell'esistenza di un senso non ben determinato, che fondi l'iniziativa morale e politica dell'uomo. Così facendo però finisce per relegare il significato dell'accadere storico ad una regione inaccessibile cui ci si rivolge, nella mente, con reverente stupore, ma della quale non si possono indagare confini e forme naturali del suolo. È come dire che, pur assumendo i parametri scientifici per esaminare il mondo umano, permane in Musil come residuo, o come eredità, e quindi come problema, la coscienza di un qualcosa che sfugge alle scienze esatte e che ne costituisce il limite. È proprio questa coscienza della diversità del *Geist* rispetto al *ratioïdes Gebiet*, che sembra già all'inizio sancire l'inefficacia del metodo scientifico, qualora reso metodo di spiegazione storica e morale.

Nella partitura di Husserl, per così dire, si incontrano le medesime note, anche se la loro tessitura armonica presenta 'attacchi' diversi. Fin dall'inizio della mole di pagine che dà corpo alle *Idee*, sono chiari i due concetti attorno ai

[52] *ivi*, p. 1080.

quali ruota l'intera trattazione: il principio di relazione e quello della predatità. Sulla relazione, sul rapporto con l'altro da sé, si basano la vita della psiche e quella della coscienza, come altresì si fondano la struttura fisica della natura e quella biologica del mondo animale. È alla relazione, infatti che si appoggia l'atto più importante del soggetto, nel sistema husserliano, l'atto intenzionale, la capacità, che ognuno di noi possiede, di trascendersi e di obbiettivarsi, rendendo possibile il rapporto teoretico, pratico ed estetico [53].

Questa attività umana, sempre reiterata e tuttavia mai esausta, offre al soggetto apparentemente un'apertura infinita e vaga di orizzonti; ma il momento interessante della riflessione si fa avanti con l'aggancio, da parte del filosofo, di questa potenzialità relazionante ad un presupposto originario (predatità) che, pur mai compreso interamente dall'uomo, chiude e delimita i suoi spazi di realizzazione. C'è una coerenza spirituale nell'io, che rinvia ad un fondamento psichico, ad un atto originario che ha sancito per la prima volta (prima, in senso sia logico che cronologico) la costituzione da parte del soggetto delle idee di spazio, tempo, sostanza e causa: anche alla origine, tuttavia, ci assicura Husserl, l'io non si muove obbedendo ad una spontaneità autonoma e liberamente creativa, ma seguendo l'impercettibile disegno di una spontaneità, come dice lo stesso autore, 'recettiva'.

È pur sempre, come si vede, un atto di relazione dell'io con il reale e, inoltre, di tipo fenomenologico, tale che, insomma, nessuno dei due termini esiste indipendentemente dal rapporto e, quindi, nessuno dei due si esprime di più e con più ragione dell'altro, né l'io né l'altro da sé. Sembrerebbe una ammissione ripetuta e chiarita dei termini della questione. Tuttavia, poiché questo atto è originario, assume un'importanza, all'interno del mondo psichico e spirituale dell'anima, pari solo al suo mistero:

[53] E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, in E.H., *Gesammelte Werke*, cit., III, pp. 203-205.

Der Geist hat einen seelischen Untergrund. Er zeigt sich darin, daß das Subjekt Ich nicht angewiesen ist auf bloße Retentionen und Erinnerungsreproduktionen. Die sinnliche Reproduktion waltet auch in der Form, daß unter sinnlich ähnlichen Umständen Ähnliches auftaucht, und so wirkt sinnliche Ähnlichkeit dahin, daß neue Vorgegebenheiten sinnlich ähnlicher Art, als welche früher produktiv entstanden waren, erwachsen und darunter solche, die trotz dieser Ähnlichkeit [...] in den Status der Ursprünglichkeit nicht zu verwandeln sind [54].

Questa coerenza interiore, di cui qui si parla, risponde al bisogno di differenziare il mondo umano da quello fisico-naturalistico, in base ad una esigenza di libertà spirituale: se per la natura si parla del rapporto determinante di causa-effetto, all'interno della psiche, prima, e della coscienza, poi, vige la condizionalità di uno stato nei confronti dell'altro; il che presuppone la possibilità di una riorganizzazione dei punti di riferimento e delle sequenze coerenti di stati interiori, qualora il soggetto non nutra più la stessa disposizione morale del passato.

L'atto del differenziare (in questo caso i mondi naturale e spirituale) è logicamente legato ad un'operazione, che spesso è sottintesa, di valutazione da un punto di vista globale ed unitario delle stesse differenze, vale a dire che si può differenziare una cosa dall'altra nel momento in cui si stabilisce, sia pure implicitamente, un legame tra le due: qualora esse, infatti, fossero prive di rapporto, non potrebbero neppure essere poste a confronto. Se per qualche motivo fallisce l'operazione del differenziare, cade anche la possibilità di una relazione tra i due elementi in questione.

In Husserl, la differenziazione, come la definizione dei legami interni tra mondo naturale, della causalità fisica, e mondo spirituale, della libertà morale, presentano problemi di tal tipo.

L'uso, infatti, di un unico metodo, quello fenomenolo-

[54] E. Husserl, *Gesammelte Werke*, cit.,IV, pp. 333-334.

gico, per entrambi i campi, e di un'ottica di relazione che, come modello, rinvia alla fisica naturalistica, compromettono, già all'inizio, l'atto del differenziare: non è chiaro, infatti, che tipo di libertà la condizionalità consenta e come avvenga la crescita interiore dell'uomo, posto che la semplice descrizione delle relazioni in essa presenti non svela nulla del perché di queste stesse relazioni.

Inoltre, una volta scelto come criterio comune il metodo scientifico, ci si accorge che questo non garantisce all'uomo una delle esperienze più importanti, la comprensione dell'altro individuo. La persona, infatti, rinvia, per Husserl, alla monade, ad una organizzazione vitale e spirituale insieme, tale che di essa si possono verificare risultati e determinazioni successive, ma solo intuire il fondo precostituito, la qualità originaria. La monade è in qualche modo funzionale ad un progetto di dinamiche interrelazioni tra i soggetti: vale a dire che se voglio comprendere l'altro, a sua volta racchiuso in un'identità monadistica, posso solo farlo per via analogica, riflettendo su di esso la mia personale esperienza interiore (*Erlebnis*) [55].

Non esiste problema, quindi, se voglio solo comprendere le relazioni condizionali in cui questo altro entra con l'ambiente circostante; il problema sorge quando mi chiedo la natura, la qualità morale di questi stessi rapporti: in questo caso il senso è fornito al mio *Erlebnis*, che fa da tramite necessario perché io possa accedere all'altro da me.

Husserl però non si ferma qui: il discorso, svolto in questi termini, suggerisce all'uomo il coraggio di fare della sua identità indiscutibile il punto di partenza e la condizione necessaria di sensibilità per accedere a pieno titolo al mondo interiore altrui. La possibilità che l'uomo conquisti una verità spirituale, anche se questa è resa, per così dire, fluida dal suo orizzonte soggettivo e relativo, cade nel momento in cui Husserl ritorna col pensiero al fondamento irrinunciabile di noi stessi, per farne questa volta non un punto di partenza per future aggregazioni personalistiche,

[55] *ivi*, p. 167.

ma un suggello di limitazioni e frustrazioni culturali. Non potremo, dice il filosofo, essere sicuri di avere colto la verità effettiva di noi stessi e degli altri, perché l'atto originario intenzionale, che ha sancito per la prima volta la nostra presenza nel mondo, ci condiziona a tal punto da rendere impossibile una comprensione dell'altro, che non sia quella deformata dalla nostra identità [56].

Il fondamento, o significato cardinale dei « mondi », si allontana pertanto dalla univocità cartesiana della ragione, e finisce, reso così misterioso, per condizionare tutta l'impostazione dell'indagine fenomenologica. È chiaro che se vi è una tensione in Husserl tra la volontà di progettare un'iniziativa civile e culturale (*Aufbau*), sperimentale e priva di pregiudizi, da un lato [57], e il problema di trovare un fondamento, che sia garante di questa stessa iniziativa, dall'altro, questa tensione nasce dall'avere elevato la scienza, con il suo metodo analitico — descrittivo, a criterio morale. Per la scienza del novecento, è infatti agevole conciliare sperimentalismo (apertura alle infinite possibili relazioni regolate tra le cose) e fondamento (struttura fisica o, come dice Husserl, 'fisicalista'): il fondamento, in questo caso, non costituisce un problema, né si avvolge di mistero, perché si limita a fungere da struttura regolativa, forma di una cosa o di un evento naturale. Non vi è in esso una presunzione di senso, né quindi una connotazione di qualità: non è ad esso immanente la giustificazione del decorso naturale, perché alla scienza non interessa la dinamica profonda di un processo

[56] *ivi*, p. 169; riguardo all'influsso di Husserl su Musil, vedi in particolare H. Arntzen, *op. cit.*, p. 45 e p. 75; per una verifica poi, dei rapporti culturali esistenti tra Heidegger e Husserl, uniti comunque dal dialogo che Musil tesse con entrambi, vedi H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 681 e p. 685, ove si fa riferimento alla considerazione di Heidegger per Husserl, considerazione che in *Sein und Zeit* diventa il puntello ideale, per così dire, delle riflessioni dell'autore: a ciò è attribuito, da Gadamer, il distacco polemico di Jaspers dal corso che in tal senso la speculazione heideggeriana è venuta assumendo.

[57] E. Paci, *Idee per una enciclopedia fenomenologica*, Milano 1973, pp. 192-193.

biologico o fisico, ma solo la schematizzazione di un evento, in base ad unità di rapporto (causa-effetto) che siano convenzionalmente accettati.

È chiaro che, se per la scienza in tali termini è possibile parlare di fondamento, non lo è altrettanto per la filosofia o la morale o l'estetica: dopo Nietzsche sembra inadeguato storicamente, o quantomeno ingenuo, riproporre un problema filosofico nei termini tradizionali della filosofia occidentale.

Si pensi solo al modo in cui, in *Menschliches, Allzumenschliches*, Nietzsche riconduce l'intera metafisica occidentale ad una credenza umana erronea, che il mondo sia una cosa sola ed immobile, sia sostanza perenne ed eguale sempre a sé stessa [58]. L'esigenza, che l'uomo ha sempre soddisfatto, dell'ancorare il mutamento e la precarietà del mondo ad un fondamento solido quanto statico è indizio per il filosofo di pigrizia mentale e morale, ed ha operato, questo è l'aspetto grave della questione, una mistificazione dei valori, la sostituzione di forme astratte e ripetitive alla ricca ed infinita tensione vitale e morale, che sola può 'aprire' il senso del mondo [59].

Sullo sfondo della critica alla metafisica viene prendendo sempre più luminosamente corpo la riflessione sulla scienza e i suoi compiti nella civiltà contemporanea; da questa riflessione, come si sa, assorbono gli umori letterari le *Unzeitgemäße Betrachtungen*.

Sintomo della crisi europea della cultura di fine ottocento è per Nietzsche la rottura impietosa dell'equilibrio Apollo — Dioniso, ragione — vita, scienza — sentimento, cultura — società, equilibrio tanto difficile e prezioso che viene dal filosofo ammirato solo nella civiltà greca, e solo nell'attimo luminoso e atemporale della tragedia, perché già con Socrate, come si sa, inizia la scissione e la decadenza.

Così, allentatisi i vincoli e rotte le fragili corrispondenze tra la ragione e la civiltà morale, la ratio dell'uomo

[58] F. Nietzsche, *Werke*, cit., VI, 3, p. 66.
[59] *ivi*, p. 67.

procede sui binari della scienza e ricerca non più le ragioni dell'esistenza umana, ma gli obbiettivi a volta a volta mutanti, del piacere individuale [60]. Alla ricerca vera e propria si sostituisce l'ambizione di un facile godimento, alla fiducia individuale nelle proprie capacità, l'insicurezza e la passività di chi contempla le immagini piacevoli del bello e si protegge dall'ansia, consegnando ad esse valori metafisici e false verità: solo così il mondo appare ordinato e rassicurante.

La metafisica nasce dunque, come Heidegger dirà, quando l'uomo tratta l'« essere » da « ente », si pone cioè di fronte al reale con atteggiamento di sfrontato dominio, plasmandolo a propria immagine ed arrestando il suo flusso vitale in 'sistemi' di sostanze: come se il fluido della vita si lasciasse sedurre ed asciugare da formule magiche e rituali propiziatori. È un atteggiamento questo, ci comunica Nietzsche, motivato dalla vertigine che coglie l'uomo di fronte alla lacerazione del rapporto armonico tra forma e vita [61], e della seguente tentazione, quella di sopperire con la razionalità e con il dominio formale, scientifico, sulle cose alla loro mancanza di senso.

La nostra civiltà, dice Nietzsche, è una civiltà decadente, perché traduce in senso estetico qualunque tipo di impulso o esigenza umana, e nel fare ciò, consegna alle immagini il controllo assoluto sulla vita umana e riconosce così l'irresistibile suadenza della raffinatezza formale [62].

Come si vede, atteggiamento estetico e dominio scientifico dell'uomo sulla natura radicano entrambi, per il filosofo, nella paura del vuoto e del mistero, vuoto misterioso in cui ormai sembra battere all'impazzata il cuore del mondo; entrambi poi originano da una scelta umana, quella

[60] *loc. cit.*, F. Nietzsche, *Werke*, cit., V, 2, p. 140 e, ancora III, I, p. 383.
[61] F. Nietzsche, *Werke*, cit., III, I, p. 31.
[62] La sensibilità al fascino dell'immagine nasce per Nietzsche, come si sa, dalla separazione tra forma e vita, Apollo e Dioniso, separazione nella quale le civiltà post-socratiche vivono la loro decadenza.

di privilegiare la forma, l'apparenza estetica o lo schema scientifico rispetto alla vita morale o biologica.

È comunque la critica alle immagini ed al loro passivo consumo da parte dell'uomo che dà senso e vita alle *Considerazioni Inattuali:* il filosofo, in questo contesto, non può che stimolare ad una presa d'atto critica sulla reale funzione di queste immagini, sul valore quindi strumentale della scienza e sugli aspetti 'socialmente' motivati di certi valori estetici [63]. Alla supina adorazione del 'bello', egli contrappone, in ciò fedele allievo dell'illuminismo, un'arte ed una conoscenza 'tragiche', nella memoria di Schiller 'sublimi' [64].

Come sottolinea mirabilmente G. Baioni: « Il 'terrorismo della conoscenza tragica', che appare come imperativo in questo medesimo appunto, conferma ancora una volta la natura sublime dello spirito libero nietzschiano. La sua missione è la restaurazione dell'antico equilibrio tra la bellezza apollinea e la verità dionisiaca. Ma la prima condizione di questa rinascenza della cultura tragica è l'emancipazione della forma apollinea dalla sua servitù verso la civiltà del lusso. Questa opera di liberazione dell'arte dalla sua funzione ancillare del rispecchiamento metafisico è il compito del filosofo [...], che prepara le condizioni per la rinascenza dell'arte tragica lottando contro tutte le tendenze attualizzanti che vorrebbero porre l'arte al servizio della moda, del giornalismo e dello spirito del tempo (III, 4, 6). [...] Nella sua opera di distruzione di ogni dogmatismo egli vive tragicamente la fine della metafisica (III, 4, 16), porta l'impulso della conoscenza ai suoi limiti estremi dove la scienza deve rivolgersi contro se medesima per diventare critica del sapere e critica della conoscenza. Ma nel momento stesso in cui la serpe della scienza si morde la coda, l'arte appare come l'unica salvezza contro la tragica rassegnazione che segue alla morte della filosofia (III, 4, 105) » [65].

---

[63] G. Baioni, *La filologia e il sublime dionisiaco,* cit., p. XLVI.

[64] *ivi,* p. XVIII.

[65] *ivi,* pp. XLV-XLVI.

È dalla stessa scienza, spinta ai suoi estremi, che può avvenire la liberazione dell'uomo: è l'uso spregiudicato della ragione, quindi, che può liberare l'uomo dall'ipnosi dell'immagine e dalla tentazione di reificare i frutti della sua libera attività, impietrendoli in categorie metafisiche. Scorre sottile ma permanente, al di sotto dei pensieri nietzschiani, la polemica contro il sapere metafisico e questa si infervora e si ingrossa quando al filosofo si rendono chiare le limitazioni umane che questo sapere ha arrecato e consolidato: la ratio, audacemente usata, deve riportare all'uomo ed alle sue possibilità e capacità, ed alla sua volontà, tutto il mondo della cultura, reimmettendo nella statica relazione tra passato e presente la fragile, viva e pulsante dimensione del futuro, cui l'uomo affida le sue tensioni e i suoi sempre nuovi progetti.

Ma, come si vede, la scienza, utilizzata e valorizzata per l'apertura della sua sperimentazione razionale, non assume in Nietzsche il ruolo di un punto indiscutibile di riferimento: ad un certo punto deve intervenire l'arte, e suggerire al 'filosofo' contenuti umanistici e sensibilità che l'uso abile di una scaltrita ragione da solo non sa intendere e controllare. L'arte deve, d'altra parte, come si vede, ricondurre ogni interpretazione della realtà a quel prezioso, individuale ed irripetibile punto d'incontro di umori, tensioni e passioni che è l'uomo; la prospettiva austera e definitiva di un fondamento assoluto della realtà impallidisce e perde così credibilità, riducendosi a segno di una sovrabbondanza creativa umana, che dispone gli elementi del reale come se seguisse la logica libera ed audace di un fotomontaggio.

Se è innegabile che la filosofia nietzschiana costituisce una svolta nel pensiero occidentale, è parimente inconfutabile che ogni successivo tentativo di speculazione vada commisurato all'entità ed alle conseguenze della suggestiva riflessione del filosofo.

Particolare interesse, pertanto, suscita il modo nel quale, in Musil e in alcuni atteggiamenti della riflessione di Heidegger e della fenomenologia husserliana, la memoria di Nietzsche appare come adombrata da un nuovo, rinforzato proporsi dei problemi filosofici tradizionali. Abbiamo infatti

osservato come sia Musil che Heidegger e, entro certi limiti, Husserl, ricerchino o si sforzino di pensare i termini entro i quali si può ancora parlare di un fondamento del reale, che permetta di 'leggere' il disegno sotterraneo, il respiro costante e sereno del tempo.

Questa ricerca si alimenta di nostalgia, per il modo in cui nel passato le scienze umane procedevano fidenti nella loro capacità di penetrare le ragioni essenziali della storia e di stringerle ad un unico punto assoluto di riferimento.

Proprio questo struggimento nostalgico, come l'insicurezza nei riguardi delle 'attuali' possibilità della ragione umanistica, costituiscono il motivo per cui Musil (e gli fa eco Husserl) si mostra sensibile al fascino delle scienze naturali. Queste sono 'invidiate' per la loro interna sicurezza metodologica e per la loro disinvolta capacità di organizzare il reale, leggendone le forme, la struttura. Lo scarto ovvio esistente tra la 'forma', fisicamente intesa (o, alla Husserl, intesa in senso 'fisicalista') e la forma o 'idea' filosofica, di tipo qualitativo, perde la sua ragion d'essere nel momento in cui, per l'assenza di una efficacia storica e umanistica della ragione, le 'forme' scientifiche assumono di fatto il valore totalizzante dell'unica possibile 'radiografia' del reale.

Questo risultato, e cioè l'attribuzione alle scienze esatte di una funzione non solo pragmatica, ma teoretica in senso pieno, e quindi la costante imitazione del loro metodo spregiudicato e disinvolto all'interno delle scienze dello spirito, è più una concretizzazione radicale dei rischi e delle possibilità evolutive implicite alla riflessione di Musil, che una effettiva ammissione da parte dell'autore.

Ogni fase del saggio esaminato comunica al lettore l'impressione che Musil si sia assunto un arduo compito, quello di registrare, sintonizzandosi, per così dire, con la stessa tensione degli eventi, la portata effettiva della crisi europea. E di questa onestà e sensibilità intellettuali, di singolare portata, noi non possiamo che essergli grati, poiché ci offre chiaro il quadro delle contraddizioni e delle infinite possibilità ed impossibilità di evoluzione che in ogni epoca sono implicite. Egualmente, è da porre in rilievo l'intuizione

chiave della sua opera, che alla scienza vada il merito di aver additato i sentieri di una libertà, spregiudicata e creativa, di organizzazione del reale, libertà in cui le scienze dello spirito devono riacquistare fiducia e fede, poiché esse ora vivono nella insicurezza e nella confusione. Il problema, cui ci siamo avvicinati e che ci è parso il più interessante, è quello di come poi effettivamente, partendo dai pensieri di Musil, le scienze dello spirito possano riacquistare solidità e sicurezza di azione, dal momento che, per la debolezza di cui sono investite e per la mancanza di una ricognizione interna dei loro fini e dei loro metodi, rischiano di farsi fagocitare da una ratio che nasce 'astratta' e che si presta, quindi, più ad una utilizzazione pragmatica, organizzativa del reale, che ad una profonda conoscenza della sfera così peculiare e così preziosa dell'umano. Del resto sappiamo già come la peculiarità e la preziosità dell''essenza' umana, come dice lo stesso Musil, siano convinzione profonda dello stesso autore.

MARGINALITÀ E DESUBLIMAZIONE IRONICA IN ROBERT WALSER *

di
FERRUCCIO MASINI
Firenze

« L'ironia » — notava Kierkegaard nelle pagine del suo famoso libro dedicato a questo concetto — « si presenta come quell'ironia per la quale non si dà nulla che possa consistere, come quell'ironia che la fa finita con ogni cosa e che al tempo stesso è tale da avere la perfetta potenza di fare tutto. Se essa lascia sussistere una qualche cosa, pur tuttavia sa che è in suo potere annientarla e lo sa in quello stesso istante in cui la lascia sussistere. Se essa pone un qualcosa, pur tuttavia sa che ha il potere di sopprimerlo e lo sa nello stesso istante in cui lo pone. Essa si sa in possesso dell'assoluta potestà di legare e di sciogliere » [1]. All'ironia romantica come « Form des Paradoxen » (F. Schlegel) potremmo ricondurre la genesi e la motivazione segreta dell'ironia di Robert Walser, sempreché si tenga presente che quest'ultima è caratterizzata dall'evoluzione dell'elemento naturale, o meglio, in essa è l'insistenza sull''ingenuo', sul « naiv » a produrre schlegelianamente

* Relazione tenuta al *Colloquium zum Robert Walser « Immer dicht vor dem Sturze... »*, 23-25 maggio 1985, promosso dall'Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma e dall'Institut für deutsche Sprache und Literatur II, J.-W.-Goethe Universität, Frankfurt a.M.

[1] S. Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*, in S.K., *Gesammelte Werke*, übersetzt von E. Hirsch, Bd. 31, Düsseldorf 1961, o. X 281.

l'effetto o il sottinteso ironico: l'ingenuo, infatti, risulta qui sovradeterminato, nel senso, appunto, dell'intenzione ironica o autoironica. Già da queste considerazioni parrebbe evidente come l'ironia walseriana rappresenti un caso particolare del *complicarsi* dell'ironia romantica: un complicarsi che si rileva nello stesso autodissimularsi dell'ironia o più precisamente nel suo risolversi in quell'astrazione poetica che costituisce il reagente più suggestivo della scrittura walseriana.

Ma quale costellazione della soggettività o, con altre parole, quale variante del « suicidio grammaticale dell'Io », di cui parlava Jean Paul a proposito dell'umorismo, costituisce l'elemento plasmatore dell'ironia di Walser?

È fin troppo evidente che cade, con Walser, quella che Dilthey chiamava « ästhetische und sittliche Stimmung der pantheistischen Weltanschauung » [2]: il mondo di Walser è ormai privo di una sua consistenza ontologica e non rappresenta più in alcun modo l'« infinita pienezza » di una totalità. L'« arabesco » dello scrittore svizzero non ha molto in comune con la teoria schlegeliana dell''arabesco', nel quale doveva cogliersi la « Indikation auf unendliche Fülle » [3]. Tuttavia, anche nell'arabesco di Walser sono riscontrabili alcuni caratteri propri della tecnica schlegeliana: per esempio, quello che F. Schlegel chiama « il senso dell'ironia e particolarmente l'intenzionale diversità e unità del colorito » (« der Sinn für Ironie und besonders die absichtliche Verschiedenheit und Einheit des Kolorits » [4]). Il gioco del colorito in cui unità e diversità si intersecano e s'intrecciano così da determinare un continuo ribaltamento dei piani prospettici, è presente nella « superficie » (a proposito dei personaggi di Walser Benjamin parla di una « superficialità disumana » [5]) e in quel piacere della superficie

[2] W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Berlin 1870, p. 361.

[3] F. Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, edited with introduction and commentary by Hans Eichner, Toronto-London 1957, Nr. 407.

[4] F. Schlegel, *Athenäum-Fragmente*, in F.S., *Kritische Schriften*, hrsg. von. W. Rasch, München 1970, p. 79.

[5] W. Benjamin, *Robert Walser*, in W.B., *Avanguardia e rivoluzione*, trad. it. di A. Marietti, Torino 1973, p. 91.

che è proprio delle piccole prose di Walser. In esse l'autore si nasconde, sotto la maschera dell'Io narrante o dell'impersonale « Si », a tessere quella sottile allegoria del quotidiano a cui l'estro ironico della dissimulazione, dell'apostrofe infantile, della apparente frivolezza colloquiale, dell'enigmatica confidenza conferisce appunto quella suggestione preziosa e iridescente che è propria dell'arabesco. Il « piacere dell'ornamento », « Lust zum Schmuck » (Goethe), che è tipica dell'arabesco romantico, diventa qui un intarsio di *Stimmungen* all'interno di una disposizione fondamentale, di quel *Grundton* che è dato dal soliloquio.

Christoph Siegrist ha notato, a proposito delle composizioni in prosa di Walser, il ricorrere di determinate figure retoriche, dalla catacresi agli ossimori, ai paradossi, alle iterazioni, ma è soprattutto il procedimento ironizzante di questa scrittura ad agire in queste scritture così da produrre la rottura di prospettive rigide, sopprimendo il « ductus normale » con la decisiva affermazione del momento ludico, della divagazione arbitraria: « ein spielerisch-unverbindliches Moment » [6]. È proprio il carattere ornamentale, la piacevolezza del gioco, la rottura della regolarità sintattica, la retrocessione del contenuto a vantaggio della sua « presentazione linguistica » a costituire, per Siegrist, la specificità di questi arabeschi, in cui si dissolve il tipo del racconto o della *Kurzgeschichte* sostituiti dalla parafrasi o dalla parodia [7]. Sta proprio nel modulo dell'arabesco dove la sfumatura, la reticenza, l'interruzione, la digressione, la stessa cadenza ritmica (C. Siegrist) sovvertono la struttura rigida dei generi, liberando gli 'imponderabili' psicologici, le sfumature e gli adombramenti del non-dicibile, il punto terminale, a mio avviso, di quella rarefazione dell'ironia romantica in cui si nasconde l'idoleggiamento di una regressione infantile e al tempo stesso un grado di sofisticazione estrema delle *Stimmungen*. È nei

[6] C. Siegrist, *Robert Walsers kleine Prosadichtungen*, in K. Kerr (Hrsg.), *Über Robert Walser*, in 3 Bänden, Frankfurt a.M. 1978, I, p. 139.

[7] *Ivi*, p. 141.

modi della scrittura, quindi, che si lascia intravedere il complicarsi, come *implicatio*, dell'ironia romantica in Walser, quasi dovesse interessare ormai soltanto il suo esito figurale-musicale colto come allo sbocco di un lungo tragitto sotterraneo.

Questa ironia ha dietro di sé la sua fondazione trascendentale e ha smontato, con una sorta di neutralizzazione delle sue categorie dialettiche, quella « riflessione poetica » in cui si concentrava, per i *Frühromantiker* e per F. Schlegel in particolare, « il continuo scambio di autocreazione e autoannientamento » (« stete[r] Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung ») [8]. L'ironia resta una « forma del paradosso », ma i suoi valori non sono più quelli 'forti' del « potenziamento » intrinseco alla stessa negatività, bensì quelli 'deboli' della decantazione e della « modulazione » (per usare un termine novalisiano) delle *Stimmungen* e degli *Stimmungsbilder* attraverso il linguaggio.

Walser converte nei filtri della scrittura il potenziale dirompente della negatività ironica, della « unendliche absolute Negativität », come la chiamava Hegel, e lo fa spezzando il supporto su cui si stabilisce o dovrebbe stabilirsi il personaggio, emancipando l'elemento psicologico dall'oggetto con il quale avrebbe potuto fare corpo. Introduce così il ruolo ironico o autoironico del personaggio nel campo magnetico del linguaggio dove non esistono più oggetti, ma il movimento oscillante tra realtà e sogno, tra simpatia e scissione, tra confessione e maschera; in questo *Spiel-raum* il gioco elusivo delle sfumature diventa un sofisticato precario equilibrio di contrappesi, di autocorrezioni, di sottili mistificazioni e di pudiche ritrattazioni: un gioco, questo, che spinge la narrazione verso una periferia impalpabile, verso l'extraterritorialità del sognatore, verso il paradiso della reticenza del non-detto e del silenzio, verso le vie misteriose e labili dove si proietta l'ombra di un vagabondaggio nelle plaghe ancora inesplorate di una contraddizione ironica che lega l'insignificanza al valore e la distrazione all'attenzione estrema. È questa la dimensione occulta dell'ironia di Walser:

[8] « Naiv ist, was bis zur Ironie oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist oder scheint ». F. Schlegel, *Athenäum-Fragmente*, cit., p. 30.

> Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah das vielleicht für Erzernsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken [9].

Tutto questo potrebbe essere chiamato il gioco disincantato e assorto, indolente e inquieto, trepidante e trasognato della superficie, di una superficie euforica e malinconica insieme. Ma è in questa superficie che il personaggio si dissolve: l'Io protagonista e l'Io narrante *diventano*, a questo punto, *superficie essi stessi*, si rimpicciolisco no per farsi superficie, il disegno lieve e fluttuante di un 'paesaggio'. Su questo paesaggio scorre l'oscillazione delle *Stimmungen*:

> Oh mi sembrava che un tempo [— così si legge in *Paesaggio* —] fossi stato re e adesso dovevo vagare da mendicante in un mondo ricolmo di ignoranza e insensibilità; mi pareva che fosse eternamente inutile essere buoni ed eternamente impossibile nutrire delle oneste intenzioni e che tutto fosse assurdo e noi tutti fossimo soltanto dei bambini piccoli, abbandonati fin da principio alle assurdità e alle impossibilità. E subito dopo tutto andava di nuovo bene, ed io continuai il cammino, con l'anima inesprimibilmente felice, attraverso la bella e pia oscurità [10].

L'autoannientamento ironico-romantico della soggettività trova in questa latitudine frastagliata di scrittura (« il singhiozzo è la melodia della loquacità di Walser », aveva

[9] R. Walser, *Prosa aus der Berner Zeit* (III), in R.W., *Das Gesamtwerk*, in 12 Bänden, hrsg. von J. Greven, Genf-Hamburg 1966 sgg., X, pp. 432-433, d'ora innanzi citato G, seguito dal volume corrispondente in numeri romani e l'indicazione della pagina in parentesi tonda.

[10] R. Walser, *Il paesaggio*, in R.W., *Una cena elegante*, trad. it. di A. Rendi, Milano 1961, p. 176 (R. W., *Kleine Dichtungen*, in G, II, p. 83).

scritto Benjamin [11]) la sua cristallizzazione elementare: è questo il punto in cui lo stato di sospensione tra felicità e infelicità (« Non è infelice », — scrive Walser in *Kleist a Thun* — « tra sé e sé considera beati coloro che riescono ad essere disperati » [12]) raggiunge quella perfetta trasparenza che si nasconde nella timida, quieta 'marginalità' del protagonista. Ancora una volta questo stato si esprime in un impasto contraddittorio di *Stimmungen*:

Egli è così dolorosamente felice, troppo felice, perciò, così seccamente, soffocatamente, dolorosamente felice [13].

Talora la modulazione ironico-malinconica delle *Stimmungen* si esprime in una sorta di trasognata contemplazione di un mondo immerso in una stanca indolenza:

Gli uccelli cantano così fiaccamente sotto tutto quel sole e quella luce: sono beati e pieni di sonno [14].

È il vecchio tema romantico dell'ozio e dell'inerzia che dallo Schlegel della *Lucinde* (*Idylle über den Müßiggang*) al Novalis degli *Inni alla notte* rifuggente dalla *Geschäftigkeit* del giorno, a Eichendorff trova in Büchner una sua risoluzione sarcastico-grottesca:

Le api sostano così pigre [— dice Leonce —] sui fiori, e così pigra si distende al suolo la luce del sole. Dilaga un ozio orribile [15].

Ma in Walser la degradazione autoironica della soggettività non equivale né alla sua lacerata e spasmodica deformazione e neppure al suo voluttuoso-morboso dissolvimento. Per usare un'espressione di Kierkegaard, essa viene visualizzata come « esistenza del punto zero », come pura

[11] W. Benjamin, *op. cit.*, p. 90.
[12] R. Walser, *Kleist a Thun*, in R. W., *Una cena elegante*, cit., p. 218 (R. W., *Geschichten*, in G, I, p. 181).
[13] *Ivi*, p. 223.
[14] *Ivi*, p. 216 (G, I, p. 175).
[15] G. Büchner, *Leonce e Lena*, in G. B., *Opere*, a cura di G. Dolfini, Milano 1963, p. 118 (Atto I, scena I).

insignificanza ironicamente appagata di sé. In questo senso non si tratta di un'esistenza semplicemente neutra. Si pensi a quella di Joseph Marti, l'assistente del romanzo omonimo, interamente calato nel suo ruolo di servo fino a far suo il punto di vista del proprio datore di lavoro, il signor Tobler.

A pensar bene, che cosa rendo? [— così dice a se stesso —] Se voglio, posso andare subito a letto indisturbato per cadere probabilmente in un sonno sano e profondo [...] Ma che cosa do in compenso? Ciò che posso offrire è tangibile e importante? Sono intelligente e offro davvero tutta la misura della mia intelligenza? Quali servigi ho reso fino a oggi al signor Tobler?

per concludere in questo modo:

Immedesimati finalmente nelle faccende altrui. Tu mangi infatti il pane altrui, vai in barca sul lago con donne e figlie altrui, dormi in letti e tra guanciali altrui e bevi l'altrui vino rosso. In alto la fronte e soprattutto sia una fronte onesta! Voglio dire che non siamo qui in casa Tobler soltanto per passarcela bene. È un onore rimboccarsi anche le maniche. Oplà! [16].

L'autoconvinzione di Marti è indubbiamente la spia dell'autoconvinzione dello stesso Walser, come ben sappiamo. Ma la logica in cui si iscrivono i suoi argomenti, la cui

[16] R. Walser, *L'assistente*, trad. it. di E. Pocar, Torino 1978, pp. 49-50. « Was leiste ich eigentlich? Ich kann mich da, wenn ich will, sogleich ungestört zu Bett legen, um in einen sehr wahrscheinlich gesunden und tiefen Schlaf zu versinken... Aber was gebe ich dafür? Ist das etwas Reelles und Gewichtiges, was ich zu bieten vermag? Bin ich klug und gebe ich das Maß meiner Klugheit auch wirklich voll her? Was sind das für Dienste, die ich bis zum heutigen Tage Herrn Tobler bereits geleistet habe? » — « Tauche jetzt endlich mal stramm unter in die Angelegenheit Fremder, du ißt ja auch Fremder ihr Brot, gehst mit Fremder ihren Frauen und Kindern auf dem See schiffahren, liegst in Fremder Kissen und Betten und trinkst Fremder Rotwein aus. Kopf hoch jetzt, und vor allen Dingen den Kopf sauber gehalten. Ich meine, wir sind hier bei Toblers nicht deshalb, daß wir es nur schön haben. Es ist eine Ehre, es sich auch ein bißchen sauer zu machen. Hopp! » (R. W., *Der Gehülfe*, Frankfurt a.M. 1982, pp. 53-54).

paradossalità sta nel fatto che non si arriverà mai a meritare abbastanza i benefici ricevuti per un servizio che agli occhi di chi lo presta è pressocché inesistente, è la tagliente logica dell'ironia, un'ironia translucida e fredda, senza pathos, in cui si colloca quel *Bildungsroman* 'per antifrasi' che è appunto *L'assistente*. L'educazione sta infatti, qui, nell'imparare ad umiliarsi, nel godimento di ciò che è avvilente e degradante — come scrive Walser —, nella prosa *Un padre a suo figlio*.

Mi rinfacci [— così sentenzia il padre —] che portare giù il secchio delle immondizie e tagliare la legna non sia un'educazione? Io però sono di avviso differente. Vi è molta educazione della miglior specie nell'esecuzione di certi lavori per così dire bisunti, ammuffiti e meschini [17].

Walser rovescia l'itinerario classico della *Bildung* fino a raggiungere una sorta di *reductio ad absurdum* dell'*Emilio* rousseauiano: si direbbe che il suo scopo stia proprio nel garantirsi dal raggiungere la perfezione. La formazione non sta nell'attrezzarsi ad assumere una responsabilità sociale, come fa il dottor Klaus nei *Fratelli Tanner*, nel perfezionare grado a grado la propria moralità, nell'affinarsi, nel superare l'ignoranza e la selvatichezza, ma nel restare selvatici e ineducati, rozzi:

Guarda [— dice ancora il padre —] se io ti lascio un po' selvatico e ineducato, tanto più adatto sarai per la vita; se ti lascio ignorante, tanto meglio la vita potrà in seguito formarti, strigliarti, lisciarti, stirarti; se ti lascio rozzo, tanto più sarai adatto per la piallatura e politura da parte appunto della vita, cui piace piallare gli uomini, tanto da far volare i trucioli [18].

La iattura peggiore, in questa prospettiva, è conseguire una « cosiddetta educazione brillante »: « essa impegna chi la riceve a dei corrispondenti brillanti risultati, impegna anche a una brillante carriera ». Il vantaggio, invece, di un'e-

[17] R. Walser, *Un padre a suo figlio*, in R. W., *Una cena elegante*, cit., p. 167 (R. W., *Kleine Dichtungen*, in G, II, p. 73).
[18] *Ivi*, p. 169.

ducazione 'a contrario', o meglio, brutalmente frustrante, sta nel fatto che essa « non ti impegna allo spauracchio della perfezione, alla terribile necessità di emergere in ogni occasione ».

Questo modello grottescamente enfatico di una *anti-Bildung* rimanda pessimisticamente alla crudeltà della vera oscura educatrice, la vita: « cui piace piallare gli uomini, tanto da far volare i trucioli », e non nasconde una sua rigorosa consequenzialità la cui logica è appunto malinconicamente ironica. È un pessimismo ironico a rovesciare i titoli di superiore dignità umana di una *Bildung* classicamente imperniata sull'attività, sul lavoro, sulla fatica e sulla lotta per il proprio affinamento. La norma che le viene contrapposta è quella stessa di una premeditata e cosciente costruzione della propria insufficienza, della propria marginalità: « Coloro che sono perfetti non vivono ». Ma che cosa riserva la vita, in definitiva, se non la tragica consapevolezza che essa è un peso da portare?

Vorrebbe far colare via la propria vita [— si legge nel *Kleist a Thun* —] ma prima vuol frantumare le coppe di questa vita. La sua ira rassomiglia al suo dolore e il suo scherno ai suoi lamenti [19].

La cifra ironica in cui si cristallizza la sottile scrittura in superficie di Walser ha una sua innegabile ambivalenza. Ma i termini in cui si dibatte questa ambivalenza non sono tali da produrre una lacerazione e un conflitto: essi restano, per così dire, sfumati, ed il fatto che siano volutamente e continuamente sdrammatizzati fa sì che la loro pendolarità risulti quasi inavvertibile all'interno di una rigorosa disciplina formale a cui sembrano estranei i contrasti violenti e gli scabri, risentiti rilievi. Si potrebbe visualizzare la parabola ironica di Walser soprattutto nel suo arco discendente: laddove è il procedimento stesso della scrittura ironica ad occultarsi, rarefacendosi in una serie di autocorrezioni, di

[19] R. Walser, *Kleist a Thun*, in R. W., *Una cena elegante*, cit., p. 224 (R. W., *Geschichten*, in G, I, p. 182).

insensibili aggiustamenti di tono, di autocompensazione e sfumate ritrattazioni. È un percorso di fuga disseminato di ingannevoli inviti e di presunte, ottimistiche certezze. Anche la difesa di quel residuo di individualità che non vuol essere in alcun modo conculcato (« Se un giorno tutto nel mondo sarà nuovo e ordinato », si legge nella *Lettera di un poeta*, « allora non vorrò più vivere, mi ucciderò » [20]) tende dunque ad attenuarsi o addirittura a autosopprimersi come nei ricorrenti pentimenti di Marti o nella richiesta di perdono per le proprie impertinenze da lui rivolta alla signora Tobler. Anche la sua definitiva partenza da casa Tobler non ha per nulla il carattere di uno sdegnoso rifiuto.

Il punto più basso di questa 'discesa' della componente ironica sta nell'indifferenza e nel vuoto, nella cancellazione di ogni possibile conflitto. La condizione del perdigiorno e del fannullone non è dunque in alcun modo la prefigurazione regressiva di una libertà originaria ostinatamente riaffermata contro l'invadenza del reale con tutti i suoi miraggi di azione e contro lo stesso principio di realtà; quella condizione segna invece il momento in cui i conflitti vengono semplicemente trascesi e con essi la stessa ironia viene tolta. È quasi il raggiungimento di quella non-identità, di quella sorta di quieta estasi elementare coincidente con la perfetta autoestraneazione: si tratta del paradossale autoappagamento di chi aderisce a se stesso al grado infimo di un'armonia appena percettibile, ed è di qui che è possibile assolvere la brutalità del mondo e delle cose. Scrive Walser:

[...] non è l'orgoglio che parla in me stesso, bensì uno spiccato senso di armonia e comodità. Perché dovrei essere quel che non sono e non essere quel che sono? Sarebbe stupido da parte mia. Se sono quel che sono, sono soddisfatto di me stesso: e tutto suona bene, tutto è buono intorno a me [21].

Questa identità non strappata all'autoestraneazione, ma riconosciuta lucidamente proprio attraverso quest'ultima, è

[20] R. Walser, *La lettera di un poeta*, *ivi*, p. 132 (in R. W., *Kleine Dichtungen*, G, II, p. 9).

[21] *Ivi*, pp. 131-32.

priva di contenuto; la vita che essa consente è al limite dell'anonimo, del cancellato, dell'inesistente: *è l'ultima verità del singhiozzo*. Ma proprio per questo essa ha in sé « un che di infinito ». Nella *Storia di Helbling* si legge:

Mi sembra che fino a questo momento la mia vita sia stata piuttosto priva di contenuto, e la certezza che resterà sempre così vuota le dà un che d'infinito, che ci comanda di addormentarsi e di sbrigare soltanto l'indispensabile [22].

Il *Faulenzen* eichendorffiano diventa così, in Walser, il residuo di una desublimazione ironica non solo dei contenuti umanistici della *Bildung*, ma anche di quelli stessi di un momentaneo *Lebensgefühl*; al di là della vanificazione del *Leistungsprinzip* si sono aboliti i concetti di scopo e di risultato e si è esorcizzata definitivamente l'ansia e il tormento del possesso, cardine della mitologia interiore dell'Io e delle tavole dei valori di un borghesia soddisfatta di sé ad onta degli orrori reali:

Non mi piace, [— dice Simon Tanner al vecchio libraio —] gentile signore, possedere una cosa a metà, preferisco semmai essere fra quelli che non posseggono nulla, così la mia anima, almeno mi appartiene ancora [23].

E ancora dice Simon:

Che belle case abitano le persone facoltose, quelle che possiedono qualcosa. Io non ho mai posseduto nulla, non sono mai stato nulla e nonostante le speranze dei miei genitori non sarò mai nulla [24].

[22] R. Walser, *La storia di Helbling*, *ivi*, p. 156 (R. W., *Kleine Dichtungen*, in G, II, p. 62).

[23] R. Walser, *I fratelli Tanner*, trad. it. di V. Rovelli Ruberl, Milano 1977, p. 17. « Ich bin nicht gern, gnädiger Herr, der Besitzer von etwas Halbem, lieber will ich zu den ganz Besitzlosen gehören, dann gehört mir meine Seele wenigstens noch an ». (R. W., *Geschwister Tanner*, Frankfurt a.M. 1983, p. 15).

[24] *Ivi*, p. 24. « Welch schöne Wohnungen bewohnen doch die Wohlhabenden, die etwas besitzen. Ich habe nie etwas besessen, bin nie etwas gewesen, und werde trotz den Hoffnungen meiner Eltern nie etwas sein ». (R. W., *ivi*, p. 24).

Nella conversazione con la « dama in bruno », la Henri Rousseaufrau del *Räuber-Roman* che gli dice: « Per tutta la tua vita sino ad oggi, tu hai ignorato un possesso! » — a un certo punto il Räuber esce in queste parole:

> Venerata, cara signora Henri Rousseaufrau, Lei si sbaglia, io sono soltanto quel che sono, ho soltanto quel che ho, e quel che ho e non ho lo so benissimo io stesso [25].

« L'ironia del poeta » — scriveva Lukács nella *Teoria del romanzo* — « è la mistica negativa dei tempi senza dèi: una 'docta ignorantia' di fronte al significato » [26]. Ma la parabola discendente dell'ironia walseriana va ancora più in profondo: si arresta alla mistica negativa del non-possesso, del non essere nulla, dell'essere senza significato e addirittura del sentirsi espropriati da ogni significato. In termini perentori, che non sono, per la verità, frequenti in Walser, il suo Brentano afferma:

> Niente deve restare in piedi, niente deve conservare un valore, niente, niente assolutamente deve sopravvivere [27].

Questo punto più basso raggiunto dalla discesa della curva ironica e dei suoi dispositivi mimetici, delle sue false complicità, della sua contraffazione autodenigratoria, dei suoi procedimenti antiillusionistici, questo dileguarsi del *Deus absconditus* dell'ironia nelle modanature di una ingenuità infantile e di un malinconico autoincantesimo equivale ad una superiore consapevolezza nichilista, quella — potremmo dire con Novalis — della « vita come illusione che distrugge se stessa » [28]. Essere prigionieri della vita

[25] R. Walser, *Der Räuber-Roman*, in R. W., G, XII/I, p. 80. « Während deines ganzen bisherigen Lebens hast du ein Besitztum ignoriert ». — « Hochverehrte, liebe Henri Rousseaufrau, Sie irren sich, ich bin nur, was ich bin, habe nur, was ich habe, und was ich habe und nicht habe, weiß ich wohl selber am besten ».

[26] G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied und Berlin 1963², p. 90.

[27] R. Walser, *Brentano*, in R. W., *Una cena...*, cit., p. 107 (R. W., *Aufsätze*, G, I, p. 322).

[28] Novalis, *Fragmente II*, in N., *Werke Briefe Dokumente*, hrsg. von E. Wasmuth, Heidelberg 1957, III, p. 18 (1837).

significava, per Novalis, non riuscire a comprendere questo autoannientamento dell'illusione. A questo punto è possibile cogliere in Walser lo spostamento di un centro di gravità: dalla vita alla scrittura. Si direbbe che abbia fatto suo l'invito novalisiano:

> La vita non deve essere un romanzo che ci è dato, bensì un romanzo fatto da noi stessi [29].

Ma qual è il romanzo di Walser? Non certo un romanzo nel romanzo, una « gaya ciencia, Wissenschaft der Poesie », un'« enciclopedia dell'intera vita di un individuo geniale » (F. Schlegel), una « rappresentazione della *Bildung* » (Novalis), bensì un'« arte monologica ». Mai come nell'opera di Walser si presenta esemplarmente ai nostri occhi quella che Nietzsche chiama « Monolog-Kunst », « monologische Kunst », un'arte « senza testimoni »: la realizzazione artistica di un'assoluta solitudine: quell'« invenzione », la solitudine, — affermava Nietzsche — che « noi soltanto abbiamo creato, noi ateisti » [30].

La solitudine spiega il punto di vista walseriano di una scrittura monologica corrispondente, in definitiva, alla extraterritorialità del sognatore e a quella, paradigmaticamente antiborghese, dell'*outcast*, del *Räuber* in cui si proietta la variante criminale del 'buono a nulla', dell'« uomo impossibile », « liquidato ». Anche il rapporto con la natura s'inscrive in questa « monologische Kunst ». Proprio la natura, infatti, o meglio quell'immagine lirica di essa che, infantilmente evocata, ricorre con tanta frequenza nelle pagine di Walser, rappresenta il momento di trasfigurazione dell'insignificanza autoironica del soggetto, allorché il mondo intero sembra sprofondare nell'oblio. E l'essenza dell'arte monologica non consiste forse nell'oblio? « Sie ist die Musik des Vergessens » — aveva detto Nietzsche.

[29] *Ibid.*

[30] F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in F. N., *Werke in drei Bänden*, hrsg. von K. Schlechta, München s.d. (1945 sgg.), II, p. 241 (367).

È in questo modo che la natura diventa il correlato di quella solitudine smisurata in cui l'Io è gettato: si direbbe addirittura che essa, nella sua intangibile e inviolabile quiete, sia il complemento speculare di quella solitudine. Solo che a specchiarsi in essa è una solitudine *non più umana*, una purezza e una dignità assolute che non possono aver cittadinanza nella realtà dei rapporti sociali. Ma al di là di tutto questo la natura rappresenta il luogo in cui felicità e infelicità sono parole prive di senso perché essa non porta più in sé nessun 'peso' di significato, non è più in alcun modo 'un significato'. Essa, infatti, è il limite u-topico del non-possesso, dove la stessa regressione infantile, il ritrarsi dal mondo della responsabilità e dei « doveri » acquista la suggestione di una magia indistruttibile. Ma la natura è anche il momento della reciprocità estatica dove si compie la liberazione dall'Io e il sogno di quell'ultima riva dove soggetto e oggetto si invertono e chi guarda è guardato:

La sera, oh come sono meravigliosi allora i boschi! Quando sopra il verde scuro degli alberi e delle radure stanno sospese nubi d'un rosso acceso e cupo, e l'azzurro del cielo è così stranamente profondo! Allora per chi guarda e chi sopraggiunge, sognare è una cosa da lungo tempo predisposta. Allora l'uomo non trova bello più niente, perché è già troppo, troppo bello per i suoi sensi. Impotente e commosso com'è, egli si lascia osservare da quella profonda bellezza, più che non la guardi lui stesso [31].

[31] R. Walser, *I temi di Fritz Kocher*, trad. it. di V. Rovelli Ruberl, Milano 1978, p. 138 (R. W., *Fritz Kochers Aufsätze*, in G, I, p. 95).

DAMA DI LETTERE

ANNA BLUME DI SCHWITTERS E LA LOGICA DELLA FORMA

di
SARA BARNI
Firenze

Poche creature dell'assurdo poetico hanno l'affabile concretezza di Anna Blume. Niente in lei può dirsi convenzionale eppure ella è reale e quasi tattile progenie di un riuscito incontro di astruso e di quotidiano.

La sua pretesa di realtà è così forte che ci si interroga sulla sua identità ancor prima che ella abbia fatto la sua comparsa nel mondo delle lettere. « Wer ist Anna Blume? » si chiede Cristof Spengemann nel numero del luglio 1919 della rivista « Der Sturm » e Schwitters stesso le attribuisce un'esistenza autonoma e anteriore a quella letteraria [1].

L'ambigua coesistenza di caratteri reali e irreali nella figura di Anna è stata risolta con il carattere o grottesco o satirico o parodistico della composizione [2] che vivrebbe dunque sul confine fra l'oggettività e la sua deformazione. Tuttavia, come è stato giustamente notato [3] i concetti di

[1] « Kurz darauf erscheint Anna Blume. Anna Blume? Jawohl, geliebter Leser, dieselbe Anna Blume, von hinten und von vorne A-N-N-A, aber es war noch vor der Zeit, als Steegemann sie verlegt hatte, sie war noch nicht einmal im « Sturm » erschienen, geschweige durch den deutschen Blätterwald mit Anmerkungen der Redaktionen gehetzt. Sie war noch so gut wie unbekannt ». (K. Schwitters, *Das literarische Werk*, Köln 1974, Bd. 2, pp. 33-34. In seguito l'edizione verrà citata nell'abbreviazione *LW*).

[2] Cfr. B. Scheffer, *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*, Bonn 1978, pp. 81-83.

[3] Cfr. B. Scheffer, *Anfänge*, cit., p. 83; R. Döhl, *Kurt Merz Schwitters*, in *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien* a cura di W. Rothe, Bern und München 1969, p. 768 ss.

persiflage e di satira non esauriscono la poesia e non rendono ragione della « legge astratta » [4] che la governa.

Il tentativo di esaurirla in mera negatività si infrange contro la plausibilità e la coerenza profonde del personaggio:

> Weil « An Anna Blume » gerade als ein faszinierendes Liebesgedicht auch begeisterte Anhänger fand, so liegt die Vermutung nahe, daß die Bedeutung des Gedichts eher in seiner nonsensehaften Plausibilität als in seinem Widerspruch zu suchen sei [5].

Ma da dove trae Anna la sua densità esistenziale? Come è noto e come sottolinea Arnim Arnold [6] il nome Anna compare per la prima volta sul *Merzbild* intitolato *Konstruktion*, uno dei quadri-scandalo dell'esposizione di Kurt Schwitters alla Galleria Sturm nel luglio 1919. Il medesimo quadro era poi stato riprodotto sull'omonima rivista, nello stesso numero di luglio in cui Speugemann si poneva il quesito chi fosse mai Anna Blume. E proprio Spengemann ci rivela per quale via questo nome sia giunto alla letteratura. Pare dunque, stando al suo racconto, che a Schwitters, mentre lavorava al quadro, tornasse alla mente una frase letta su una staccionata: « Anna Blume hat ein Vogel ». Il nome nella sua ingenuità gli era piaciuto e così, anche per il suo gusto del reperto, lo aveva inserito nella sua composizione pittorica.

Anna sigla dunque i primi *Merzbilder* e sostiene il duro impatto con la critica. Gli attacchi sui giornali berlinesi

[4] « Es ist in der **Litteratur** schwer möglich, die Abstraktion rein durchzuführen, dazu genügen die heutigen Voraussetzungen noch nicht. Von meinen Dichtungen ist die am reinsten abstrakte die **Ursonate** [...] Ich möchte hier auf den Beweis verzichten, statt dessen möchte ich bei '**Schacko**' auf den Aufbau hinweisen, auf das abstrakte Gesetz in der Komposition [.....] Sie können in dieser Weise alle meine Dichtungen analysieren, und Sie werden mir zugeben, daß in diesem Sinne ihre Form abstrakt ist; Aussagen sind gewertet » (LW, Bd. 5, pp. 342-43).

[5] B. Scheffer, *Anfänge*, cit. p. 83.

[6] Cfr. A. Arnold, *Kurt Schwitters' Gedicht* ' An Anna Blume': *Sinn oder Unsinn*, in « Text + Kritik » n. 35/36, pp. 13-23.

furono infatti violentissimi, soprattutto quelli di Ernst Cohn-Wiener. Nello « Sturm » dell'agosto successivo Rudolf Blumner gli rispondeva per le rime e altrettanto faceva Schwitters in una finta intervista a Cohn-Wiener dal titolo *Ein solider Artikel. Ein Anwienerung im Sturm* [7]. Seguiva la poesia *An Anna Blume*. Una ragazza dal nome tardo romantico viene scaraventata sul ring a sostenere una sfida durissima:

> Herausforderungskampf Cohn-Wiener — Anna Blume, Anfang 8 Uhr [8].

D'ora in poi Anna rispunterà come parola d'ordine e cifra della sua opera un po' dovunque, tra le parole di una prosa e nei titoli dei quadri. Il duro combattimento cui il suo creatore l'aveva chiamata, Anna lo sostenne davvero contro le reazioni scandalizzate che la sua apparizione letteraria aveva rinfocolato [9]. In lei si riassume, per metonimia e per metafora, l'intero mondo *merz*:

> Wählt Anna Blume [10].

Anna Blume nasce dunque dal fascino di un nome e dall'occasione di un'autodifesa in maschera. L'opera si identifica con il nome e il nome genera un personaggio che camuffa l'identità dell'oggetto d'amore. Ammesso infatti che *An Anna Blume* sia una dichiarazione d'amore, come accettato dai più, è della propria opera in primo luogo che si tratta e non di una donna.

Per quanto divertente e provocatoria, l'interpretazione realistica di Arnold non ci trova d'accordo nel postulare un Franz Müller garzone analfabeta come soggetto lirico. Sa-

[7] *LW*, Bd. 5, pp. 45-46.

[8] *ivi*, p. 46.

[9] B. Scheffer, *Anfänge*, cit., p. 85-86.

[10] Così una locandina di propaganda politica apparsa su « Der Marstall » in occasione delle elezioni parlamentari del 1920 e in favore del M.P.D. (Merz-Partei Deutschland oppure Mehreits-Partei DADA), Cfr. *LW*, Bd. 5, p. 69.

remmo piuttosto tentati di vedervi, in trasparenza, l'io dell'artista che difende la sua creatura dallo « Schaafsinn » [11] del critico e la difende vestendola di inafferrabilità:

O Du Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!

Sono appunto quei 27 sensi che segnano la differenza fra l'artista e il critico, ottuso « Oberlehrer » [12]. Nel dicembre 1919 sulla rivista « Der Zweemann » in una delle tante repliche ad un critico maldisposto, Martin Frehsee, scriveva Schwitters:

Sehr geehrter Herr, Angenommen Sie hätten 27 Sinne (ich wünsche sie Ihnen ja gern) oder nur ein paar mehr als 5 [...] dann hätten Sie auch einen Sinn für Kunst [13].

Essi scavano una invalicabile linea di confine fra Anna e la « gente »:

Die Leute sagen, Du wärest.
Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht [14].

Un'identica insipienza affligge la categoria dei critici.

Continua Schwitters rivolto a Frehsee:

Dann würden Sie vielleicht auch wissen, daß es in der Kunst eine Form gibt, (auf die Formung kommt es an) und, daß die künstlerische Logik verschieden ist von der verstandsmäßigen Logik. (Immer angenommen, Sie hätten) [15].

Ed è appunto l'applicazione all'arte di una logica esterna all'arte stessa che viene irrisa nello strampalato paralogismo della « Preisfrage »:

Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

---

[11] *LW*, Bd. 5, p. 117.
[12] ibidem.
[13] *LW*, Bd. 5, p. 47.
[14] La poesia *An Anna Blume* si intende citata da *LW*, Bd. 1, pp. 58-59.
[15] *LW*, Bd. 5, p. 47.

Preisfrage:
1) Anna Blume hat ein Vogel
2) Anna Blume ist rot
3) Welche Farbe hat der Vogel?

L'assurdità cromatica della risposta svela, enigmaticamente, l'ontologia poetica del personaggio:

Blau ist die Farbe Deines gelben Haares
Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels

Il nonsenso è lo statuto esistenziale dell'opera. Essa non può darsi che all'interno di coordinate ossimoriche:

Halloh, Deine roten Kleider in weißen Falten zersägt [...] / Das gehört beiläufig in die kalte Glut! [16].

An Anna Blume si situa dunque su due livelli: uno polemico e l'altro lirico, esteriormente tenuti su un tono analogo. Tuttavia l'irrisione della pseudologica sta come il negativo al positivo dell'ermeticità alogica in cui si muove la creazione poetica. L'« Unsinn » è bivalente, è costruzione e distruzione insieme. Anna frantuma in insensatezza la concatenazione deduttiva e allo stesso tempo fonda ad un livello profondo la necessità di tale insensatezza. Anna è la maschera e la realtà della maschera. È cifra dell'opera, e da essa trae concretezza e quell'emanazione di tangibilità che ha portato quasi tutti gli interpreti a darle un volto [17], ma è anche l'epifania del nome con il quale la sua fenomenologia

---

[16] L'ossimoro passa nella poesia moderna da « stilema prezioso e raffinato della scrittura poetica » a « strumento adeguato per la trascrizione dell'ineffabile » (S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Milano 1972, p. 154) e coniuga l'indicibile all'istituto logico-grammaticale (Agosti, *op. cit.*, p. 158) e, nei termini schwittersiani, alle esigenze ludiche e costruttive.
[17] Cfr. A. Arnold, *Kurt Schwitters' Gedichte*, cit. Qui Anna è una contorsionista di varietà amata da un giovane inserviente semianalfabeta. All'opposto, A. Liede la vede come la tipica brava ragazza tedesca (Liede, *Dichtung als Spiel*, Berlin 1963, Bd. 1, p. 140).

sta in rapporto diretto e strettissimo. Il nome ha creato un essere agente e autonomo che di esso è l'interprete fedele al punto che gli si costruisce addosso, gli aderisce come un guanto. Anche per questa ragione Anna è così plausibile, così compatta e coerente.

Qual è dunque la singolarità di questo nome? Esso è reversibile, è palindromo e, nella sua semplicità quotidiana, misterioso: l'inizio è uguale alla fine, il percorso si può invertire senza la perdita dell'identità ed esso può racchiudere un quadrato magico percorribile senza soluzione di continuità dall'alto in basso, dal basso in alto, da sinistra a destra e da destra a sinistra. Anna è il luogo geometrico dell'incontro. Temporalità e progressione si annullano nel movimento a ritroso. Anna non può essere enumerata perché priva di successione e il secondo emistichio ricalca perfettamente la palindromia del nome:

Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?

Anna sovverte le categorie di tempo e anche di spazio:

Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände,
Auf den Händen wanderst Du / [...]
Du bist von hinten wie von vorne.

Come l'opera astratta, Anna può essere capovolta senza che ne sia versato il senso: esso rimane prigioniero del cerchio. Il capovolgimento e la reversibilità del senso stanno, anche secondo l'aneddotica, alla base dell'arte astratta. Per lo stesso principio le polarità cromatiche [18]si incontrano in Anna:

Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,
Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.

Il giallo è in Anna blu, il movimento eccentrico e quello concentrico coincidono [19], l'avvicinamento e l'allontanamento sprofondano in lei.

[18] Cfr. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern s.d., p. 89 e 97.
[19] *ivi*, p. 89.

Lo spazio reversibile dell'ossimoro cromatico suona come una risposta canzonatoria alla beffata coerenza del sillogismo della *Preisfrage*, tuttavia sarebbe errato limitarlo a dadaistica irriverenza. Tale cromaticità esaltata si trova già in una poesia del 1918 dal titolo *Grünes Kind* che contiene tutta una serie di impossibilità coloristiche:

Blut grinst hellschwefelgelbgrün [...]
weißes Blut [...]
grünes Blut [...]
grünes Kind wie siehst du blutrot aus! [20]

La connotazione patetico-emotiva di derivazione strammiana si è poi però trasformata, senza per questo contraddirsi, in ludica inafferrabilità regolata dalla stessa legge costruttiva che regola il nome Anna. Il divertimento, difatti, si struttura in forme rigorose:

Nur wenige Meschen können ihre Lächerlichkeit künstlerisch formen (27 Sinne, ich liebe Dir) [21]

Anna offre con grazia casuale e noncurante la griglia che genera e accoglie il personaggio. Anna è quotidiana come dada e altrettanto bizzarra nella ripetizione delle due lettere:

Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe [22].

In ambito verbale la *Gestaltung* si fonda sulla disposizione delle lettere, previa eliminazione del suono e del senso considerati elementi superflui:

Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang [...] Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander [23].

[20] Cfr. *LW*, Bd. 1, pp. 45-47.
[21] *LW*, Bd. 5, p. 47.
[22] *ivi*, p. 190.
[23] *ivi*, p. 191.

Per questa via Schwitters giungerà ad anticipare il lettrismo e la poesia concreta, Anna invece sposa ancora con gioioso disincanto le acrobazie delle lettere con la totalità del senso. Ma non il designato è materiale e concreto bensì il segno che designa:

Die abstrakte Dichtung löste, und das ist ein großer Verdienst, das Wort von seinen Assotiationen, und wertet Wort gegen Wort [...] [24].

Anche se molto più difficoltoso è per il linguaggio liberarsi dal senso figurato e metaforico e procedere verso l'assoluta univocità tautologica:

Was die abstrakte Dichtung erstrebte, erstreben in gleicher Weise, nur konsequenter, dadaistiche Maler, die wirkliche Gegenstände auf einem Bilde gegeneinander werteten durch nebeneinander Kleben und Nageln. Hier sind die Begriffe viel klarer zu werten als in ihrer übertragenen Bedeutung im Worte [25].

Il linguaggio si costituisce infatti in assenza del designato e slitta costantemente verso la plurivocità delle associazioni soggettive. Il concetto di materiale applicato alla verbalità viene in sostanza a coincidere per Schwitters con quello di univocità. Materiale è ciò che si sottrae nella sua presenza alle suggestioni dell'assenza, all'indeterminatezza del rimando e all'allusività del concetto:

Der Klang ist nur eindeutig beim gesprochenen Wort. Beim geschriebenen ist er abhängig von der Vorstellungsfähigkeit des Betrachters [...] Die Ideenassotiation kann nicht eindeutig sein [26].

Solo la lettera può essere coerente:

Die Folge der Buchstaben bei einem Worte ist eindeutig [27].

[24] *ibidem*
[25] *ibidem*
[26] *ivi*, p. 190.
[27] *ibidem*

Anna è dunque una dama di lettere che alberga la sua magia nella combinazione reversibile delle sue parti. La qualità del personaggio generato dal nome risiederà appunto nella percorribilità a ritroso, nella possibilità di inversione dei percorsi e, dunque, nel principio di contraddizione. Qualora infatti si ritagli Anna dal suo uso quotidiano di nome e lo si scomponga nelle sue componenti, il gioco può diventare enigmatico, senza che gioco ed enigma entrino in collisione. La natura esoterica di Anna diventa arma contro la costrizione logica e raziocinante e rivendicazione di uno spazio-tempo impossibile, e pur tuttavia strutturato secondo parallelismi e opposizioni molto precisi, come ambito proprio dell'arte.

I giochi di lettere, intesi come rete di mistiche corrispondenze quale si manifestano nel simbolismo caldeo ed ebraico, nel *Talmud*, nella *Qabbalà* e nella letteratura alchimistica e che hanno alla base la magica e profonda analogia del segno e del designato, presuppongono una produzione di significati trascendentali che la scrittura delle avanguardie ripudia nell'isolamento del significante e nella conseguente conversione dell'arte mistica della combinazione in arte formalistica della combinazione. Evidenziando il solo carattere processuale di tale alchimia di parole e trascurando il suo carattere ontologico, la letteratura moderna compie uno sviluppo analogo a quello dell'architettura moderna passata dalla pienezza plastica dei volumi alla modulazione strutturale dello spazio in quella svolta antropologica della modernità che Gottfried Benn definiva « Verlagerung von Innen nach Außen [...] Überführung von Kräften in Struktur » [28].

La permutazione delle lettere sposta così il suo peso dalla istituzione di vincoli di referenza alla istituzione di rapporti interni e l'effetto palindromo è appunto il caso estremo di chiusura formale. Non a caso la palindromia ritorna di moda tra i poeti russi negli anni in cui germina il costruttivismo e nei neocostruttivisti della poesia visuale e

[28] G. Benn, *Gesammelte Werke*, a cura di Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1968, Bd. 1, p. 722.

concreta [29]. Anna dunque costruisce se stessa secondo l'intima relazione delle sue parti ultime, vale a dire secondo la coincidenza degli opposti del suo nome, e lascia sussistere gioiosamente il suo mistero buffo prendendosi gioco di coloro che da esso sono esclusi e tentano di inseguirla là dove non potranno mai raggiungerla. Il suo corpo linguistico è difatti un corpo funambolico che volteggia in evoluzioni ginnico-grammaticali [30]:

O Du Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
Du, Deiner, Dich Dir, Du mir, - - - - - wir?

Esso assume la fisicità densa ed opaca di un corpo fisico nel gocciolare delle lettere. Solo il corpo linguistico è corpo erotico:

A- - - - N - - - - N - - - - A
Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.

La sfida di Anna è una sfida artistica:

Durch Werten der Elemente gegeneinander entsteht die Poesie. Der Sinn ist nur wesentlich, wenn er als Faktor gewertet wird. Ich werte Sinn gegen Unsinn. Den Unsinn bevorzuge ich, aber das ist eine rein persönliche Angelegenheit. Mir tut der Unsinn leid, daß

[29] Per il costruttivismo russo, cfr. G. Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, Milano 1965, p. 37. Nell'ambito del neocostruttivismo concreto R. Döhl, autore di specularità tipografiche (*Poem Structures in the Looking Glass*, Stuttgart 1969), è anche autore di *es Anna* (Berlin 1966), un testo concepito come variazione sul tema Anna e rinforzato da citazioni da Schwitters e da altri autori. L'Anna di Döhl si dichiara « figlia illegittima di Anna Blume » (*ivi*, p. 27). Sul nome Anna si sono esercitati fra gli altri H. Heißenbüttel, A. Arp, G. Rühm. Cfr. anche per l'attenzione ai palindromi A. Thomkins, *Palindrome*, Lucerna 1971.

[30] Ritroveremo tale provocazione autistica della declinazione grammaticale delle poesia nelle neo-avanguardie dove la fitta rete di relazioni morfologiche evidenzia, per paradoso, la inconsistenza e il vuoto di rapporti. Quasi una citazione schwittersiana è in G. Rühm, *Mann und Frau*, Darmstadt 1972: « (ich. du. er. sie. wir. ich. dich. du. Mir. ich dir du mich [....] » (ivi, s.p.).

er bislang so selten künstlerisch geformt wurde, deshalb liebe ich den Unsinn [31].

Nello spazio dell'opera astratta non c'è posto per il nonsenso, concetto che afferisce ai motivi e non alla costruzione formale:

Sie verwerfen meine Kunstwerke, weil Sie nicht gut fundamentiert sind, infolge Verwechselung des Motivs mit der Gestaltung. Kunst ist niemals Unsinn. Kunst ist Logik [32].

Anna è la logica dei rapporti formali contro la logica del senso, la compiutezza della struttura reversibile che assicura il movimento e la sua negazione, ad ogni cosa il suo opposto.

Il rifiuto dadaistico dei principi di coerenza e di successione, e in ultima analisi della storia, si esprimono nella simultaneità contraddittoria delle direzioni: anche tipograficamente Schwitters ama la disposizione geometrica con capovolgimenti e inversioni di alto e di basso, di destra e di sinistra. La copertina della raccolta di poesie *Anna Blume* visualizza tale contraddittorietà mediante frecce di inversione:

Auf dem selben Umschlag ist eine Windmühle, ein Kopf, eine rückfahrende Lokomotive und ein Mann gezeichnet, der in der Luft hängt. Das bedeutet weiter nicht, als daß in der Welt, in der Anna Blume lebt, in der Menschen auf dem Kopfe gehen, Windmühlen sich drehen und Lokomotiven rückwärts fahren auch dada existiert [33].

Qualsiasi affermazione dada esige tuttavia di essere negata:

Um nicht mißverstanden zu werden, habe ich auf den Umschlag meiner Kathedrale « Antidada » geschrieben. Das bedeutet nicht, daß ich gegen den Dadaismus wäre, sondern daß es in dieser Welt auch eine gegen den Dadaismus gerichtete Strömung gibt. Loko-

[31] *LW*, Bd. 5, p. 77.
[32] *ivi*, p. 94.
[33] *ivi*, p. 78.

motiven fahren von hinten und von vorne. Warum soll eine Lokomotive nicht einmal rückwärts fahren? [34].

Dada « si trasforma — afferma — dice simultaneamente il contrario » [35] e Anna è l'emblema ironico e divertito di una logica dell'antilogica, dello spostamento dei nessi dal piano dei referenti al piano segno. In un'ennesima campagna polemica contro l'ennesimo critico, così esortava Schwitters:

Beurteilen Sie doch einmal nur zum Spaß die Werke des Künstlers selbst, nicht den Stoffreiz der dargestellten Natur, echt, einfach, sachlich, ich behaupte, Sie können es nicht [36].

L'oggetto artistico vive in un'assoluta autonomia:

Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Es bezieht sich nicht nach außen hin. Nie kann sich ein konsequentes Kunstwerk außer sich beziehen, ohne seine Beziehung zur Kunst zu verlieren [37].

In maniera analoga i materiali verbali (lettere, sillabe, parole) vengono ricontestualizzati artisticamente in quanto « parti-forma della poesia e niente di più » [38]. Il mondo poetico di Anna è l'icona della iterazione reversibile che regola il nome e in grazia della quale può attenuarsi il principio fondamentale dell'astrattismo *merz*:

Gegensätze ausgleichen =
und Schwerpunkte verteilen [39].

L'astrazione permette l'equivalenza dei baricentri, il sussistere di opposte modalità di lettura nella sostituzione del concetto di superficie a quello di linea:

Worte geben gedankliche Richtung.

[34] *ivi*, pp. 78-9.
[35] Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, (trad. it. O. Volta), Torino 1964, p. 60.
[36] *LW*, Bd. 5, p. 106.
[37] *ivi*, p. 134.
[38] *ibidem*
[39] *ibidem*

Worte sind gerichtete Kraft.

Man kann die gerichtete Kraft summieren oder multiplizieren.

Summieren _____ lineare Beziehung
Multiplizieren _____ flächige Beziehung [40].

Le bizzarrie di Anna non sono che la conseguenza della magica palindromia che la innalza su tutti:

Und Du, Du Herrlichste von allen,
Du bist von hinten, wie von vorne [41].

Ja, Herr Rein, alle Neme kann nicht von hinten lesen. Sie hießen z.B. Snierol, wenn es noch wenigstens Schmieröl wäre! [42].

La palindromia si presenta del resto come l'ultima conseguenza dello sgretolamento operato dall'espressionismo sull'asse metonimico-sintagmatico a favore dell'asse metaforico paradigmatico. La parola riacquista la sua compatta globalità quando rinuncia ad essere anello della catena sintattica, bollata dagli espressionisti come pervicace sforzo del poeta di sottrarsi alla signoria della parola:

Das Wort herrscht. Das Wort beherrscht die Dichter. Und weil die Dichter herrschen wollen, machen sie gleich einen Staz über das Wort hinweg [...] Das Wort zerreißt den Satz, und die Dichtung ist Stückwerk. Nur Wörter binden. Sätze sind stets aufgelesen [43].

[40] *ivi*, p. 219.
[41] Probabilissima allusione al verso di Adelbert von Chamisso « Er, der Herrlichste von allen » (*Frauen-Liebe und Leben*, 2) che nella versione musicata da R. Schumann (op. 42) faceva parte del bagaglio culturale medio dell'epoca, di una memoria collettiva romantico-popolare che Schwitters non intende affatto ripudiare e che anzi gli serve quale arma di provocatoria banalizzazione analogamente alla sgrammaticatura dialettale « Ich liebe dir! ».
[42] È un attacco al critico Leo Rein comparso sullo « Sturm » del gennaio 1922 con il titolo « Rede am Grabe Leo Reins ». Il genitivo rende ragione della sarcastica versione palindroma del nome (LW, Bd. 5, p. 94).
[43] H. Walden, *Das Begriffliche in der Dichtung*, in « Der Sturm » 9, 1918, p. 66 cit. in *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976, p. 156.

Essa riacquista così una radialità paradigmatica che evoca la sfericità e il movimento rotatorio:

Jedes Wort hat seine Bewegung in sich. Es wird durch die Bewegung sichtbar. Die einzelnen Wörter werden nur durch ihre Bewegung zueinander, aufeinander, nacheinander gebunden [...] Kreist doch selbst die Erde. Kreist doch die Welt [44].

Nella lirica di August Stramm che di tale teoria costituisce l'esempio più radicale, quasi ogni verso è in potenza *versus cancrinus*. Interi componimenti come *Schön* e *Trieb*, ad esempio, possono essere rovesciati senza divenire più ermetici di quanto già non siano e senza allontanarsi molto dal senso originario. Schwitters, discepolo dichiarato di Stramm e ancora progredito sulla via dell'esasperazione formalistica, giunge di frequente a cancri perfetti:

Rosen senken senken Rosen [...]
Blut nachten Blut [...]
Leise Tropfen tropfen leise [45].

Altrove la lettura a ritroso del verso, ed è questa la maggior parte dei casi di palindromia di parole in Schwitters, produce un senso diverso. Non sempre infatti è possibile raggiungere la perfezione della palindromia di lettere di Anna, il nome che è un luogo condensato di possibilità inespresse:

Weißt Du es Anna, weißt Du es schon
Man kann dich auch von hinten lesen.

Nella semplicità noncurante e divertita che compete ad ogni dadaista o artista-*merz* che sia, Anna è l'arresto del tempo e della storia, il ciclo che sprofonda in se stesso ed esalta la contraddizione.

---

[44] *ibidem*
[45] *LW*, Bd. 1, p. 48; p. 48; p. 52.

LA LEGGE DEL CAOS: CITTÀ E ANTI-CITTÀ NELLA CULTURA DI WEIMAR

di
FLAVIA ARZENI
Roma

UNA POLEMICA TEDESCA.

In pochi paesi come in Germania l'idea della metropoli ha suscitato timori oscuri e vaghe attrazioni, radicate diffidenze e solitari omaggi. Ma forse in nessun altro paese il dibattito che la metropoli ha provocato è stato così ricco sul piano intellettuale e così sterile sul piano dei fatti.

La storia di Weimar si è detto, è anche la storia di uno scontro tra città e anti-città. Si tratta, in realtà, di uno scontro che ha attraversato tutta la storia tedesca, dalla nascita dei grandi agglomerati urbani in poi, e che oggi stesso — l'ondata verde è stata a provarlo — non si è sopito. Weimar segnò un momento di eruzione febbrile di questa polemica che, al pari di tante altre, scosse la Germania quando il coperchio dell'ordine guglielmino non fu più lì a contenere i vapori del gran pentolone tedesco. Quel che caratterizzò il conflitto città-campagna nel mondo germanico è che esso non si accentrò in termini positivistici sulle origini e sulla natura del fenomeno urbano e quindi sui modi di regolarlo o di correggerlo, bensì, in termini etici, su certi supposti valori che quel fenomeno chiamava in causa. Quasi che la città fosse un dato immutabile del destino anziché il risultato di momenti storici o di condizioni economiche e sociali, essa divenne il simbolo dell'evoluzione e delle contraddizioni del mondo moderno, della sua frammentarietà e delle sue ambivalenze. Per reazione, provocò

una nostalgia confusa e allarmante per una ipotetica, suprema e intangibile unità primitiva [1].

Alla radice di questi sentimenti sta la profonda, capillare penetrazione degli ideali romantici nella nazione tedesca; e poi il loro trasferimento in quelle ideologie nazional-patriottiche che, fin dagli inizi del XIX secolo, enuclearono nel concetto di *Volk* l'elemento superiore in cui l'individualità dell'anima romantica poteva identificarsi nella sua aspirazione a una realtà trascendente [2]. Prima ancora di designare una comunità etnica e culturale, la parola *Volk* indica — in questa accezione — l'esistenza di un rapporto tra l'uomo e la natura, tra l'uomo e il paesaggio natio. È un rapporto che presuppone delle radici solidamente piantate nella terra, come un albero che da questa trae la sua linfa e il suo alimento.

Se la terra è il segno che definisce i membri della comunità nazionale, la città è il prodotto di coloro che a quella comunità sono fondamentalmente estranei. La terra è quiete serena, la città è frenetico movimento. La terra è il deposito della storia e delle tradizioni, la città quello delle trasformazioni e del progresso. La terra riflette stabilità e sicurezza, la città disordine e conflitti.

Per più di un secolo questa tematica trovò nel pensiero tedesco delle voci, più o meno esplicite, più o meno articolate, che la arricchirono di motivazioni diverse e non di rado contraddittorie [3]. Autori come Riehl e Ammon, i cui nomi oggi quasi dimenticati ebbero un tempo una sorprendente risonanza, vi introdussero un elemento politico teorizzando una mitica sacralità della terra per osteggiare non

[1] P. Chiarini, *Le culture di Weimar*, in « Critica marxista », XVII (1979), n. 2, pp. 83-98.

[2] Sulla genesi romantica del concetto di *Volk*, si veda il capitolo *Dal romanticismo al Volk*, in G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano 1968, pp. 25-49.

[3] Uno studio approfondito dell'antiurbanesimo come fenomeno politico e culturale, in una prospettiva che abbraccia quasi due secoli di storia tedesca, è contenuto nell'opera di K. Bergmann, *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Meisenheim am Glan 1970.

tanto l'urbanesimo quanto il proletariato urbano. L'avversione per la metropoli si alimentò così del monito insito nelle esperienze rivoluzionarie parigine del XVIII e XIX secolo e rispecchiò il timore che anche in Germania le città diventassero grandi serbatoi di classi senza tradizione e senza storia, terreni di coltura di incontrollabili fenomeni eversivi. Altre volte fu l'impoverimento demografico delle campagne a suscitare apprensioni di ordine economico nei ceti agrari o di ordine funzionale nelle gerarchie militari, avvezze a reclutare nel contadinato le leve migliori. Non di rado la « Großstadtfeindschaft » si colorì di confuse tinte progressive e ispirò movimenti, soprattutto giovanili, che cercavano al di fuori della cerchia urbana l'appagamento di una generica aspirazione libertaria. Idealismo, romanticismo e interessi di parte convergevano dunque in questa tematica. Essa ebbe, a partire dal volgere del secolo, la sua manifestazione letteraria nella « Heimatkunst », una produzione insignificante sul piano qualitativo ma rilevante su quello quantitativo, che contribuì a creare in larga parte del tessuto sociale il senso di una sana vita rurale in antitesi a una dubbiosa, ambigua dimensione cittadina [4].

Una traccia di anticapitalismo romantico si ritrova anche sotto l'abito del socialismo scientifico di Ferdinand Tönnies, quando configura nella metropoli un tipo di convivenza in cui le forme comunitarie di vita reale e organica si sono atrofizzate e prevalgono le forme sociali di vita intellettuale e meccanica. La *Großstadt*, secondo Tönnies, perpetua il conflitto tra classi dominanti e classi subalterne stimolando in queste ultime la volontà di sostituirsi alle prime e imitarne i deteriori modelli di vita [5]. Di contenuto diverso sono le preoccupazioni di Georg Simmel che ravvisa nella metropoli non già la causa di perturbazioni sociali ma la

[4] La funzione strumentale assegnata alla « Heimatkunst » dalle forze reazionarie è analizzata con persuasiva argomentazione da G. Bevilacqua, *Letteratura e Società nel Secondo Reich*, Milano 1977, pp. 93-100.

[5] F. Tönnies, *Comunità e società*, trad. it., di C. Giordano, Milano 1979 (paperback), p. 290 e sg.

fonte di logoranti tensioni nella psiche dell'individuo: l'ambiente urbano produce una 'cultura spersonalizzata', un'intensificazione del « Nervenleben » che sospinge il singolo, incapace di farvi fronte, verso lo scetticismo, la diffidenza, l'isolamento [6]. Nella sua visione dell'uomo soverchiato da una realtà urbana implacabilmente oggettiva, in cui non riesce ad affermare se stesso, è già passato — come si vede — un alito di angoscia espressionista.

Assai più che storia di idee, la storia di Weimar è storia di cristallizzazioni e contrasti di idee maturate nell'età precedente. Al termine del conflitto mondiale, città e paese erano già il segno di tendenze antagoniste: le forze che militavano per la prima erano ideologicamente incerte quanto le altre erano robuste e arroganti. E tuttavia non fu realmente in gioco il fenomeno dello sviluppo dei grandi centri urbani: nessuna celebrazione delle virtù contadine, nessun *pamphlet* circa gli effetti degradanti della metropoli sulla vita morale e civile del paese poté modificare un processo in sé inevitabile, alimentato dagli obiettivi di concentrazione industriale del grande capitale e dagli effetti della progressiva centralizzazione della vita burocratica e amministrativa. Il dibattito fu invece destinato a influenzare (e se ne vedranno le conseguenze politiche nel decennio successivo) l'atteggiamento del singolo verso il proprio ambiente socio-culturale, la sua disposizione a inserirsi in una realtà pluralistica o a subirla come un innaturale e deviante condizionamento esterno.

Tutti i tradizionali temi della « Großstadtfeindschaft » furono raccolti con appassionata irruenza, in piena età weimariana, da Oswald Spengler. La transizione dalla *Stadt* alla *Großstadt* e, più ancora, quella successiva alla *Weltstadt*, sono per lui il segno storico della decadenza e della

[6] G. Simmel, *Le metropoli e la vita spirituale*, trad. it. in *Tecnica e cultura*, a cura di T. Maldonado, Milano 1979, pp. 65-79. Sul saggio di Simmel e sul dibattito ideologico, suscitato in Germania tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900 dallo sviluppo dell'urbanesimo, cfr. l'ampia introduzione di M. Cacciari, *Dialettica del negativo e metropoli*, in *Metropolis*, Roma 1973, pp. 9-97.

crisi di una società. Che si tratti di Roma o di Alessandria, di Bisanzio o di Parigi, di Londra o di Berlino, questi « colossi di pietra » sono la prima e più sicura testimonianza del tramonto di una cultura. « Invece di un mondo, una città [...], invece di un popolo formato, legato alla sua terra, un nuovo nomade, un parassita, l'abitante della grande città » egli dice, e di quest'uomo dà una impietosa definizione: « irreligioso, intelligente, infecondo » [7]. Perché la metropoli non crea né ricchezza — che sottrae alla provincia, cui spetta il compito di nutrirla — né figli. Anzi, moderno Cronos, li divora. Si alimenta così il mito della bassa natalità e dell'alta mortalità urbane, vortice nel quale sono destinate a perdersi le forze giovani e intatte della Germania. Sappiamo che, in realtà, questo non era che in minima parte vero; che persino a Berlino la mortalità era nell'età post-bellica inferiore alla media del paese [8]. Ma il rifiuto della metropoli aveva, per la maggioranza dei tedeschi, la sua origine in una dimensione della mente più che in un'analisi dei fatti.

L'opera di Spengler ebbe innumerevoli lettori, anche tra i meno colti, ed epigoni pronti a dare un'apparenza di attualità scientifica al suo monito morale. Studiosi di economia come Friedrich Falke, di medicina come Viktor Grimm, di statistica come Richard Korherr si impegnarono a illustrare le disastrose conseguenze di una « Landflucht » che, in verità, andava raggiungendo negli anni della stabilizzazione la sua punta più alta. Le campagne tedesche erano già, stando ai loro scritti, risucchiate dal diabolico meccanismo dell'urbanesimo e ridotte a un deserto [9].

[7] O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, trad. it. di J. Evola, nuova ed. it. a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, vol. I, Milano 1978³, p. 59.

[8] Un'analisi delle condizioni e dello sviluppo delle metropoli tedesche in età weimariana è delineata nell'articolo di H. Poor, *City versus Country*. Urban Change and Development in the Weimar Republic — A Preliminary Report, in *Industrielles System und politische Entwicklung in der Weimarer Republik*, a cura di H. Mommsen, D. Petzina, B. Weisbrod, Düsseldorf 1977, pp. 111-127.

[9] V. Grimm, *Der Kampf des Bauerntums mit der Großstadt*;

Via via che l'esperienza repubblicana si avvicina al suo epilogo, la mistica dell'« Agrarromantik » si fa più velenosa e violenta. « Questa Germania segreta », constata amaramente Bloch, « è un immenso ricettacolo di scorie del passato che sta bollendo e riversandosi dalle campagne contro la città, contro il proletariato e contro il capitale al tempo stesso » [10]. Nel 1929 Kenstler fonda a Berlino una rivista dal significativo titolo « Blut und Boden », un termine attorno al quale il nazionalsocialismo costruirà una sua tetra ideologia. La cultura urbana, bollata con gli appellativi di « Asphaltkunst » e « Asphaltkultur », diventa sinonimo di degradazione e disfacimento. L'idea di una natura forte e incontaminata si associa a quella di una forte e incontaminata razza germanica. Per Darré, l'abbandono dei campi è già sinonimo di uno 'snaturamento' della razza [11]. Per Rosenberg, la *Großstadt* e la *Weltstadt* sono gli strumenti letali del marxismo e dell'ebraismo [12].

L'avversione romantica alla città, assorbendo il rifiuto patriottico-conservatore dei modelli di trasformazione della società in gran parte importati dall'Europa, si è trasformata in disprezzo e odio per tutto ciò che è diverso, per tutto ciò che non è tedesco. Un'onda della grande marea di odio che sommergerà la Germania nel tragico decennio che si chiude sul secondo conflitto mondiale.

Intermittenze e collisioni

Per quanto vaste fossero le rovine lasciate in Europa da quattro anni di guerra, nessuna delle grandi metropoli ne era stata direttamente colpita. Quando sul continente tornò la pace, le città tedesche presentavano il volto che

R. Korherr, *Berlin*; F. Falke, *Die Landflucht, ihre Ursachen und Wirkungen*. Si veda K. Bergmann, *op. cit.*, pp. 193-207.

[10] E. Bloch, *Rauhnacht in Stadt und Land* (1929), in E. B., *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main 1977, p. 54,

[11] Per esprimere questo concetto, Darré conia il termine « Entnordung ». Cfr. W. Darré, *Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse*, München 1929.

avevano negli anni precedenti il conflitto. I mutamenti di struttura e di aspetto che intervennero tra il 1918 e il 1933 non ebbero origine, come avvenne invece dopo il 1945, negli spazi vuoti lasciati dalle bombe, ma furono il risultato di una trasformazione della vita urbana non meno radicale di quanto lo fu la trasformazione della vita politica e dell'assetto istituzionale.

La formazione storica delle grandi aggregazioni metropolitane si era avviata in Germania con ritardo rispetto ad altre aree europee. Alla fine del 1700 la popolazione di Berlino era inferiore a quella di Palermo; Amburgo raggiunse centomila abitanti quando Napoli sfiorava il mezzo milione. Il processo di urbanizzazione si venne accelerando nel XIX secolo, ma alla scomparsa di Bismarck la capitale del *Reich* non raggiungeva ancora le dimensioni della Londra della Reggenza [13].

L'età weimariana vide molti fenomeni sociali ed economici insorgere e dilatarsi tumultuosamente: tra questi, anche quello dell'inurbamento, che fu vertiginoso a Berlino (passata in 15 anni da poco più di due a quattro milioni di abitanti) e solo di poco inferiore in altri grandi centri come Francoforte e Colonia. Si tratta, è vero, di dati spesso gonfiati dagli effetti di provvedimenti amministrativi adottati in quegli anni da numerose città tedesche, che allargarono i loro confini incorporando aree periferiche e moltiplicandosi così in estensione e in numero di abitanti [14]. La Repubblica di Weimar segnò comunque un momento rilevante dell'espansione della popolazione urbana in Germania, sia nella forma diretta di una immigrazione interna proveniente dalle campagne, sia in quella indiretta costituita dall'assorbimento di concezioni e valori urbani da parte di ceti che

[12] A. Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, München 1930.

[13] Il ritardo dello sviluppo urbano in Germania, rispetto a quello che si ebbe in altri paesi europei tra il XVI e il XIX secolo, è stata messo in rilievo da W. Sombart nel suo saggio *La metropoli* (1912), in M. Cacciari, *Metropolis*, cit., pp. 101-118.

[14] Cfr. H. Poor, *op. cit.*.

avevano perduto la loro originaria connotazione agraria restando tuttavia marginali rispetto alla città.

Quanto allo sviluppo edilizio, nel corso del XIX secolo e in tutto il periodo guglielmino esso si era semplicemente ispirato a criteri di sfruttamento intensivo delle aree urbane e di alto rendimento dei capitali investiti. L'edilizia pubblica si era riservata una funzione eminentemente rappresentativa, ignorando di regola ciò che avveniva attorno alle opere monumentali. Erano mancate quasi del tutto le grandi esperienze urbanistiche del tipo di quelle che, con Haussmann, trasformarono in chiave retorico-avveniristica il centro di Parigi, o diedero a Londra, tra classicismo e naturalismo, quella 'misura umana' che ancora conserva, o segnarono altre metropoli, da Vienna a New York, a Madrid [15].

Alla fine della guerra le città tedesche presentavano un indice di affollamento molto alto (75,90 abitanti per edificio a Berlino, rispetto ai 20,4 di Manhattan o ai 7,89 di Londra) e le condizioni di vita nella *Großstadt* erano probabilmente più cattive, sotto questo punto di vista, che nella media delle città europee [16]. L'insufficienza di alloggi e lo stato generale di degradamento e miseria dei quartieri più poveri non avevano prodotto in Germania, a cavallo del secolo, quei movimenti di stampo umanitario che, bene o male, indussero l'Inghilterra vittoriana a varare, anche sul piano legislativo, delle misure di risanamento urbano; avevano, semmai, approfondito la frattura tra classi soggette e classi dominanti, stimolando in queste ultime una tendenza — invero per lo più velleitaria — a lasciare le città alle masse e a rifugiarsi in campagna. L'attività edilizia si paralizzò del tutto negli anni della guerra e in quelli del primo difficile avvio della Repubblica; il bisogno di case — che già era

[15] Si veda B. Zevi, *Spazi dell'architettura moderna*, Torino 1973.

[16] Cfr. in « Controspazio » II (1970), nn. 4-5, i saggi di L. Spagnoli, *Architettura e società in Germania (1880-1914)*, pp. 16-26 e di E. Collotti, *Il Bauhaus nell'esperienza politico-sociale della Repubblica di Weimar*, pp. 8-15.

grande — divenne estremo. Tra il 1924 e il 1929, in coincidenza con il periodo di relativa stabilizzazione economica e di attenuata politicizzazione del quadro sociale, molte amministrazioni cittadine socialdemocratiche misero mano a dei programmi di edilizia pubblica che segnarono una radicale frattura col passato. Ne nacquero — tra le tante — le *Siedlungen* di Schumacher ad Amburgo, di May a Francoforte, di Taut a Berlino. Questa attività fu spesso il risultato di un compromesso (proprio in quanto tale, tipicamente weimariano) tra concezioni estetiche fondate su criteri di rinnovamento radicale e ispirazioni riformiste prevalenti nella socialdemocrazia. Affiancandosi agli insegnamenti dei maestri del Bauhaus, che proprio nello stesso periodo attraversava la sua più intensa fase operativa [17], essa ha valso a dare un accento inconfondibile alla vicenda architettonica e urbanistica della Germania del dopoguerra.

Quella che fu una caratteristica delle metropoli europee del primo capitalismo, cioè di essere centri di consumo più che centri di produzione, si protrasse in Germania anche nella fase storica successiva. La concentrazione degli apparati burocratici e amministrativi nella capitale del *Reich* ebbe un ruolo determinante nella rapida crescita della popolazione di Berlino durante i *Gründerjahre*. Ancora nei primi decenni del XX secolo, le variazioni nella composizione della popolazione urbana denunciavano un elevatissimo aumento del settore terziario (il solo che continuerà a espandersi anche in momenti di crisi) in quasi tutte le città tedesche. Questa concentrazione nei centri maggiori di una popolazione che solo indirettamente contribuiva alla forma-

[17] Ha osservato Collotti (*op. cit.*, p. 12 e sgg.) che le fasi di attività del Bauhaus seguono anche cronologicamente i tempi dell'evoluzione della Repubblica di Weimar: un momento di maturazione teorica tra il 1919 e il 1923 in coincidenza con le inquietudini e i fermenti innovativi del periodo iniziale; una intensa attività operativa esterna fino al 1929, durante gli anni di relativa stabilizzazione economica e sociale; infine un progressivo abbandono degli obiettivi politici che avevano ispirato la scuola e un ripiegamento su tematiche estetiche e formali, che ha riscontro nella involuzione che caratterizza l'ultima fase della Repubblica.

zione di ricchezza, produsse, tra l'altro, due conseguenze sociologicamente rilevanti. La prima fu di consolidare il vecchio luogo comune che le grandi città fossero organismi fondamentalmente parassitari e di stimolare una « Großstadtfeindschaft » che, abbiamo già visto, era presente nell'animo di tanti tedeschi. La seconda fu che la cultura delle metropoli venne in parte a coincidere, negli anni di Weimar, con quella « Angestelltenkultur » di cui Kracauer ci ha parlato nel suo celebre saggio sugli impiegati berlinesi [18]. Cultura di una classe che ideologicamente appartiene al ceto medio ma che ha solo una confusa consapevolezza del proprio stato e che, dei profondi mutamenti in atto nella società, percepisce soprattutto gli aspetti che toccano l'individuo e lo minacciano nella sua sicurezza psicologica e materiale. Una classe sconcertata e perplessa, preda arrendevole di quella « ideologia della disperazione » che — secondo Lukács — pervade la Germania dopo Versailles e che si traduce, anche sul piano dei comportamenti, in un pessimismo irrazionalistico o in una attesa di miracolistica salvezza [19]. La metropoli ne magnifica le aspirazioni, gli smarrimenti e le ansie: una società minuziosamente suddivisa in classi, ciascuna gelosa della propria identità e delle sue prerogative, quale fu quella guglielmina, si trova qui mescolata e confusa; una concezione borghese, che ha sempre assegnato all'unità esterna il primato sulla libertà interna, ha nella disordinata vita cittadina il suo quotidiano rovesciamento.

È una delle tante singolari contraddizioni della società weimariana che i ceti impiegatizi — che furono testimoni indecisi di una esperienza politica che pure aveva preso le classi medie, persino nel dettato costituzionale, a suo punto di riferimento [20] — si siano atteggiati ugualmente a spettatori sconcertati di una evoluzione della scena urbana di cui erano, in realtà, i protagonisti. Fu infatti proprio nel *Mittelstand*, nel vuoto di certezze materiali e morali lasciato dall'inflazione e dalla guerra, che fecero irruzione le mode e i miti che diedero l'impronta alla metropoli degli 'anni venti'. Che Berlino fosse diventata davvero la capitale dell'oscenità e del vizio di cui parlavano, a destra, i censori della Repubblica, è da mettere in dubbio. Ma certo le trasformazioni dei costumi, la libertà di atteggiamento e di linguaggio delle donne, il fiorire di ritrovi notturni lungo le strade e il pullulare di riviste ammiccanti dalle edicole, tutto ciò contribuiva a creare l'immagine di una permissività e una licenza di cui solo una minoranza fruiva ma da cui molti erano attratti e che finiva col riverberarsi sulla città tutt'intera [21]. L'idea che nella metropoli ogni tradizionale legge della morale e della natura fosse sovvertita o distorta discendeva anche dal fatto che proprio nell'ambiente urbano le affermazioni della tecnica — cui la guerra aveva dato, come sempre, impulso, e che così profondamente influirono sulla psicologia delle masse degli 'anni venti' — perdevano la loro connotazione astratta e prodigiosa e penetravano nella vita quotidiana dei singoli, modificandone i gesti e ricreandone le abitudini. Come in ogni età di rapidi mutamenti, si accentuava così il divario tra chi, per caso o per scelta, aveva trovato la chiave del suo tempo e ne seguiva il passo e chi restava indietro, con sospetto, a guardare.

Il culto del progresso si rifletteva nelle immagini pubblicitarie e nella stampa e diede luogo a una pseudo-

[18] S. Kracauer, *Gli impiegati*, trad. it., di A. Solmi, Torino 1980.

[19] G. Lukács, *La distruzione della ragione*, trad. it., di E. Arnaud, I, Torino 1970³, p. 83 e sgg.

[20] L'art. 164 della Costituzione (il c.d. *Mittelstandsartikel*), nell'indicare l'obiettivo di promuovere la libertà di iniziativa e di impresa, faceva esplicito riferimento al compito di preservare l'autonomia della classe media nelle attività dell'agricoltura, del commercio e dell'industria. Cfr. G.A. Craig, *Germany 1866-1945*, Oxford 1978, p. 455.

[21] L'estrema libertà di pensiero, di espressione e di comportamento che caratterizzò la società di Weimar, ne costituì, secondo W. Laqueur (*La Repubblica di Weimar*, Milano 1977) il dato più profondamente creativo e al tempo stesso fu la causa prima di un processo di corrosione e di progressivo disfacimento. Le pagine migliori dell'opera di Laqueur sono forse proprio quelle in cui ricostruisce con vivacità l'eclettismo permissivo della cultura e della vita weimariana.

letteratura esornativa e apologetica sulla bellezza della tecnica e sul valore formativo che essa ha per l'uomo, sulla necessità di sdemonizzare la macchina e di venire a patti con essa. Sulla spinta di queste sollecitazioni tendeva a configurarsi un nuovo modello di cittadino: l'*élite* non sarebbe più stata composta da astratti pensatori dediti unicamente alle cose dello spirito ma dai tecnici o dagli inventori dalla cui opera tutti avrebbero tratto profitto.

In tutto ciò vi era anche la speranza di molti intellettuali e una generica aspettativa delle masse urbane (che diventava via via più impaziente negli anni della stabilizzazione) che maggiori consumi e accresciuto benessere fossero ormai alla portata di tutti e che nel nuovo metro di valore produttivistico lanciato dal fordismo e in un anonimo livellamento l'individuo avrebbe raggiunto un grado superiore di libertà.

Sarebbe poi difficile passare sotto silenzio l'influenza che ebbe sulle città tedesche, e in particolare su Berlino, l'afflusso massiccio di forme e comportamenti importati dagli Stati Uniti. Mito americano e mito tecnologico erano in fondo facce della stessa medaglia (non a caso si appannarono contemporaneamente alle prime avvisaglie della grande crisi) e tutta l'Europa postbellica ne subì, in misura maggiore o minore, il fascino: in una Germania in crisi di identità, impoverita e sconfitta, tale fascino fu sentito con maggiore forza che altrove. Secondo Golo Mann, Berlino ricordava alla metà di quel decennio « molto più Chicago che non la piccola elegante capitale regionale di una volta »[22] e presentava in certi suoi aspetti — ad esempio nei *media* e nel mondo dell'*entertainment* — un volto ancora più americano del suo modello. L'attrazione esercitata dall'*american way of life* era soprattutto percepibile nel vasto ed eterogeneo panorama di quella cultura 'minore' che fornì la materia prima ad una industria del divertimento che sommerse in quegli anni le grandi città in modo

[22] G. Mann, *Storia della Germania moderna (1789-1958)*, Firenze 1964, p. 486.

imprevedibile e spettacolare. Il *jazz*, il ballo, le *revues* che ricalcavano lo stampo di quelle di Los Angeles e di New York, il cinema e i suoi eroi dimostrano come il punto di riferimento dei tedeschi per ciò che ambiva a essere frivolo e festoso si fosse spostato da Parigi all'altra riva dell'Atlantico. Inoltre, tra quello che era stato l'intrattenimento culturale della borghesia tedesca — l'arte cosiddetta 'seria', musicale, teatrale, letteraria che fosse — e i modi tradizionali più grossolani di divertimento popolare, si venivano inserendo forme di espressione nuove di facile consumo e di accesso generale.

Riguardando a distanza di mezzo secolo l'esempio proposto dalla metropoli weimariana, è difficile negare che esso abbia fornito un modello anticipatore nel trapasso da una concezione elitaria a una concezione democratica della funzione artistica[23]. Nella *silhouette* delle città ciò si tradusse anche in una trasformazione, nella dimensione e nella destinazione, dei luoghi pubblici: gli stadi, i velodromi, i grandi cinema, le sale da ballo e di varietà sorti in quegli anni furono altrettanti segni del passaggio da una cultura di *élite* a una cultura di massa.

Berlino non ebbe il monopolio della vita culturale weimariana anche se ne fu di gran lunga il polo più importante. Monaco non riacquistò il ruolo eminente che aveva avuto fino alla fondazione del *Blauer Reiter*, ma continuarono a lavorarvi scrittori come Thomas e Heinrich Mann, Feuchtwanger e, per un periodo, Bertolt Brecht. Altre grandi città avevano la loro risonanza in ambiti più limitati e circoscritti: Francoforte nel campo della sociologia e della psicologia; Lipsia nell'editoria, Amburgo, col Warburg Insti-

[23] Che sia stata una caratteristica dell'età weimariana l'aver dato origine a una cultura di massa autenticamente moderna è una delle tesi centrali della vasta e impegnativa ricerca condotta da J. Hermand e F. Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München 1978. L'opera dei due studiosi tedeschi esplora con una visione critica organica e coerente le interazioni tra produzione artistica e *mass-media*, tra tecnica e industria culturale, nella società tedesca tra Versailles e il nazismo.

tut, nella storiografia dell'arte. Lo stesso sviluppo della cultura di massa e dei grandi mezzi di informazione e comunicazione contribuì comunque a spostare la vita intellettuale dai piccoli centri universitari verso le *Großstädte*.

Che le grandi città, e la capitale anzitutto, racchiudessero lo *Zeitgeist* della stagione weimariana, lo percepirono per primi i suoi protagonisti. Ponendo mente agli influssi che i mutamenti politico-sociali ebbero sull'assetto urbano, Heinrich Mann notava, in una pagina dei suoi ricordi, che « la trasformazione della coscienza di classe, la sua duttilità, i segni di una mentalità più matura, tutto ciò si rivela prima di tutto a Berlino »[24]. E aggiungeva, con una nota utopico-espressionista che « Berlino, oggi priva di fasto e di opulenza, è infinitamente più bella che prima delle catastrofi [...]. Denudandola, le catastrofi l'hanno liberata »[25].

Zuckmayer racconta con nostalgia che di Berlino si parlava « come di una bella donna molto seducente di cui tutti sanno la freddezza e l'incostanza, [...] ognuno la voleva, ognuno ne era attirato e a ognuno essa sbatteva subito la porta in faccia ». Eppure « chi possedeva Berlino possedeva il mondo ».[26]. Ma si potrebbero ugualmente citare l'autobiografia di Grosz, i ricordi di Tilla Durieux, l'addio a Berlino di Christopher Isherwood, le memorie di Tucholsky, tutti in qualche modo accomunati dall'atmosfera febbrile e vagamente disperata della vita intellettuale berlinese di quegli anni; e anche la grafica, la satira politica e lo spettacolo; e buona parte della narrativa e della poesia.

Non è improprio dire che la cultura di Weimar ebbe nella città la sua patria e il suo linguaggio. Il che non significa che a quella stessa cultura non appartenessero elementi d'altro segno o anche di segno opposto. Una definizione della cultura di Weimar come 'cultura della città' va

[24] H. Mann, *Berlin*, in H. M., *Essays* (*Ge.We.*, vol. IV), Hamburg 1960, pp. 437-438

[25] *Ivi*, p. 440.

[26] C. Zuckmayer, *Als wärs ein Stück von mir*, Frankfurt am Main 1966, p. 311.

intesa in questo senso: che fu tratto essenziale dell'età weimariana l'aver dato origine, per la prima volta nella storia tedesca, a una cultura progressiva e di massa, posta, cioè, necessariamente a confronto con i mezzi di comunicazione e con la tecnica e quindi prevalentemente orientata dall'ambiente urbano. Essa ci si presenta oggi come un prisma di cui ciascuna faccia — che si tratti di arte figurativa o di architettura, di letteratura o di musica, di moda o di sport — riflette una forma d'espressione nuova e singolare. La *Großstadt* con le sue realtà contraddittorie, con i suoi segnali eterogenei, ne rispecchia anche visivamente il carattere caleidoscopico e frammentario.

Il superbo scorcio che Musil ci ha dato di una metropoli degli 'anni venti' — « irregolarità, avvicendamenti, precipitazioni, intermittenze, collisioni di cose e di eventi, e, frammezzo, punti di silenzio abissali »[27] — sembra perfettamente attagliarsi alla società weimariana tutt'intera.

Città di uomini e città di fantasmi

Se si pensa allo spazio che occupa Parigi nella narrativa francese dell'800 (da Balzac a Sue, a Hugo), o quante immagini di Londra — talvolta gelide, talaltra ironiche o dolenti — ci hanno dato le penne di Dickens e di Thackeray, si ha la misura, per contrasto, di quanto assente sia rimasto il tema della città dalla letteratura tedesca del secolo borghese. Rare volte vi appare nella dimensione limitata delle voci di una sola strada (una dimensione cioè che ricalca quella assai più consueta del borgo o del villaggio) come in *Die Chronik der Sperlinggasse* di Wilhelm Raabe, o al più, come nei romanzi di Fontane, in quella di un preciso e solitamente agiato ambiente sociale, in cui il rumore delle vie di Berlino giunge attenuato e indistinto. La vita della città, i suoi bagliori e le sue miserie, fecero in realtà ingresso nella letteratura tedesca solo sulla scia del naturali-

[27] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, trad. it., di A. Rho, Torino 1973³, p. 10.

smo [28] quando, alla ricerca della bellezza e della nobiltà del soggetto, si sostituì la volontà di annotare tutto ciò che attorno vi era di più autentico, di vitale e di quotidiano. E, nelle *Großstädte* della fine del secolo, nei grandi sobborghi sorti frettolosamente attorno alle fabbriche, ciò che vi era di più autentico e quotidiano, e anche di immediatamente percepibile, erano lo squallore e la povertà dell'esistenza dei loro abitanti. Così la città entrò nella tematica naturalistica soprattutto come denuncia sociale, secondo un modello che, pur senza averne la tensione polemica, traeva la sua ispirazione dalle pagine di Zola. La poesia del naturalismo — pensiamo a certe liriche di Holz e di Schlaf, a certi versi di Liliencron — scopre nuovi paesaggi: gru che ogni giorno crescono di numero innalzandosi tra stazioni e officine, strade che si allungano, treni che passano veloci. L'ammirazione per la tecnica si affianca alla pena per la vita e il lavoro dell'uomo. Nella città, alla bellezza si mescola l'orrore: dopo ogni notte, quando sopraggiunge l'alba, « singhiozzando la miseria apre i suoi occhi » [29].

Se il naturalismo vide nella sofferenza degli oppressi il tessuto oscuro della metropoli, tanto che uno dei suoi epigoni, Richard Dehmel, indirizzò agli abitanti delle grandi città l'esortazione ad abbandonarle e a riversarsi nei boschi e nei campi [30], ben diverse origini aveva l'atteggiamento marmoreo e sprezzante di un George, il cui rifiuto, prima di rivolgersi alla città, era diretto al popolo che la affolla; o quello nobilmente distaccato di Hofmannsthal; o anche quello del Rilke di certe pagine dello *Stundenbuch*, che

[28] Due importanti raccolte antologiche di liriche tedesche sul tema della grande città, apparse rispettivamente nella Germania Federale e nella R.D.T., prendono significativamente avvio proprio dalle pagine della poesia naturalista: *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, a cura di W. Rothe, Stuttgart 1973; *Über die großen Städte*. Gedichte 1885-1967, a cura di F. Hofmann e altri, Berlin e Weimar 1968.

[29] A. Holz, *Phantasus III*, in *Buch der Zeit*, Berlin 1924, p. 77.

[30] R. Dehmel, *Predigt an das Großstadtvolk*, ripubblicata in *Über die großen Städte*, cit., p. 29.

ebbe verso la miseria che si annida nelle strade l'accento commosso e attristato di chi vi scorge l'assenza di Dio [31].

Tra gli uni e gli altri, tra l'oggettivazione della realtà urbana degli ultimi naturalisti e il pensoso sguardo sulla città di poeti estetizzanti o decadenti, neoclassici o neoromantici, irrompe l'immagine stravolta della metropoli dell'espressionismo. Spazio geometrico per eccellenza e allo stesso tempo territorio del caos, sintesi volumetrica del mondo e nutrice di lamenti e grida, la città mescola nel suo grembo i due segni specifici — l'astrazione e l'urlo — della tematica espressionista [32]. Vista dall'interno, è un involucro minaccioso, massiccio e vacillante, che riflette la tormentosa condizione dell'uomo. Muri e pietre sono sembianze di prigioni, piazze e strade i luoghi di solitudini ripetute all'infinito e di morte incombente. L'individuo perde i caratteri che gli sono propri e diviene un simbolo, nudo ed essenziale, abbagliato di luce o gettato nelle tenebre.

La poesia espressionista celebra tutto un universo urbano pervaso di vita demoniaca: strade gonfie e strangolate (Wolfenstein) o, accovacciate come branchi di cani urlanti (Heym) compongono città di dolore (Becher), città dove le notti esplodono (Lotz), città di demoni (Heym), città morte (Wegner) [33]. Forse ancor più che nei bellissimi sonetti a Berlino, Georg Heym ci ha dato di queste visioni una raffigurazione folgorante nella lirica *Der Gott der Stadt*, in cui la metropoli prende essa stessa la forma del Dio che la sovrasta [34]. Una visione antropomorfica, la stessa delle case ghignanti e delle vie ubriache di certi quadri di Kirchner e di Meidner, che l'espressionismo lasciò in eredità a buona

[31] « Perché, Signore, le città non sono / se non discinte anime in periglio » R.M. Rilke, *Il libro della Povertà e della Morte*, in *Liriche e prose*, a cura di V. Errante, Firenze 1956, p. 199.

[32] Cfr., a questo proposito, L. Mittner, *L'espressionismo*, Roma-Bari 1975².

[33] Una scelta di liriche dell'espressionismo sulla grande città è contenuta in *Lyrik des Expressionismus*, a cura di S. Vietta, München Tübingen 1976.

[34] G. Heym, *Il Dio della città*, trad. it. in *Umbra Vitae*, a cura di P. Chiarini, Torino 1970, p. 55.

parte della cultura weimariana. Inquietanti città schiacciate da cieli opachi sono anche quelle del cinema espressionista e post-espressionista, dalle prime produzioni di Wegener con le loro raggelate atmosfere praghesi, alle celeberrime deformazioni prospettiche di *Das Kabinett des Doktor Caligari*, alla lunga serie dei 'film dell'asfalto'. Le luci improvvise dei lampioni, gli angoli bui dei cortili, i marciapiedi sconnessi, le scale senza punti d'arrivo, i sorrisi ambigui di una prostituta, la metamorfosi dell'insegna di un negozio nell'occhio di una creatüre diabolica; sono questi elementi visivi che hanno assegnato alla metropoli post-bellica tedesca una immagine irripetibile che oscilla tra cronaca simbolica e suggestioni dell'irrealtà.

La città degli espressionisti è — come il mondo intero — un organismo in perpetua condizione di crisi, sempre alla vigilia del collasso, di cui l'urlo del poeta prefigura la distruzione e invoca la palingenesi. Come non pensare al poderoso annuncio nietzscheano di una catastrofe che annienterà la *Großstadt* prima che sugli uomini torni a splendere il sole di un grande meriggio? Zarathustra — ricordiamolo — è sulla via del ritorno alla sua montagna e si trova senza accorgersene alle porte della grande città. Gli si fa incontro un uomo vociferante che gli grida di tornare indietro: la città è una putrida palude, una tana di mercanti e imbroglioni, le anime vi penzolano come stracci e lo spirito vi è stravolto. Ma per Zarathustra la città non merita né odio né amore: « anche questa grande città mi ripugna e non solo questo pagliaccio. Qui e lì non vi è nulla da migliorare né da peggiorare » [35]. Occorre passar oltre e abbandonare la metropoli alla sua sorte; che sarà — come fu già nel passato — di rovina e di fuoco.

Tra i motivi più autentici e profondi dell'animo espressionista vi è un senso di ribellione all'apatia e alla neutralità delle generazioni precedenti; nel rigetto del passato la metropoli cessa talvolta di essere un luogo di orrore e si trasforma

[35] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, ed. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VI, tomo I, Milano 1976, p. 217.

inaspettatamente in una culla di eroi, in una fonte di ritmi frenetici e di colori squillanti.

Meidner, che mette i suoi dolorosi autoritratti al centro di paesaggi urbani da incubo, confessa poi di amare le città di amore infinito e, in un breve saggio di tecnica pittorica, descrive le strade — intreccio di linee in movimento, colori, suoni — con parole che richiamano gli accenti esaltati dei futuristi [36]. E quando all'idea della catastrofe incombente si associa quella di una rivoluzione, frutto non già del caso o di un arcano demiurgo ma opera degli uomini, la *Großstadt* non è piu solo il regno della sofferenza ma anche quello di nuovi miti e speranze. È un passaggio avvertibile in alcune liriche scritte negli anni cruciali in cui il potere, che la sconfitta ha stanato dalle cancellerie, sembra essere alla portata delle masse nelle vie cittadine. Becher parla del torrente di immondizia che sgorga dalle grandi città e giunge sino alla luna (una delle tante livide lune dell'espressionismo) ma scioglie anche un inno alle « grandi, sonanti città », ai carri armati e alle schiere di operai che la conquistano [37].

Ma occorre dire che furono, questi, accenti rari e di breve durata. L'ottimismo di certi subitanei slanci espressivi si affievolì presto e molte liriche che poeti più o meno oscuri, più o meno sinceri, scrissero in memoria di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg segnano già la fine delle illusioni e denunciano una rinnovata avversione per la metropoli che ha assassinato i suoi eroi.

Quando ci si addentra nell'età di Weimar gli anni sanguinosi della nascita della Repubblica lasciano il posto a tempi meno tormentati e confusi. Si smorza anche il *pathos* espressionista che aveva sfigurato il volto della città in un impeto di astratto furore e affiorano (in una di quelle che Mittner chiama le misteriose oscillazioni polari della letteratura tedesca, dal massimo dell'astratto al massimo del

[36] Cfr. L. Meidner, *Istruzioni per dipingere la grande città*, trad. it. in P. Chiarini, *Caos e Geometria*, Firenze 1969, pp. 164-168.

[37] J.R. Becher, *Die Panzerwagenballade* (1919).

concreto) le sembianze reali di una dimensione urbana in cui l'uomo, che ha riacquistato una sua sommessa, terrestre, identitá, cerca di farsi spazio come può.

Yvan Goll ha ricordato nel romanzo *Sodome et Berlin* il brusco passaggio dal tempo del delirio febbrile a quello dell'ordine ritrovato:

> Quando Odemar Müller tornò a Berlino, il mondo aveva cambiato aspetto.
>
> La neve di carta che aveva coperto la Germania per tutto il periodo di miseria, secondo i normali calendari, si era sciolta.
>
> Il cielo non era più di piombo ma di seta impalpabile. Le case non erano più inclinate come negli incubi, i ponti non si piegavano più in due come cartone bagnato e per le strade gli uomini non avevano più l'aspetto di assassini e di profeti [38].

Molti diligenti paesaggi urbani, spesso semplici, acritiche notazioni di quanto vi è di anonimo e di quotidiano, emergono dalle pagine e dalle tele degli autori della *Neue Sachlichkeit*. Un termine — diciamo per inciso — equivoco nei suoi riferimenti politici e ideologici; sinonimo di rassegnazione e resa per la sinistra, per altri consapevole accettazione della realtà e rifiuto d'ogni illusione. Ma comunque un moto ispirato a un senso generico di *rappel à l'ordre*, a un desiderio — che accomunò per un momento intellettuali e artisti ai ceti medi — di cose possibili e prevedibili.

Il primo, certo il maggiore tentativo, di interpretare la metropoli moderna che ci abbia dato la letteratura tedesca appartiene già cronologicamente al tempo della *Neue Sachlichkeit*. *Berlin Alexanderplatz* è del 1929 ed è stato spesso accostato a un altro grande affresco epico della città, *Manhattan Transfer* di John Dos Passos. Entrambi i romanzi hanno infatti la struttura di grandi collages di notizie: statistiche, cronache locali, titoli di giornale, indirizzi, elenchi di fermate del tram, bollettini meteorologici, brani di canzoni di successo. Da queste informazioni distaccate e oggettive emerge il volto della città, con i suoi tic nevrotici e i suoi

[38] Y. Goll, *Sodoma e Berlino*, trad. it. di E. Capriolo, Milano 1975, p. 113.

ritmi incalzanti. Ma si è notato che Dos Passos segmenta e suddivide la realtà mentre Döblin la moltiplica e la intreccia, che i personaggi di *Manhattan Transfer* sono elementi che compongono l'immagine di New York mentre è Berlino che modella le figure dei suoi abitanti [39]. Vi è anche dell'altro. Il narratore del mondo che brulica attorno all'Alexanderplatz registra ciò che vede ma ne sa al tempo stesso il passato e il futuro, sa a quale fermata scenderà la donna che sta nel tram e quale sarà il necrologio del ragazzo che si trova accanto a lei. Egli è al di sopra, non dentro i suoi protagonisti, ne conosce la sorte, è in qualche modo — come la città stessa — il regista e il demiurgo del loro destino. Accanto alla descrizione « sachlich » della macchina urbana stanno molte contaminazioni sintattiche dadaiste e puntualizzazioni scientifiche cubiste; ma dietro, incombente, vi prevale ancora il messaggio espressionista.

L'Alexanderplatz è quasi al confine tra la ricca Berlino dell'Ovest e i popolosi e popolari quartieri dell'Est, un mondo che il medico Döblin ha conosciuto nel suo lavoro quotidiano. Qui è l'area dove vive e combatte Franz Biberkopf, ex-galeotto alla ricerca di una vita rispettabile, venditore ambulante senza fortuna, dapprima involontario, poi consapevole, ma sempre riluttante, complice di una banda di furfanti, vittima delle inesplicabili vendette del peggiore dei suoi amici, sfiorato due volte dalla morte, mutilato nel corpo, approdato in un manicomio criminale dove la sua personalità si cancella e dove lo aspetta una nebulosa rigenerazione. Alla fine ritorna nell'Alexanderplatz, barcollante, trasformato e più o meno rimesso in piedi.

Di nove libri che compongono il romanzo, quattro prendono l'avvio da altrettante carrellate su Berlino. Sin dalle prime battute qualcosa ci dice che questo non è l'imparziale, obiettivo ritratto di una grande città, ma la sua patologica deformazione:

[39] L'osservazione è di Volker Klotz che ha condotto un'accuratissima analisi del testo döbliniano: V. Klotz, *Agon Stadt. Döblins* 'Berlin Alexanderplatz', in *Die erzählte Stadt*, München 1969, pp. 372-418.

il tram prese una curva, si pararono in mezzo alberi, case. Strade movimentate, gente che scendeva e saliva. Dentro di lui qualcosa gridava con terrore: attenti, attenti, si comincia [40].

E comincia infatti la lotta di Biberkopf contro la metropoli, che non è la somma delle infinite esistenze che la abitano ma un mostruoso vivente organismo, un macroantropo essa stessa. Come in un sistema di risonanze, toccandone un capo subito gli impulsi si trasmettono e l'altro capo vibra e reagisce.

La città è dunque una nazione con dei sudditi, delle leggi, un linguaggio. Franz Biberkopf l'ha appena attraversata e già il suo destino è segnato, già la metropoli gli ha impresso il suo stampo e già egli ne parla la lingua. È una lingua comune a tutti, tutti si comprendono e la comprendono, piccoli borghesi, proletari, sottoproletari e criminali. Questo non è il tedesco ordinato dei romanzi di Fontane o quello tagliente dei drammi di Brecht. Questa è una lingua dal vocabolario immaginoso, dalla sintassi vacillante, dalla cadenza stretta, dal ritmo veloce. Walter Benjamin, che definì *Berlin Alexanderplatz* « un monumento di ciò che è berlinese » [41], disse anche che esso rappresentava la rottura definitiva con la lingua chiusa del romanzo tedesco. E la sua ricchezza sta infatti nell'essere stato raccolto per strada, nelle sue provocazioni anti-letterarie e anti-colte, nell'assorbimento gergale di parole scientifiche, o tecniche, o burocratiche corrotte e deformate ma vividamente intellegibili. Döblin costruisce un linguaggio totale, in cui la totalità non è data dallo stile ma dalla sua assenza, perché è la totalità della vita, delle sue contraddizioni e delle sue dissonanze. Una totalità che la parola talvolta non basta a rappresentare: ed ecco che il testo si infittisce di allitterazioni

[40] A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, trad. it. di A. Spaini [1931], Milano 1974, p. 20.

[41] W. Benjamin, *Crisi del romanzo. A proposito di* 'Berlin Alexanderplatz, *di Döblin*, in A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, cit., p. 4.

e onomatopee, mimando con la simbiosi parola-suono la simultaneità dell'azione e del pensiero, o dell'azione e del gesto, con una tecnica in cui riecheggia l'esperienza dei futuristi e la volontà di sopraffare la forma con il movimento e il significato delle cose con la loro dinamica. Un'esperienza che Döblin, che aveva in passato frequentato i futuristi e anche garbatamente polemizzato con loro, conosceva e in parte condivideva:

Brum brum, pesta il battipalo in Alexanderplatz. Molta gente ha tempo e si ferma a guardare come lavora la macchina. Un uomo sta in cima, tira una catena, e in alto qualcosa scatta, zac, e il palo si piglia un colpo sulla testa. Tutt'intorno uomini e donne con viso allegro stanno a vedere come tutto fila svelto: zac, e il palo riceve un colpo sulla testa [42].

O la convulsa cadenza conclusiva del nono libro:

Segnate il passo, sinist, dest, sinist, dest, marciare, marciare, andiamo alla guerra, e cento suonatori marciano con noi, con trombe e con tamburi, tarabum bum bum, tarabum bum bum, tarabum bum bum bum [43].

O i lunghi guinzagli di indicazioni, indirizzi, dati statistici:

Berlino 52° latitudine nord, 13° longitudine est, 20 stazioni ferroviarie, 121 linee suburbane, 27 linee circolari, 14 linee metropolitane, 7 linee di smistamento, tram, ferrovia area, autobus [44],

che Dos Passos con lui, e Joyce prima di lui, avevano usato concatenando analogie sempre più vaste e cui Döblin dà il senso di un inarrestabile precipitare. In questa città-romanzo il solo segno ubiquo è il movimento, la simultaneità, la molteplicità. La città è colta con tutti i sensi spalancati, olfatto, vista, udito: odori d'alcool, di caffè e di venditori di trippa, rumore di macchine, sferragliare di tram e strilli di bambini, un caleidoscopio di immagini che

[42] *Ivi*, p. 183.

[43] *Ivi*, p. 500.

[44] *Ivi*, p. 493.

qualche volta Döblin (anche qui inseguendo Joyce) trasferisce direttamente sulla carta, come nell'elenco dei simboli che apre il secondo libro e riassume la babele delle attività cittadine. La metropoli non è definibile altrimenti che nel caos e per raccontarla bisogna essere dappertutto allo stesso tempo, saltare dalla propria storia a quella altrui, mescolarle e confonderle, registrare ogni cosa, farsi cronista di ogni voce, mettere assieme, smontare e rimontare la città come se fosse fatta dei pezzi di un meccano.

Nella città minacciosa che finisce per vivere di una vita propria e manda a gambe all'aria l'uomo che dovrebbe esserne l'organizzatore, c'è il riflesso di quel biologismo confuso (questo sì infinitamente distante dal futurismo) di cui Döblin ha parlato nel suo saggio *Das Ich über der Natur*. Ogni elemento, l'acqua, i cristalli, la luce, tutto — egli dice — è animato o parte di una entità animata, di un sovrasensoriale organismo cosmico. Lo stesso è per la città: strade e città scompaiono dietro « qualcosa d'altro » e gli edifici si sottomettono alla « volontà di un potere che crea la città » [45]. L'antagonista della solitaria e disgraziata battaglia di Biberkopf è infatti la metropoli: non i potenti che abitano i loro irrangiungibili quartieri e comunque non si curano di lui; non i malvagi, ché buoni o cattivi non possono davvero distinguersi in quel formicolante sottobosco urbano di accattoni, prostitute e nuovi ricchi, ciascuno in lotta con l'altro, nazisti contro comunisti nelle strade, malviventi tra loro nei vicoli, e ogni singolo individuo contro la città tutt'intera, coriacea e gigantesca.

Il realismo dei segnali visivi maschera una dimensione metafisica. Franz Biberkopf vi ha appena messo piede e già sa che la città gli è nemica:

> Oh, non riuscirò mai a liberarmi, il suo corpo si era contratto convulso, dove andrò? Qualche cosa rispose: il castigo [46].

[45] A. Döblin, *Großstadt und Großstädter*, in *Die Zeitlupe*, Olten e Freiburg im Breisgau, 1962, pp. 225-244.

[46] A. Döblin, *Berlin-Alexanderplatz*, cit., p. 21.

Qual colpa sia chiamato a espiare Döblin non dice. Per la legge degli uomini Biberkopf ha già pagato con la prigione. Per un'altra indecifrabile legge pagherà addentrandosi tra le mille contrapposte, labirintiche alternative che la città gli presenta e uscendone ogni volta sconfitto. Quello che pareva a prima vista un dramma sulla metropoli tra il realistico e il grottesco prende sempre più l'aspetto di un oscuro poema didascalico sul tema della punizione e del sacrificio. Un'opera che, nei suoi riferimenti biblici (l'immagine di Abramo torna, assieme a quella dei grandi macelli urbani, ad ogni momento saliente del romanzo) e nella perpetua ricerca e nel perpetuo rinvio di un atteso perdono, configura la metropoli come il luogo rituale dove si consumano l'espiazione e la catarsi dell'uomo. Anche le tonalità cromatiche del romanzo trasmutano: alle grigie strutture metalliche, alle livide e raggelate luci dell'inverno dei primi capitoli subentrano gli inquietanti vapori delle case di prostitute e di bricconi, poi si insinua il colore rosso del sangue, del sacrificio e delle carneficine di animali. La città perde la sua connotazione tecnologica e prende quella di una mitica, feroce, tentacolare creatura; è Berlino-Babilonia che vuole attirare Franz Biberkopf nelle sue braccia lascive:

> Guarda come ti attira la puttana! la sgualdrina Babilonia! E venne uno dei sette angeli che reggevano le sette coppe e disse: Vieni, voglio mostrarti la grande Babilonia che siede sull'acqua. La donna siede su una bestia di colore scarlatto e tiene in mano un calice d'oro e sulla sua fronte è scritto un nome misterioso. La femmina è ebbra del sangue dei santi [47].

Così si compie la trasformazione dell'immenso opificio meccanico in una massa vischiosa del colore del tramonto e del vizio, il suono della metropoli è diventato un lamento e dietro Biberkopf il fantoccio c'è l'incubo dell'ebreo Döblin chiamato al suo storico destino di morte.

Döblin non ha i pregiudizi ideologici verso la città di tanti suoi connazionali. Che senso ha contrapporre città e

[47] *Ivi*, p. 419.

campagna, si chiede, se le città sono i nodi insostituibili e inestricabili della vita sociale [48]?

E dunque mettiamoci di buona lena a descrivere questo intrico, questo labirinto sussultante che chiamiamo *Großstadt*. Ma la penna, si direbbe, gli prende la mano. Si dispone a essere un cronista imparziale di Berlino ma poi ne tratteggia un profilo deforme. Il reale non va letto come tale ma come segno di un'altra dimensione, nascosta dietro il geroglifico dell'intreccio urbano. Il conflitto tra la metropoli e il suo abitante è il conflitto tra potere e impotenza, tra orgoglio e umiltà, tra ribellione e sottomissione. Questa metropoli döbliniana che si annuncia con tutti i segni della veridicità, con le sue elencazioni, le sue statistiche e la sua toponomastica, è soltanto una metafora. La metropoli, ecco, è il mondo; e Alexanderplatz è, sì, una piazza della Berlino degli Anni Venti, ma è anche un multiplo di Times Square o di Place Pigalle o di Charing Cross, o di qualsiasi luogo nel quale si addensi questo assordante e sdrucciolevole mondo che è il nostro, brulicante di uomini non dissimili da Franz Biberkopf: come la metropoli di Georg Grosz nella grande tela color sangue che porta scritte e bandiere d'ogni paese e folle che fuggono dal nulla verso il nulla; o, come i fotomontaggi urbani di Paul Citroën, o i film dell'asfalto.

Opera difficile, quella cui si è accinto Döblin; comporre nel ritratto-collage della metropoli la rappresentazione del mondo e darvi al tempo stesso il senso compiuto di un romanzo e il respiro di un lungo poema. Se la tecnica del montaggio gli riesce, se in una sola pagina — un occhio al futurismo, un altro al dada e, nella memoria, le prospettive espressionistiche — il fragore della metropoli ci assorda e le sue luci sghembe ci accecano con una forza sorprendente, nel susseguirsi dei capitoli il ritmo della narrazione e quello martellante della metropoli si accavallano e si confondono. Se la città non concede pause, le chiede per sé il romanzo. A rischio che lo strepito e le urla trabocchino, che addizione, sottrazione, moltiplicazione e divisione usate simultanea-

[48] A. Döblin, *Großstadt und Großstädter*, cit.

mente portino ogni cosa a zero e Berlino, la metropoli, il mondo intero di Döblin scompaiono del tutto.

Biberkopf è un proletario e un isolato. Dei meccanismi sociali che muovono l'immenso alveare berlinese comprende poco o nulla, percepisce ma non giudica la propria condizione subalterna e la propria solitudine. Non molto diverso — a giudicare da un altro famoso romanzo weimariano *Kleiner Mann, was nun?* di Fallada — è l'atteggiamento del piccolo impiegato. Pinneberg è un prototipo del suo genere: laborioso, onesto, sottomesso, il suo orizzonte non va oltre la cerchia familiare; e la sua patetica compagna gli fa, con un po' di coraggio in più, da eco fedele. Anche Fallada ci conduce a Berlino, ma non ne descrive il paesaggio: la sua è una Berlino di interni, di stanze che hanno odore di periferia, di piccoli alloggi borghesi, di anonimi uffici e sale d'aspetto. La capitale è là fuori, « un mondo straniero, col suo frastuono, la sua indifferenza che non promette nulla di buono » [49]. Pinneberg preferisce non vederla. Meglio non sapere, meglio rifugiarsi nel mondo chiuso degli affetti, riportare, se possibile, la metropoli alla dimensione di un villaggio. L'esperienza gli ha insegnato che se un ordine c'è, in questa città, esso ha la connotazione dell'arbitrio e dell'ingiustizia: la sua colpa è di essere povero e la povertà è punibile, è macchia, stonatura, sospetto.

Ben diversamente lucido è Fabian, il trentenne intellettuale, protagonista dell'omonimo romanzo di Kästner, nel suo inquieto girovagare per le vie della capitale e tra la capitale e la provincia natia. E ben diversa è Berlino stessa: questa, sì, una *Weltstadt* in cui pullulano bordelli e *cabarets*, una Berlino di povere stanze d'affitto ma anche di lussuose ville neoclassiche, di strade eleganti e di piazze macchiate dal sangue delle lotte politiche. Una macchina rumorosa che produce denaro e piacere, che Fabian guarda con sgomento, talvolta con ironico disprezzo, ma sempre con l'occhio dell'*outsider* che né può né vuole gettarsi nella

[49] H. Fallada, *E adesso pover'uomo?*, trad. it. di B. Revel [1933], Milano 1976, p. 156.

mischia. Fabian sembra non rendersi conto che il male è dentro di lui, che egli stesso è il prodotto della società che lo indigna. L'ordine non è recuperabile dato che mancano le regole morali che disciplinano un universo altrimenti dissoluto e violento:

> Le pietre della città sono sempre le stesse o quasi. Ma in quanto ai suoi abitanti è diventata da un pezzo un manicomio. All'est c'è la delinquenza, in centro l'imbroglio, al nord la miseria e all'ovest il vizio. E su tutti i quattro punti cardinali regna la decadenza [50].

Quando Kästner si sofferma a descrivere l'ambiente urbano è il più delle volte per dare al moralista un'occasione di parlare. Una sera Fabian guarda le case di Berlino, c'è nell'aria qualcosa di magico che gli riporta alla mente una favola dell'infanzia. Ma, subito, l'incanto si rivela un ennesimo segno del vizio e della corruzione.

> La città pareva una gran fiera. Le facciate delle case erano così imbrattate di luci multicolori da far vergognare le stelle in cielo. Un aeroplano passò con gran fracasso sopra i tetti. E d'improvviso cominciarono a piovere dall'alto monete d'alluminio. I passanti alzavano la testa a guardare, ridevano e si chinavano a raccoglierle. A Fabian venne in mente la favola della bambina che solleva la camicina per raccogliere le monete che piovono dal cielo. Lui pure raccolse un dischetto dalla tesa rigida del cappello di uno sconosciuto. C'era scritto: *Visitate il Bar Esotico, Nollendorfplatz 3. Belle donne, nudità plastiche, pensione Condor annessa* [51].

Ricorrono anche (li avevamo già incontrati in Döblin) i riferimenti biblici: Berlino è una Sodoma o una Gomorra popolata da figure femminili ambigue, spregiudicate ed inquietanti. Fabian ne è sedotto e spaventato; certo non trova in loro un riparo alle sue inquietudini. Né serve cercare scampo da Berlino e tornare in provincia: quando Fabian vi si reca, vi trova non il caos e il disordine ma l'immobilismo, la grettezza e una identica degradazione dei costumi, ap-

[50] E. Kästner, *Fabian. Storia di un moralista ovvero l'andata a puttana*, trad. it. [1933], Milano 1980, p. 80.

[51] *Ivi*, pp. 2-3.

pena più pudicamente celata. L'intera Germania è dunque diventata un luogo invivibile, e infatti Fabian non vi vivrà a lungo. La sua morte è ironica e beffarda, come già lo fu quella del suo migliore amico, suicida per un grottesco malinteso. In un impulso irrazionale (o forse di grande razionalità), dimenticando di non saper nuotare, si getta in un fiume per salvare un bambino e vi annega.

Questa è dunque per Kästner la città: un luogo di ansia e di demenza, un funebre labirinto che ha per punto di arrivo la morte. Un atteggiamento nichilista, frutto di quella *Weltanschauung* disillusa e rassegnata che si attirò da Benjamin la sprezzante e famosa definizione di « malinconia di sinistra ». La metropoli è l'elemento negativo che accomuna le esperienze dei così diversi protagonisti di questi romanzi: un dato significativo, se si pensa che Döblin, Fallada e Kästner appartenevano a quell'area ideologica, tra il radicalismo e la socialdemocrazia, tra l'attivismo e la tolleranza, di cui la *Großstadt* weimariana era — nel bene e nel male — il riflesso. L'idea della città era già stampata nella mente prima che gli occhi la vedessero: da qui quel 'disimpegno', di cui queste figure letterarie sono la testimonianza, che doveva fatalmente condurre chi viveva nella capitale più politica d'Europa ad essere scavalcato dalla realtà.

Gran parte degli *Zeitromane* della fine degli 'anni venti' e dei primi 'anni trenta' si aggira, d'altronde, attorno agli stessi temi: il mutamento dei costumi e della morale, il diverso atteggiamento della donna, le nuove, innumerevoli forme di divertimento e la disoccupazione e la miseria dei più [52]. Tutte queste trasformazioni, tutte le incalzanti innovazioni tecnologiche si identificano nella grande città e lasciano l'individuo smarrito e confuso; così smarrito e confuso che spesso non trova alla sua vicenda altra conclusione che nel suicidio. Pensiamo alla apocalittica *Berlin* di Paul Gurk, all'ironico *Glückliche Menschen* di Hermann Kesten

[52] Cfr., su questi aspetti, il saggio di W. Wendler, *Die Einschätzung der Gegenwart im deutschen Zeitroman*, in *Die deutsche Literatur der Weimarer Republik*, a cura di W. Rothe, Stuttgart 1974, pp. 169-194.

(dove la capitale si colora di tinte döbliniane), alla straziante ricerca di evasione e di felicità della protagonista di *Das kunstseidene Mädchen* di Irmgard Keun. Come frutti ancora acerbi, messi nell'ostile ambiente urbano, questi disorientati eroi avvizziscono o marciscono ma non maturano mai.

Di fronte alla *Großstadt* ognuno è inerme e indifeso; come quei visitatori di una lirica di Kästner, capitati in città dalla campagna e tanto turbati dalle luci e dai rumori da non saper più andare né avanti né indietro: sorridendo stupidamente aspettano in mezzo a Potsdamer Platz che una macchina li investa e li uccida [53].

È a queste ingenue vittime che si rivolge Bertolt Brecht, con i suoi apologhi non meno amari, ma certo più lucidi e coerenti, sulla realtà della metropoli. Giunto dalla provincia (o, come egli dice, dai boschi neri) [54] a Monaco e poi a Berlino, Brecht ebbe la sua durissima iniziazione alla *Großstadt* in anni di disordine e di fame. Dapprima ne subisce solo la dimensione incombente e minacciosa e si vendica profetizzandone la distruzione: « di queste città resterà il vento che le attraversa » dice in *Vom armen B.B.*, con una immagine che torna anche in altre liriche. In *Im Dickicht der Städte* Chicago è una città dove affiorano desideri torbidi, dove né l'amore né l'amicizia riescono a scalfire la disperata solitudine dell'uomo. Man mano che Brecht impara a conoscerla (siamo tra il 1923 e il 1926, tra l'inflazione e la stabilizzazione), Berlino gli si rivela come un meccanismo spietato, e tuttavia dominabile con l'astuzia e con l'intelligenza. È di questo periodo una lirica in cui Brecht si indirizza ad un grande albero che cresce nell'asfalto cittadino e che ha saputo adattare la sua natura alle difficili condizioni della metropoli: « E ora io so: solo grazie alla Sua inesorabile / docilità Lei oggi sta ancora in

[53] E. Kästner, *Besuch vom Lande*, in *Gesammelte Schriften für Erwachsene*, vol. I, Zürich 1969, pp. 197-198.

[54] *Del povero B. B.*, in B. Brecht, *Poesie 1918-1933*, trad. it. di E. Castellani e R. Fertonani, vol. I, Torino 1968², p. 219.

piedi » [55]. Ecco come può sopravvivere l'uomo: mimetizzandosi, rendendosi flessibile, sfruttando ogni spiraglio di spazio che gli si apre davanti. Quanto alle città, fatte di fogne e di fumo, grandi caravanserragli dove tutto è in vendita, poco importa la loro sorte, meglio se finiranno distrutte dalle loro stesse contraddizioni: come Mahagonny, l'effimera capitale del piacere e del vizio; o la città senza nome di Jenny, che i pirati raderanno al suolo. Il suo messaggio si fa più preciso quanto più il pensiero diviene tagliente e didattico; come nell'esortazione del *Lesebuch für Städtebewohner*:

> Allontanati dai tuoi compagni alla stazione / va' al mattino in città con la giacca abbottonata / cercati un alloggio e se un compagno bussa alla porta / non aprire, oh non aprire la porta ma / cancella le tracce! [56].

Per Brecht le leggi inique, le insidiose trappole di cui è disseminata la metropoli e nelle quali cascano gli umili e gli ingenui non sono le imperscrutabili manifestazioni del destino ma le prevedibili armi con cui la classe dominante sfrutta quella oppressa. Il marxismo ha fatto della sua « Großstadtfeindschaft » uno strumento della lotta di classe. Ma il giudizio non cambia: la metropoli è un luogo dove l'uomo è nemico dell'uomo, un luogo di conflitti, di sofferenza, di morte. Neppure Brecht, il realista, l'ottimista, spende una parola per salvare la città [57].

Un'abdicazione intellettuale

Non è infrequente che un sistema politico e sociale esprima compiutamente i suoi caratteri in un contesto ur-

[55] B. Brecht, *Discorso mattutino all'albero Griehn*, in B. Brecht, *op. cit.*, p. 41.

[56] B. Brecht, *Cancella le tracce*, in B. Brecht, *op. cit.*, p. 225.

[57] Abbiamo indicato solo alcuni dei numerosi testi brechtiani del periodo di Weimar in cui la città prende un ruolo da protagonista: l'argomento meriterebbe certo un discorso più ampio e articolato. Si veda, tra l'altro, E. Marsch, *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*, München 1974, e in particolare il capitolo *Großstadtdichtung*, pp. 154-168.

bano e riesca a tradurli soltanto in modo parziale e imperfetto sull'intero territorio. Tra sistema e città si stabilisce in questi casi una identificazione che non è solo terminologica e di comodo ma anche sostanziale: il potere secolare dei papi si è identificato con Roma, l'Impero Romano d'Oriente con Bisanzio, la Francia rivoluzionaria con Parigi. In un certo senso, una identificazione di questo tipo si è prodotta tra Weimar e la metropoli, tra Weimar e Berlino, forse anche a causa di un facile accostamento psicologico tra due modelli, entrambi maturati nel clima post-bellico ed entrambi fondati su forme dinamiche e non statiche di equilibrio: quello sociologico-organizzativo della grande città moderna e quello ideologico-normativo della democrazia repubblicana. Agli occhi dei tedeschi essi apparvero come il risultato specifico dei tempi nuovi, il segno di un taglio profondo col passato e, quindi, strettamente legati tra loro.

Era facile, d'altronde, associare l'oscillante, inquieto evolversi delle istituzioni della Repubblica con l'instabile e nervosa esistenza delle metropoli, le solide strutture gerarchiche della Germania guglielmina con l'ordinato succedersi delle cose nella vita dei campi. Le forze che avversavano la città — e che, come s'è detto, erano nate assai prima di Weimar — si fecero, con Weimar, tanto più pressanti ed aggressive quanto più fu chiaro che i processi di ristrutturazione messi in moto dalla rivoluzione di novembre venivano realizzandosi proprio nei grandi centri urbani.

Preferire il silenzio alla parola, l'acquiescenza alla dialettica, la tradizione alla sperimentazione; tenere la stabilità in maggior conto della mobilità e i sentimenti in maggior conto dell'intelligenza: sono le caratteristiche di una eredità rurale che in Germania fu sempre tenace, che sopravvisse nella vita della *Stadt* anche tra le classi lavoratrici, e che presagì, nella dimensione della metropoli, il proprio definitivo tramonto. I tentativi di mobilitare lo 'spirito' contro il meccanicismo delle scienze e della tecnica, di contrapporre dei codici di valori tradizionali alle disordinate aspirazioni delle masse, non furono fenomeni esclusivamente tedeschi e caratterizzarono buona parte della cultura europea dei primi decenni di questo secolo. Sotto questo profilo il nome

di Spengler richiama quelli di Bergson e di Maurras, di Ortega y Gasset e di Chesterton. Fu però in Germania che si realizzarono le condizioni che consentirono all'ideologia dell'anti-città di affermarsi al punto di non essere più un fattore di divisione e di diventare anzi un fattore aggregante (seppure perverso) della società: una prima fu l'innesto della tematica della « Großstadtfeindschaft », di una tematica cioè fondamentalmente aristocratica, su un patrimonio di idealismo romantico diffuso a livello popolare e così specificamente tedesco da permettere alle forze reazionarie di simulare un processo di 'aristocratizzazione' in cui fosse coinvolta l'intera popolazione. Esso si cristallizzò nell'orgoglio di una superiorità nazionale e si tradusse in razzismo e anti-semitismo. Una seconda fu che la « Großstadtfeindschat » costituì in realtà solo un superficiale elemento di discriminazione tra le forze politiche weimariane perché, sotto vari travestimenti, si annidava all'interno di gran parte delle singole coscienze. Ci siamo soffermati, per dimostrarlo, su alcuni esempi tratti dalla letteratura, tanto più significativi in quanto contraddicono le convinzioni politiche o le formulazioni teoriche dei rispettivi autori. Ma molti altri se ne potrebbero trarre dal ricco emporio culturale weimariano.

Una delle ragioni dell'attrazione che l'immagine della Berlino 'anni venti' esercita retrospettivamente — e che ha dato luogo, tra l'altro, a semplificanti o mitiche rievocazioni — sta probabilmente nel fatto che la metropoli weimariana offrì a suo tempo un'occasione di libertà di idee e di comportamenti che superò la capacità di sistemazione intellettuale dei propri contemporanei, ma che coincise invece con delle aspirazioni della cultura europea di esattamente cinquant'anni dopo. A chi vi abitò, essa parve, con poche eccezioni, un ambiente ostile e sconcertante.

Molti intellettuali, come abbiamo visto, proclamarono apertamente la superiorità della vita contadina sulla vita urbana, la preminenza del mondo germanico sulla decadente civiltà di massa. Costoro distoglievano lo sguardo dalle metropoli per guardare indietro, al passato. Ma neppure coloro che si posero sul versante ideologico opposto

videro nel modello urbano che stava loro di fronte qualcosa da contrapporre all'odio dei Kenstler e dei Rosenberg; non era quello il luogo in cui la giustizia sociale avrebbe potuto trionfare sullo sfruttamento; la fratellanza prendere il posto dell'oppressione. I loro occhi erano, se così si può dire, interamente rivolti in avanti. E tra l'un campo e l'altro stavano coloro la cui patria era la metropoli e che tuttavia vi presero dimora con dubbiosa riluttanza, « Vernunftrepublikaner » come Döblin e Kästner in cui il debole ottimismo della ragione soccombeva di fronte al pessimismo del cuore.

Peter Gay ha scorto nella vocazione all'esilio degli intellettuali tedeschi una delle ragioni del collasso degli ideali weimariani [58]. Allo stesso modo, i contenuti di una cultura urbana moderna non sopravvissero all'assedio che veniva loro posto dall'esterno, per una specie di predestinazione alla sconfitta di coloro che avrebbero dovuto esserne i difensori. Prendendo a prestito la terminologia di Gay, potrebbe dirsi che la metropoli fu odiata dagli *outsiders* senza essere amata dagli *insiders*. Ancora una volta, il vero significato di un momento della vita weimariana sta nelle sue contraddizioni [58].

[58] P. Gay, *La cultura di Weimar*, Bari 1978.

LA PAROLA NEL « REGNO DEL PREFETTO »

SULLA LIRICA DI INGEBORG BACHMANN*

di
GIUSEPPE DOLEI
Catania

La fortuna di Ingeborg Bachmann è stata soggetta a curiose oscillazioni. Affermatasi precocemente come poetessa grazie alle due raccolte di versi *Il tempo dilazionato (Die gestundete Zeit*, 1953) e *Invocazione dell'Orsa Maggiore (Anrufung des Großen Bären*, 1956), la sua lirica fu salutata quasi universalmente come un evento straordinario nella letteratura tedesca degli anni cinquanta. Il coro dell'ammirazione si componeva però di voci non solo discordanti, ma talora stridentemente contraddittorie. Fermo restando l'apprezzamento per la maestria della giovane poetessa, gli uni ne esaltavano come componente propulsiva proprio quelle caratteristiche giudicate dagli altri quasi un limite fastidioso. Talché la lirica di Ingeborg Bachmann è stata celebrata ora per l'oscurità del suo linguaggio e l'arditezza delle metafore [1], ora invece per il senso classico della melodia e del ritmo, che finirebbero per imporsi nonostante la tentazione della concettosità; ora accusata di indulgere al senti-

* Il testo riproduce, salvo lievi modifiche, una conferenza pronunciata l'8.10.1986 nel fiorentino Cenacolo di Santa Croce nell'ambito della rassegna « L'orizzonte della parola ».

[1] C. Hohoff, *Wirklichkeit und Traum im deutschen Gedicht*, in « Merkur », X (1956), pp. 814-17; K. Oppens, *Gesang und Magie im Zeitalter des Steins. Zur Dichtung Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*, in « Merkur », XVII (1963), pp. 175-93.

mentalismo [2] ed ora apprezzata per la « virile durezza » con cui sa distruggere un idillio eventualmente evocato [3].

Né tali contraddizioni sono state più avviate a soluzione, dato il diradarsi dell'attività lirica della Bachmann e il conseguente spostamento dell'interesse della critica verso la sua produzione in prosa. La quale peraltro, apparsa negli ultimi quindici anni della sua vita, vale a dire all'incirca tra il 1958 e il 1972, ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi letterari, senza però richiamare quel fervore di discussione, l'impegno della critica militante, che era toccato alla lirica. Mancano comunque a tutt'oggi, o sono assai scarse, le ricerche di interpretazione totalizzante dell'opera bachmanniana [4] e pertanto, dopo la scomparsa prematura dell'autrice (1973) e la pubblicazione delle opere in quattro volumi (Piper, Monaco 1978), sembra venuto il momento non solo di assegnare il giusto rilievo ai saggi e alla narrativa [5] (ivi compresa la particolare valutazione dei radiogrammi e dei libretti), ma anche di reinterpretare la lirica alla luce della produzione complessiva, di cui fa parte e nella quale va perciò inserita.

L'attenzione del lettore e della critica è stata per lo più catturata dal valore autobiografico dei racconti, apparsi nelle due sillogi *Il trentesimo anno (Das dreißigste Jahr*, 1961) e *Simultan* (1972), e del romanzo *Malina* (1971). Nulla di più naturale, data la fitta rete di riferimenti all'infanzia nella provincia austriaca o alle movimentate tappe della giovinezza e della maturità in diverse capitali europee. Ma se si esamina più attentamente questa narrativa, se si scruta più a fondo dentro a questa prosa che sembra fatta

[2] P. Demetz, *Ingeborg Bachmann*, in P.D., *Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945*, Berlin/Frankfurt 1970, pp. 86-90.

[3] E. Marsch, *Ingeborg Bachmann*, in *Deutsche Dichter der Gegenwart*, hrsg. von Benno von Wiese, Berlin 1973, pp. 515-30.

[4] Viene ora a collocarsi felicemente in tale lacuna la ricca monografia di H. Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, Frankfurt am Main 1987.

[5] Esigenza sottolineata soprattutto nel convegno romano (ottobre 1983), che ha commemorato il decimo anniversario della scomparsa di Ingeborg Bachmann.

per esaurirsi nel tono della bonaria confidenza privata, vengono alla luce cifre molto significative per illuminare la genesi e lo sviluppo del mondo lirico bachmanniano.

Tale mondo non è facile riassumere in poche definizioni né illustrare attraverso un itinerario rettilineo; e tuttavia la lettura dei saggi e della prosa un punto archimedico della lirica sembra indicarlo e confermarlo. Non a caso esso è stato individuato con la massima chiarezza dalla sensibilità di Christa Wolf, lettrice delle *Lezioni francofortesi (Frankfurter Vorlesungen)*, tenute dalla poetessa nell'anno accademico 1959-1960. In sintonia con il tema di un discorso bachmanniano (« È possibile presumere la verità dall'uomo ») [6], il saggio di Christa Wolf sottolinea come caratteristica distintiva della autrice austriaca la consapevolezza del legame imprescindibile che c'è tra poesia e situazione storica. « Fare poesia non si può al di fuori della situazione storica »: sono parole della stessa Bachmann, opportunamente citate da Christa Wolf [7].

Ora, è proprio questa consapevolezza, se si vuole nella sua fase aurorale, a contrassegnare nel bene come nel male la lirica di Ingeborg Bachmann. Lirica precoce, giacché nasce dopo quella, ugualmente precoce, di Hofmannsthal e di Trakl; segnata da una storia di declino inesorabile e di irreparabili distruzioni, ora contaminata dall'esperienza indelebile della barbarie nazista: « La nostra divinità, // la storia, ci ha ordinato una tomba, // dalla quale non c'è resurrezione ». Tale il messaggio di una delle prime liriche del *Tempo dilazionato* [8].

Nella prima parte del romanzo *Malina* la scrittrice inserisce un'assai spiritosa intervista, rilasciata dalla protago-

[6] I. Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959), in I.B., *Werke*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, IV: *Essays, Reden, Vermischte Schriften*, München/Zurich 1978, pp. 275-7.

[7] Chr. Wolf, *Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann* (1966), in C.W., *Lesen und Schreiben*, Darmstadt und Neuwied 1980, pp. 172-85, qui p. 178.

[8] I.B., *Botschaft*, ora in I.B., *Werke*, cit., vol. I: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, p. 49.

nista ad un quotidiano viennese. In essa possiamo tra l'altro leggere, dietro lo schermo del gioco ironico, il punto di arrivo di un lungo confronto con la realtà storica. La scrittrice esita a lungo prima di pronunciare parola su un tema così impegnativo quale la storia; confessa che, al pari di tutti i comuni mortali, né all'asilo né a scuola ella era preparata alla grande epoca attuale, di cui solo all'Università si erano avute le prime avvisaglie. Sulle grandi epoche si lascia poi sfuggire una massima che acquista particolare pregnanza: « La storia è maestra, ma non ha allievi » [9]. Qui si può misurare quanto radicale sia il pessimismo storico al quale approda Ingeborg Bachmann e quanto difficile le sia riuscito difendere le ragioni della sua poesia, costretta per deliberata scelta a restare nel territorio della storia, pur consapevole che tale territorio era diventato, più che inospitale, inabitabile. In tale pessimismo si iscrive coerentemente la modificazione del rapporto con le origini, quell'Austria, nella quale una volta la scrittrice si sentiva « danneggiata come un diseredato », mentre ora che ha imparato a compiangere la gente altrove, constatando che anche gli altri si trovano sulla strada sbagliata, si riconcilia « con questa città e con il minuscolo suo seguito, che sono usciti dalla storia » [10]. Anzi si potrebbe assegnare alle vicende dell'Austria il valore emblematico di come fosse necessario scacciare dalla storia « un Impero con tutte le sue tattiche e i suoi maneggi, appena abbelliti di ragioni ideali ». « Sono molto lieta » — è la conclusione dell'intervista — « di vivere qui, giacché da questo angolo del mondo dove non succede più nulla si prova un'angoscia molto più profonda a guardare il mondo, senza sicumera e senza autocompimento, perché questa non è un'isola privilegiata, ma c'è rovina da ogni parte, tutto è rovina, davanti ai nostri occhi la rovina degli imperi di ieri e di domani » [11].

[9] I.B., *Malina* (Frankfurt 1971), in I.B. *Werke*, cit., vol. III: *Todesarten und unvollendete Romane*, pp. 11 ss., qui p. 89. Nella trad. italiana a cura di M.G. Manucci, Milano 1973, il brano riportato è a p. 81.

[10] I.B., *Malina*, cit., pp. 95-6: nella trad. italiana, p. 87.

[11] *Ivi*, p. 96; nella trad. italiana, p. 87.

Eccoci dunque alla conclusione di un discorso cominciato nel grande affresco di *Große Landschaft bei Wien (Grande paesaggio nei dintorni di Vienna)* [12], dove campeggia l'immagine di una città spettrale, avamposto della civiltà occidentale che sente già il respiro dell'Asia, metropoli schiacciata dal peso di una storia millenaria, fiume dal quale i pesci vengono trascinati morti alla volta del Mar Nero. Discorso ripreso nel *Leitmotiv* della « Città priva di garanzie », la Vienna che ricorre come un incubo nel racconto *Il trentesimo anno*.

Nello spazio ideale che separa la visione di un impero morto e mortale [13] dalla riconciliazione con la piccola repubblica austriaca, dove più che altrove sopravvivono i resti di un'umanità in via d'estinzione, si può dire sia racchiuso l'itinerario lirico di Ingeborg Bachmann.

Nato dalla lucida consapevolezza dell'angustia della situazione storica, tale itinerario si nutre dh una costante tensione alla ricerca di una via d'uscita. Qui risiede la ragione del tanto ammirato spirito combattivo di questa lirica, che non è frutto di esperimenti linguistici, come a volte i critici hanno ipotizzato, tratti in inganno dall'indubbio interesse della Bachmann per la filosofia del linguaggio. Nei suoi esiti genuini, quella intenzione di lotta non è nemmeno dettata da necessità stilistiche, cioè dall'esigenza di contemperare un'innata propensione al *melos* o dalla preoccupazione di eludere le insidie del sentimentalismo. Quella intenzione di lotta è elemento costitutivo della poetica bachmanniana, fa parte integrante del suo esistenzialismo integrale, che ha già rifiutato le soluzioni o suggestioni metafisiche di Heidegger: grave peccato di omissione da parte della critica che ci richiama al suo influsso.

Per la stessa ragione l'uso frequente della metafora, pur rivelando un'alta capacità di astrazione, non porta quasi mai alle regioni stratosferiche della poesia assoluta,

[12] Cfr. I.B. *Werke*, cit., pp. 59-61; traduz. italiana a cura di M.T. Mandalari, in *Poesie*, Milano 1978, pp. 60-66.

[13] I.B., *Große Landschaft bei Wien:* « vuota é la nave, cieca la pietra, / nessuno è salvato, colpiti sono molti ».

ma conserva la concretezza e il peso della realtà originaria. L'esempio più cospicuo di tale polivalenza viene di solito indicato nell'*Invocazione dell'Orsa Maggiore* [14], con la sua perfetta fusione di elementi fisici e allegorici, lontananze cosmiche e imminenza di minacce e pericoli. Ma il peso del tempo, il segno delle ferite più dolorose inferte dalla realtà effettuale attraversano fin dall'inizio la lirica di Ingeborg Bachmann. A volte la realtà quotidiana è assunta direttamente a tema di meditazione poetica, come nei versi mirabili di *Tutti i giorni (Alle Tage)* [15], che scandiscono con la forza del semplice enunciato il consumarsi di drammi inauditi, la prosecuzione della guerra sotto mentite spoglie, l'assuefazione progressiva al crimine in virtù della sua quotidiana ricorrenza.

Talaltra, come nelle robuste strofi di *Manovre autunnali (Herbstmanöver)*, le ombre dell'attualità sembrano allungarsi come per caso dallo sviluppo anomalo di una visione e finiscono invece per rivelarsi un polo dialettico indispensabile alla sua sussistenza. Il termine di manovra autunnale, desunto dal lessico militare, sembra evadere nell'astrazione pura, riferito com'è al tempo senz'altra determinazione. Ma riacquista tutta la sua pregnanza quando viene accostato alla cronaca dei giornali, ai fasti della guerra fredda e suoi derivati; e questi a loro volta non restano oggetto di lamento vittimistico, ma sono reinseriti nella coscienza dell'io lirico, colpevole anch'esso dei suoi peccati di fredda umanità:

[14] « L'orsa, che nella prima strofa sembra soltanto un ermetico simbolo stellare, si rivela poi per quello che è, un orso dal vello irsuto ed arruffato un orso che per il momento è ancora tenuto a freno dallo scampanellio di un vecchio sagrestano, ma sta già per avventarsi sulla vecchia Europa cristiana »; L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione*, Torino 1971, p. 1697. Per il testo della lirica cfr. I.B., *Werke*, cit., p. 95; trad. it. a cura di M.T. Mandalari, *op. cit.*, pp. 72-3.

[15] Cfr. I.B. *Werke*, cit., p. 46. Si tratta di una delle liriche più fortunate in Italia, come dimostrano le numerose traduzioni di Nanni Balestrini (*Ogni giorno*, in « Il Verri », I/1957, p. 86), Elena Croce (*Tutti i giorni*, in « Settanta », 5/1974, p. 75), Maria Teresa Mandalari (*Tutti i giorni*, in *op. cit.*, p. 31).

In den Zeitungen lese ich viel von der Kälte
und ihren Folgen, von Törichten und Toten,
von Vertriebenen, Mördern und Myriaden
von Eisschollen, aber wenig, was mir behagt.
Warum auch? Vor dem Bettler, der mittags
[kommt,]
schlag ich die Tür zu, denn es ist Frieden
und man kann sich den Anblick ersparen, aber
[nicht]
im Regen das freudlose Sterben der Blätter [16].

Questi pochi cenni di commento per evidenziare la natura composita della lirica bachmanniana, il rapporto dialettico di visione e riflessione, in cui i sentimenti, come voleva Brecht, servono a stimolare la ragione e la ragione, a sua volta, serve a purificare i sentimenti [17].

È congeniale a questa lirica tesa alla ricerca di vie d'uscita il tema del viaggio e della fuga. Non si tratta della consueta tentazione dell'esotismo, espressamente irrisa nella chiusa di *Manovre autunnali*, e nemmeno dell'illusione di cercare al Sud una via di rigenerazione individuale, secondo le buone tradizioni della letteratura tedesca e d'Oltralpe in genere. Il viaggio si configura piuttosto come lo strumento simbolico principe del linguaggio poetico, specialmente in questa prima fase di opposizione aperta al conformismo e alla stasi ideologica. Chi salpa, nella poesia intitolata *Ausfahrt (Salpare)* [18] che apre il primo volume di liriche, si muove incontro a pericoli sicuri e terribili, ma non dimentica la terra che lascia né chiude gli occhi allo spettacolo della sua inondazione. Chi salpa, sceglie il duro

[16] I.B., *Herbstmanöver*, in I.B., *Werke*, cit., p. 36. « Nei giornali leggo molto della guerra fredda / e del suo seguito, di pazzi e di morti, / di profughi, di assassini e miriadi / di lastre gelate, ma poco che mi aggradi. / E perché poi? Al mendicante che viene a mezzodì / sbatto la porta in faccia, dato che c'è la pace / e ci si può risparmiare quella vista, ma non / tra la pioggia la morte delle foglie miseranda. » La traduzione è nostra.

[17] B. Brecht, *La dialettica nel teatro* (1951-1956), in B.B., *Scritti teatrali II*, Torino 1975, p. 276.

[18] Ora in I.B., *Werke*, cit., pp. 28-29.

lavoro della gente di mare, contento di fissare le gòmene e sorvegliare il carico, contento soprattutto di riscoprire il significato primigenio della vita umana, l'alternarsi solenne dell'attività e del sonno, dei pasti e dell'amore.

Nella stessa prospettiva si inserisce il viaggio verso il Sud, al quale la poetessa aveva inequivocabilmente negato il valore di alternativa consistente: « E la fuga verso il Sud non ci torna, // come agli uccelli, di scampo ». (*Herbstmanöver*). In che consiste allora l'affinità, anzi la primogenitura riconosciuta ora al Sud, la « terra primigenia » alla quale è dedicata l'omonima lirica (*Das erstgeborene Land*)? Nessuna delle cifre tradizionalmente attruibuite al paesaggio mediterraneo ricorre nella ricostruzione della Bachmann; i monumenti vengono sommariamente sommersi dal mare insieme con l'abitato, e nemmeno l'idioma ivi parlato e dalla poetessa considerato da sempre come la sua seconda lingua vi trova menzione alcuna:

In mein erstgeborenes Land, in den Süden
zog ich und fand, nackt und verarmt
und bis zum Gürtel im Meer,
Stadt und Kastell.

Vom Staub in den Schlaf getreten
lag ich im Licht,
und vom ionischen Salz belaubt
hing ein Baumskelett über mir.

Da fiel kein Traum herab.
Da blüht kein Rosmarin,
kein Vogel frischt
sein Lied in Quellen auf [19].

La consonanza più profonda sembra stabilirsi allora nella forza di resistenza alle avversità, anzi nella capacità di sopravvivere alla morte. Questa terra desolata, dalla quale è scomparso perfino il ricordo della tradizione arcadica con le sue fonti ristoratrici e le sue piante aromatiche, conserva una quintessenza di vita nello scheletro degli alberi e nel veleno della vipera, ed è capace di sopravvivere ai terremoti: « Qui la pietra non è morta ». Non un sogno arcadico, dunque, ma questa disperata vitalità trapassa nella poetessa e la rende nuovamente capace di vedere:

[19] I.B., *Werke*, cit., pp. 119-20. « Nella mia terra primigenia, il sud, / sono emigrata, e ho trovato / nudi e spogli e sommersi / fino alla cintola nel mare / città e castelli. // Passata dalla polvere al sonno / giacevo nella luce, / e fronzuto di ionico sale / lo scheletro di un albero pendeva sopra di me. // Nessun sogno ne discendeva. // Qui rosmarino non fiorisce / né uccello alcuno trae freschezza / al suo canto da nessuna fonte. » Trad. it. di M.T. Mandalari, *op. cit.*, p. 81.

In meinem erstgeborenen Land, im Süden
sprang die Viper mich an
und das Grausen im Licht.

O schließ
die Augen schließ!
Preß den Mund auf den Biß!

Und als ich mich selber trank
und mein erstgeborenes Land
die Erdbeben wiegten,
war ich zum Schauen erwacht.

Da fiel mir Leben zu [20].

Il punto forse più alto dell'empatia con il Sud, una sorta di patto che sembra stringere nell'estrema avversità il paesaggio meridionale e l'individuo, impegnati in perfetta simbiosi a lottare per la propria integrità, è costituito dal ciclo dei *Lieder auf der Flucht (Canti della fuga)*. Una Napoli irriconoscibile, sepolta dalla neve e assediata per cielo e per mare, è costretta ad arrendersi e abdicare ai contrassegni più preziosi della propria identità: l'eleganza delle palme, l'oro degli aranci e dei mandarini, la festosità dei bambini per le strade:

Der Palmzweig bricht im Schnee,
die Stiegen stürzen ein,
die Stadt liegt steif und glänzt
im fremden Winterschein.

[20] I.B., *Ivi*, pp. 119-20. « Nella mia terra primigenia, il sud, / mi ha assalito la vipera / e l'orrore, nella luce. // O chiudi / gli occhi, chiudili! / Premi la bocca sopra il morso! // E quando ebbi bevuto me stessa, / mentre i terremoti / cullavano la mia terra primigenia, / il mio sguardo si ridestò. // Allora la vita mi venne incontro. »

Die Kinder schreien und ziehn
den Hungerberg hinan,
sie essen vom weißen Mehl
und beten den Himmel an.

Der reiche Winterflitter,
das Mandarinengold,
treibt in den wilden Böen.
Die Blutorange rollt [21].

Complice tale contesto, si consuma anche per la poetessa la resa all'esperienza dell'amore. Al pari della città, anch'ella è prigioniera della morsa del gelo, ridotta all'oblio dei vivi (« Nessuno mi ama, non agita // nessuno un lume per me! »), consegnata alla compagnia dei morti che, stretti al suo petto, « tacciono in tutte le lingue ». E tuttavia ella è ancora capace di vedere (« La neve non è riuscita // ancora a bendarmi gli occhi »), consapevole della sua disperata sorte personale e nondimeno inflessibile nell'impegno di riscattare la salvezza della città; costretta a proclamare in angosciosa alternanza le proprie colpe e la propria innocenza: contrasto insanabile, a causa del quale il rigore formale è sottoposto a dura prova, la violenza dell'enunciato minacciando continuamente di rompere la misura del verso, oltrepassare i limiti della parola. Pertanto, più che di singola passione, sembra qui trattarsi di un'esperienza archetipica [22], per la quale inadeguati si rivelano gli insegnamenti di centinaia di libri, il sussidio di rituali mandati a memoria in omaggio alla consuetudine:

[21] I.B., *Lieder auf der Flucht*, I, in I.B., *Werke*, cit., p. 138. « La neve spezza il ramo alla palma, / le scalinate crollano, / la città giace rigida e scintilla / nell'estraneo lucore invernale. // Strillano i bimbi che a frotte / salgono la collina di fame, / mangiano farina bianca / e invocano il cielo. // Il prezioso lustro invernale, / l'oro dei mandarini, / si disperde nella furia dei venti. / L'arancia sanguigna rotola. » Trad. it. di M.T. Mandalari, *op. cit.*, p. 101 e ss.

[22] Per questo aspetto si veda W. Mauser, *Ingeborg Bachmann. Fluchtlinien ihrer Lyrik*, in *Formen der Lyrik in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von W. Schmidt-Dengler, Wien 1981, pp. 56-70.

Unterrichtet in der Liebe
durch zehntausend Bücher,
belehrt durch die Weitergabe
wenig veränderbarer Gesten
und törichter Schwüre—

eingeweiht in die Liebe
aber erst hier—
als die Lava herabfuhr
und ihr Hauch uns traf
am Fuß des Berges,
als zuletzt der erschöpfte Krater
den Schlüssel preisgab
für diese verschlossenen Körper—

Wir traten ein in verwunschene Räume
und leuchteten das Dunkel aus
mit den Fingerspitzen [23].

Da una parte assistiamo dunque allo sviluppo di un violento conflitto tra eros e psiche (probabilmente più minaccioso nel soggetto femminile) e dall'altra al tentativo eroico di redenzione, che passa attraverso il riconoscimento delle proprie colpe, ma soprattutto attraverso il riconoscimento dei mali altrui: il Santo, di cui si invoca l'aiuto, ha da pensare prima al pane che manca (*Lied* XIII, vv. 6-7).

La chiusa del poemetto è informata a forte pessimismo e delinea una dolorosa divaricazione tra i due protagonisti della lirica: nella città si compie il miracolo della resurrezione, torna a fiorire l'oleandro, verdeggiano le acacie, il calore riporta festa e canti nella popolare via Toledo. Ma gli innamorati (e i poeti) muoiono, e il canto che ne sopravvive, è semmai un trionfo dell'amore, non di chi lo ha vissuto. Laddove, in uno dei *Sonetti ad Orfeo*, Rilke non aveva espresso riserve sul primato della poesia [24], la Bachmann

[23] I.B., *Lieder auf der Flucht, VI*, in I.B., *Werke*, cit., p. 141. « Istruita nell'amore / da migliaia di libri, / ammaestrata nella trasmissione / di poco mutabili gesti / e di giuramenti stolti — // iniziata all'amore / però soltanto qui — / quando la lava è sgorgata / e il suo fiato ci ha colti / ai piedi della montagna, / quando alla fine l'esausto cratere / ha rivelato il segreto / a questi corpi serrati — // Penetrammo in ambienti stregati / illuminando il buio / con la punta delle dita. »

[24] R.M. Rilke, *Sonette an Orpheus*, Parte I, XIX: « Einzig das

precisa che solo *dopo* la nostra morte il canto avrà la sua affermazione:

> Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat
> [einen,]
> die Zeit und die Zeit danach.
> Wir haben keinen.
> Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und
> [Schweigen.]
> Doch das Lied überm Staub danach
> Wird uns übersteigen [25].

Sul diradarsi della produzione lirica dopo la pubblicazione della seconda e ultima raccolta (*Anrufung des Großen Bären* è del 1956) si possono avanzare diverse ipotesi. La giustificazione meno arbitraria dovrebbe restare interna all'*opus* bachmanniano nel suo complesso e rendere adeguatamente conto del suo sviluppo. Semplificando i termini del processo, si può dire che la Bachmann degli esordi avesse una fede pionieristica nel potere della parola poetica. Rafforzata da una straordinaria educazione musicale, tale fede era sopravvissuta alla scepsi degli studi filosofici, che avevano portato alla constatazione della fine di ogni metafisica, in campo logico. La critica mossa all'esistenzialismo di Heidegger nella dissertazione di laurea del 1950 (*La ricezione critica dell'esistenzialismo di Martin Heidegger*) riguarda appunto la pretesa del filosofo di continuare ad occuparsi di verità indimostrabili, ignorando i risultati delle scienze esatte e i limiti che ne derivano per la filosofia.

La fede nella poesia aveva invece ricevuto una sorta di armatura teorica dall'impatto con la filosofia di Wittgenstein. Il campo dell'inesprimibile e dell'indimostrabile che

Lied überm Land // heiligt und feiert » (« Solo il canto oltre la terra // è festa e giustificazione »).

[25] I.B., *Lieder auf der Flucht, XV*, in I.B., *Werke*, cit., p. 147. « Ha un trionfo l'amore e la morte ne ha uno, / il tempo e poi il tempo seguente. / Noi non ne abbiamo. // Solo un declino di stelle intorno a noi. Splendore riflesso e silenzio. / Ma dopo di noi, sopra la nostra polvere, / il canto durerà. » Trad. it. di L. Mittner, *op. cit.*, p. 1071.

le proposizioni del *Tractatus* negavano rigorosamente al pensiero logico (« su tutto ciò di cui non si è in grado di parlare, bisogna tacere ») restava invece anche per il futuro aperto all'arte e ai suoi mezzi espressivi [26]. Forte di questa scoperta, la Bachmann, nonostante tutto il pessimismo della sua intelligenza, per quanto consapevole del « tempo soggetto ogni ora a revoca », mostrava ottimismo nella volontà di rivendicare alla parola poetica il ruolo di rappresentante del proprio tempo, favorita in ciò dal clima di fervore intellettuale proprio degli anni cinquanta, dall'illusione, comune al Gruppo 47, di condizionare il potere politico e contribuire ad una ricostruzione europea alternativa a quella prospettata dalla guerra fredda.

Ma il progetto di affermare il primato della poesia sulla banalità del linguaggio corrente, già all'inizio degli anni sessanta, perde gran parte dello slancio originario. Il processo inarrestabile di restaurazione politica e soprattutto la massificazione dei costumi e del linguaggio, poi soffertamente avvertita da Pasolini, sottraggono molta forza al potere eversivo della poesia, in quanto corrompono lo strumento principe della comunicazione.

« È tutta una questione di linguaggio », esclama significativamente il protagonista della novella *Alles* [27], « e non solo di questa nostra lingua tedesca, creata a Babilonia insieme con le altre per confondere il mondo. Giacché, al di sotto di essa, lievita un'altra lingua che si spinge fino ai gesti e agli sguardi, allo sviluppo dei pensieri e al corso dei sentimenti, e nella quale c'è già tutta la nostra infelicità ».

Si tratta di una crisi, nello stesso tempo soggettiva e storica, estesamente ritratta nella prosa de *Il trentesimo anno*, età che va intesa come svolta ideale, più che come indicazione letteralmente cronologica. Si tratta del momento cruciale in cui l'individuo passa o dovrebbe passare dalla fase di opposizione a quella di integrazione nel mondo; dalla fase sperimentale, fatta di ricerche e di fughe, a quella

[26] Tale illimitata capacità dell'arte la Bachmann esemplifica mediante la pittura di Goya e la lirica di Baudelaire.

[27] I.B., *Alles*, ora in I.B. *Werke*, cit., vol.II: *Erzählungen*, pp. 138-58, qui p. 143.

del mettere radice in una realtà univoca. Qui avviene l'impatto traumatico con la « città priva di garanzie » e con i suoi abitanti, ormai dediti appunto alla pratica della *Gaunersprache,* la lingua dei farabutti come Moll, che non esprime nulla e a nulla impegna.

Dinanzi a tale realtà il protagonista della novella resta perplesso e « non arriva ad alcun risultato. Non vorrebbe vivere con i tempi né opporsi ad essi » [28]. È una situazione psicologica molto vicina a quella della poetessa Bachmann, approdata alla maturità. Ella vede restringersi paurosamente lo spazio necessario alla sua poesia, sente già su di sé intera la condizione dell'esule « non registrato in nessun luogo, superfluo nelle città come nella campagna ». Avverte la precarietà dell'unica dimora che le sia rimasta, la lingua tedesca, nuvola scura sempre più avara di promesse, organismo ormai privo di interpunzioni, notaio di morte imminente:

Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr
unbekannt im Reich des Präfekten
überzählig in den goldenen Städten
und im grünenden Land

abgetan lange schon
und mit nichts bedacht

Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang

der ich unter Menschen nicht leben kann

Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Haus
treibe durch alle Sprachen

O wie sie sich verfinstert
die dunklen die Regentöne
nur die wenigen fallen

[28] I.B., *Il trentesimo anno,* in *Werke,* cit., vol. II, p. 130.

In hellere Zonen trägt dann sie den Toten
[hinauf [29].]

Se la lirica annuncia chiaramente già nel 1957 (data di composizione di *Exil*) il tema della fine, la prosa ne raccoglie l'eredità ideale di battaglia e di ricerca in favore dell'utopia, laddove il nuovo strumento dovrebbe meglio servire ad Ingeborg Bachmann per esorcizzare il pericolo di un'utopia priva di spazio storico, le tentazioni idealistiche del « solito autosviluppo dello spirito », per dirla ancora con Christa Wolf [30], il cui monito risulta tanto più persuasivo quanto più ha il sapore di un puntiglioso autoammonimento: « Quando non vi corrisponde alcuna evoluzione sociale, l'esigenza radicale di libertà si trasforma in nostalgia struggente di una libertà assoluta, illimitata ed irreale; la completa disperazione di mutamenti concreti si ribalta nella pretesa illusoria di distruggere totalmente la realtà presente e rifondare il mondo da capo ».

A questo pericolo di una lirica metafisica Ingeborg Bachmann si è sottratta ritirandosi nelle registrazioni, pazienti e garbate, della prosa e adeguando i suoi ultimi versi al 'regno del prefetto', al mondo disumanizzato dai potenti e dai loro strumenti burocratici: scheletri di verità, da cui nemmeno il maestro Brecht, che a suo tempo non aveva

[29] I.B., *Exil,* ora in I.B., *Werke,* cit., I, p. 153. « Un morto sono che cammina / non più dichiarato in nessun luogo / sconosciuto nel regno del prefetto / in soprannumero nelle città dorate / e nella campagna verdeggiante // liquidato da tempo / e di nulla munito // se non di vento di tempo e di suono // io che tra la gente vivere non posso // Con la lingua tedesca / questa nube intorno / che tengo per dimora / mi aggiro in mezzo a tutti i linguaggi. // Oh come essa si ottenebra / gocciano soltanto / i suoni bui suoni di pioggia. // In più luminose regioni il morto poi essa solleverà. » Trad. it. di M.T. Mandalari, *op. cit.,* p. 121.

[30] Chr. Wolf, *op. cit.,* p. 185 e p. 182.

saputo resistere alla tentazione di eliminare il troppo e il vano dalle liriche del *Tempo dilazionato* [31], avrebbe potuto togliere una sola parola.

[31] Per i particolari della divertente vicenda che vede Brecht sfrondare, in un pomeriggio della sua malumorosa anzianità, i versi di *Die gestundete Zeit* (sottolineando in rosso quelli ritenuti degni di sopravvivere e talora proponendo anche una diversa successione dei 'superstiti'), si legga Gerhard Wolf, *An einem kleinen Nachmittag. Brecht liest Bachmann*, in *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*, hrsg. von H. Höller, Wien/München 1982, pp. 173-83.

JUDEN ALS WANZEN: DER FALL DES R.W. FASSBINDER

von
REINHOLD GRIMM
Madison, Wisconsin

Rammt mir die Faust in den Arsch...
(Fassbinder)

« Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt unser Blut und setzt uns ins Unrecht [...]. Wär er geblieben, wo er herkam, oder hätten sie ihn vergast [...]. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. Das ist kein Witz [...]. »

Nein, das ist kein Witz. Solche und ähnliche Sätze (« Schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht [...]. Und ich reib mir die Hände, wenn ich mir vorstelle, wie ihm die Luft ausgeht in der Gaskammer ») wurden am 4. November 1985 von deutschen Schauspielern auf einer deutschen Bühne gesprochen. Ihr Verfasser: ein deutscher Autor; ihre Herkunft: ein deutsches Stück. Ort dieser Ungeheuerlichkeit: Frankfurt am Main oder, genauer, das Kammerspiel des Schauspiels Frankfurt. So geschehen fast ein halbes Jahrhundert nach Auschwitz.

Es geht um den Fall des 1945 in Bad Wörishofen geborenen, 1982 tot in seiner Münchener Wohnung aufgefundenen, als Filmemacher international bekannt gewordenen Rainer Werner Fassbinder; zur Debatte steht sein Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* [1]. Die Uraufführung des umstrittenen Textes, die am 31. Oktober hätte stattfinden sollen, war durch Demonstranten verhindert worden. Intendant Günther Rühle erlaubte daraufhin zwar noch Anfang

[1] Rainer Werner Fassbinder, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant / Der Müll, die Stadt und der Tod: Zwei Stücke*, Frankfurt 1984; zum Motto und zu den Zitaten vgl. S. 91 bzw. 88.

November die besagte Aufführung als einmalige « Proben-Präsentation [...] für rund 120 Kritiker »[2], setzte das Stück jedoch vom Spielplan ab. « In dem [...] Konflikt, der bis in das Verhältnis der jüdischen Bürger zueinander reicht », begründete Rühle seine Entscheidung,

> ist auf eine klärende und lösende Kraft der Inszenierung derzeit nicht zu hoffen. Dies, die Rücksicht auf den inneren Frieden der Stadt und die Arbeitsfähigkeit des Theaters veranlassen uns dazu, auf die öffentliche Aufführung des Stücks von Rainer Werner Fassbinder, das eine leidvolle Vision vom Zusammenleben in den großen Städten darstellt, vorerst zu verzichten. Wir bedauern das umsomehr, als Rainer Werner Fassbinder als Autor von den Nazis ebenso verfolgt worden wäre wie ein großer Teil der Bürger, die jetzt gegen die Aufführung seines Stückes protestieren.[3]

Sehr im Gegensatz zum Schauspiel Frankfurt ließ der Frankfurter Verlag der Autoren, in dem Fassbinders Text erschienen war, laut Pressemeldung vom 5.12.85 öffentlich wissen, daß das Stück als « uraufgeführt » zu gelten habe und somit « auch an anderen Schauspielhäusern inszeniert » werden könne. « Wir sind », erklärte der Geschäftsführer des Verlags, Karl Heinz Braun, « nach eingehender Prüfung der rechtlichen Seite zu dem Schluß gekommen, daß die am 4. November stattgefundene Wiederholungsprobe die Uraufführung war. » Die « Gefahr » einer Darbietung « in antisemitischer Form » sei « ein Popanz, der aufgebaut wird. Ich wüßte kein Theater, das dieses Stück auf solche Weise aufführen würde. » Die einzige « Ausnahme » bilde der jüdische Regisseur Peter Zadek am Hamburger Schauspielhaus. « Ihm, » fügte Braun hinzu, « würden wir das Stück nicht zur Inszenierung geben. »[4]. In der

[2] So Hans Bertram Bock, *Die mißbrauchte Freiheit: Fassbinders Frankurter Trauerspiel* 'Der Müll, die Stadt und der Tod'. *Dietrich Hilsdorfs subtile Regie*, « Nürnberger Nachrichten » 41, Nr. 257 (6.11.85), B-Ausgabe, S. 23.

[3] Erklärung vom 11.11.85 im Organ des Schauspiels Frankfurt; cf. *VorWort* [*sic*] 1985/86, Nr. 2 (Dezember/Januar), S. 3.

[4] Zit. ebd.

Tat hatte Zadek, der das Werk « eines der schwächsten » seines Verfassers nannte und überdies « eines, zu dem [Fassbinder] selber nicht stand », bereits am 12.9.85 in der Wochenzeitung *Die Zeit* verkündet, die Behauptung, es handle sich bei *Der Müll, die Stadt und der Tod* um kein antisemitisches Stück, sei einfach « absurd »:

> Natürlich ist es antisemitisch, das merkt jeder, der es liest. Gerade deswegen muß es aufgeführt werden. Ich bin sicher, daß heute in Deutschland ein Theaterpublikum objektiv genug denken kann, um zu sehen, daß ihm ein Stück stürmerartiger Antisemitismus vorgeführt wird.[5]

Auch andere fanden, die Judengestalt in *Der Müll, die Stadt und der Tod* erinnere « unwillkürlich », ja « unausweichlich » an « gewisse Karikaturen im *Stürmer* ». Doch gerade deshalb, so argumentierten sie, sei jedweder Versuch, Fassbinders Stück und dessen Aufführung zu rechtfertigen, « fadenscheinig und absurd »:

> Wenn der Autor denn glaubt, die Unwirtlichkeit der Städte mit Schweinigeleien beschreiben zu müssen, so ist das seine Sache; wenn er aber meint, die Hauptfigur müsse nicht nur häßlich, grapschend, geldgierig und ein Spekulant, sondern zudem noch Jude sein, dann geht das — in Anbetracht der deutschen Vergangenheit UND der Gegenwart — alle an. Und wenn einem solchen in jeder Hinsicht desolaten Stück die Ehre der Aufführung zuteil werden soll, so muß man sich fragen, ob nicht eben diese Mischung 'Schweinerei mit Jud' die Verantwortlichen dazu bewogen hat, es auf den Spielplan zu setzen. Wenn die Spekulation in den Städten den Spielplangestaltern so sehr am Herzen liegt: das Stück legt den Finger gewiß nicht in DIESE Wunde. Vielmehr muß befürchtet werden, daß diese Kunst-Bürokraten selber speku-

[5] Zit. in *Fassbinder ohne Ende: Eine Dokumentation anläßlich der Uraufführung von Rainer Werner Fassbinders Theaterstück* 'Der Müll, die Stadt und der Tod' *im Kammerspiel vom Schauspiel Frankfurt am 31. Oktober 1985* = *Deutsche Szene* 1/2 (Oktober [19]85), S. 95.

lieren. Nämlich mit dem billigen Erfolg, mit dem gewissermaßen garantierten Spektakel. [6]

Das Jüdische Kulturforum Berlin, aus dessen Erklärung vom 24.9.85 ich hier zitiert habe, ging sogar noch einen Schritt weiter. Um sich zu wehren, erstattete es gleichzeitig — und übrigens, wie sich erwies, vergebens — Anzeige « gegen die Aufführung des Stückes und die öffentliche Verbreitung antisemitischer Verleumdungen » [7].

Ich habe das in Frankfurt Geschehene als Ungeheuerlichkeit bezeichnet. Es *kann* nur als ungeheuerlich empfunden werden, zumal in der Stadt des Auschwitz-Prozesses, die einst die größte jüdische Gemeinde Westeuropas besaß. Trotzdem wird von offizieller Seite verlautbart, dem Fassbinderschen Theaterstück und der Bühne, die sich seiner annahm, sei « der Vorwurf des Antisemitismus *nicht* zu machen » [8]. Was, fragt man sich in mehrfachem Sinne, wurde und wird da eigentlich 'gespielt'? Ist *Der Müll, die Stadt und der Tod* nun eine « Schweinerei mit Jud » oder nicht? Oder stellt dieser Text, zugleich oder statt dessen, eine « leidvolle Vision » großstädtischen Lebens dar, wie Rühle versichert? Und wenn nicht, was schildert Fassbinder sonst? Stimmt es, daß er, nochmals Zadeks widersprüchlicher Äußerung zufolge, sein Werk (oder antisemitisches Machwerk) « in der Form, in der, wie er [selbst angeblich] sagte, 'der Verlag es ihm unfertig aus der Hand gerissen hatte', nicht wirklich vertrat »? [9] Hat sich der Autor also — vielleicht bloß zum Teil, vielleicht auch bloß zeitweise — von seinem Stück distanziert? Hat er sich letztlich und insgesamt doch dazu bekannt? Und warum muß eine « Wiederholungsprobe » vor geladenen Gästen unbedingt zur öffentlich-rechtlichen « Uraufführung » und damit zum Anreiz und Auftakt für andere Inszenierungen gestempelt werden? Ist derlei nicht ebenfalls (so dürften vermutlich viele schließen) höchst « fadenscheinig »?

---

[6] Zit. ebd., S. 112.
[7] Ebd.
[8] Wie Anm. 3 (Hervorhebung von mir).
[9] Wie Anm. 5.

Die Vorgeschichte des Ganzen reicht über zehn Jahre zurück. Schon 1974/75 hatte Fassbinder, damals kurzfristig Leiter des Theaters am Turm (TAT) in Frankfurt, den fraglichen Text immerhin soweit fertig, daß er ihn nicht nur dem Suhrkamp Verlag zur Veröffentlichung aushändigte, sondern obendrein eigenhändig auf der ihm zur Verfügung stehenden Bühne zu inszenieren beabsichtigte. (Über die Art der Textverfertigung durch den Verfasser wird, nebenbei gesagt, von seinen Freunden berichtet: « Es [...] ist ihm einfach so passiert, das Stück. Das hat er nicht reflektiert [...] Das hat er einfach so ausgekotzt » — und zwar, wie wir ferner erfahren, « auf einem Hin- und Rückflug nach [*sic*] New York » oder halb in « Los Angeles » und halb in « Frankfurt ».) [10] Wie immer dem sei: 1975 jedenfalls begann der Regisseur Fassbinder mit den Proben, die später freilich abgebrochen und nicht wiederaufgenommen wurden; im Jahr darauf kam der Text selber, zusammen mit noch zwei dramatischen Werken des Autors bzw. Stückbearbeiters Fassbinder, als Nr. 803 der *edition suhrkamp* heraus [11], in der zuvor auch die beiden Sammelbände *Antiteater* [12] und *Antiteater 2* [13] aus seiner Feder erschienen waren. Und kaum lag der neue Band vor, als das in ihm enthaltene Drama *Der Müll, die Stadt und der Tod* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 19.3.76 bereits einer vernichtenden Kritik unterzogen wurde. Diese Kritik, unter der Überschrift « Reicher Jude von links » [14], begnügte sich jedoch

---

[10] Vgl. Kurt Raab / Karsten Peters, *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder*, München 1982, S. 256 sowie Gerhard Zwerenz, *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder: Ein Bericht*, München 1982, S. 67 u. 85. Zwerenz gibt « März 1975 » als Entstehungszeit an.
[11] Rainer Werner Fassbinder, *Stücke 3: Das brennende Dorf* [nach Lope de Vega] / *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* / *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Frankfurt 1976.
[12] Ders., *Antiteater: Katzelmacher / Preparadise sorry now / Die Bettleroper (nach John Gay)*, Frankfurt 1970.
[13] Ders., *Antiteater 2: Das Kaffeehaus (nach Goldoni) / Bremer Freiheit / Blut am Hals der Katze*, Frankfurt 1972.
[14] Zit. nach *Fassbinder ohne Ende*, S. 20.

nicht damit, dem Fassbinderschen Stück « jeden literarischen Wert » abzusprechen und seinem Verfasser « billige, von ordinären [antisemitischen] Klischees inspirierte Hetze » vorzuwerfen; der Hitler-Biograph Joachim Fest, von dem sie stammte, dehnte sie vielmehr, den Jürgen Habermas zugeschriebenen Begriff « Linksfaschismus » [15] aufgreifend, auf die gesamte sogenannte Linke aus. Fest ließ sich u.a. folgendermaßen vernehmen:

> Erst die Politik der Sowjetunion gegen den Staat Israel, die ungerührt antisemitische Affekte mobilisierte, hat auf der linken Szene der Bundesrepublik das Bewußtsein verbreitet, der Antisemitismus sei ein Element der Weltrevolution und habe mit dem Judenhaß des Dritten Reiches nichts zu schaffen.

Ebendies mache « dem linken Antisemitismus das gute Gewissen », trumpfte der rechte Kritiker seinerseits ungerührt auf... er, der selber in seinem Film über Hitler, wie Fassbinders Freunde betonen, « der Judenverfolgung allenfalls zwei Minuten » widme [16]. Ja, boshaft verdeutlichend wiederholte Fest, nochmals Autor und Text geißelnd, das Antisemitische scheine hier « weniger eine Sache des Ressentiments » zu sein « als eine der Taktik und des radikalen Schicks »:

> Zu den Motiven mag zählen, daß die Linke seit geraumer Zeit kein suggestives Feindbild mehr besitzt; und sie bedarf der Figur des anschaubaren Feindes, um die erwiesenermaßen geringe Anziehungskraft der eigenen Ideologie zu kompensieren.

Selbstverständlich wurden Fests Pauschalurteile und hämische Unterstellungen nicht unwidersprochen hingenommen [17] und namentlich auch vom Suhrkamp Verlag mit Entschiedenheit zurückgewiesen; doch entschloß sich dessen Leiter Siegfried Unseld gleichwohl schon nach wenigen

[15] Vgl. ebd., S. 21.

[16] So Harry Baer [unter Mitarbeit von Maurus Pacher], *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin: Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*, Köln 1982, S. 129.

[17] Vgl. etwa *Fassbinder ohne Ende*, S. 21ff.

Tagen, den betreffenden Band « zunächst » nicht mehr auszuliefern, um « weitere Mißdeutungen » des inkriminierten Textes zu unterbinden [18]. (Der Verlag mußte die Auslieferung also nicht etwa, wie man neuerdings hören kann, « per Verfügung [...] stoppen » [19].) Unseld, der anfangs noch hoffte, Fassbinder zu einer Überarbeitung und stärkeren « Differenzierung » überreden zu können, erklärte aber ebenso unzweideutig: « Ohne solche Änderung wird der Text des Stückes unter dem Imprint Suhrkamp nicht mehr erscheinen » [20]. Dabei blieb es dann auch; denn Fassbinder hat sich offenbar geweigert, eine Textrevision vorzunehmen. Daß sein Stück darum « jahrelang nicht zu lesen » war, wie behauptet wird [21], trifft indes keineswegs zu: es erschien vielmehr sowohl 1978 im Rahmen eines bei Hanser veröffentlichten Sammelbandes *Theaterbuch* [22] als auch 1981 in der Theaterbibliothek des Verlags der Autoren, an den schließlich die Rechte vollends übergingen [23]. Eine nach vielfachem Zeugnis « wort(laut)getreue » [24] Drehbuchfassung von *Der Müll, die Stadt und der Tod* war sogar bereits 1976 — mithin im selben Jahr, in dem die Frankfurter Suhrkamp-Ausgabe zurückgezogen wurde — ausgerechnet in Frankfurt gedruckt worden [25].

[18] Vgl. ebd., S. 27.

[19] Vgl. ebd., S. 57.

[20] Siegfried Unseld, *In dieser Form nicht mehr*, « Die Zeit » vom 9.4.76; zit. nach *Fassbinder ohne Ende*, S. 34.

[21] So die Vorbemerkung zu der genannten Dokumentation; vgl. ebd., S. [3].

[22] *Theaterbuch 1*, Hrsg. von Horst Laube und Brigitte Landes, München 1978.

[23] Rainer Werner Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Frankfurt 1981.

[24] Vgl. etwa Wolfgang Limmer [Dokumentation: Rolf Rietzler], *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*, Reinbek 1982², S. 127; Baer, S. 271; *Fassbinder ohne Ende*, S. 66 (« fast zeilengetreu »). Lediglich Unseld meinte 1976, das Drehbuch stelle « Vorgänge und Figuren differenzierter » dar; vgl. ebd., S. 34.

[25] *Schatten der Engel: Ein Film von Daniel Schmid nach dem Theaterstück* 'Der Müll, die Stadt und der Tod' *von Rainer Werner Fassbinder*, Frankfurt 1976.

Hinzu kommt nämlich außerdem, daß Fassbinder seinen Text, der durch den 1973 bei S. Fischer verlegten Frankfurt-Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* von Gerhard Zwerenz angeregt worden war [26], auch sofort verfilmen wollte. Die Produktionsfirma Albatros reichte das Projekt zwecks finanzieller Unterstützung zweimal bei der Filmförderungsanstalt ein, wurde jedoch zweimal abschlägig beschieden. In der endgültigen Begründung hieß es:

> Das Projekt entgeht auch in seiner allerdings nur oberflächlich korrigierten Fassung nicht der Gefahr, antisemitische Vorurteile zu bestätigen oder neue Vorurteile dieser Art zu provozieren. Die Hauptfigur des Films, der Jude Abraham, entspricht in all seinen Charaktereigenschaften jenem Feindklischee, wie es Adolf Hitler im 11. Kapitel 'Volk und Rasse' von *Mein Kampf* beschrieben hat. Da sich das Judentum als religiöse Gemeinschaft definiert, steht einer Förderung auch § 7, Abs. 9 des Filmförderungsgesetzes, 'Verletzung des religiösen Empfindens' entgegen. Die Filmförderungsanstalt kann und darf nicht verpflichtet werden, auf dem Umweg über die Projektförderung an einem Unternehmen teilzuhaben, das unübersehbaren Schaden im In- und Ausland befürchten läßt [27].

Mehrere Äußerungen Fassbinders zu dieser Ablehnung sind überliefert. Zum einen bemerkte er im Hinblick auf sein gescheitertes Unternehmen recht unverbindlich und ausweichend:

> Ja, was soll ich dazu sagen? Daß ich es nicht antisemitisch finde, weil ich es sonst nicht gemacht hätte. Es ist sicherlich ein Projekt, das Schwierigkeiten hat und bei dem man sehr vorsichtig und sehr zärtlich [?] auch an eine Figur herangehen muß, die in dem Fall ein Jude ist, mit gewissen negativen Vorzeichen [...] eine gebrochene Figur, die sich gezwungen sieht, Sachen zu machen, die man ablehnen kann [...] [28].

---

[26] Gerhard Zwerenz, *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond: Roman*, Frankfurt 1973.

[27] Zit. in Hans Günther Pflaum u. Rainer Werner Fassbinder, *Das bißchen Realität, das ich brauche: Wie Filme entstehen*, München 1976, S. 22f.

[28] Ebd., S. 23.

Zum andern soll Fassbinder ausgerufen haben: « Den Film mach ich trotzdem! Wenn's sein muß, im Ausland! Und wenn ich zehn Jahre warten muß! » [29]. Gedreht wurde der Film, obwohl im Ausland, aber dennoch nicht von ihm, sondern — und zwar umgehend, unter dem Titel *Schatten der Engel* und mit Fassbinder in einer der Hauptrollen — von dem Schweizer Daniel Schmid. Schmid (« selber Jude », wie interessierte Kreise eifrig beteuern) [30] stellte den Streifen 1975 her und konnte ihn nicht allein im folgenden Jahr auf dem Filmfestival in Cannes, sondern im Lauf der Zeit vor « rund 500000 Menschen » [31] in aller Welt zeigen. Die « als antisemitisch beanstandeten Passagen » empfinde man darin ganz und gar nicht « als aufreizend », urteilte ein Kritiker noch unlängst über *Schatten der Engel*: sie seien eindeutig als Aussprüche « unverbesserlicher Nazis » und als « Klischeevorstellungen » erkennbar [32]. Dem widerspricht freilich, daß man von israelischer Seite schon 1976, bei der Aufführung des Films in Cannes, gegen dessen Antisemitismus Protest erhoben hatte [33].

Danach wurde es etliche Jahre still um *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Ein Umschwung trat erst wieder ein, als Fassbinder am 10. Juni 1982 plötzlich — wenn auch, angesichts seiner Lebensweise, schwerlich überraschend — starb. Einerseits wurden nun in hektischer Eile und oft fragwürdigem Deutsch Gedenk-und Erinnerungsbücher über ihn auf den Markt geschleudert, die bereits durch ihre Titelgebung (*Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder* [34], *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder* [35], *Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder* [36], *Fass-*

---

[29] Nach Baer, S. 129. Eine ganz ähnliche Äußerung berichtet Zwerenz, *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder*, S. 164.

[30] Vgl. ebd.

[31] Laut Bock, a.a.O.

[32] Zit. in *Fassbinder ohne Ende*, S. 66.

[33] Vgl. Teodoro Scamardi, *Il teatro di Rainer Werner Fassbinder fra reperto sociale e modello antropologico*, « Studi tedeschi » XXVII/3 (1984 [*recte* 1985]), S. 45-78; hier S. 69, Anm. 41.

[34] S.o. Anm. 10.

[35] S.o. Anm. 10.

[36] S.o. Anm. 16.

binder — eine Reise ins Licht [37] usw.) mit aller nur wünschbaren Deutlichkeit verrieten, daß der skandalumwitterte Autor und Regisseur hier, als Idol der neudeutschen Film-, Sex-, Theater- und Drogenszene, « zur Kultfigur hochstilisiert » [38] werden sollte; andererseits setzten seit 1982, obgleich wesentlich zögernder und abermals in Frankfurt, neuerliche Bemühungen ein, das Fassbindersche Stück auch auf die Bühne und damit endlich doch zur Uraufführung zu bringen. Erwähnenswert scheint mir insbesondere der Versuch des seinerzeitigen « Generalmanagers » der Alten Oper, Ulrich Schwab; denn dieser wollte das vieldiskutierte Drama, unter der Regie des weiland Fassbinder-Freundes und-Schauspielers Volker Spengler und mit dem ja nicht unbedeutenden DDR-Dramatiker Heiner Müller als Dramaturgen, anläßlich der « Frankfurter Feste » im Sommer 1984 in einem U-Bahnhof uraufführen [39]. Wie *Der Spiegel* meldete, bekannte sich Müller durchaus zu *Der Müll, die Stadt und der Tod* und zur « Tabu-Verletzung » [40], nicht anders als nach gut einem Jahr der ja ebenfalls nicht unbegabte « Schriftsteller Thomas Brasch (auch er [wie Zadek] jüdischer Herkunft, wenn man denn das wirklich auseinanderdividieren soll) »: Brasch nämlich bekundete Rühle

[37] Es handelt sich hier um ein 1983 in Dänemark erschienenes Werk. Mir lag die schwedische Übersetzung vor: Christian Braad Thomsen, *Fassbinder — en resa mot ljuset*, Stockholm 1984.

[38] So Raab / Peters, S. 257. Zusammenfassend heißt es dort über Fassbinder: « Seine Genialität bestand darin, sein Leben als Kunstwerk so zu gestalten, daß es insgesamt ein filmisches Werk ergab [...]. Wie er sein Leben, sein Image aufgebaut hat, das war Teil der Inszenierung seines Meisterwerks. Das ist schon toll, wie sich jemand zu seinen Lebzeiten selbst zur Kultfigur hochstilisiert ». Derlei Äußerungen, die ja keiner Erörterung bedürfen, lassen zugleich erkennen, daß die Fassbinder-Hagiographen lediglich fortsetzen, was dieser von Anfang an schon betrieben hatte.

[39] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 47.

[40] Zit. ebd., S. 61; wörtlich soll Müller geäußert haben: « Das Stück ist dazu da, zu provozieren, es arbeitet mit den immer noch gängigen Klischees. Wenn die aber weiter tabuisiert werden, schafft man die Probleme nicht aus der Welt, sondern verstärkt sie ».

gegenüber — ich zitiere beidemal aus einem Brief Rühles an den Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in Tel-Aviv — ähnlich offen seine « volle Zustimmung » [41]. Der Inszenierungsplan, der wiederum heftige Reaktionen hervorrief [42], zerschlug sich jedoch erneut; ja, der durch ihn ausgelöste Konflikt endete mit der fristlosen Entlassung Schwabs [43]. In der über 120 Seiten umfassenden Dokumentation des Schauspiels Frankfurt, zutreffend *Fassbinder ohne Ende* betitelt, heißt es dazu erläuternd:

> Da seitens der Stadt auf jene Absprachen hingewiesen worden war, daß die Alte Oper keine eigenen Schauspielinszenierungen produzieren solle, die Schwab-Produktion aber als Kompetenz-Anmaßung aufgefaßt wurde, eskalierte der Streit bis zum Vorwurf von Schwab, der Kulturdezernent übe Zensur.

Die « Vertrauensbasis zwischen dem Magistrat und Schwab », teilt die Dokumentation abschließend mit, sei sowohl durch dessen « Zurücknahme seiner Zusage an den Aufsichtsrat, das Stück nicht zu spielen », als auch durch die von ihm mit dem Renaissance-Theater Berlin geführten Verhandlungen, « es [gewissermaßen stellvertretend] für Frankfurt zu produzieren », nachhaltig erschüttert worden, was seinerseits wieder die sofortige Kündigung « begründbar » gemacht habe. Allerdings kam jene « Ersatz-Produktion » der Berliner dann ebensowenig zustande wie die ursprüngliche der Frankfurter; statt dessen artete das triste Tauziehen zwischen den Stadtvätern und den von ihnen angeheuerten Künstlern geradezu in eine Farce aus. Denn Regisseur und Darsteller, so hartnäckig wie ihre Brotgeber, setzten zunächst einmal ihre Probenarbeit fort. « Alle », wird berichtet, « waren sich einig, daß man das umstrittene Stück spielen wollte, notfalls auch » — was aber anscheinend von ein paar Mitgliedern des etwa zwanzigköpfigen Ensembles zuletzt doch dementiert wurde —

[41] Zit. ebd., S. 111. Dasselbe tat später auch Erich Fried in einem Interview; vgl. « Die Zeit » vom 16.5.86.

[42] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 48ff.

[43] Vgl. ebd., S. 47; dort auch die folgende Zusammenfassung.

« in einem Zelt »[44]. Der Umschlag ins völlig Groteske folgte freilich rasch: er ergab sich (für die Main-Metropole, die sich ja gern als « Bankfurt » oder « Mainhattan » apostrophieren läßt, gleichsam naturgemäß) aus der leidigen Geldfrage. Von der Alten Oper GmbH wurde den betroffenen Schauspielern ein « Vergleich » überreicht, welcher besagte, das « vertraglich vereinbarte Honorar » werde « als Schadenersatz » zur Auszahlung gelangen; ferner erklärte sich die Gesellschaft bereit, wegen des Stückausfalls « eine künstlerische Entschädigung in Höhe von 50 Prozent » des Honorars zu zahlen — « soweit », wohlgemerkt, « der Vertragspartner plausibel und nachprüfbar darlegt, daß diese zusätzliche Leistung seinem 'Marktwert' entspricht ». Indes, die eigentliche Pointe kommt erst:

> Beide Vertragspositionen [...] wurden davon abhängig gemacht, daß die Schauspieler bis zum 31. März 1985 (der Termin liegt nach dem der Kommunalwahlen) 'in keiner Form bei einer Aufführung des Stücks *Der Müll, die Stadt und der Tod* oder einer Bearbeitung im Raum Frankfurt/Main mitwirken werden'. [...] 'Die zu Ziffer 1 und 2 genannten Zahlungen stehen unter diesem Vorbehalt', heißt es in dem Vertragstext, und: 'Bei Nichteinhaltung dieser Zusage wird die Rückzahlung des Honorars sowie gegebenenfalls der künstlerischen Entschädigung [...] fällig.[45]

Der Bericht, erschienen in der *Frankfurter Rundschau* vom 27.7.84, trägt die Überschrift: « Spenglers Schauspieltruppe fühlt sich von Stadt erpreßt ».

Was die restliche Vorgeschichte anbelangt, so gebe ich der Einfachheit halber noch einmal jener schon zitierten 'endlosen' Dokumentation das Wort. Unter der Schlagzeile « Und doch im Frankfurter Schauspiel », also mit kühnem Anklang ans legendäre *Eppure* Galileis, ist dort zusammenfassend über den « Weg zur Aufführung » zu lesen:

> Mitte November 1984 erklärte sich Günther Rühle bereit, vom Herbst 1985 an die Leitung des Frankfurter Schauspiels zu übernehmen. In den Gesprächen, die der Entscheidung voraufgingen,

[44] Vgl. ebd., S. 63.
[45] Ebd., S. 63f.

> verwies der künftige Intendant darauf, daß das Fassbindersche Stück jedem, der in Zukunft das Frankfurter Theater leite, auf dem Tisch liege; man werde es eines Tages aufführen müssen. Rühle hatte schon im Zuge der Auseinandersetzungen um Ulrich Schwabs Vorhaben in der *FAZ* vom 6.7.84 geschrieben, dieses Stück rumore in der Stadt, man solle es aufführen, um diesen Rumor aufzuheben. (Wörtlich und im Hinblick auf Fassbinders Drama weniger zimperlich hatte der Theaterkritiker Rühle damals geschrieben, wobei er zusätzlich auf Ulrike Meinhof verwies: « Es ist ein grobes Gebilde, wir setzen seinen Kunstwert nicht hoch an, aber es macht Rumor [...]. Es aufzuführen heißt [...] diesen Rumor beseitigen, die Luft rauslassen; die Ernüchterung über das rüde Zusammengefügte kommt ganz von selbst ». R.G.) Die Uraufführung des Fassbinderschen Stücks unter der neuen Direktion rückte erst im April 1985 in die zunächst vage, immer bedenkenreiche Diskussion, als sich bei der Konkretisierung des künftigen Spielplans mit Dietrich Hilsdorf ein Regisseur, mit Edgar Böhlke ein möglicher Darsteller des 'Reichen Juden' anbot. Gleichwohl war das Stück im ersten [...] Spielplanentwurf nicht enthalten, da weder Beschlüsse gefaßt noch die Diskussionen so weit fortgeschritten waren, daß schon an eine verantwortliche Aufführung gedacht werden konnte [...]. Endgültige Entscheidungen über die Aufführung und Eingliederung in den Spielpan 1985/86 wurden — nach Gesprächen mit Vertretern der Jüdischen Gemeinde und anderen zum Teil sehr einflußreichen Bürgern jüdischen Glaubens, die ihre Bedenken oft mit großem Nachdruck vortrugen — erst im Juni getroffen, der Spielplan für das Kammerspiel noch einmal umorganisiert, die Entscheidung dann dem Kulturdezernat wie der Öffentlichkeit mitgeteilt. Die erste Veröffentlichung der Namen von Dietrich Hilsdorf und Edgar Böhlke [...] in einer Glosse der *FAZ* [...] machte vage Überlegungen über mögliche Besetzungen schon zur Tatsache. Böhlke erfuhr von solchen Überlegungen aus diesem Zeitungstext [!]. Unmittelbar nach Veröffentlichung der Entscheidung begann eine neue, zum Teil sehr vehemente öffentliche Diskussion [...][46].

Ich versage mir jeden Kommentar (so nahe er läge) und beschränke mich darauf, die Schlußetappen dieses Weges zur Aufführung, die eine Uraufführung war und nicht war, kurz aufzuzählen. Sie fallen alle in den Herbst 1985.

[46] Ebd., S. 73; zu Rühles Artikel — ich habe, um daraus zitieren zu können, einige Sätze der Dokumentation ausgelassen — vgl. ebd., S. 58.

Mitte September: Wie schon im Vorjahr, so kommt es auch diesmal zu einer erregten Debatte im Frankfurter Römer, in deren Verlauf Oberbürgermeister Wallmann seine bereits früher geäußerte Meinung wiederholt und unter Verlesung eines beschwörenden Briefes von Harry Buckwitz, dem langjährigen Generalintendanten der Städtischen Bühnen Frankfurt, der bittet, die Stadt von der « Heimsuchung durch das Fassbinder-Stück [zu] befreien »[47], unmißverständlich erklärt: « Ich [...] halte dieses Stück für schlecht. Für mich hat es keinen künstlerischen Rang. Es ist antisemitisch. » Ein Antrag, die Aufführung offiziell zu mißbilligen, wird von der Mehrheit der Stadtverordnetenversammlung, gegen die Stimmen vor allem der Grünen, angenommen. « Aber Zensur » — so nochmals Wallmann — « darf es in keinem Falle [...] geben ».[48] — Mitte Oktober: Die eingangs erwähnte Strafanzeige des Jüdischen Forums Berlin wird abgelehnt. Das Forum hatte beantragt, ein Ermittlungsverfahren gegen den Frankfurter Intendanten, seinen Dramaturgen und den mit der Inszenierung betrauten Regisseur einzuleiten. Begründung der Ablehnung: « Die Vorbereitung einer Theaterinszenierung ist strafrechtlich irrelevant, selbst wenn in dem Stück strafrechtliche Passagen enthalten sein sollen [*sic*]. » Eingestellt wird zugleich das Ermittlungsverfahren gegen Mitarbeiter des Verlags der Autoren, die den Fassbinder-Text 1984 veröffentlicht hatten. Begründung: « In diesem Fall gilt die Strafverfolgungsverjährung, die nach dem Hessischen Pressegesetz sechs Monate beträgt ». Auch die Möglichkeit, das Buch einzuziehen, wird von der Justizbehörde verworfen. Dazu Oberstaatsanwalt Jochen Schroers:

Das ist schon [...] versucht worden, als der Suhrkamp Verlag [...] 1976 das [...] Buch herausgebracht hat. Der Text wurde daraufhin untersucht, ob er wegen Volksverhetzung und Aufstachelung zum Rassenhaß konfisziert werden muß. Schon damals kam die Staatsanwaltschaft zu dem Ergebnis, daß das Buch als

[47] Zit. ebd., S. 88.

[48] Ebd., S. 87f.; zu Wallmanns einschlägiger Rede vom 5.7.84 vgl. ebd., S. 49.

literarisches Werk dem Kunstvorbehalt des Grundgesetzes unterliegt.[49]

Ebenfalls Mitte Oktober erhält Intendant Rühle von drei Frankfurter Kommunalpolitikerinnen, die verschiedenen Parteien angehören, einen Brief mit einer Unterschriftenliste, welche 1600 Namen umfaßt. Sämtliche Unterzeichner protestieren gegen die Aufführung von *Der Müll, die Stadt und der Tod* durch das Schauspiel Frankfurt[50]. — Ende Oktober: Die Jüdische Gemeinde Frankfurt, der sich auch das Jüdische Kulturforum Berlin anschließt, kündigt Aktionen an, durch die das geplante Unternehmen in letzter Minute verhindert werden soll[51]. Weitere Proteste gegen das « rassistische Theaterstück » erfolgen, so u.a. von seiten der Türkischen Gemeinde zu Berlin und der « Roma und Cinti Union » Hamburg, d.h. der in Deutschland lebenden (und überlebenden) Zigeuner. *Der Müll, die Stadt und der Tod*, heißt es, müsse die Empörung aller Minderheiten hervorrufen[52]. Vorher schon wurde vom Vorsitzenden des Direktoriums des Zentralrates der Juden in Deutschland, Werner Nachmann, ein Schreiben an Günther Rühle gerichtete, das in den Sätzen gipfelte: « Ob Sie es wollen oder nicht: Mit dieser Aufführung ebnen Sie einen verhängnisvollen Weg. Wir appellieren an Ihre Verantwortung. Stoppen Sie den Ungeist »[53]. Doch nichts bringt den Intendanten dazu, die Uraufführung des Stükes abzusetzen. — Was dann am Premierenabend und in den ersten Novembertagen geschehen ist, wissen wir.

[49] Vgl. die mit « N. » gezeichnete Meldung der « Frankfurter Allgemeinen Zeitung » vom 12.10.85, *Justiz an Fassbinder-Stück uninteressiert*; abgedruckt in *Fassbinder ohne Ende*, S. 97.

[50] Vgl. ebd., S. 98; ein Auszug aus der Namenliste, beginnend mit « Oberbürgermeister Dr. Walter Wallmann und der gesamte hauptamtliche Magistrat der Stadt Frankfurt mit Ausnahme von Stadtrat Hoffmann », findet sich ebd., S. 117.

[51] Vgl. ebd., S. [126].

[52] Vgl. ebd.

[53] Brief vom 21.10.85; abgedruckt ebd.; S. 119.

Soweit diese über zehn Jahre währende Vorgeschichte auf dem Theater und anderswo. (Nachzutragen wäre vielleicht noch, daß im September und Oktober auch mehrfach öffentliche Diskussionen [54] über Fassbinders Drama und dessen Einstudierung am Schauspiel Frankfurt stattfanden, davon drei unter der Losung « Fassbinder lesen! — Gespräche mit künftigen Zuschauern über ein schwieriges Stück », zu denen die Theaterleute eigens eingeladen hatten. Dabei kam es — ich zitiere die *Frankfurter Rundschau* vom 25.9.85 — zu folgendem Vorfall:

> Betroffenheit breitet sich beinahe lähmend aus, als eine alte Jüdin Rühle fragt: 'Wo nehmen Sie eigentlich den Mut und die Kraft her, mir als Auschwitz-Überlebender vorzuschreiben, was ich noch zu ertragen habe?' / Sehr gesammelt entgegnet der Theatermann: 'Ich nehme die Kraft aus dem unendlichen Zutrauen in die menschliche Vernunft, daß das Stück verstanden wird, weil all diese Wahrheiten durch die Aufführung sichtbar werden. [55]

Derselbe Intendant hatte, wie wir uns erinnern, noch vor Jahresfrist, damals als Journalist und verantwortungsvoller Kritiker, das von ihm jetzt mit Hingabe verteidigte Drama unverblümt als « rüde Zusammenfügung » abgetan, deren « Kunstwert » — und mithin wohl auch Erkenntniswert und Wahrheitsgehalt, sollte man glauben — « nicht hoch » zu veranschlagen sei. Wird etwa, so kann man nicht umhin zu fragen, mit zweierlei Maßstäben gemessen, je nachdem ob einer sich innerhalb oder außerhalb des Theaters und seiner Koterie befindet? Der Fassbindersche Text war jedenfalls, um nochmals mit Rühle zu reden, das gleiche « grobe Gebilde » wie zuvor.

Wie, muß man sich ferner fragen, verhielt sich überhaupt die Literaturkritik in diesem neuen Antisemitismus-Streit? Und wie vollends der Verfasser selbst, solange er daran noch teilnehmen wollte oder konnte? Nun, einige charakteristische Beispiele sowohl von Fassbinder als auch von den zur Kritik an ihm und seinem Stück (ob wirklich oder

[54] Vgl. ebd., S. 99.
[55] Abgedruckt ebd., S. 100.

vermeintlich) Berufenen haben wir ja inzwischen bereits kennengelernt. Ich brauche sie daher nur noch, mehr oder minder summarisch, zu ergänzen. Was fürs erste die Kritiker betrifft, so wurde namentlich die These von Fassbinders Linksfaschismus von ihnen schnell als unhaltbar erkannt und allgemein fallengelassen [56]: zu durchsichtig war Fests denunziatorisches Manöver gewesen. Der Vorwurf des Antisemitismus hingegen — oder doch der einer möglichen antisemitischen Wirkung und Rezeption — wurde von vielen aufrechterhalten. Auch wer nicht gleich von einem « antisemitischen Pamphlete » [57] sprach, ja ganz im Gegenteil der Auffassung war, *Der Müll, die Stadt und der Tod* sei « mit Sicherheit nicht antisemitisch gemeint », konnte sich selten des Eindrucks erwehren, daß hier ein übles « historisches Klischee » ohne « Bedenken » benutzt bzw. mißbraucht worden war [58] und daß derlei nach wie vor höchst « gefährlich » [59] sei. Im selben Zusammenhang hoben umgekehrt die nicht weniger zahlreichen Apologeten des Dramas und seines Autors mit Vorliebe gewisse Fakten der jüngsten Frankfurter Stadtgeschichte (Stichwort: « Westend-Konflikte ») [60] hervor, auf die sich nicht allein Fassbinder bezogen habe, sondern vor ihm und weitaus deutlicher schon der Romanautor Zwerenz in *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*, der literarischen Quelle von *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Immer wieder wird uns versichert, der Fassbinder-Text sei « ohne die Auseinandersetzungen » um die « Verslumung » und « Manhattisierung » des « bevorzugten Frankfurter Wohnviertels » schlechterdings « nicht zu den-

[56] Vgl. ebd., S. 21ff.
[57] So etwa Friedrich Uttiz in der « Allgemeinen unabhängigen jüdischen Wochenzeitung » vom 28.3.76, abgedruckt in *Fassbinder ohne Ende*, S. 24f.
[58] Vgl. ebd., S. 27.
[59] So Jean Améry; vgl. ebd., S. 31.
[60] Ebd., S. 5.

ken »[61]; immer wieder wird gerade auf die Rolle, die dabei neben nichtjüdischen auch jüdische Bau- und Bodenspekulanten unleugbar gespielt haben, sowie auf die ebenso unleugbaren Anzeichen eines neuen Antisemitismus aus dem Kreis der Geschädtigen, die schließlich zur Selbsthilfe griffen, mit bedauerndem Nachdruck hingewiesen. Der Intendant des Schauspiels Frankfurt und dessen Dramaturg Heiko Holefleisch schreiben hierzu in *Fassbinder ohne Ende*, wo all diese Vorgänge breit dokumentiert sind:

> 1969 gründete sich [*sic*] [...] die erste Bürgerinitiative, die Aktionsgemeinschaft Westend, die 1970 mit [...] Demonstrationen auf die Straße ging, um der Spekulation Einhalt zu gebieten und eine Änderung im Bebauungsplan zu bewirken. Im Zuge dieser Demonstrationen [...] tauchten auch antisemitische Flugblätter gegen die [wie die Verfasser sich ausdrücken] weniger anonym sich verhaltenden und darstellenden jüdischen Bauherren auf, von denen manche [wie ebenfalls ausdrücklich betont wird] ihr Geld im Sexualgewerbe um die Elbestraße herum [also im verrufensten Frankfurter Viertel] gemacht hatten.[62]

Die Folgerungen, die sich aus einer solchen Argumentation für die Einschätzung Fassbinders ergeben, liegen auf der Hand. Einerseits soll der ihm zu Recht oder Unrecht angelastete subjektive Antisemitismus auf objektiven Gegebenheiten beruhen, die sein « Soziodrama », das sich ja « strikt an die Realität » halte[63], lediglich spiegle; andererseits aber trage die eigentliche Schuld an der ganzen Affäre gar nicht er, sondern « das System der Stadt », um das es ihm, etwa nach Brauns insistierend vorgebrachter Ansicht[64], letztlich und hauptsächlich gegangen sei. Worauf Fassbin-

[61] Ebd.

[62] Ebd.; zur Verfasserschaft vgl. das Impressum auf S. [127].

[63] So selbst ein Schweizer Kritiker; vgl. ebd., S. 71.

[64] Vgl. ebd., S. 34.

[65] Boehlichs ausführlicher Beitrag *Juden sind berührbar* erschien im Maiheft 1976 der Zeitschrift « Konkret » und wurde ebenfalls in *Fassbinders ohne Ende* nochmals abgedruckt. Vgl. ebd., S. 42ff.; das zitierte Schlagwort dort auf S. 44. — Ähnlich,

ders Stück demnach abziele und was es leiste, sei mit einem Wort (so der stets zum zumindest verbalen Exzeß neigende Walter Boehlich) « Kapitalismuskritik »[65]. Daß darüber hinaus von beiden Lagern das beliebte Schlag- und Reizwort von der « Freiheit der Kunst »[66] in die Waagschale geworfen wurde, versteht sich ohnehin. Die *Neue Musikzeitung* verstieg sich im Herbst 1985 sogar zu der Behauptung, auf den armen Schauspieldirektor solle « psychischer Druck ausgeübt werden, den man weniger vornehm auch als psychischen Terror [!] bezeichnen könnte »[67]. Ja, selbst Texte und Aufführungen von Stücken wie *Ghetto* und *Die Seele eines Juden* des israelischen Dramatikers Joshua Sobol, den man herablassend einen « Theatergebrauchsware für seine Landsleute » verfassenden Autor nannte[68], wurden von der Fassbinder-Apologetik ungeniert für ihre Zwecke ausgebeutet... wobei sie leider vergaß, daß es nach Auschwitz einigen Unterschied ausmacht, ob eine nicht bloß kritisch, sondern als Stereotyp dargestellte Judengestalt von einem Juden oder eben einem Deutschen konzipiert und geschildert wird.

Freilich, das am häufigsten zugunsten von *Der Müll, die Stadt und der Tod* vorgetragene Argument war und blieb die insbesondere von Rühle unermüdlich und bis zum Überdruß wiederholte und variierte Losung von der Bühne als « Prüfstand »[69], will sagen von der unabdingbaren Notwendigkeit der theatralischen Verwirklichung des « beim

wenn auch weniger pointiert, äußerte sich übrigens die Deutsche Akademie der Darstellenden Künste unterm 1.10.85 in einem Brief, der um Zurückziehung der « gegen einige Mitglieder des Schauspiels Frankfurt » erstatteten Anzeige bittet. In diesem von dem Regisseur Jürgen Flimm unterzeichneten Schreiben heißt es u.a.: « Fassbinders Stück redet davon, daß die Klassenschranken zwischen denen, die besitzen, und denen, die nicht besitzen, quer durch alle gesellschaftlichen Schichten und Glaubensgemeinschaften verlaufen »; vgl. ebd., S. 113.

[66] Vgl. etwa ebd., S. 59.

[67] Abgedruckt, unter dem schönen Titel *Fassbinders Rache*, ebd., S. 80.

[68] Vgl. ebd., S. 67 u. 70f.

[69] Ebd., S. [3]; vgl. ebd., S. 78, 91 u. 110f.

Lesen eher konfus »[70] anmutenden Textes. Denn einzig und allein durch seine Inszenierung und öffentliche Darbietung werde ein Stück bekanntlich beurteilbar. Man wundert sich, gelinde gesagt, über diese Art Logik; doch viele, so vor allem der lokale Kritiker-Matador Peter Iden, schlossen sich ganz oder zum Teil Rühles Beweisführung an. Es sei « gut », befand Iden im Sommer 1985, daß das Drama Fassbinders nun « endlich auf einer Bühne sichtbar » werde: erst damit nämlich sei dessen « Geschichtsbild » und seien die « Positionen », die er einnehme, « ernstlich zu diskutieren »[71]. (Michaelis hatte noch, fast genau ein Jahr zuvor, nüchterner und bescheidener vorgeschlagen, jenen Text « als Bühnenspiel wenigstens einmal auf die Probe [zu] stellen », sei es auch bloß, « um die Legende zu zerstören », die sich mittlerweile um ihn gerankt habe)[72]. Und wie die alten, so stimmten die neuen Fachkollegen des Frankfurter Intendanten dessen Denkweise zu und bestärkten ihn in seiner Haltung. Ausgerechnet die Dramaturgische Gesellschaft, die es wahrhaftig besser wissen sollte, vertrat allen Ernstes durch ihren Vorstand die Meinung, daß das Fassbindersche Stück « nur durch eine Aufführung angemessen beurteilt werden » könne[73]. Als ob ein Text nicht bereits durch gewissenhafte Lektüre hinreichend beurteilbar und bewertbar sei! Jeder Kritiker muß doch tagtäglich entscheiden, ob Gedrucktes etwas taugt oder nicht; jeder Dramaturg ist doch von Berufs wegen verpflichtet, einem Bühnenmanuskript zu entnehmen, ob sich das betreffende Werk fürs Theater eigne. Mit den logischen Fehlgriffen verband sich aber außerdem, und zwar wierderum namentlich bei Rühle, ein auf den Kopf gestelltes, ja förmlich pervertiertes *argumentum ad hominem*. Zeitungsmeldung vom 31.8.85:

[70] So Rolf Michaelis in « Die Zeit » vom 13.7.84; vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 63.

[71] Zit. ebd., S. 74.

[72] Wie Anm. 70.

[73] Laut Pressemitteilung vom 1.10.85; vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 116.

> Der Schauspiel-Direktor äußerte die Auffassung, das Stück könne nicht einfach unter Verschluß gehalten werden; Fassbinder sei ja schließlich nicht irgendwer und *Der Müll, die Stadt und der Tod* nicht sein schlechtestes [!] Werk.[74]

In der Tat, das ist nackter, sich jeglicher kritischen Erwägung gegenüber blind und taub stellender Personenkult. Aber selbst wo man von derlei weit entfernt war, Fassbinders Drama wirklich für denkbar schlecht hielt und dies auch offen zu erkennen gab, konnte man merkwürdigerweise für dessen Aufführung plädieren. Erst auf der Bühne, da jedoch unweigerlich, schrieb zum Beispiel die *Stuttgarter Zeitung*, würde sich *Der Müll, die Stadt und der Tod* « als eine kitschig-bittere, verquaste, melodramatische Asphaltgangsterei » enthüllen,

> vorgeführt und dargestellt von Papiertigern und Gummilöwen, die alle ein wenig aus dem zweiten oder dritten Stall des Dramatikers Heiner Müller entsprungen zu sein scheinen. Jede Verhinderung dieses schwach-sinnigen Dings tut ihm eine Ehre an, die verhindert, daß man es dann einmal und nie wieder aufführen würde.[75]

Auf Müller, der hier einen nicht unverdienten Seitenhieb erhält, wird noch zurückzukommen sein; wichtiger ist im Augenblick das gegensätzliche Votum, das Joachim Kaiser abgab. Der Star-Kritiker der *Süddeutschen Zeitung* fällte nämlich schon 1976 ein wahrhaft salomonisches Urteil, indem er das Fassbinder-Stück kurzerhand zum « Lese-Drama eines bedeutenden, wenn auch in jeder Weise unzuverlässigen deutschen Autors » ernannte, das deshalb selbstverständlich und unbedingt « zum Lesen » freigegeben werden müsse. « Aber Aufführungen », riet Kaiser, möge man

[74] Ebd., S. 82. Auch wo Rühle auf Einwände einzugehen schien, hielt er starrsinnig an seiner Auffassung fest. « Es kommt eine unheimliche Last auf uns zu », erklärte er zwar: « Aber [...] man kriegt bestimmte Dinge nur weg, indem man sie veröffentlicht ». Vgl. ebd.

[75] Gerhard Stadelmaier, *Shylock in Frankfurt*, « Stuttgarter Zeitung » vom 12.7.84; abgedruckt in *Fassbinder ohne Ende*, S. 62.

« einstweilen untersagen » [76].

Da gerade seine Darlegungen für die zwiespältige Bewertung, die das Werk beinah durchweg erfuhr, besonders aufschlußreich sind, gebe ich im folgenden noch ein paar Stellen daraus wieder. Fassbinders Stück — dieser angebliche Lesetext, welcher gleichwohl, der Mehrzahl der Kritiker zufolge, erst auf der Bühne zu sich selber komme — scheine, beginnt Kaiser nach längerer Einleitung, « extrem abstoßend, obszön, kolportagehaft und übertourt [*sic*] zu sein ». Und er fragt: « Muß denn dergleichen wirklich gedruckt, öffentlich diskutiert, gelobt oder gar geliebt werden? » Seine Antwort:

> Handelte es sich bei *Der Müll, die Stadt und der Tod* um eine kühl, clever und tantiemengeil kalkulierte Unternehmung, jenen gemein abgekarteten Erzeugnissen ähnlich, die unter dem Vorwand von *Aufklärung* oder *Kritik* auf den Reiz des Sado-Faschismus spekulieren: man dürfte es durchaus in jenem Abfall-Eimer verwesen lassen, in den es gehört.

In den es gehört? Demnach wäre es also ein Produkt für den Abfall, das man ruhig verrotten lassen sollte? Mitnichten: « Fassbinders Stück bietet anderes mehr », fährt Kaiser eilig fort. Es sei ein « böser Text », der « kunstvoll verletzen » wolle, sei « teils unzitierbar schamlos und [...] teils poetisch und zwingend »; denn in ihm « durchdringen sich tief private Motive des Geschlechts- und Liebes- Hasses mit der objektiveren Stimmung einer Trauer über die von unserer fleißigen Geschäftigkeit zerstörten Städte ». Insgesamt gleiche dieses Werk « des Ausbruchs » geradezu einem « wüsten Totentanz ». Worauf Kaiser seinerseits ausbricht:

> Solche Möglichkeiten [...] der unbedingten Provokation, der lyrisch-überlyrischen Klage und Anklage muß unsere — ohnehin verdammt brave, von lauter beflissenem Nachdenken über das Allgemeinste und die allerbeste Gesellschaftsordnung mittlerweile

[76] Joachim Kaiser, *Gerechtigkeit für Fassbinders Ungerechtigkeit*, « Süddeutsche Zeitung » vom 31.3.76; abgedruckt in *Fassbinder ohne Ende*, S. 29f.

> schon in Richtung kaum mehr nachvollziehbarer Fernsten-Liebe ausgedörrte — Literatur doch auch haben!

Dem überlyrischen Provokateur wird sodann nicht nur bescheinigt, daß er von Anfang an das Zeug gehabt habe, ein « jungdeutscher Orson Welles » zu werden, sondern zudem, daß er sich nunmehr sogar « Genet » nähere; « literarisch » vollends (gemeint ist wohl: literarhistorisch) setze sein « Hurenstück », das zweifellos « raffiniert gemacht » sei, genau dort an, wo vor vielen Jahrzehnten einst Stükkeschreiber wie Frank Wedekind oder Paul Kornfeld mit den krassesten ihrer Hervorbringungen aufgehört hätten. « Fazit: Kein Nebenwerk, sondern eins von Fassbinders aufregendsten, verstörendsten Stücken » — aber eben « wie alle postexpressionistische Dramatik [?] eher zum Lesen geeignet als zum Spielen ». Schwach seien in *Der Müll, die Stadt und der Tod* höchstens die Songs. [77]

So der rasante Kritiker aus München. Die wenigen seiner Kollegen, die sich nicht *für*, sondern ähnlich vehement *gegen* den Fassbinderschen Text aussprachen, erwiesen sich allerdings als kaum minder beredt. In der Hamburger *Zeit* etwa äußerte Benjamin Henrichs, und zwar ebenfalls bereits 1976, Fassbinder führe eine Sprechweise vor, die « immer trivial » bleibe: bald werde sie « zum Weltgeraune überhöht ('Keiner ist wie er ist. Jeder ist anders') » und bald « zu Zoten erniedrigt » [78]. Überhaupt sei das Verhältnis dieses Autors zu seinen Figuren « ein ausbeuterisches, zuhälterisches »; ihn interessiere lediglich « der sentimentale oder der obszöne Effekt »; sein Werk könne daher bestenfalls als « Aufschrei-Drama » oder « poetischer

[77] Vgl. ebd. (Hervorhebungen im Original).

[78] Wie schon die Überschrift zeigt, wandte sich der Artikel nicht zuletzt auch gegen die Behauptungen von Fest; vgl. Benjamin Henrichs, *Fassbinder, ein linker Faschist? Ein Dichter und ein Denker blamieren sich*, « Die Zeit » vom 26.3.76. Abgedruckt in *Fassbinder ohne Ende*, S. 22f.; hier S. 22. Zum Fassbinder-Zitat vgl. die eingangs (s.o. Anm. 1) genannte Ausgabe *Zwei Stücke*, S. 67.

Amoklauf » eingestuft werden. Henrichs schloß: « Das Resultat ist ein Stück durchaus widerwärtiger Theaterliteratur ». Ein (freilich « hochbegabter ») Dichter habe sich mit ihm ebenso gründlich « blamiert » wie Joachim Fest (« ein hochintelligenter Historiker ») mit seiner These vom Linksfaschismus [79]. Entsprechend abwertend urteilte zur selben Zeit der Berliner *Tagesspiegel*: weder nämlich sei Fassbinder, « der sentimentale Fatalist », ein Linker noch sein Drama antisemitisch; dieses sei vielmehr bloß « eine einzige große Geschmacklosigkeit » [80].

Auch von ganz jenseits der professionellen Arena ließen sich kritische Stimmen hören. Zu ihnen zählte zum Beispiel diejenige Jean Améry's, der Fassbinders Stück rundweg als « Kitsch » und « Schund » bezeichnete — wäre es nicht so « gefährlich », gestand er, es würde « die Mühe der Auseinandersetzung » gar nicht lohnen. *Der Müll, die Stadt und der Tod*, fand Améry sehr im Gegensatz zu Kaiser, sei « Kunst, die keine ist. *Genet sans génie*. Ein auf Frankfurt gekommenes Pseudo-Paris. Unverdauter Georges Bataille » (und überdies « in grundfalschem Büchner-Ton gesprochen ») [81]. Oder man vergleiche, was der Direktor der Hessischen Landesstelle für politische Bildung, der um eine Stellungnahme zur geplanten Uraufführung gebeten worden war, unterm 17.7.85 schrieb:

> Im nachhinein bedaure ich, Zeit aufgewandt zu haben, um dieses hanebüchene Stück zu lesen, und die Lektüre einer freien Mitarbeiterin zugemutet zu haben. Ich vermute, das Theaterstück wäre nie auch nur gedruckt worden, stände nicht der Name von Herrn Fassbinder dahinter. [82]

Die « Bewertung » durch die besagte Mitarbeiterin, die

[79] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 22f.

[80] Vgl. Günther Grack, *Frankfurter Pandämonium: Fassbinder, sein neues Stück und der Antisemitismus*, « Der Tagesspiegel » vom 28.3.76; abgedruckt in *Fassbinder ohne Ende*, S. 28. Dennoch sprach sich auch Grack, so wie Kaiser, für die Veröffentlichung des Stückes aus.

[81] Zit. ebd., S. 31.

[82] Zit. ebd., S. 116.

dazu, anders als die meisten Fachleute, keine Aufführung brauchte, ließ ebenfalls « nichts zu wünschen übrig »; sie lautete:

> Das Stück ist weder eine Auseinandersetzung mit Städtezerstörung noch mit dem Antisemitismus, sondern eine Darstellung der eigenen (Fassbinderschen) dekadenten Welt — mit der vom Koks [d.h. Kokain] genährten Vorstellung, daß eine Mischung aus Fotzenvokabular und linken Phrasen ein sozialkritisches Stück ergäbe. [83]

Und während der Regisseur Peter Palitzsch — um wieder zum Theater zurückzukehren — das Fassbinder-Drama unsinnigerweise als « Bearbeitung des *Kaufmanns von Venedig* auf heute hin » pries und, verworren genug, eine Aufführung zugleich wünschte und ablehnte [84], nannte der alte aufrechte Buckwitz das Stück klipp und klar « ein [...] erbärmliches Machwerk » [85], dessen Befürwortung schlicht von « politischer Insuffizienz und Instinktlosigkeit » [86] zeuge. Buckwitz scheute auch keineswegs davor zurück, die heikle Frage aufzuwerfen, ob denn « die Integrität der Denkungsart » des Verfassers wirklich « außer Zweifel » stehe; er hielt jedoch im Grunde dafür, bereits « das Umfeld » von *Der Müll, die Stadt und der Tod*, « das sogenannte 'Milieu' der Frankfurter Prostituierten und Zuhälter », sei

> mit solch unglaubhafter Widerwärtigkeit gezeichnet, daß es der jüdischen Schlüsselfigur gar nicht bedurft hätte, um das Stück innerhalb eines qualitätsbewußten Spielplanes zu disqualifizieren.

Auch für einen Theaterleiter, erklärte der Achtzigjährige sarkastisch, bedeute es « keine Schande », in Geschmacksangelegenheiten « sensibel zu sein » [87].

[83] Ebd.

[84] Die zutreffend mit « *Ja — aber* » überschriebene Äußerung erschien in der Zeitschrift « Die Deutsche Bühne » vom September 1984; abgedruckt in *Fassbinder ohne Ende*, S. 69.

[85] Vgl. ebd., S. 88.

[86] Ebd., S. 68.

[87] Vgl. ebd., S. 69. Eine Erwiderung auf diese als « Sauber-

Wie sehr Fassbinders Werk die Gemüter erregte und die Kritik in zwei feindliche Lager spaltete, und zwar selbst noch *nach* der « geplatzten » Premiere [88] und öffentlichen Wiederholungsprobe, veranschaulicht am besten die Titelseite der *Zeit* vom 15. November 1985. Nebeneinander erschienen auf ihr die Schlagzeilen « Die Kunst ist frei und muß es bleiben » und « Die Vergangenheit fordert ihren Tribut »: erstere galt einem Leitartikel von Theo Sommer, der die Parole ausgab « Das Fassbinder-Stück ist eine heilsame Zumutung », letztere einem solchen von Marion Gräfin Dönhoff, die den Zusatz wählte « Das Fassbinder-Stück sollte sich von selber verbieten » [89]. Aber gerade Fassbinders eigenes Verhalten und sein eigener Umgang mit seinem Text waren überaus zwiespältig und widersprüchlich, wenn nicht sogar zweideutig. Zumindest erwecken die vorhandenen Selbstzeugnisse — falls die Bezeichnung hier nicht zu hochgegriffen ist — diesen Eindruck, da sie nämlich häufig aus zweiter oder dritter Hand stammen oder aufs bloße Ondit zurückgehen. Völlig verläßlich ist ja nicht einmal, wie sich inzwischen herausgestellt hat, der Wortlaut des der Buchveröffentlichung von *Der Müll, die Stadt und der Tod* beigegebenen « Offenen Briefes », den Fassbinder als Entgegnung auf die Anwürfe Fests Ende März 1976 aus Paris geschickt hatte. Das Schreiben, das damals gleichzeitig in zwei sehr verschiedenartigen Frankfurter Tageszeitungen abgedruckt wurde, stimmt, so ersieht man aus Rühles und Holefleischs Dokumentation, mit seiner im Nachlaß des Autors aufgefundenen Fassung keineswegs überein, sondern weist ihr gegenüber « einige charakteristische Änderungen » auf [90]. Nicht aus « Sorge vor einem 'neuen Faschismus' », sondern aus « Angst vor einem 'neuen Antisemitismus' sei das Stück geschrieben worden, lautete ursprünglich eine der Kernstellen; und der Satz, « die Stadt » lasse « die vermeintlich notwendige Dreckarbeit von einem, und das ist besonders infam, tabuisierten Juden tun », fehlt in « Fassbinders Antwort » gänzlich [91]. Gemeinsam ist jedoch beiden Fassungen die Verwahrung gegen den Vorwurf, antisemitische Umtriebe zu schüren; gemeinsam ist ihnen ferner die Berufung auf die stadtgeschichtlichen Hintergründe und die sozialhistorische Situation des deutschen Judentums insgesamt. Die folgenden Sätze — vielleicht überhaupt die entscheidenden der Entgegnung — sind ebenfalls beidemal im wesentlichen identisch:

> Es gibt in diesem Stück auch Antisemiten: es gibt sie aber nicht nur in diesem Stück, sondern, beispielsweise, auch in Frankfurt. Selbstverständlich geben diese Figuren — ich finde es eigentlich überflüssig, das zu betonen — nicht die Meinungen des Autors wieder, dessen Haltung zu Minderheiten aus seinen anderen Arbeiten hinreichend bekannt sein sollte. [92]

Er habe, stellte Fassbinder kategorisch fest, sein Werk in der Absicht geschaffen, « bestimmte Zustände kritisierbar

mann-Thesen » bezeichneten mutigen Sätze verfaßte Karlheinz Braun. Er brachte allerdings keinerlei Gegenargumente vor, sondern empörte sich lediglich und dekretierte einfach: « So verdunkeln heute Buckwitzens Sätze seine Verdienste um das deutsche Theater, deren er sich so sehr rühmt [...]. Wer das liest, kann kaum mehr glauben, was Buckwitz früher in Frankfurt gedacht und getan hat »; vgl. ebd.

[88] Vgl. Bock, a.a.O.

[89] « Die Zeit » 40 (1985), Nr. 46, S. 1.

[90] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 36f., wo beide Fassungen nebeneinander abgedruckt sind.

[90] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 36f., wo beide Fassungen nebeneinander abgedruckt sind.

[91] Vgl. ebd.; merkwürdig ist allerdings, daß anscheinend jene zwei Zeitungstexte gleichlautend sind. Sollte mithin Fassbinder selber die besagten Änderungen vorgenommen haben? Denn eine entsprechende Zusammenarbeit zwischen der « Frankfurter Rundschau » und der « Frankfurter Allgemeinen Zeitung » ist wohl wenig wahrscheinlich.

[92] So die Druckfassung; vgl. Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 108f. sowie *Fassbinder ohne Ende*, S. 36. Die ursprüngliche Fassung lautet: « Und natürlich gibt es in diesem Stück auch Antisemiten, leider gibt es sie nicht nur in diesem Stück, sondern eben, beispielsweise, auch in Frankfurt. Ebenso natürlich geben diese Figuren, und ich finde es eigentlich überflüssig, das zu sagen, nicht die Meinung des Verfassers wieder, dessen Haltung zu Minderheiten aus seinen anderen Arbeiten eigentlich bekannt sein sollte »; vgl. ebd. S. 37.

([bzw.] kritisierbar und transparent) zu machen »[93] — hätte man sich, gab er selbstbewußt zu verstehen, « an die literarischen Qualitäten des Textes gehalten », so hätte man das auch ohne weiteres erkennen und anerkennen müssen. Die letztere Bemerkung entstammt zwar nicht mehr dem « Offenen Brief » aus Paris, sondern einem Interview mit dem Autor, das aber ungefähr zur selben Zeit veröffentlicht wurde und worin dieser zusätzlich beteuerte, seine Judengestalt sei die « einzige » im ganzen Drama, die « in der Lage ist zu lieben »; darüber hinaus bekannte er freilich einigermaßen gereizt:

> Das Stück läßt bestimmte Vorsichtsmaßnahmen außer acht, und das finde ich vollkommen richtig. Ich muß auf meine Wirklichkeit reagieren können, ohne Rücksicht zu nehmen. Wenn ich das nicht darf, dann darf ich gar nichts mehr machen.[94]

Bei anderer Gelegenheit soll Fassbinder summarisch und noch gereizter bemerkt haben:

> In dieser ekelhaften [!] Diskussion über Juden habe ich immer gesagt, daß man am Verhalten der Minderheit sehr viel mehr über die Mehrheit begreifen kann. Ich kann mehr über die Unterdrücker verstehen, wenn ich das Verhalten des Unterdrückten — oder wie er lernt, sich dem Unterdrücker gegenüber zu behaupten — zeige, als wenn ich den Unterdrücker darstelle.

Ja, Fassbinder ging dabei, hören wir, sogar so weit, ungescheut zu erklären:

> Es gibt keine armen Opfer und keine bösen Unterdrücker, sondern die meisten sogenannten [!] Opfer haben Möglichkeiten gefunden und zum Teil eben nicht unbedingt erfreuliche Möglichkeiten, sich zu behaupten.[95]

Besonders widerspruchsvoll und verwirrend und zumeist

[93] Vgl. ebd., S. 36f. sowie Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 108.
[94] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 32. Ebendort heißt es auch ausdrücklich: « Der Jude [...] ist absolut eine Figur mit positiven Einzelheiten. »
[95] Nach Limmer, S. 88f.

bloß durch Hörensagen verbürgt (so muß man auf Grund der vorliegenden Zeugnisse leider folgern) sind überdies gewisse Sachinformationen, welche die Uraufführung und selbst den Text von *Der Müll, die Stadt und der Tod* betreffen. Das « von Fassbinder [...] nicht zur Aufführung freigegebene Frankfurt-Stück », hieß es zunächst allgemein[96]; später verlautete, « die Premiere » dürfe « nur in Frankfurt stattfinden »[97], und der Autor habe noch « zu Lebzeiten » Volker Spengler « die alleinigen Regierechte vermacht »[98]. Dazu teilte die *Frankfurter Rundschau* unterm 3.7.84 ergänzend und korrigierend mit:

> Nur in Frankfurt oder im Ausland, so hat Fassbinder verfügt, darf das Stück gespielt werden (falsch übrigens die Meldungen, der Autor habe sich auch auf nur einen bestimmten Regisseur festgelegt).[99]

Nicht minder bezeichnend ist allerdings, daß sich das Stadtblatt der *FAZ* noch im August 1985 auf einen Frankfurter Kommunalpolitiker, den CDU-Fraktionsvorsitzenden Gerhard Wenderoth, berief, als es — weder sprachlich noch logisch recht überzeugend — meldete:

> Da Fassbinder nach Darstellung Wenderoths testamentarisch die Mainmetropole oder New York als Aufführungsort bestimmt hat, habe es Frankfurt in der Hand, ob das Stück auch [?] anderswo mit deutlich antisemitischer Tendenz von weniger qualifizierten Ensembles gespielt werden könne.[100]

Ende September las man dann überraschenderweise im *Vorwärts*:

> Zehn Tage vor seinem frühen Tod am 10. Juni 1982 saß Fassbinder [...] noch einmal mit seiner Gefolgschaft in Schwabing zusammen. Klammheimlich, so wurde besprochen, solle das schwelende Müll-Stück endlich in der Mainmetropole aufgeführt werden.

[96] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 45.
[97] Vgl. ebd., S. 60 u. 80.
[98] Zit. ebd., S. 57.
[99] Zit. ebd.
[100] Zit. ebd., S. 75; vgl. dazu auch ebd., S. 83.

Zwerenz hatte allerdings schon Jahre vorher berichtet, die Aussicht auf die Uraufführung des Stückes habe auf Fassbinder (der doch ursprünglich behauptete, es « fürs Theater gesperrt » zu haben) « wie eine Superdroge » gewirkt; dieser sei von « großem Enthusiasmus » erfüllt gewesen und habe mit seinen Kumpanen ein « Freudenfest » gefeiert und « begeistert Einzelheiten » besprochen. [101]

Gleichsam noch am Vorabend der Premiere, nämlich Mitte Oktober, gab Intendant Rühle zu allem Überfluß plötzlich bekannt, niemand anders als « Fassbinder selbst habe bei einer Diskussion in Wilhelmsbad erklärt, die Bezeichnung 'Der reiche Jude' sei auf einen Irrtum bei der Textübertragung zur Buchfassung zurückzuführen und bedürfe der Änderung ». (Man fragt sich freilich umsonst, wie es zu einem solchen Versehen kommen konnte; schließlich begegnet jene Bezeichnung [oder an ihrer Statt das Wort « Jude » oder gar « Judd »] [102] im Buch- und Dramentext nicht bloß einmal, sondern Dutzende von Malen). Doch lassen wir das auf sich beruhen. Der Berichterstatter der *Frankfurter Rundschau* jedenfalls machte sich darüber keinerlei Gedanken; er setzte lediglich erläuternd hinzu:

> Rühle und sein Dramaturg Heiko Holefleisch haben auf ihrer Suche nach Textdokumenten ein altes Tonband entdeckt, auf dem sich Fassbinder in einer Diskussion zu diesem Thema äußerte. Rühle wollte jetzt in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht ausschließen, daß man vor der Premiere daran denke, eine Namensänderung einzuführen. [103]

Den Rezensionen, die ich einsehen konnte, ist zu entnehmen, daß zuletzt offenbar wirklich noch geändert wurde..., obschon weidlich halbherzig, weidlich lau und lahm. Zugegeben, nicht mehr « Der Reiche Jude » schlechthin, sondern nur (nur?) « der reiche Jude A. » [104] oder « A., genannt 'Der

[101] Vgl. ebd., S. 96 sowie Zwerenz, *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder*, S. 151 u. 170.

[102] Zur letztgenannten Form vgl. Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 75.

[103] Vgl. ebd., S. 104.

[104] So Bock, a.a.O.

Reiche Jude' » [105], geisterte durch die « nun stattgehabte », allen Widerständen und mehrfachen Strafanzeigen zum Trotz endlich durchgesetzte « Uraufführung im Rahmen einer Sonderveranstaltung », wie man befriedigt konstatierte [106]. Aber auch ohne diese Änderung und ohne Rühles nachträglichen Entschluß, das Stück fürs erste doch nicht weiter zu zeigen, wäre ja laut Pressemitteilung vom 22.11.85 *Der Müll, die Stadt und der Tod* « aus Rechtsgründen wahrscheinlich nicht verboten worden » [107].

Immerhin sind wir damit zu guter Letzt nun ebenfalls beim Dramentext selber angelangt. Allzuviel ist über ihn allerdings nicht zu sagen. Denn Wert und Bedeutung des Fassbinderschen Werkes stehen tatsächlich, auf so peinliche

[105] So Peter Iden, *Das muß jetzt sichtbar werden für alle: Rainer Werner Fassbinders Stück* Der Müll, die Stadt und der Tod *uraufgeführt*, « Frankfurter Rundschau » vom 5.11.85, S. 8.

[106] Vgl. ebd., wo es u.a. heißt, « unbedingt » sei « zu fordern: Diese Aufführung muß von vielen gesehen werden können. » Doch bereits die Überschrift von Idens Besprechung war ja verräterisch genug gewesen.

[107] « Zu diesem Ergebnis kam das Frankfurter Landgericht in einer Entscheidung, mit der zehn jüdische Kaufleute als Kläger gegen die Stadt Frankfurt zur Übernahme sämtlicher Kosten des Verfahrens verurteilt wurden. Nachdem sich Rühle am 11. November entschlossen hatte, das Stück zunächst nicht aufzuführen, hatten beide Parteien übereinstimmend den Rechtsstreit in der Hauptsache für erledigt erklärt. Bei der Kostenentscheidung ging das Gericht von dem bisherigen Sach- und Streitstand aus. Danach hätten die Kläger nicht glaubhaft gemacht, daß die vorgesehene Aufführung des Stücks antisemitisch sei. Unter anderem heißt es in dem Gerichtsbeschluß: 'Bei einem Theaterstück, in dem das Problem des Antisemitismus angesprochen wird, umfaßt die Kunstfreiheit auch die Möglichkeit, einzelnen Personen des Stücks antisemitische Äußerungen in den Mund zu legen.' Zu berücksichtigen sei dabei, 'daß die beanstandeten Äußerungen auf einer Bühne fallen, also in der fiktiven Realität einer Theateraufführung', und daß sie dabei 'einer eindeutig negativ gezeigten Person in den Mund gelegt werden'. » Zit. in *Vorwort*, S. 3. Die Frage, ob die Äußerungen der laut Fassbinder mit « absolut [...] positiven » Zügen ausgestatteten Judengestalt nicht vielleicht ihrerseits, obzwar bloß mittelbar, antisemitisch sein oder wirken könnten, scheint die Richter nicht beschäftigt zu haben.

wie lächerliche Weise, in einem absoluten Mißverhältnis zu dieser gesamten öden und langwierigen *Fassbinder-Kontroverse*, über die in der Zwischenzeit sogar schon ein gleichnamiger Sammelband erschienen ist [108]. Was nämlich, so fragen wir uns, ist die Handlung oder der Inhalt der nach dem Zeugnis von Fassbinders engsten Freunden im Jet überm Atlantik hingerotzten, ja wortwörtlich ausgekotzten Szenenfolge *Der Müll, die Stadt und der Tod*, der selbst ihr eigener Verfasser in lichteren Momenten den Vorwurf einer « gewissen Unfertigkeit und formalen Schwäche » [109] nicht ersparen konnte? Es geschieht in ihr etwa dies:

Die Prostituierte Roma B., Tochter des Alt-Nazis, Judenmörders und jetzigen Transvestiten Müller, die mit dem brutalen, sexuell abartigen Zuhälter (und Ehemann?) Franz B. zusammenlebt, wird vom Reichen Juden, einem « Baulöwen » [110] oder Grundstückmakler und -spekulanten, von der Straße aufgelesen und gegen schweres Geld angeheuert freilich nicht zum Zweck der Betätigung in ihrem angestammten Gewerbe, das bisher jämmerlich schlecht florierte, sondern als stummes Gegenüber, vor dem sich dieser sinnlich-übersinnliche Freier ungescheut aussprechen kann. Roma verläßt daraufhin ihren geliebten Franz; der wiederum wendet sich (vielleicht als Folge davon?) der Homoerotik zu und geht seinerseits weg. Der makabren Bindung des Reichen Juden an den Alt-Nazi Müller — der möglicherweise die Eltern des Juden ermordet hat oder doch wenigstens gern deren Mörder wäre — entspricht die sinistre Nachäffung seines Verhältnisses zu Roma durch seine nichtjüdischen Konkurrenten, insbesondere durch den antisemi-

[108] *Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit.* Hrsg. von Heiner Lichtenstein. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps, Königstein 1986.

[109] So in einem Gespräch mit Horst Laube im Juni 1977; vgl. Laube / Landes, S. 324. Ich zitiere nach der indirekten Wiedergabe dieser Bemerkung bei Scamardi, S. 73 (« una certa incompletezza e debolezza formale »).

[110] Dies die Bezeichnung der entsprechenden Gestalt bei Zwerenz, *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*; vgl. dort beispielsweise S. 319.

tischen Neo-Nazi (oder gleichfalls Alt-Nazi?) Hans von Gluck. In einer sadomasochistischen Orgie übelster Art wird der Prügler Franz sodann selber, und zwar von einer als « Lederkerle » [111] bezeichneten Schlägergruppe, aufs brutalste hergenommen, zusammengenschlagen, mißhandelt und schließlich als blutiges Bündel liegen gelassen... wohingegen der so flott arrivierten Roma — der es Sekunden vorher noch, nach eigenem Geständnis, über die Maßen « gut » [112] ging — mit einem Male die traurige Einsicht dämmert, daß sie doch sehr « einsam » und eigentlich lebensmüde sei [113]. Prompt fleht sie zwei schemenhafte Typen namens Jim und Kraus, Peter, an, sie umzubringen; aber jeweils ohne Erfolg. Auch der Homosexuelle Oscar von Leiden, der während jener Orgie das Vaterunser gebetet hat, ist nicht gewillt, ihr den mörderischen Liebesdienst zu leisten. Denn es muß natürlich, wie schon gar nicht mehr anders zu erwarten, Der Reiche Jude sein, der die edle Dirne — « unico paradossale gesto di amore di tutta l'opera », wie Teodoro Scamardi besänftigend schreibt [114] — vom Leben zum Tode befördert, indem er sie, so fix wie geschickt, mit seiner Krawatte erdrosselt. Danach versucht eine Schmarotzerfigur aus seinem Hofstaat, sinnigerweise Der Kleine Prinz genannt, ihn anzuzeigen, um ihn gleichsam zu beerben; doch der Polizeipräsident der Stadt, der den sprechenden Namen Müller II trägt, tut alles, um den mit ihm befreundeten Juden zu decken, der sich inzwischen, vermittels falscher Zeugnisse, notgedrungen ebenfalls um ein Alibi bemüht. Und wie löst man am Ende diesen so überaus kunstvoll geschürzten dramatischen Knoten? Sehr einfach: durch zwei weitere Verbrechen, die obendrein sozusagen behördlicherseits verübt werden und mithin von vornherein straffrei sind. Erstens wird der törichte Kleine Prinz beseitigt: Kraus, Peter, wirft ihn kurzerhand aus dem 16. Stock eines Hochhauses, was Müller II zu der neckischen Bemerkung

[111] Vgl. Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 89ff.

[112] Ebd., S. 96.

[113] Vgl. ebd., S. 97f.

[114] Scamardi, S. 75.

veranlaßt, da sei ihm « gerade einer aus dem Fenster gehüpft » [115]; zweitens aber wird der selbst schon halbtote Franz — Lederkerle schleppen ihn mit der üblichen unmotivierten Plötzlichkeit herein « und schmeißen ihn vor Müller II auf den Boden » [116] — anstelle des wahren Täters zu Romas Mörder erklärt: « den wir brauchen, der es uns recht macht », wie dazu nochmals der städtische Ordnungshüter liebreich anmerkt [117].

Den fünf zusätzlich auftretenden Kolleginnen Romas kommt für den Handlungsablauf keine erwähnenswerte Funktion zu, sowenig wie der im Rollstuhl sitzenden, « Lenin nach wie vor [?] und Marx » [118] lesenden Frau Müller. Diese (sie ist die Frau des Alt-Nazis, nicht etwa des Polizeipräsidenten) hat lediglich die Aufgabe, ihrem Mann ein paarmal das Reden oder, richtiger, Babbeln zu erleichtern; jene (sie nennen sich Frl. Emma von Waldenstein, Frl. Tau, Asbach-Lilly, Miss Violet und Marie-Antoinette) gehen pflichtgetreu und ihrerseits mit Gebabbel auf den Strich und sind auch ansonsten ungemein redselig. Die einzige Nebenfigur, die etwas origineller wirkt, ist ein « Zwerg » oder « Gnom » [119], der wie Der Kleine Prinz zum Hofstaat des Protagonisten zählt. Doch ausgerechnet diese Figur ist keine Erfindung Fassbinders, sondern bereits in dessen Vorlage, dem Roman von Zwerenz, in voller bizarrer Lebensgröße oder -kleinheit enthalten. Muß ich außerdem eigens versichern, daß der Wortschatz der Fassbindernschen Personen — soweit ihnen nicht, heißt das, pseudopoetische Tiraden und pseudophilosophische Platitüden in den Mund gelegt werden — den von ihrem Dichter geschilderten Vorgängen und Bereichen mehr als gemäß ist? Ich darf mich hierfür auf zwei besonders charakteristische Beispiele beschränken. Aus einem Gespräch zwischen Roma und Franz über den Reichen Juden, der nicht nur verächtlich als « Judd », son-

[115] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 104.
[116] Ebd., S. 105.
[117] Ebd.
[118] Ebd., S. 84.
[119] Ebd., S. 69.

dern mit Nachdruck auch als « dicker, häßlicher Jude » vorgeführt wird:

FRANZ B. Und? Was hat er gemacht mit dir? Hat er dich geschlagen? Getreten? Oder was sonst war so viel Geld wert?
ROMA B. Nichts als die Liebe.
FRANZ B. Ist sein Schwanz so groß, daß er so viel zahlt? Hat er dir die Fotze ausgeweitet, das Loch zur Höhle gemacht? Hast du geschrien vor Lust? Hat es Spaß gemacht? Rede!
ROMA B. Sein Schwanz ist sehr groß.
FRANZ B. Na endlich. Wie groß?
ROMA B. Zwanzig Zentimeter vielleicht. Eher mehr.
FRANZ B. Eher mehr? Oh, diese Drecksau. Und weiter?
ROMA B. Dick ist er. Sehr dick.
FRANZ B. Wie dick?
ROMA B. Wie eine Bierflasche. Eher noch dicker.
FRANZ B. Sie hat sich von einer Bierflasche ficken lassen. Diese Weiber! Eine wie die andere. Alles das gleiche. Und weiter?
ROMA B. Er hat eine große Ausdauer. Es hat eine gute Stunde gedauert. [120]

Oder aus dem Begleitdialog zu jener von den Lederkerlen mit Ketten und Peitschen ins Werk gesetzten Orgie:

KRAUS, PETER Zieht ihm die Hose aus, dem Schwein. Er wills so haben.
ACHFELD Kastriert den Kerl! [...] Die Eier! Reißt ihm die Eier aus dem Sack!
FRANZ B. Ihr liebt mich ja! [...]
ACHFELD Und du?
FRANZ B. Ich liebe euch! Rammt mir die Faust in den Arsch, reißt mich auf, laßt mich die Engel singen hören.
JIM Und jetzt ins Wasser mit der Sau!
FRANZ B. Tut gut an mir [...] Ich ist ein anderes. Die Fäuste, Freunde. Faßt mich zärtlich an. [...] Die Fäuste in den Arsch, daß ich verrecke. [121]

Doch so überdeutlich hier einerseits die unter Kennern der

[120] Ebd., S. 75. Laut Szenenanweisung reißt Franz Roma an sich und küßt sie lange, worauf er hinausrennt — vermutlich, wie uns Fassbinder schon früher zu verstehen gegeben hat, « aufs Klo », um dort zu onanieren; vgl. ebd., S. 67.
[121] Ebd., S. 91f.

'Szene' als « Faustfick » (*fistfuck*) bekannten Praktiken [122] ausgemalt werden, so unerfindlich bleibt andererseits, warum Fassbinder dabei eine wörtliche Anspielung auf den berühmten *Seher-Brief* Arthur Rimbauds (nämlich dessen Formel « Je est un autre ») [123] einstreuen mußte.

Selbst mit diesem widerlichen Gewölle von Handlungsfetzen, Fotzensprache und Sprechblasen aus unverdautem Bildungsgut [124] ist das in *Der Müll, die Stadt und der Tod* Gebotene noch beileibe nicht erschöpft. In viele der solcherart hingehauenen Auftritte, auf jeden Fall aber *zwischen* die meisten, sind zu allem Überfluß pantomimische und/oder musikalische 'Nummern' sowie diverse Tanzdarbietungen eingefügt, und zwar wiederum ebenso grell und buntscheckig wie großenteils willkürlich. So ertönen Mozarts *Kleine Nachtmusik*, Verdis *La Traviata* und Wagners *Tristan und Isolde* neben Schlagern und Schnulzen von Zarah Leander oder Caterina Valente, erklingt Volksliedhaftes oder ein « Gregorianischer Choral vom Band » [125] neben Operettenmelodien, Marschliedern der Wehrmacht und hausgemachten Songs des Dichters Fassbinder, die « Lederkerl » [126] und « Lied von der Stadt » [127] betitelt sind. In letzterem ist freilich, wie man alsbald bemerkt, von irgendeiner Stadt gar keine Rede, dafür um so ausführlicher von rasierten Schamhaaren, einem Killer, der die Mutter totschlägt, und dergleichen mehr. Denn Kruditäten und Nuditäten überwiegen natürlich auch hier allenthalben. Dazu abermals bloß zwei bezeichnende Beispiele. Von der Heldin Roma etwa heißt es in einer Bühnenanweisung mit Bezug auf zwei Gestalten, die « in Plastik gehüllt » [128] an der Rampe aufgestellt sind:

> *Sie nimmt ihr Messer, schreit das Wort 'Männer', rennt stöhnend, ächzend auf die Plastikmasse zu, sticht darauf ein, Blut kommt heraus. Das Plastik geht auseinander, Marie-Antoinette und Jim stehen aus dem Plastik auf, sie sind nackt.* [129]

Dies ist jedoch nicht einmal wirklich neu, sondern ebenfalls wieder, zumindest zum Teil, der Bildungstruhe oder Mottenkiste der alternden Moderne entliehen: genauer gesagt, dem Szenarium *Der Blutstrahl* (*Le Jet de sang*) von Antonin Artaud [130]. Derartigem Artaud-Abklatsch reiht sich der zweite Beleg würdig an, obschon man billigerweise zugeben

---

[122] Davon berichten zum Beispiel Raab und Peters in ihrem zu Beginn (s.o. Anm. 10) genannten Fassbinder-Kultbuch.

[123] Vgl. etwa *L'art poétique*. [Ed. par] Jacques Charpier et Pierre Seghers, (Paris 1956) S. 385.

[124] Zusätzlich dazu vgl. Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 88f., wo aus ebenso unerfindlichen Gründen wie zuvor bei Rimbaud zwei Zitate aus Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* verwurstet werden: « Und kann einer fliehen mit Immobilien im Gepäck? [...] Die Ärzte [...] halten dich so lange am Leben, bis du genügend gelitten hast und irgendwelche Götter genügend im Anblick deiner Leiden onaniert haben ». Vgl. Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe: Historisch-Kritische Ausgabe mit Kommentar*. Hrsg. von Werner R. Lehmann, Hamburg [später München] 1967ff., Bd. I, S. 33 u. 72: « Nimmt man das Vaterland an den Schuhsohlen mit? [...] Sind wir wie Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt gebraten [...] werden [usw. bis] und die Götter freuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes? » Wahrscheinlich glaubte Fassbinder und glauben die Fassbinderianer, daß Büchner damit witzig und geistvoll variiert bzw. intensiviert worden sei.

[125] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 97.

[126] Ebd., S. 90f.

[127] Ebd., S. 71f.

[128] Ebd., S. 59.

[129] Ebd., S. 63.

[130] Vgl. die Zusammenfassung bei Albert Bermel, *Artaud's Theatre of Cruelty*, New York 1977, S. 62ff. — Fassbinders Abhängigkeit nicht allein von Artaud, sondern auch von dessen eigenen Vorbildern wie insbesondere Alfred Jarry ist verschiedentlich belegt. 1968 zum Beispiel inszenierte er Jarrys *Ubu Roi*, und zwar in einer Bearbeitung mit der bezeichnenden Titeländerung *Orgie Ubuh* (*sic*); 1981 wurde unter seiner Regie ein *Theater in Trance* betitelter Fernsehfilm gedreht, der in Form einer Szenen-Collage ein Kölner Theaterfestival dokumentierte und dessen von Fassbinder selber gesprochene Kommentare Artauds Text *Das Theater und die Kultur* (aus seinem Hauptwerk *Le Théâtre et son double*) entnommen waren. Ferner gibt es Fassbinder-Filme, die entweder (wie *Satansbraten* von 1975/76) ein Artaud-Zitat als Motto tragen oder (wie *Despair — Eine Reise ins Licht* von 1977) u.a. Artaud gewidmet sind. Vgl. dazu Limmer, S. 150, 173 u. 177.

muß, daß es sich dabei, nicht zuletzt auf Grund der unverkennbar blasphemischen Intention, offensichtlich um reinen und unvermischten Fassbinder handelt. Die betreffende Szenenanweisung lautet:

Oscar von Leiden hebt Franz B. vom Boden auf und trägt ihn wie Christus das Kreuz von der Bühne. Es gehen Kraus, Peter, Jim, Hellfritz, Tenor, Müller II, Achfeld und Hans von Gluck über die Bühne und singen: 'Oh du schöner Westerwald' [131].

Auch kindlich-kindische Unsinnsreime wie « Auf der Mauer auf der Lauer sitzt ne kleine Wanze [usw.] » werden rezitiert [132]; ja, sogar an komplettem Nonsens, der sich zudem nicht selten als Tiefsinn gibt, ist kein Mangel. Man betrachte allein das nachstehende, sein Stichwort von einem Bierwitz borgende Dialogstück:

ROMA B. Kennen Sie das Märchen vom grinsenden Chinesen?
FRL. EMMA VON WALDENSTEIN Nein.
ROMA B. Ich auch nicht. Aber ich bin sicher, es gibt eines. Denn es gibt alles. Die Welt ist klein, und die Gedanken, die unzähligen gedachten Gedanken bringen sie an den Rand des Gleichgewichtes. [133]

Oder man vergleiche nochmals Fassbindersche Bühnenanweisungen wie die folgenden: « *Roma B. liegt am Boden und stöhnt. Sie liebt Kraus, Peter. Platonisch, versteht sich* » [134]. Und:

Ruhig kommen Kraus, Peter, Müller II und Franz B. auf die Bühne. Sie ziehen Pistolen und erschießen Asbach-Lilly. Es ist eine symbolische Tat. Asbach-Lilly wirbelt durch die Luft und schreit. Dann bricht sie zusammen [135].

Unmittelbar darauf — während Frl. Tau das Lied « Abendstille » singt, in das auch die übrigen Anwesenden einstim-

[131] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 99.
[132] Ebd., S. 74.
[133] Ebd., S. 62.
[134] Ebd., S. 76.
[135] Ebd., S. 61.

men — erhebt sich Asbach-Lilly, wenngleich noch mit etwas « Angst im Bauch » [136], quietschvergnügt wieder.

Es ist tröstlich, daß wenigstens einige Beurteiler genügend Vernunft besaßen und genügend Mut an den Tag legten, um Fassbinders Text, diesen unverschämten literarischen Wechselbalg, als das zu bezeichnen, was er ist: nämlich ein durchaus minderwertiges, ja wertloses Erzeugnis. Die meisten allerdings, ob Theaterleute oder Kritiker, waren, wie wir gesehen haben, anderer Meinung. Selbst ein Mann wie Heiner Müller meinte es ja besser zu wissen. Nicht nur erklärte er sich dazu bereit, bei der Uraufführung des Fassbinder-Stückes als dramaturgischer Berater zu fungieren; nicht nur gab er sich dazu her, dieses Machwerk zu verteidigen und zu loben: Müller verfaßte darüber hinaus für dessen Buchausgabe einen einfühlsamen (so muß man wohl sagen) und jedenfalls unumwunden bejahenden, keinerlei Widerspruch duldenden Klappentext. « Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* », so wird darin dekretiert,

beschreibt [...] am Beispiel der Rache eines Opfers die Verwüstung einer Stadt. Die Stadt heißt Frankfurt. Das Instrument der Rache ist die Grundstückspekulation mit ihren Folgen. Die Pervertierung menschlicher Beziehungen durch ihren Waren-Charakter belegt die biblische Weisheit, daß der erste Brudermörder, Kain, der erste Städtebauer war. [Und was vollends den Vorwurf des Antisemitismus gegen den Text angehe, so stehe alle Nötige bereits in Fassbinders Pariser Brief von 1976.] [137]

Das ist, mit Verlaub, entweder falsch verstandene Solidarität und Gutmütigkeit oder unverzeihliche Nachlässigkeit und Verblendung oder ganz einfach kritischer Galimathias. Kein Zweifel, hier irrt Heiner Müller aufs gröblichste, wie diktatorisch und bibelfest er sich immer gebärden mag... Aber haben sich denn nicht völlig unbefangene Kritiker, so wird man einwenden, ebenfalls in diesem Sinne geäußert? Hat beispielsweise der italienische Gelehrte Scamardi, dem wir unstreitig die bisher gründlichste und

[136] Vgl. ebd.
[137] Vgl. den vorderen Klappentext dieser Ausgabe.

ausführlichste (obschon keineswegs vollständige) Untersuchung der Fassbinderschen Dramatik verdanken [138], nicht sehr ähnliche, ja teils fast die gleichen, teils sogar noch massiver wirkende Behauptungen vorgebracht? Auch er meinte doch, es gehe in *Der Müll, die Stadt und der Tod* einerseits, soziologisch gesehen, um eine unbarmherzige Abrechnung mit der Großstadt, dem Schauplatz kapitalistischer Spekulation und der von ihr verursachten Entfremdung, andererseits indes, existentiell gesehen, zusätzlich um die Gestaltung menschlicher Einsamkeit, Betrübnis und Angst:

> L'opera è in definitiva, da una parte, una impietosa resa dei conti con la metropoli, scenario della speculazione e dell'alienazione capitalistica e, dall'altra, un ripercorrere, malinconicamente e senza speranza, il tema della solitudine e dell'angoscia. [139]

Was freilich diese zusätzliche (und natürlich auch andernorts bereits vorgetragene) Behauptung anbelangt, so läßt gerade sie sich leicht widerlegen. Denn nicht so sehr Einsamkeit und Betrübnis, wohl aber « Angst » [140] und außerdem « Kälte » [141] werden in *Der Müll, die Stadt und der Tod* zwar dutzendfach benannt und beredet, ja zerredet, will sagen endlos und bis zum Überdruß beschwatzt; davon jedoch, daß sie tatsächlich gestaltet, also glaubhaft dargestellt, sichtbar und spürbar gemacht würden, kann man

[138] Zu erwähnen ist neben Scamardis Aufsatz (in dem nämlich auffälligerweise das bereits 1972 gedruckte Stück *Blut am Hals der Katze* fehlt) lediglich noch der verdienstvolle Beitrag von Klaus Bohnen, *« Raum-Höllen » der bürgerlichen Welt: « Gefühlsrealismus » in der Theater- und Filmproduktion Rainer Werner Fassbinders*, in *Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik*, hrsg. von Gerhard Kluge (« Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik » 16 [1983], S. 141-162). Während aber, wie schon aus Bohnens Titel ersichtlich, hier auch die Filme Fassbinders in die Betrachtung einbezogen werden, bleibt gerade das Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* gänzlich ausgeklammert.

[139] Scamardi, S. 76f.

[140] Vgl. Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 60ff. u. pass.

[141] Vgl. ebd., S. 60 u. pass.

selbst beim besten Willen nicht sprechen. Und kaum viel anders verhält es sich mit den übrigen zu Fassbinders Entlastung und Gunsten ins Feld geführten Thesen, insbesondere eben mit jenen Müllerschen von der « Rache eines Opfers » und der « Verwüstung einer Stadt », die hier stellvertretend für die einschlägige Apologetik in ihrer Gesamtheit stehen dürfen. Keine von ihnen erweist sich letztlich als stichhaltig: daß der jüdische Grundstückmakler alttestamentarisch Vergeltung oder gar Rache üben wolle, trifft allenfalls auf Fassbinders Quelle zu, den Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*; und daß dabei vollends « die Zerstörung einer Stadt durch skrupellose Spekulanten » — laut Verlag das eigentliche « Thema des Stückes » [142] — geschildert oder, wie es abermals richtiger heißen muß, benannt und beredet (usw.) werde, gilt schon für den bloßen Text nur am Rande und kam dann bei der Aufführung, der angeblichen Feuerprobe des Dramas, nach dem Bericht eines gewiß nicht voreingenommenen, dem Stück und seinem Verfasser eher durchaus gewogenen Rezensenten, der zudem die strikte Werktreue der Inszenierung betonte, erst recht « nur als Andeutung, als Fußnote » zum Ausdruck [143]. Kurzum, sowenig *Der Müll, die Stadt und der Tod* auf eine psychologische Studie irgendwelcher Art hinausläuft oder in eine, sei es soziologisch oder existentiell fundierte, « leidvolle Vision vom Zusammenleben in den großen Städten » (Rühle) mündet, sowenig kann man Fassbinders Text oder Stück auch, wie Boehlich dies möchte, als notwendige, ja zwanghafte « Kapitalismuskritik » einstufen und dergestalt doch noch retten und rechtfertigen [144].

[142] Vgl. ebd., S. 107.

[143] Vgl. Bock, a.a.O.; die Aufführung erfolgte, wie Bock erstaunt notierte, « ohne eine Textkürzung! »

[144] Selbst jüngst noch hielt Boehlich an seiner Auffassung fest, die er lediglich — aber freilich auch aufschlußreich genug — dahingehend modifizierte, daß sämtliche Übel nun der Wirkung « des menschenverachtenden Kapitalismus oder, wenn man will, der sozialen Marktwirtschaft » zugeschrieben werden. Vgl. Walter Boehlich, *Frankfurt, Fassbinder und die Juden*, « Der Spiegel » 45/1985, S. 294f.; hier S. 295.

Bleibt somit die Frage des Antisemitismus, zu der, wollten wir Heiner Müller folgen, bereits von Fassbinder selber « alles [längst] gesagt » worden wäre. Denn es gebe in diesem Stück, wiederholt Müller kommentarlos, zwar « auch Antisemiten »; es gebe sie aber « nicht nur in diesem Stück, sondern, beispielsweise, auch in Frankfurt ». Indes, die leidige Tatsache, daß neben neofaschistischen [145] nachweislich antisemitische Tendenzen in Frankfurt und anderswo [146] begegnen, bildet an sich noch keinen Einwand gegen den möglichen — ob bewußten oder unbewußten, offenen oder verdeckten — Antisemitismus eines Werkes, das solche Tendenzen gleichwohl bloßzulegen und kritisch anzuprangern beansprucht. Vielmehr ist hierzu grundsätzlich mindestens dreierlei zu beachten:

1. Fassbinders perfide oder auch lediglich dumme und gedankenlose Kennzeichnung seines jüdischen Protagonisten als « Der Reiche Jude », die selbst durch den für die Aufführung zuallerletzt noch angehängten oder vorangestellten Anfangsbuchstaben « A. » schwerlich an Virulenz verliert;
2. Fassbinders Vermessenheit oder bloß (?) Leichtfertigkeit, so ungeheuerliche Sätze wie « Sie haben vergessen, [den Juden] zu vergasen » in Deutschland überhaupt niederzuschreiben, überhaupt drucken und öffentlich aussprechen zu lassen, wobei es auch keineswegs nur entscheidend wichtig ist, *wem* diese Sätze zugeteilt sind und *wie* jemand sie ausspricht, sondern ebenso, ja noch mehr, *in welchem Zusammenhang* sie stehen und ausgesprochen werden;
3. Fassbinders problematisches Verhältnis zum Faschismus und zur Nazi-Vergangenheit, ja letzten Endes zu seinen Stoffen und deren Verwendung (mithin zu seiner Kunstbetätigung) überhaupt.

---

145 Vgl. die bedrückende Aufzählung entsprechender Daten und Fakten in *Fassbinder ohne Ende*, S. 52.

146 Vgl. dazu vor allem Alfons Silbermann, *Sind wir Antisemiten? Ausmaß und Wirklichkeit eines sozialen Vorurteiles in der Bundsrepublik Deutschland*, Köln 1981, sowie die Bemerkungen bei Scamardi, S. 72f.

Namentlich auf die beiden ersten der genannten Punkte muß noch des näheren eingegangen werden; doch auch und gerade der dritte ist, wie sich zeigen wird, von großer, vielleicht sogar ausschlaggebender Bedeutung.

Daß zum einen in *Der Müll, die Stadt und der Tod* kein bestimmter Jude, sondern « Der Reiche Jude » schlechthin erscheint, diese Gestalt demnach nicht zu einer konkreten Einzelfigur vertieft und individualisiert, sondern « zum [abstrakten] Typus stilisiert » und verflacht wird, ist in der bisherigen Auseinandersetzung um und mit Fassbinders Stück und dessen Aufführbarkeit oder Nichtaufführbarkeit stets aufs neue hervorgehoben worden. [147] Eine « so schlimme Verallgemeinerung », rief einer der Betroffenen erbittert aus, habe es « seit 1945 nicht gegeben ». [148] In der Tat wirkt die Fassbindersche Judengestalt (die ja nach einem früher zitierten Selbstzeugnis des Verfassers unter anderm mit spezifisch « negativen Vorzeichen » versehen ist und « Sachen » macht, die man, wie es heißt, « ablehnen kann ») aller ihr freigebig zugeschriebenen « positiven Einzelheiten » ungeachtet ausgesprochen klischeehaft und stereotyp; sie scheint geradezu « die alte antisemitische Hetzfigur » [149] zu verkörpern. Jedenfalls ist der Haupteindruck, den sie vermittelt, trotz ihrer versuchten Differenzierung auf weite Strecken der, daß hier keineswegs *irgendein* Jude zufällig reich und rücksichtslos, geldgierig und geil ist, sondern wesenhaft *der* Jude — daß, mit einem Wort, *Juden als Juden* so veranlagt oder beschaffen sind und sich dementsprechend verhalten. Noch klarer tritt die zum Zerrbild gewordene Abstraktion im Gegenbild — und zwar selbst im reichlich unvollkommenen — zutage: wenn man nämlich Fassbinders ebenfalls nicht unumstrittene Vorlage, das bald als « schmieriger Kolportageroman » gerügte [150],

---

147 Vgl. etwa *Fassbinder ohne Ende*, S. 59, 89 (aus einer Rede des Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann vom 12.9.85) u. 96.

148 Ebd., S. 64.

149 Ebd., S. 70.

150 Vgl. ebd., S. 59.

bald als « kraftvolle, farbige Bestandsaufname » gerühmte [151] Erzählwerk von Gerhard Zwerenz, zum Vergleich heranzieht. Ich verhehle nicht, daß auch ich *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* für wenig gelungen und wenig ansprechend halte, will jedoch andererseits gern einräumen, daß das Jüdische dieses Textes (dem Fassbinder, beiläufig bemerkt, kaum mehr als « ein paar Figuren » [152] entnommen hat) nie zur abstrakten Verallgemeinerung wird oder gar den Eindruck schlimmer Verzerrung hervorruft. Schon daß der Protagonist des Romans zwar « der gefürchtete Baulöwe » [153], aber zugleich ein unverwechselbar Einzelner mit Namen Abraham Mauerstamm ist, rückt ihn mit Nachdruck von seinem fast durchweg « verschärft » gezeigten dramatischen « Schatten » ab [154]; ja, Abraham [155] wirkt, so zwerenzisch krud er selber gezeichnet ist und obwohl er wie Fassbinders Jude einen « gewollten » und überdies « kalt geplanten » und durchgeführten « Mord » zu begehen hat [156], nicht allein realistischer und konkreter, sondern einfach verstehbarer und sogar wärmer und letztlich eben menschlicher. Anderes und nicht minder Gewichtiges kommt hinzu. Der jüdische Protagonist erscheint hier nämlich nicht nur nicht als *der*, sondern auch keineswegs als *einziger* Jude; er wird vielmehr durch Nebengestalten wie die seiner alten Mutter und seiner unheilbar kranken

[151] Vgl. ebd., S. 95.

[152] Ebd., S. 96. Das bestätigt auch Zwerenz selbst; vgl. dessen Bericht *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder*, S. 61: « Für das Frankfurt-Stück [...] entnahm [Fassbinder] meinem *Erde*-Roman den Gnom und den Juden. Dazu noch einige Wendungen und Milieu-Ansätze, von denen aus er weitergelangte, frei assoziierend, paraphrasierend ». Um so leerer und anmaßlicher wirkte und wirkt daher Zwerenz' Drohung, er werde dafür sorgen, daß Fassbinders Stück « nie aufgeführt » werden könne; vgl. ebd., S. 183.

[153] Wie Anm. 110.

[154] Vgl. *Fassbinder ohne Ende*, S. 26 u. 30.

[155] Es dürfte deutlich sein, daß das besagte « A., » das man dem Reichen Juden rasch noch beigegeben hat, von Zwerenz' Abraham abgeleitet ist.

[156] Zwerenz, *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*, S. 374.

Schwester, die zudem wirkliche « Opfer » sind, vor allem jedoch durch die mächtige Gegen- und Komplementärfigur des « gerechten Juristen » Bauer, lapidar « Jude [...] und Generalstaatsanwalt » genannt [157], ergänzt und damit abermals nachdrücklich, obschon eher mittelbar, profiliert und individualisiert. Diese nicht bloß versuchte, sondern im Rahmen des plakativen Stils und der holzschnitthaften Technik des Autors Zwerenz geleistete Differenzierung gilt für *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* allenthalben und greift mit voller Absicht auf Nachbarbereiche über, die nicht umsonst in *Der Müll, die Stadt und der Tod* ebenfalls — freilich mit umgekehrter Wirkung oder gar Absicht — zur Ergänzung einbezogen werden. So wird zum Beispiel im Roman bereits ziemlich am Anfang, gleichsam verblüfft und nur scheinbar nebenbei, festgestellt: « Komisch, wie verschieden sich diese Türken benahmen. [...] Es war wohl bei [ihnen] wie bei den Deutschen, es gab solche und solche. » [158] Die (übrigens völlig isolierte) Entsprechung im Drama hingegen besteht aus einem wütenden Haßausbruch der Heldin Roma, die einen türkischen Straßenkehrer mit einer Litanei rüder Schimpfworte förmlich überschüttet: « Hau ab, du dreckiger Gastschwanz, du stinkender räudiger Hund, du Ekel, du Monster [...] » [159]. Und Fassbinders Roma ist, wie wir wissen, eine eindeutig positiv gemeinte Gestalt, beileibe keine irgendwie negative, ja nicht einmal eine auch bloß versuchs- oder ansatzweise 'gemischte'.

Der Hinweis darauf scheint mir nicht unangebracht zu sein; denn was zum andern und zweiten nun jene ungeheuerlichen antisemitischen Sätze in *Der Müll, die Stadt und der Tod* angeht, so rekurrieren die Fassbinder-Apologeten bekanntlich ständig auf solche Unterscheidungen. Sind aber dermaßen blaß und umrißlos dargestellte Figuren wie Müller (I) und Hans von Gluck, die zwei Nazis und

[157] Vgl. ebd., S. 395f.

[158] Ebd., S. 69.

[159] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 63; dargestellt wird dieser Türke seltsamerweise, laut Bühnenanweisung, von « Hellfritz, Tenor ».

Antisemiten des Stückes, überhaupt als Gestalten vorhanden? Werden sie irgendwann, wie keimhaft auch, lebendig und anschaubar? Oder sind nicht die beiden, die gleichwohl durch Fassbinders Namengebung zumindest der Absicht nach ent-typisiert werden, pure verbale Vehikel — ein doppeltes Sprachrohr sozusagen — für jene furchtbaren Sätze? Worin als lediglich darin, sie auszusprechen, läge und erfüllte sich beider Funktion? Sind also Äußerungen wie « Sie haben vergessen, [den Juden] zu vergasen » nicht in gewissem Sinne... Selbstzweck? Doch sogar gesetzt, es sei allein entscheidend, daß und wie derlei aus dem Munde von Nazis und Antisemiten ertönt, so bliebe noch immer die Frage, wo und in welchem Zusammenhang dies denn geschehe. Ich führe dazu als einziges Beispiel die ganz zu Beginn im Auszug zitierten Sätze (die unschwer um zahlreiche weitere vermehrt werden könnten) im Kontext und ungekürzt an. Die betreffende Stelle liest sich wie folgt:

[9. Szene]
Der Zwerg springt über die Bühne.
ZWERG Wanzen! Lauter kleine schwarze Wanzen. Die Stadt stöhnt unter den Wanzen. Sie ächzt und zittert. Die Wanzen werden zur Plage. So lange zur Plage, bis die Stadt es gelernt hat, sie zu genießen, die Wanzen!

10. Szene
Hans von Gluck und Roma B.
HANS VON GLUCK Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt unser Blut und setzt uns ins Unrecht, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen. Ich grüble und grüble und zerre an meinen Nerven und sterbe eigentlich aus. Ich wache nachts auf, und leibhaftig den Tod vor Augen[,] ist mir die Kehle wie zugeschnürt. Das sind Bilder, sagt mein Verstand, Mythen aus der Vorzeit der Väter. Und es sticht auf der linken Seite. Ist es das Herz, frag ich mich, oder die Gallenblase? Und Schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wär er geblieben, wo er herkam, oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. Das ist kein Witz, so denkt es in mir. Und ich reib mir die Hände und reibe und stöhne, ach wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß. [160]

[160] Ebd., S. 88.

Nicht nur die Fassbinder-Apologetik, auch Fassbinder selbst hat empört beteuert, daß eine antisemitische Dramenfigur wie die Glucksche mit dem, was sie im Drama sagt, « nicht die Meinungen des Autors » [161] wiedergebe. Hoffentlich; doch was, beharren wir, sagt der soeben wiedergegebene Dramentext, den der Autor ja nicht bloß so verfaßt, sondern so und nicht anders angeordnet hat? Wie lauten dessen 'Meinungen'? Worauf beziehen sich insbesonder seine nicht etwa von einem Antisemiten, sondern vom Zwerg, einem Gefolgsmann, fast Freund des Reichen Juden, unvermittelt ins Spiel und zur Sprache gebrachten « Wanzen », die ausdrücklich als « kleine » und « schwarze » gekennzeichnet werden und unter deren « Plage » die Stadt genauso « stöhnt » wie zur gleichen Zeit aus anderen Gründen (aber sind es wirklich andere?) eben jener Hans von Gluck? Eine Verbindung zwischen den Wanzen und dem Zwiegespräch, das den gesamten vorhergehenden Teil der 9. Szene, an deren Ende sie plötzlich auftauchen, einnimmt, ist jedenfalls nirgends zu entdecken. Auch ihr früheres Auftreten — im Kinder- und Unsinnsreim und in der Einzahl — bleibt, prüft man es darauf hin, ohne jeden Bezug. Desto anzüglicher und beklemmender ist jedoch, wie sofort ersichtlich, der Zusammenhang dieser scheinbar unmotivierten, ganz wie das vielfach ja 'jüdische' Bauunwesen die Stadt heimsuchenden Wanzenplage mit Fassbinders wüster Antisemitismus-Expektoration in Szene 10. Denn sind nicht gerade die Wanzen unwillkommene und unangenehme, ja höchst konkrete Blutsauger? Und muß nicht der ungewöhnliche Satz, die Stadt werde lernen, « sie zu genießen », als Gegensatz das gewöhnliche Bild von ihnen um so schärfer und unabweisbarer wachrufen: nämlich das eines lästigen Ungeziefers, das jedermann, wo es sich zeigt, zu vertilgen und auszurotten pflegt (und übrigens heute auch meist mit chemischen Mitteln)? « Man soll keine Fragen stellen », warnt Roma B. im selben Zusammenhang; « die Antworten könnten schrecklich sein. » [162] In der Tat, man braucht die nie-

[161] Wie Anm. 92.
[162] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 86; vlg. auch, Anm. 221.

derschmetternde Gleichung, die aus dem Nebeneinander der beiden Szenen erwächst, wohl schwerlich weiter auszuführen... zumal nicht zuletzt die Betonung des Schwärzlichen oder Schwarzen ebenfalls zu den gängigen antisemitischen Klischees, den stereotypischen Eigenschaften des Juden zählt [163]. Wie immer man derlei drehen und wenden mag, eins steht, fürchte ich, fest: Das, was hier zum Ausdruck kommt, ist keineswegs subjektiv relativierbar, als Sicht und Ansicht einer vom Autor kritisch gezeichneten Dramengestalt, sondern ist objektiver Teil der Struktur und Aussage von dessen dramatischem Text. Es gehört, mit anderen Worten, nicht mehr zu den Meinungen eines Hans von Gluck, von dem sich Fassbinder distanzierte, sondern zu denen seines Werkes, das er nicht allein zu verteidigen unternahm, sondern das er rechtfertigte und mit dem er sich identifizierte.

Was schließlich drittens das Verhältnis Fassbinders zur Nazi-Vergangenheit und zum Faschismus überhaupt sowie die Fassbindersche Stoffwahl und Arbeitsweise im allgemeinen betrifft, so sind sie erst recht nicht dazu angetan, den trüben Befund, der sich inzwischen auf doppelte Weise ergeben hat, noch aufzuhellen. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall. Fassbinders « unbedenklicher Umgang mit der nationalsozialistischen Ikonographie » [164] erregte verschiedentlich Anstoß, im Bereich seines sonst so gefeierten Filmschaffens [165] kaum weniger als anderswo; ja, sogar eine unverzeihliche Ignoranz in solchen Dingen wurde ihm vorge-

[163] Vgl. dazu meinen Aufsatz *Germans, Blacks, and Jews; or, Is There a German Blackness of Its Own?*, in *Blacks and German Culture*. Ed. by Reinhold Grimm and Jost Hermand, Madison and London 1986, S. 150-184; hier insbes. S. 162ff.

[164] Zit. nach Limmer, S. 195. Auch daß der fragwürdige Dichter-Held in Fassbinders Film *Satansbraten* einen Roman des Titels *Der Faschismus wird siegen oder Keine Feier für den toten Hund des Führers* verfaßt, ist ja recht auschlußreich; vgl. ebd., S. 174.

[165] Vgl. dazu etwa Anna K. Kuhn, *Rainer Werner Fassbinder, The Alienated Vision*, in *New German Filmmakers: From Oberhausen Through the 1970s*. Ed. by Klaus Phillips, New York 1984, S. 76-123; hier S. 96f.

worfen [166]. Selber zwar hat der Verfasser von *Der Müll, die Stadt und der Tod*, behauptet, sehr früh « wahnsinnig viel über die deutsche Vergangenheit » [167] erfahren zu haben — indes, auch wenn dies zuträfe, könnte man sein Haltung zu ihr nur widersprüchlich und bestenfalls mißverständlich nennen. In Wahrheit aber war sie, sieht man genauer zu, ausgesprochen zweideutig oder doch überaus ambivalent. Denn einerseits, so hören wir etwa, habe Fassbinder ein verlockendes Filmprojekt übers Dritte Reich als « zu gefährlich » empfunden und darum fallengelassen. « Er wolle », soll er seinen Verzicht begründet haben, «keine weitere Munition zum Thema Antisemitismus beisteuern»[168]. Doch schon hier stutzt man ja. Wer oder was nämlich war da in Fassbinders Augen gefährdet? Läuft nicht bereits ein solches Verhalten im Grunde auf Beschönigung, zumindest aber Verdrängung hinaus? Andererseits — und das gibt vollends den Ausschlag — besaß die Nazi-Vergangenheit für diesen Filmemacher und Stückeschreiber offenbar lediglich Reiz- und Sensationswert und unterschied sich demnach nicht im geringsten von all den übrigen Kraßheiten, Obszönitäten und Perversionen, in denen er fortwährend schwelgte. Ungeniert genug gab er einmal zu verstehen, daß ihn das Thema des Faschismus « nur dann » interessiere, wenn er dabei etwas machen könne, « was eben bislang noch niemand gemacht hat » [169]. Und ist ihm nicht ebendies mit seinem *Frankenstein am Main* (so laut Zwerenz, der damit freilich alleinsteht, der kalauernde Zusatztitel des Fassbinderschen Frankfurt-Stückes) [170] in monströsestem Maße gelungen? Hat er nicht in *Der Müll, die Stadt und der Tod* tatsächlich alles bisher von anderen Autoren oder Regisseuren in dieser Rich-

[166] Vgl. Raab / Peters, S. 70.

[167] Nach Limmer, S. 95.

[168] Vgl. Raab / Peters, S. 287.

[169] Zit. nach Limmer, S. 97.

[170] Nicht einmal nur, sondern wiederholt wird der Doppeltitel *Der Müll, die Stadt und der Tod oder Frankenstein am Main* von Zwerenz in *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder* gebraucht; vgl. dort u.a. S. 67 u. 85.

tung Gewagte so vollständig wie schändlich überboten? Das wurde auch keineswegs bloß von deutschen, sondern nicht minder deutlich von ausländischen Kritikern, obzwar mit abweichender Bewertung, erkannt und zum Ausdruck gebracht. « Se Fassbinder aveva avuto l'intenzione di provocare l'opinione pubblica », urteilte beispielsweise Scamardi, « il risultato poteva considerarsi pienamente raggiunto ». Und ferner:

> Fassbinder sapeva benissimo di rompere un tabù della società tedesca che imponeva [...] che dell'ebreo o non si parlasse per niente, o se ne dicesse sempre e comunque bene [171].

Durchweg, faßte auch der Däne Thomsen zusammen, bilde solch brüskes Herausfordern der öffentlichen Meinung, solch bewußtes Verletzen gerade der heikelsten Tabus das Ziel der Fassbinderschen Kunstbetätigung: ihr gemeinsamer Nenner sei, wenn irgend etwas, « Irritation als ästhetisches Prinzip » [172]. Wieviel davon wirklich ästhetisch genannt zu werden verdient, bleibe dahingestellt; gerechtigkeitshalber muß man jedoch hinzufügen, daß nicht allein Irritation oder Provokation, sondern schon Originalität um jeden Preis — und zwar im Sinne nicht nur von Anders-, sondern selbst Abartigkeit — Fassbinders Stoffwahl und Arbeitsweise bestimmt hat. Sogar auf rein sprachlicher Ebene äußert sich derlei bereits. « Ich drück mich gern etwas gekünstelt aus » [173], bemerkt Der Kleine Prinz, der jenes melodramatische Ende nimmt, ebenso geziert und eitel wie richtig... und seine löbliche, doch leider folgenlose Einsicht gilt weder bloß für ihn selber noch auch lediglich fürs Personal von *Der Müll, die Stadt und der Tod*, sondern für die überwiegende Mehrzahl der Fassbinderschen Dramenfiguren insgesamt. Statt 'gekünstelt' hätte dieser reflektierende Prinz allerdings genausogut 'verschroben' oder 'verstiegen' oder

[171] Scamardi, S. 73 u. 69.

[172] Vgl. Christian Braad Thomsen, *Fassbinder und der Terrorismus*, « Text + Kontext » VIII/1 (1980), S. 145-164; hier insbes. S. 159.

[173] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 81.

einfach 'geschwollen' sagen können. Ein einziger kurzer Dialogfetzen aus dem 1969 uraufgeführten Stück *Preparadise sorry now*, das sich zur Abwechslung in einem gestelzt anglisierenden (und vermutlich von mißverstandener Brechtscher Verfremdung angeregten) [174] Jargon ergeht, dürfte genügen, um Fassbinder originalitätssüchtige Sprachverrenkungen zu veranschaulichen:

> MYRA Ich werde es anders klären. Du willst dich in das Bett legen, das dir zusteht. Aber es liegt einer in es. Was tust du tun?
> JIMMY Ich schmeiß ihn raus. Das ich tu tun.
> IAN Das ist der Punkt.
> MYRA Auf diesem Planeten gibt es viele, die deine Luft atmen. Auf der Straße gehen, die dir zusteht, nicht ihnen. Was, mit denen, bist tu tuend? [175]

Ähnlich schräg und schief (und falsch verfremdend) reden vielfach die Personen in Fassbinders ebenfalls von 1969 datierender Goldoni-Bearbeitung *Das Kaffeehaus*; auch sie huldigen, *mutatis mutandis*, einer unsäglich gespreizten Diktion. Solche linguistischen Gewaltsamkeiten wirken aber trotzdem noch vergleichsweise harmlos, mißt man sie an den rüden und rohen physischen Gewaltakten jeglicher Art, in denen sich der Verfasser von *Der Müll, die Stadt und der Tod* gefällt und nie genugtun kann. Und auch dieser Hang trat bei ihm schon ganz am Anfang zutage: so namentlich in der nicht zufällig *Orgie Ubuh* betitelten Jarry-Bearbeitung von 1968, einer « wilden Szenenfolge, bestehend aus Beat, Wohnküchenmief, Fernsehprogramm, Gruppensex, Eheelend, Kurt Georg Kiesinger [dem bekanntlich mit einer braunen Vergangenheit behafteten seinerzeitigen Bundeskanzler], Transvestitentrip, Fußball, Kafka-Prosa und Alkoholkonsum » [176]. Daß Fassbinder dabei selbst vor groben

[174] Fassbinder hat sich mehrfach auf die Brechtsche Verfremdungstechnik berufen. Vgl. etwa Limmer, S. 93; ferner Bohnen, S. 156, Anm. 64.

[175] Fassbinder, *Antiteater*, S. 69.

[176] Dies die Charakterisierung bei Bernd Eckhardt, *Rainer Werner Fassbinder: In 17 Jahren 42 Filme — Stationen eines Lebens für den deutschen Film*, München 1982, S. 76.

und zugleich vergröbernden Anleihen bei anderen Schriftstellern keineswegs zurückschreckte, lehrt seine Einrichtung — oder eben wiederum Verhunzung — der Gayschen *Bettleroper*, die abermals von 1969 stammt. Es breche, lesen wir an deren Schluß, « ein totales Durcheinandergelaufe [...] aus »; und dieses Tohuwabohu ende damit, « daß alle auf der Bühne herumkriechen und bellen »[177]. Kein Zweifel, das ist nicht nur billigster Abklatsch, sondern allerschäbigstes und obendrein gänzlich unverfrorenes Plagiat: nicht einmal die Mühe, es irgendwie zu kaschieren, hat sich Fassbinder ja genommen! Zugestanden, in Eugène Ionescos geplündertem Drama *Jacques ou la soumission*, das seit Ende der fünfziger Jahre unter dem Titel *Jacob oder der Gehorsam* in deutscher Übersetzung vorlag, heißt das betreffende Stichwort « Katz », weshalb die dort Herumkriechenden natürlich nicht bellen, sondern halt miauen. « Die Darsteller », verlangt Ionesco ausdrücklich, « stoßen [...] Miaulaute aus, stöhnen seltsam und fauchen. »[178] Doch weiter reicht der Unterschied nicht; alles übrige stimmt im wesentlichen, ja fast aufs genaueste überein. Eigentum des plagiierenden Bearbeiters ist einzig und allein der provokatorische Einschub von Sätzen aus dem Vaterunser — eine wahrhaft 'originelle', wahrhaft 'ästhetische' Zutat, die aber wenigstens den Vorzug hat, durch und durch echtester, unverfälschter Fassbinder zu sein[179]. Denn neben und mit von ihm breitgetretenen Vulgarismen, detailliert geschilderten Obszönitäten und genüßlich als « unheimlich brutal »[180] gekennzeichneten Mißhandlungen, in die zum Überfluß halbgare Bildungsbrocken[181] oder Witzeleien vom Niveau

[177] Vgl. Fassbinder, *Antiteater*, S. 130.

[178] Eugène Ionesco, *Theaterstücke*, Darmstadt/Berlin-Spandau /Neuwied am Rhein 1959, S. 112.

[179] Vgl. Fassbinder, *Antiteater*, S. 131.

[180] Ders., *Antiteater 2*, S. 65.

[181] « Am Donnerstag geht der Leopold Blum durch Dublin » sagt zum Beispiel « Mecki » in Fassbinders *Bettleroper* und stellt damit unter Beweis, daß er nicht nur den *Ulysses* von Joyce, sondern auch die *Dreigroschenoper* von Brecht fleißig studiert hat; vgl. Fassbinder, *Antiteater*, S. 104, sowie Bertolt Brecht, *Gesam-*

eines Kneipabends[182] eingestreut sind, war es eben immer wieder das Blasphemische, und zwar mit Vorliebe dessen sexuell geprägte oder auch blutrünstige Spielart, was die Sensationsgier und Schockierungswut dieses Autors gereizt hat. In *Preparadise sorry now* etwa schließt sich unmittelbar an eine anale Vergewaltigungsszene, der eine vaginale vorausgegangen ist, das Kirchenlied: « Was mein Gott will das gscheh allzeit / Sein Wille ist der beste »[183], in *Bremer Freiheit*, einem 'Bürgerlichen Trauerspiel' (Untertitel) von 1971, kniet die Giftmörderin Geesche jeweils, während ihre Opfer verenden, « vor dem Kruzifix » nieder und singt:

Welt ade — ich bin dein müde
ich will nach dem Himmel zu
da wird sein der volle Friede
und die ewge Seelenruh.[184]

Ja, sogar in *Katzelmacher*, Fassbinders erstem und überzeugendstem Stück, das 1968 uraufgeführt wurde, stößt man auf Szenen wie die folgende:

ALLE [singen in der Kirche]
Das Blut zeichnet unsere Tür.
Denn er ist das rechte Opferlamm
in heißer Lieb für uns gebraten.
PAUL / ERICH / FRANZ Eine jede Negernutten die hat Gummituttten aber unser einer der hat nichts.[185]

melte Werke in 20 Bänden, Frankfurt 1967, Bd. 2, S. 440f. — Anderswo taucht völlig sinnlos das Brentano-Zitat « O Stern und Blume, Geist und Kleid, Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit » auf; vgl. Fassbinder, *Antiteater 2*, S. 124. Die Belege ließen sich unschwer vermehren.

[182] In jener selben *Bettleroper*, die ja (ausschließlich?) in München aufgeführt wurde, wird etwa auch gesungen: « Kill ich einen / Fett muß er sein / Und Bayer »; ders., *Antiteater*, S. 102. Ebenso häufig wie solche lokalen Witze begegnen aktualisierende; vgl. ebd., S. 109 u.ö.

[183] Ebd., S. 48.

[184] Fassbinder, *Antiteater 2*, S. 68.

[185] Ders., *Antiteater*, S. 22.

Daß hier ausgerechnet Negerinnen als Huren erscheinen und mit ihren Brüsten herhalten müssen, geschieht natürlich ebensowenig von ungefähr; denn keineswegs nur Religiöses, auch Rassisches — man erinnere sich an den Türken in *Der Müll, die Stadt und der Tod* — wird von Fassbinder mehrfach und ohne Bedenken mißbraucht. Nicht schlechthin ein Mann, sondern zudem ein Schwarzer, genauer « ein großer schwarzer Mann, mit einem großen schwarzen Schwanz » [186], hat es daher selbst in der Lesbenschnulze *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (nochmals 1971) zu sein, mit dem die junge, unbekümmerte Karin die sie « wahnsinnig » [187] liebende Petra betrügt und, indem sie sich boshaft über ihre nächtlichen Betterlebnisse ausquetschen läßt, bis zur Verrücktheit quält und peinigt:

PETRA Wie war der Mann?
KARIN Im Bett?
PETRA Zum Beispiel?
KARIN Unersättlich.
PETRA Ja?
KARIN Extrem. Du mußt dir vorstellen, große schwarze Hände auf meiner weißen zarten Haut. Und... diese Lippen! Du weißt doch, alle Neger haben dicke warme Lippen. *Petra faßt sich ans Herz.* Fällst du in Ohnmacht, Liebste? *Lacht unbändig.* [188]

Fassbinders scheinbar ernsthafte, geradezu besorgt klingende Versicherung, er wolle mit alledem « das faschistoide Grundverhalten » [189] im täglichen Umgang der Menschen miteinander bloßstellen, wirkt um so weniger glaubhaft, als von ihm ja im selben Atemzug, diesmal zusätzlich französisch garniert, sogenannte « liturgiques » angekündigt werden: Texte nämlich, die, wie er uns unmißverständlich bedeutet, « liturgische und kultische Kannibalismen » [190] brandmarken sollen. Nein, die Brutalität (ob nun als physische oder als psychische) dient bei Fassbinder fraglos dem

[186] Ders., *Zwei Stücke*, S. 34.
[187] Ebd., S. 30.
[188] Wie Anm. 186.
[189] Fassbinder, *Antiteater*, S. 32.
[190] Ebd.

gleichen durchsichtigen Zweck wie die monoton variierte Sexualität (im weitesten, sämtliche Aberrationen einschließenden Sinne): beide, nicht anders als die so eng und oft damit verknüpften Blasphemien, sind Formen maß-, hemmungs- und rücksichtslose Effekthascherei. Ich kann deshalb Scamardi ganz und gar nicht beipflichten, wenn er erklärt, Fassbinders « citazione liturgica » erfolge « mai in modo gratuito ma sempre in funzione di precise finalità drammaturgiche », sei also niemals willkürlich, sondern stets künstlerisch notwendig oder begründbar und mithin legitim [191]. Mir jedenfalls sind kaum Beispiele geläufig, die in dieser Hinsicht vollauf zu befriedigen vermöchten; es scheint mir im Gegenteil, daß sich die Fassbinderschen Schockelemente, und zwar die liturgischen oder blasphemischen vielleicht mehr noch als die obszönen und perversen, beinahe durch die Bank als bloßer Selbstzweck enthüllen. Das erweist sich übrigens gerade an der von Scamardi so beifällig hervorgehobenen dramaturgischen Funktion. Nicht umsonst bemerkt, ja ruft eine zweite einsichtsvolle Figur aus *Der Müll, die Stadt und der Tod* — nämlich, man höre und staune, Franz B. — abermals selbstkritisch genug: « Oh! Was für eine Dramaturgie! » [192]. Denn jene Schockelemente tragen in der Tat, von einer verschwindend geringen Zahl von Ausnahmen abgesehen, weder zur Handlungsentwicklung noch zur Charakterzeichnung künstlerisch einleuchtend oder gar zwingend bei. Was zum einen die Handlung der Dramen angeht, so stellt sie bald eine amorphe Collage, bald ein schematisch konstruiertes Gerüst dar (erstere zeigt außer dem Frankfurt-Stück besonders klar *Die Bettleroper*, letzteres vor allem das bisher unerwähnt gebliebene Stück *Blut am Hals der Katze* [193]; was zum andern die Dramengestalten betrifft, so sind sie nicht nur meist blaß und gesichtslos, sondern vielfach auch fast beliebig austauschbar (man wisse « manchmal schon [...] nicht mehr, wer

[191] Vgl. Scamardi, S. 55.
[192] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 81.
[193] Auch dieser Text trägt, wie so viele andere von Fassbinder, die Jahreszahl 1971.

das ist, der da redet », bekennt mit Fug und Recht Frl. Tau, Fassbinders dritte reflektierende Figur aus *Der Müll, die Stadt und der Tod* [194]. Doch ob die Szenen locker zusammengekleistert sind oder mechanisch abschnurren, die Personen als solche greifbar werden oder ineinander verschwimmen, ist an sich — so kann man auch umgekehrt argumentieren — völlig gleichgültig; entscheidend ist hier allein, daß sie genügend Vorwände liefern und bequeme Anlässe bieten, die es dem Dramatiker erlauben, möglichst viele seiner krassen Maximalismen und grellen, schrillen Provokationen entweder verbal oder pantomimisch unter die Leute zu bringen. Ihm, der im Grunde wohl nicht so sehr seine Stücke als vielmehr sich selber in Szene zu setzen trachtete, war jedes Mittel recht, um ein immer trägeres, immer abgebrühteres Publikum noch ein letztes Mal zu schockieren. Dies alles heißt aber, auf unsere eigentliche Fragestellung angewandt, nichts Geringeres, als daß neben der Koppelung von, sagen wir, Epilepsie und Exhibitionismus, Fäkalischem und Folter usw. (denn ich greife wahllos heraus) [195] eben auch die fatale Mischung « Schweinerei mit Jud' » [196] oder, gemäß einer anderen möglichen Titelformulierung, 'Faustfick und Reicher Jude' gleich (un)berechtigt in den Fassbinderschen Texten erscheint und ausgebeutet wird. Begegneten nicht bereits 1969 Fassbinder-Zeilen wie « Vergasen, glatt vergasen » in widerlich trautem Verein mit Fassbinder-Versen wie « Er schmeißt mich / Auf den Boden / Dort leck ich / Seine Hoden » [197]? Erst recht verhielt es sich so bei der Abfassung und sogenannten Uraufführung von *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Beidemal wurde vom Autor der Genozid an sechs Millionen Men-

[194] Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 76.

[195] Und zwar wiederum, wie bereits bei früherer Gelegenheit, aus dem Stücke *Preparadise sorry now*.

[196] S.o. Anm. 6.

[197] Fassbinder, *Antiteater*, S. 119 u. 112. Wohlgemerkt, die beiden Textstellen stehen noch nicht, wie die entsprechenden in *Der Müll, die Stadt und der Tod*, unmittelbar nebeneinander; das Verfahren ist aber gleichwohl dasselbe.

schen ohne jede Scham mißbraucht: im einen Falle — es handelt sich wiederum um jene *Bettleroper* — 'bloß nebenbei' und indirekt, im anderen — dem Frankfurt-Stück mit seiner Judengestalt und allem, was sie ist und tut und sagt und was namentlich von ihr und über sie gesagt wird — in brutal kalkulierter Direktheit. Wäre Fassbinder naiv gewesen, so könnte man noch entschuldigend von einer allerdings grenzenlosen Instinktlosigkeit sprechen; da er es nachweislich nicht war, muß man ihn unbegreiflicher und unentschuldbarer Skrupellosigkeit, ja der Ruchlosigkeit und Infamie zeihen. Was freilich auch unbefangene Chronisten nur mit äußerster Vorsicht und Zurückhaltung wagen, indem sie zum Beispiel achselzuckend anmerken: « Den Vorwurf des Antisemitismus mußte [Fassbinder] sich gefallen lassen [...] » [198]. Indes, symptomatischer sind leider Rettungsversuche wie das verzweifelte Plädoyer von Zwerenz, der nämlich keck behauptete, die angeblich « vorzeitige [...] Drucklegung » des Stückes (also offenbar die Hektik des Verlagswesens) sei für die entstandenen 'Mißhelligkeiten' haftbar [199], und der seinerseits die erstaunliche Unverfrorenheit besaß, obendrein Fassbinders Lesern statt diesem selbst sämtliche Verirrungen oder Verfehlungen in die Schuhe zu schieben. Denn es mache zweifellos einen Unterschied, erfährt man wortwörtlich und in schlechtem Deutsch aus dem Zwerenz'schen Kultbuch,

> ob eine Bezeichnung 'reicher Jude' nur für eine Bühne bestimmt ist oder ob die Wendung in einem Buch Eingang findet und sich [...] enorm häuft. Die fortgesetzte Lektüre kann bei Deutschen leicht ein altes, nur mühsam verdrängtes Schuldbewußtsein wachrufen. Die Kollektivschuld der Deutschen, die von ihnen selbst geleugnet wird, steckt ihnen doch tief verborgen in der Seele, mindestens als Argwohn, daß man schuldig sei. Registriert das Auge eine Bezeichnung, die nicht genügend verharmlost worden ist, etwa die Fügung 'reicher Jude', so kann die verdrängte Kollektivschuld sich unangenehm in Erinnerung bringen, und das Subjekt reagiert darauf mit den von der Tiefenpsychologie her be-

[198] So etwa Eckhardt, S. 149.

[199] Vgl. Zwerenz, *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder*, S. 69.

kannten Mechanismen. Es ist ja so unangenehm, eigene Schuld zu empfinden, man sucht sich einen Sündenbock, dazu bietet derjenige sich an, der die Benennung verantwortet. [200]

Auf eine Widerlegung solcher Sophistereien darf man füglich verzichten. Der arme, unschuldige Fassbinder! Sogar sein früher Tod im Jahre 1982 soll ja, Zwerenz zufolge, durch die seit 1976 so bös und vermeintlich ungerecht gegen ihn erhobenen Vorwürfe des Linksfaschismus oder Antisemitismus nicht bloß beschleunigt, sondern geradezu verursacht worden sein... [201]

Bitte, ich möchte nicht mißverstanden werden. Über den Filmemacher Fassbinder, mit dessen Oeuvre ich nur wenig vertraut bin, kann und will ich kein Urteil fällen; er mag in der Tat, nach dem bekannten Wort von Gottfried Benn, seine sechs (oder gar sechs bis acht) [202] bedeutenden Werke geschaffen haben. Anders, ganz anders liegen die Dinge beim Stückeschreiber Fassbinder. Auch er hat zwar, wie ich ebenfalls gern einräume, immerhin *ein* gutes Drama hervorgebracht: nämlich sein erstes, *Katzelmacher* [203] (das übrigens ohne weiteres von Franz Xaver Kroetz stammen könnte, was angesichts der Hochnäsigkeit, mit der sich je-

[200] Ebd., S. 69f.

[201] Vgl. ebd., S. 183 *et passim*. Selbstverständlich schließt dies umgekehrt Kritik an Fest — auf den hier vor allem abgezielt wird — und seinesgleichen keineswegs aus. Ich darf auf meine eigenen Einwände (s.o.) verweisen sowie insbes. auf Iring Fetschers « Heuchelei », *VorWort*, S. 2f. (Fetscher glaubt allerdings, anders als ich, Fassbinder und dessen Anhang « Naivität » bescheinigen zu können).

[202] Vgl. hierzu Benns Vortrag *Probleme der Lyrik* sowie meine Untersuchung *Die problematischen* 'Probleme der Lyrik' in *Festschrift Gottfried Weber: Zu seinem 70. Geburtstag überreicht von Frankfurter Kollegen und Schülern*. Hrsg. von Heinz Otto Burger u. Klaus von See, Bad Homburg v.d.H. [etc.] 1967, S. 299-328.

[203] Vgl. u.a. auch die ausführliche Interpretation bei Hans-Jürgen Greif, *Zum modernen Drama: Martin Walser, Wolfgang Bauer, Rainer Werner Fassbinder, Siegried Lenz, Wolfgang Hildesheimer*, Bonn 1973, S. 56ff.

ner über Kroetz erhaben dünkte [204], der Ironie wahrlich nicht entbehrt). Ja, ich bin, um die Fairneß auf die Spitze zu treiben, darüber hinaus bereit, selbst weitaus schwächere Dramen wie *Bremer Freiheit* und meinetwegen *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* als gerade noch erträglich durchgehen zu lassen, obschon nicht ohne Zögern und Vorbehalte. Aber sonst? Was denn bleibt von dem so gerühmten Dramenschaffen Fassbinders? Je genauer und länger man es betrachtet, desto fragloser entpuppt es sich doch im wesentlichen — und das gilt am meisten für *Der Müll, die Stadt und der Tod* — als eine aufgeblähte, im besten Fall von gänzlich unbedenklicher, im übelsten von beinah unlauterer Sensationslüsternheit gespeiste Nichtigkeit ohne jeden künstlerischen oder ästhetischen Sinn und Wert, ohne jedes soziale oder politische Verantwortungsgefühl oder Verdienst. Nur die totale Verblendung eines Zwerenz konnte sich (damals noch vor der ja schließlich unseligerweise zustande gekommenen 'Uraufführung' des Frankfurt-Stückes) zu dem düster grollenden, in seinem dumpfen Pathos eher lächerlichen Satz versteigen: « Es wurden Kunstwerke verhindert ». [205] Ach nein, es wurde eben ganz und gar nichts verhindert... und überdies steht Zwerenz, wie sich uns bis zum Überdruß gezeigt hat, weder mit solch hartnäckiger *Frankenstein am Main*-Apologetik noch vollends mit seiner überschwenglichen Gesamteinschätzung Fassbinders — der ihm keineswegs bloß als « der große Mann » und « Klassiker », sondern allen Ernstes als « ein Napoleon-Typ » erschien [206] — unter dessen Freunden, Kollegen und eifrigen Parteigängern aus der Kritikerbranche allein. Nicht einmal die Berufung auf Napoleon ist ja auf sein verworrenes,

[204] Daß die beiden « nicht viel » voneinander hielten, ist mehrfach bezeugt; vgl. etwa Baer, S. 236. Im selben Kultbuch liest man aber auf der gleichen Seite in der Tat, Fassbinder habe « den Kroetz [...] irgendwo eingestuft, als ob der das, was er selber vorexerziert hat, einfach nur kopiert » (*sic*).

[205] Zwerenz, *Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder*, S. 183.

[206] Vgl. ebd., S. 12, 175 u. 51.

blind verherrlichendes Kultbuch beschränkt [207]! Aber es kommt noch schlimmer. Denn selbstredend genügt es nicht im mindesten, Fassbinder, wie weithin üblich, als « Genie » einzustufen [208]; man muß ihn vielmehr — und das tun durchaus auch sachlichere Beobachter — zum monumentalen « Berserker-Genie » emporstilisieren [209]. Ja, man hat sich doch tatsächlich nicht entblödet, diesen dubiosen « Lederjacken-Phönix » (so Wolfgang Limmer) [210] noch über das Genialische hinaus ins gleichsam Religiöse zu erhöhen und zu verklären: ein « Wunderknabe », hören wir, sei er gewesen [211], ein « Übermensch » oder jedenfalls « fast » einer [212], ja ein « Messias » [213]! Derlei, scheint mir, ist so irr und abwegig wie die von Fassbinders Bewunderern unermüdlich gezogenen weltliterarischen Vergleiche, die von Shakespeare über Büchner und Wedekind bis zu Ödön von Horváth und Brecht reichen und mit denen insbesondere der von allen guten Geistern verlassene (oder von keinen je besuchte) *Rundschau*-Kritiker Iden aufwartet [214]. Dabei be-

[207] Vgl. Baer, S. 28.

[208] Vgl. ebd., S. 24 sowei Raab/Peters, S. 74 *et passim*.

[209] So Sommer, a.a.O.; doch selbst besonnene Wissenschaftler — vgl. beispielsweise Bohnen, S. 162 — werten Fassbinders Dramenproduktion als « einen wesentlichen Beitrag » zur Gegenwartsliteratur. Noch jüngst schrieb Greif (s.o. Anm. 203) summarisch: « Fassbinder est [...] l'esprit le plus dynamique de la jeune génération d'auteurs dramatiques ». Vgl. Hans-Jürgen Greif, « Le Théâtre contemporain en RFA », *Etudes litéraires* (Quebec) 18.1 (1985): 13-33; hier S. 26f.

[210] Vgl. Limmer, S. 15.

[211] Vgl. Eckhardt, S. 81.

[212] So wiederum Baer, S. 229 (wo Fassbinder allerdings auch als « menschliches Monster » bezeichnet wird).

[213] Vgl. Eckhardt, S. 151. Zuzugeben ist jedoch, daß die betreffende Formulierung (die übrigens der *New York Times* entstammen soll) vollständig « Messias des neuen deutschen Films » lautet.

[214] *Der Müll, die Stadt und der Tod* müsse, so faselte dieser Kritiker zum Beispiel, im « Zusammenhang mit anderen großen Stadt-Stücken der Literatur » wie Brechts *Im Dickicht der Städte* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* gesehen werden; neben Ödön von Horváth wird von ihm zusätzlich Louis Aragon der Vergleich mit dem Fassbinder-Stück zugemutet; das Schicksal der

darf es wahrhaftig keiner solchen Zeugen, um den Verfasser von *Der Müll, die Stadt und der Tod* in das ihm gebührende rechte — nämlich schonungslose — Licht zu rücken und in all seiner Armseligkeit und Erbärmlichkeit zu enthüllen: seine eigenen Zeit- und Altersgenossen leisten ihm und seinen törichten Lobrednern ohne Mühe denselben Bärendienst. Man braucht bloß Werke wie Martin Sperrs Drama *Münchner Freiheit*, das Stück *Münchner Kindl* von Kroetz (mit dem Zusatz 'Eine Ballade aus Bayern') oder Thomas Bernhards makabre 'Komödie' *Vor dem Ruhestand* [215] zu vergleichen, um auf Anhieb zu erkennen, wie eine wirkliche Gestaltung heutiger Städteverwüstung durch Bau- und Bodenspekulanten und korrupte Behörden, wie eine unverlogene Anprangerung des noch oder wieder schwelenden Antisemitismus aussieht... und wie peinlich und jämmerlich sich die Figuren und Szenen des Fassbinderschen Machwerks, das weder im einen noch im anderen Sinn eine echte Auseinandersetzung darstellt [216], dagegen ausnehmen. Wollte man gar ähnlich roh und rücksichtslos verfahren wie die Fassbinderianer, so ließe sich selbst für Kernmotive und -begriffe des einzigen uneingeschränkt tauglichen, nach wie vor spielbaren, ja gerade heute der Aufführung in besonderem Maße würdigen Dramas ihres Idols, eben des Stückes *Katzelmacher* von 1969, der Nachweis erbringen, daß davon manche längst bei Sperr vorweggenommen waren [217].

Roma B. endlich stelle, so heißt es, die « Geschichte eines Mädchens » dar, « für die es im deutschen Drama viele Vorbilder gibt ». Und was der kritischen Ungereimtheiten mehr sind; vgl. Iden, « Das muß jetzt sichtbar werden für alle », a.a.O.

[215] Vgl. Martin Sperr, *Bayrische Trilogie*, Frankfurt 1972; Franz Xaver Kroetz, *Oberösterreich / Dolomitenstadt Lienz / Maria Magdalena / Münchner Kindl*, Frankfurt 1972; Thomas Bernhard, *Vor dem Ruhestand: Eine Komödie von deutscher Seele*, Frankfurt 1979.

[216] Sehr zu Recht hat man erklärt: « Fassbinders Stück [...] setzt sich nicht mit einem Problem auseinander, sondern jagt ohne sichtbaren Zusammenhang die verschiedensten Figuren über die Bühne », und zwar in Szenen, die kaum mehr als « aneinandergereihte [...] Fetzen » seien. Vgl. Dönhoff, a.a.O.

[217] Man betrachte dazu Sperrs *Jagdszenen aus Niederbayern*

Um jedoch nochmals ausdrücklich auf das eigentliche *corpus delicti*, dessen literarischer und theatralischer Unwert und moralische Minderwertigkeit einander auf solch eklatante Art die Waage halten, und auf das von ihm aufgeworfene Grundproblem zurückzukommen, so ist nun darüber allerdings ein abschließendes Urteil zu fällen. Und dieses Urteil kann nur lauten: Fassbinders Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* zeugt zweifelsohne von einer skrupellosen Spekulation auf Schockwirkung um jeden Preis, auch um den antisemitischer Ungeheuerlichkeiten, seine Rezeption aber außerdem von einer hypertrophen und letztlich ebenfalls unmoralischen Vorstellung von der Wichtigkeit, Freiheit und Unantastbarkeit sogenannter Kunst. Ebenso unbezweifelbar nämlich kann man entsprechende Vorwürfe auch Günther Rühle und seinem Theater, Karlheinz Braun und seinem Verlag [218] sowie den zahlreichen Kritikern, die sich für Druck und Aufführung des Textes eingesetzt haben, nicht ersparen. Es sei denn, sie wären bereit, die kaum minder gravierenden der Instinkt- und Taktlosigkeit [219], ja der absoluten kritischen Maßstablosigkeit in Kauf zu nehmen. Doch ob so oder so — je eher der Fall des Rainer Werner Fassbinder zu den Akten gelegt wird und je gründlicher

von 1965 und seine *Landshuter Erzählungen* von 1967/68. Im ersteren Stück wird bereits eine Treibjagd auf einen Fremden, der 'anders' (nämlich homosexuell) ist, vorgeführt, ganz wie dann in *Katzelmacher*; im letzteren Stück wird u.a. schon der Antisemitismus sowie die Abneigung gegen Gastarbeiter behandelt. Wortwörtlich heißt es darin sogar: « Wollt ihr mit den Katzelmachern zusammenarbeiten, die kein Deutsch verstehen? » Vgl. Sperr, *Bayrische Trilogie*, S. 88.

[218] Bei der sogenannten Uraufführung klagte Braun bezeichnenderweise, daß bisher « weltweit » lediglich 3000 Exemplare des Stückes verkauft worden seien; vgl. Bock, a.a.O.

[219] Vgl. dazu nochmals Dönhoff, a.a.O.: « Nach Auschwitz sollte dies [nämlich ein Stück wie *Der Müll, die Stadt und der Tod*, sein Druck und seine Aufführung und deren Befürwortung] ganz einfach der menschliche Anstand, Takt, Stil oder wie immer man es bezeichnen will, verbieten ».

dessen Stück in der Versenkung verschwindet [220], in die es von Anfang an gehörte, desto besser [221].

[220] Daß weder das eine noch das andere bisher eingetreten ist, belegt leider der schon früher genannte Band *Die Fassbinder-Kontroverse*, den ich allerdings erst nach Abschluß der vorliegenden Studie einsehen konnte. Auf ihn (s.o. Anm. 108) sei für die Vorgänge und Debatten seit November 1985 sowie allgemein zur Ergänzung nochmals mit Nachdruck verwiesen. Hinzuzufügen ist ferner, daß Intendant Rühle gegen den Vertrieb dieses Bandes alsbald eine einstweilige Verfügung erwirkte; erst Monate später wurde (wie mir von seiten des Verlags unterm 4.2.87 mitgeteilt wird) der dagegen eingelegten Berufung stattgegeben, so daß der Band nun wieder ausgeliefert werden darf. Vgl. hierzu auch den aufschlußreichen Artikel « Schonzone und Schonzeit » von Hans Schueler, der am 12.12.86 in der « Zeit » erschien.

[221] Im Rückblick erweist sich freilich, daß auch das erste Auftreten der Wanze(n) bereits mit der Judengestalt verknüpft ist. Denn in jenem Kinder- und Unsinnsreim heißt es ja: « Schaut einmal die Wanze an, wie die Wanze tanzen kann ». Dazu die Bühnenanweisung: « *Der Reiche Jude und Roma B. auf das Lied [...] tanzend ab* »; vgl. Fassbinder, *Zwei Stücke*, S. 74. Geradezu tückisch wirkt aber folgende Stelle: « Der Kleine Prinz [über den Zwerg]: 'Nichts weiß er, Chef. Er schwatzt, weil Schwätzer eben schwatzen. Wer hört auf Zwerge?' Der Reiche Jude: 'Wer weiß — das macht sie so gefährlich, daß keiner weiß, wer ihnen traut. Zum Glück gibt es so wenige davon.' Zwerg: 'Von *ihrer* Sorte gibt es immer noch zuviel »; ebd., S. 70 (Hervorhebung von mir). Im gedruckten Text bezieht sich das « ihrer » des letzten Satzes natürlich auf die Zwerge; im gesprochenen Bühnentext hingegen ist es von « Ihrer » nicht zu unterscheiden. Man kann also nur folgern, daß diese typographisch abgesicherte Doppeldeutigkeit, wonach es (auch) von der « Sorte » der Juden « immer noch zuviel [gibt] », ebenfalls auf bewußter Absicht beruht.

MODERNE — POSTMODERNE

ÜBER NEUERE THEORIE UND LITERATUR

von
KLAUS R. SCHERPE
Berlin

Wenn man sich heutzutage umhört in Kultur und Politik, in Kunst und Wissenschaft, so ist immer wieder ein vorherrschender Eindruck zu gewinnen, der nämlich, daß wir in einer Spätzeit leben, wenn nicht gar in einer Endzeit. Es ist fünf vor zwölf auf der Atomuhr, für die Umweltkatastrophe ist kaum noch eine Zeit- und Raumgrenze auszumachen, wir leben im Zeitalter des Posthistoire, was allerdings Arnold Gehlen schon für die 50er Jahre feststellte [1]. Inzwischen ist das « postindustrielle Zeitalter » (die « Informations- » oder « Mediengesellschaft », die Reproduktions- oder Simulationsgesellschaft [2]) angebrochen. Flüsse und Seen kippen um vom organischen Leben in undefinierbare, anorganische Substanzen. Die Denkbilder einer « Dialektik der Aufklärung » verheißen keine Rettung mehr, sondern gehen unter in einer postmoderne Verelendung der Theorie [3]. Die Popularphilosophie, die uns dies dann be-

[1] Arnold Gehlen: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied 1963, S. 323.

[2] Am einflußreichsten waren hier die Bücher von Daniel Bell (*Die nachindustrielle Gesellschaft*, 1975; *Die Zukunft der westlichen Welt*, 1976). Vgl. hierzu die Diskussion bei Heinz-Günter Vester (*Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*, Bonn 1984) und die Ideologiekritik bei Helmut Dubiel: *Was ist Neokonservativismus?*, Frankfurt a. M. 1985).

[3] Es gibt hierzu neuerdings eine ganze Serie von Büchern klagenden bzw. anklagenden Charakters, z. B. Burghardt Schmidt: *Postmoderne — Strategien des Vergessens*, Darmstadt und Neuwied 1986; einige der Referate aus der Veranstaltungsreihe der

greiflich macht, wäre z. B. der Poststrukturalismus [4]. Man sagt nicht mehr « Kritik » und « Krise » zur Beschreibung der Widersprüche der modernen Gesellschaft und der Kunst der Moderne, deren Kräfte der Selbstkritik und Selbstreflexion sich letztlich in Selbstzerstörung verkehrt hätten. Die neuen Schlagwörter heißen Dekonstruktion, Dezentrierung, Simulation, Indifferenz usw [5]. Das Schicksal der Moderne, so scheint es, hat inzwischen das Feuilleton der Tageszeitungen erreicht. Moderne versus Postmoderne: Ist das mehr als ein unqualifizierter Übergang vom Choc zum Chic? Gestritten wird darüber, ob die sogenannte Postmoderne nur eine neue Variante der Moderne sei oder die allerneueste Mode oder doch die Signatur eines neuen Zeitalters. Die hier bewegte Begrifflichkeit eines « Postismus » [6], wie man auch gleich sagen könnte, wird mit zunehmendem Gebrauch immer nichtssagender, was aber nicht heißen muß, daß die im gesamten kulturellen Bereich zu beobachtenden Phänomene nicht doch sprechend, wenn auch nicht gerade vielversprechend sind.

Um dem Gerede eines postmodernen Zeitgeistes zu entgehen, müßte man herausfinden, ob und wie die neuerdings

Berliner Akademie der Künste: *Der Traum der Vernunft. Vom Elend der Aufklärung*, Darmstadt und Neuwied 1986; Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw (Hg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986.

[4] Vgl. die Überblicke von Günther Schiwy: *Poststrukturalismus und « Neue Philosophen »*, Reinbek 1985; sowie Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a. M. 1983. — Wie einfach und doch historisch falsch die Ineinssetzung von Postmoderne und Poststrukturalismus ist hat Andreas Huyssen gezeigt (*Postmoderne — eine amerikanische Internationale?* In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.):*Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 31 ff.).

[5] Ich darf hier auf die Aufarbeitung der Thematik und ihre bibliographische Erfassung in Huyssen/Scherpe: *Postmoderne* (vgl. Anm. 4) verweisen. — Zu ergänzen ist: Christa Bürger und Peter Bürger (Hg.): *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1987.

[6] Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt a. M. 1985, S. 48 f.

in Kultur und Politik, in Kunst und Wissenschaft zu registrierenden Phänomene, die Denkstile und Argumentationsmuster in Opposition stehen zu dem, was Jürgen Habermas das « Projekt der Moderne » genannt hat [7]. In Opposition oder in Differenz? Hier schwanke ich schon, denn der postmoderne Zeitgeist entzieht sich der Fixierung durch Dualismen. Dialektisches Denken, so Jean Baudrillard, einer der Vordenker der « Simulationsgesellschaft » [8], muß scheitern an der zunehmenden Entqualifizierung der gesellschaftlichen Diskurse, die letztlich zur Ununterscheidbarkeit des jeweils 'Realen' führen wird oder schon geführt hat: zur « neuen Unübersichtlichkeit », wie der nach Handlungsmustern und -orientierungen forschende Jürgen Habermas das gleiche Phänomen nennt [9].

Differenzierungen der diversen intellektuellen Produktionen unseres Zeitgeistes sind wohl in jedem Falle und nach wie vor sinnvoll und legitim. Zu erforschen wäre die « kulturelle Logik » [10], mit der in den westlich-kapitalistichen Gesellschaften ein neuer, uniformierender 'Zeitgeist' sich durchsetzt. Für diese makrologische, gesellschaftstheoretische Fassung der aktuellen Problemkonstellationen gibt es wichtige Vorarbeiten [11]. Für die hier zu notierenden Beobachtungen und Gedanken muß der Mikrokosmos der literarischen und künstlerischen Phänomene ausreichen.

[7] Zusammenfassend jetzt: Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1985.

[8] Vgl. von Baudrillard z. B.: *Die fatalen Strategien*, München 1985. Zur Kritik an Baudrillard u.a. Lothar Baier: *Der Schwindel der Simulation*. In: Merkur 451/452 (1986), S. 807 ff.

[9] Jürgen Habermas: *Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt a.M. 1985. Hierin Habermas' Aufsatz *Moderne und Postmoderne Architektur*, der den Streit um die Postmoderne ausgelöst hat.

[10] Vgl. hierzu: Fredric Jameson: *Postmoderne — Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*. In: Huyssen/Scherpe: *Postmoderne* (Anm. 4), S. 45-102.

[11] Einander zu konfrontieren wäre die von Dubiel kritisierte, 'affirmative' Gesellschaftstheorie (vgl. Anm. 2) mit neomarxistischen Konzeptionen Ernest Mandels *Der Spätkapitalismus* (1972) bis zu Ernesto Laclaus *Politik und Ideologie im Marxismus* (dt. 1981).

Doch ist eine veränderte « Logik der Kultur » auch in den allerkleinsten Ausdrucksformen spürbar, z. B. in einem Gedicht von Hans Magnus Enzensberger, mit dem ich meinen Rundgang durch die postmoderne Kulturlandschaft beginnen möchte:

Die Furie

Sie sieht zu, wie es mehr wird,
verschwenderisch mehr,
einfach alles, wir auch;
wie es wächst, über den Kopf,
die Arbeit auch; wie der Mehrwert
mehr wird, der Hunger auch;
sieht einfach zu, mit ihrem Gesicht,
das nichts sieht; nichtssagend,
kein Sterbenswort;
denkt sich ihr Teil;
Hoffnung, denkt sie,
unendlich viel Hoffnung,
nur nicht für euch;
ihr, die nicht auf uns hört,
gehört alles; und sie erscheint
nicht fürchterlich; sie erscheint nicht;
ausdruckslos, sie ist gekommen;
ist immer schon da; vor uns
denkt sie; bleibt;
ohne die Hand auszustrecken
nach dem oder jenem,
fällt ihr, was zunächst unmerklich,
dann schnell, rasend schnell fällt, zu;
sie allein bleibt, ruhig,
die Furie des Verschwindens.

Unsinnig ist die Frage, ob ein in Sachen der modernen Lyrik so bewährter, an Gottfried Benn geschulter Dichter wie Enzensberger nun womöglich im neuen Metier des Postmodernen sein lyrisches Auskommen sucht. Die Frage nach der neuen Zugehörigkeit deutscher Dichter — Handke und Botho Strauß oder auch Heiner Müller werden hier am häufigsten genannt [12] — zeugt vom Nichtbegreifen der

[12] Vgl. z. B. Heinz Günter Vester: *Konjunktur der Konjekturen. Postmodernität bei Pynchon, Eco, Strauß.* In: L'80, H. 34

neuartigen Problemkonstellation. Als 'postmodern' ist mit Sicherheit vorerst nur die kulturindustrielle Strategie zu begreifen, mit der ein suggestiver Begriff in Umlauf gebracht wird, nach und nach in den Medien Realität gewinnt, um sodann im nachhinein mit einer literarischen Wirklichkeit der Autoren und Werke aufgefüllt zu werden. Diese dient dann vor allem zur Legitimierung der vorgegebenen 'Realität' des Begriffs. Mit einer derart verqueren und verkehrten 'literarischen Wirklichkeit' muß auf dem multimedialen Terrain der neuesten Kulturindustrie allemal gerechnet werden. Enzensbergers Gedicht handelt diese Konstellation nicht ab, ist aber von ihr gezeichnet.

Das Gedicht aus dem Sammelband *Die Furie des Verschwindens* [13], umschreibt und umspielt eine Realitätserfahrung und eine Denkbewegung: die des Entzugs von Substanz, von Sinnhaftigkeit. Vom « Schwinden der Sinne » [14] und Verschwinden von Sinn ist heute in der bundesrepublikanischen und mitteleuropäischen Kulturszene allenthalben die Rede. Vom « Schwindel » im Sinne des Taumelns (der Signifikanten) spricht André Glucksmann in seinem viel zitierten Buch « La Force du Vertige » [15]. Die hier in Umlauf gebrachte Metapher ist kennzeichnend für ein Bewußtsein der « Agonie des Realen », für ein Gefühl des Verlusts der zeitlichen und räumlichen Koordinaten. Assoziiert wird die Rede vom Ende und vom Tod. Abgelebt sind die « großen Erzählungen » unserer Geschichte, wie der französische Philosoph Jean-François Lyotard sagt, und er meint damit

(1985), S. 11-28; jetzt auch noch Hans-Thies Lehmann: *Mythos und Postmoderne. Botho Strauß, Heiner Müller.* In: Albrecht Schöne (Hg.): *Akten des VIII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985*, Tübingen 1986, S. 249-255.

[13] Hans Magnus Enzensberger: *Die Furie des Verschwindens*, Frankfurt a.M. 1980; *Die Furie*, S. 86.

[14] Vgl. z. B. Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M. 1984.

[15] In deutscher Übersetzung *Philosophie der Abschreckung*, Stuttgart 1984; Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986.

die großen Welterklärungssysteme, sei es nun das von Marx oder das von Freud: Dies alles seien ideologische Muster, die den vernünftigen Zusammenhang eines Ganzen der Welt behaupten, während die Realität des sogenannten Posthistoire doch zeige, daß eine derartige substantielle Einheit an den Rändern zerfalle, in viele Teile auseinandergespregt werde, die zu einem sinnvollen Ganzen sich nicht mehr zusammenfügen lassen [16].

Die Rede vom Ende der Welt, sehr oft auch vom Tod der Literatur oder generell vom « Tod der Moderne » [17] ist natürlich nicht neu. Sie taucht in Krisenzeiten immer wieder periodisch auf. Allerdings ist zu fragen, ob die allerneueste Beschwörung eines Schwindens von Substantialität und einer apokalyptischen Todeserwartung nicht doch eine andere Bedeutung hat. Enzensberger selbst, in seinen « Randbemerkungen zum Weltuntergang », bezeugt, daß die Apokalypse ihre Jahrtausende alte Anziehungskraft verloren habe [18]. Das Neuartige des jetzt bevorstehenden Weltuntergangs sei, daß er herstellbar geworden ist. Günther Anders exponierte diesen Gedanken bereits in den 50er Jahren. Und der amerikanische Kritiker Charles Newman schreibt: « The apocalypse is over, not because it didn't happen, but because it happens every day. » [19] Daß Schreckliche ist also nicht, daß etwas (der große Knall) geschehen wird, sondern entsetzlich ist das Bewußtsein, daß nichts geschieht, oder daß alles schon geschehen ist. Apokalypse im traditionellen Sinne meinte ja eine notwendige, strafende und darin sinnvolle Vernichtung. Apokalypse ist hier begleitet von der Hoffnung, daß aus den Ruinen ein

[16] Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1986.

[17] Vgl. den Diskussionsband *Der Tod der Moderne*, Tübingen 1983.

[18] Hans Magnus Enzensberger: *Politische Brosamen*, Frankfurt a. M. 1982, S. 225.

[19] *The Post-Modern Aura — The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston: Northwestern University Press 1985, S. 56.

neues Leben blühen wird [20]. Diese Zukunftshoffnung nun ist, wie es scheint, endgültig verschwunden: « Hoffnung, denkt sie [die Furie], unendlich viel Hoffnung, nur nicht für euch ».

Fragt man in bewährtem Sinne das Enzensberger-Gedicht daraufhin ab, wer hier das lyrische Ich sei — ein die Zeilen bewegendes Subjekt —, so wird man auf den Zustand des Verschwindens selber verwiesen, mythologisierend gefaßt als « Furie ». Diese Furie tut nichts.

> Sie sieht zu, wie es mehr wird,
> verschwenderisch mehr,
> einfach alles, wir auch.

Sie verharrt voyeuristisch in unendlicher Ruhe und Indifferenz; selber gesichtslos, sieht sie zu angesichts des Prozesses der Selbstauflösung von Welt, genauer von Gesellschaft. Was sich da als Gesellschaftliches bewegt, ist ein diffuses « Es ». Es werden jedoch einige Indizien für das Verschwinden gesellschaftlicher Realität (und vielleicht muß man ergänzen: einer bestimmten bislang erfahrenen und benennbaren Realität) genannt. Ein Indiz ist das ständige « Mehrwerden », womit, sehr deutlich in Enzensbergers Gedankenhorizont, eine permanente Überproduktion gemeint ist, ein Zu-viel-Produzieren sowohl von Waren wie auch von Ideen: ein unendlicher, sich schließlich am eigenen Profit erschöpfender Mehrwert. Die Gesellschaft ist, folgt man dem hier angespielten Gedanken, nicht mehr von Produktion geprägt, von Arbeit, von produktiver Arbeits- und Wissenskraft, sondern von Reproduktion, einem schier unendlichen Prozeß des Austauschs und der Transformation, in dem alles Charakteristische allmählich verlorengeht. Und so heißt es in Enzensbergers Gedicht folgerichtig, daß

[20] Vgl. Klaus R. Scherpe: *Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs — zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne*. In: Huyssen/Scherpe, *Postmoderne* (s. Anm. 4), S. 270-301.

kein Gesicht mehr kenntlich ist, « nichtssagend » sei alles, nicht mal ein « Sterbenswort » zur Benennung des Zustands wird verausgabt.

Enzensbergers Gedicht bezeichnet offenbar mehr als die ästhetischen Äquivalente von 'Verdinglichung' und 'Entfremdung', die in der Lyrik der Moderne seit 150 Jahren dominieren. Was nicht mehr zum Ausdruck kommt und offenbar auch nicht mehr zum Ausdruck kommen kann, ist eine ästhetische Qualität des « Neuen » und des « Anderen », die noch einmal Anlaß sein müßte für eine Utopie in der Form der Kunst. Was den gesellschaftstheoretischen Gehalt angeht, so ist festzustellen, daß die Gesellschaft, die Enzensberger vor Augen steht — die amerikanische und mitteleuropäische Lebenswelt der 70er Jahre — nicht mehr zureichend mit Begriffen wie 'Entfremdung' und 'Verdinglichung' erfaßt und kritisiert werden kann. Damit ist nicht gemeint, daß nicht auch heute noch die Frage aus Brechts Film « Kuhle Wampe » aus den 20er Jahren, « Wem gehört die Welt? », klar beantwortet werden könnte: sie gehört immer noch denjenigen, die über die wirtschaftliche Macht verfügen. Nur bedeutet diese Wahrheit heute wenig, da sie kaum noch faßbar ist, an Konturen verliert, kaum noch anwendbar zu sein scheint — ohne Hoffnung.

Nehmen wir die Zeichenwelt des Gedichts beim Worte und deuten sie gesellschaftstheoretisch. Kennzeichnend für eine sogenannte postindustrielle Gesellschaft scheint zu sein, daß sie nicht mehr vom Gegensatz von Kapital und Arbeit geprägt ist, sondern von einer allumfassenden und übergreifenden Mediatisierung des Denkens, Fühlens und Handelns, wovon die Heimcomputer und die digitalen Taschenrechner, mit denen schon die Kinder aufwachsen, nur ein geringer Teil sind. Die Arbeit am Fernseh-Terminal, die datenverarbeitende BTX-Aktivität, die Monitor-Überwachung einer automatisierten Anlage: Dieses avanciert heute zur prototypischen Gestalt gesellschaftlichen Handelns. Wenn Brecht seinerzeit sagen konnte, daß die « eigentliche Realität in die Funktionale gerutscht » sei, so müßte man

wahrscheinlich heute sagen, daß unsere Realität in die 'Funktionale' und in « die 'Mediale' » verschoben wurde. Der « Schwindel » im Sinne des Schwindligwerdens, des Verlusts von klaren Konturen des Denkens und Handelns, ist durchaus als Folge der derart manifesten gesellschaftlichen Modernisierung zu begreifen. Wenn, wie es das Enzensberger-Gedicht sagt, alles immer mehr wird, 'über den Kopf wächst', 'an Ausdruck verliert' und nicht mehr identifizierbar ist, so steht dieser Befund in Verbindung mit einer Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung, die dadurch gekennzeichnet ist, daß der Kapitalismus sozusagen immer « reiner » wird, immer funktionaler wird, immer integrativer. Die Sphäre der gesellschaftlichen Reproduktion dominiert die der Produktion. Die Medien und Werbeindustrien durchdringen und kolonisieren heute auch die Sphäre des Unbewußten. Es gibt keine Residuen einer noch unverbrauchten « Natur » mehr, kein Bewußtsein, das nicht integriert und funktionalisiert wäre. Meint die « Furie des Verschwindens » den Entzug von Substanz und sinnhaftem Denken, so sind diese Entzugserscheinungen radikaler vorzustellen als in den Begriffen der Selbstentfremdung und der Selbstreflexion, nach denen bislang die künstlerische Moderne definiert wurde. In einer sich vollendenden, 'absoluten' Tauschgesellschaft, so die Folgerung, werden alle substantiellen Annahmen konvertibel, substituierbar. Hierin und von hier aus, so scheint es, sind die Thesen der neuen Popular-Philosophen des Posthistoire und der Postmoderne durchaus plausibel, also z. B. Lyotards Formel, daß wir, zumal in der Kunst, nur noch über Kopien verfügen, von denen das Original verschwunden ist [21]. Oder Baudrillards Vorstellung, daß wir in einer Welt leben, in der das, was wir 'Wirklichneit' nennen, eigentlich nur noch simuliert und inszeniert wird. Auch die fünf Sinne kann man programmieren und einstellen, je nach Bedarf. Alexander Kluge und Oskar Negt sprachen schon in « Öffentlichkeit

[21] Jean-François Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist Postmoderne?* In: Tumult 4 (1982), S. 137 ff. Ders.: *Das Erhabene und die Avantgarde.* In: Merkur 424 (1984), S. 151-164.

und Erfahrung » von « Programmsinnlichkeit ». Bedürfnisse und Erlebnisse sind herstellbar geworden, ununterscheidbar von sogenannten 'wirklichen' Bedürfnissen und Erlebnissen.

Die Erkundung der gesellschaftlichen Motive, die für die Rede von der Postmoderne vorauszusetzen sind, ist keineswegs als Abschweifung zu verstehen, vielmehr als Gegenrede zu einer zu einfachen Abrechnung mit der Postmoderne als einem modischen Phänomen, als hysterischem Ausschlag eines modischen Zeitgeistes. Ich plädiere dafür, die Zeichen der Zeit, so wie sie Enzensberger in seinem Gedicht liest, sozusagen nachzubuchstabieren, zu überprüfen, und zwar im Vergleich zu dem, was man bisher mehr oder weniger fraglos « die Moderne » genannt hat. Im Vordergrund stehen soll eine Differenzbestimmung von Moderne und Postmoderne, wobei in jedem Falle mehr gemeint ist als das Abmessen von Stilrichtungen und künstlerischen Programmen. Denn wenn eines die Postmoderne auszeichnet, so ist es dies: daß sie als einheitliche Kunstperiode keineswegs zu fassen ist. Ihr Signum ist — ob nun im Urteil der Kritik verdammt oder verehrt — die voll- endete Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen aller bisherigen Kunstrichtungen und -errungenschaften.

In der emotional aufgeladenen Debatte um die Postmoderne stehen sich zwei Positionen gegenüber, fast so, als könnte man im Zeichen des Posthistoire noch wie eh und je zwischen 'wahr' und 'falsch' konzeptionell unterscheiden. Die Fürsprecher eines von der Moderne abgekoppelten postmodernen Wissens gehen davon aus, daß das sogenannte « Projekt der Moderne » — das der Aufklärung, der Emanzipation und des Fortschritts — gescheitert sei. Das hierauf reflektierende « postmoderne Wissen » (Jean-François Lyotard) stellt sich in der deutschen Rezeption dar als radikale « Vernunftkritik » bis hin zur Denunziation der Aufklärung einschließlich der Schriften von Horkheimer und Adorno, Lukács und Bloch [22].

[22] Vgl. einige der Diskussionsbeiträge in *Der Tod der Moderne* (s. Anm. 17) und Gerd Bergfleth: *Zur Kritik der palavernden Aufklärung*, München 1984.

Aufklärerisches Denken sei selber das Produkt einer falschen Mythologisierung, einer trügerischen und betrügerischen Humanisierung. Dagegenzuhalten wäre eine « Subversion des Wissens » (wie das von Michel Foucault abgeleitete Schlagwort lautet), eine Kraft des Imaginären, die das Gefängnis der traditionellen Moral und vor allem das Gefängnis der Sprache aufsprengt. Die Kritik am « Projekt der Moderne », die in diesem Sinne im wesentlichen Vernunftkritik ist, führt zu zwei Konsequenzen, die, wenn ich recht sehe, vor allem von ästhetischen Vorstellungen besetzt sind: zum einen zu der Annahme, jenseits der Vernunft sei ein freier Auslauf anarchischer Phantasien möglich, eine radikale Vorstellung, die allerdings mangels des pragmatischen Bezugs auf Gesellschaft nur noch auf sich selbst verweist. Diese selbstgenügsame Selbstreferentialität ersetzt möglicherweise das, was die Moderne stets auszeichnete, das Moment der Selbstkritik. Die postmoderne Position der Vernunftkritik kann aber auch — und dies wäre die zweite Variante — auslaufen in einer Stimmung der, wie Baudrillard es genannt hat, « zauberhaften Indifferenz » [23] jenseits des Engagements. Hier entsteht eine weit verbreitete intellektuelle Stimmung, die auf neue « Intensitäten » setzt, die jenseits der gesellschaftlichen Funktionen, Vermittlungen und Zwänge zu denken sind.

Gegen diese Positionen eines postmodernen Wissens und die daran anschließenden ästhetischen Einstellungen (anarchisch, hedonistisch) treten Theoretiker auf, die fordern, das « Projekt der Moderne » erst einmal zu vollenden, anstatt sich mit der Geste des Verwerfens der neuesten Stimmung im Westen hinzugeben. Jürgen Habermas geht es um die Neuformulierung aufklärerischer Prinzipien, die in einer Theorie des kommunikativen Handelns neue Kraft entfalten sollen. Peter Bürger bestreitet, daß die Postmoderne überhaupt einen gravierenden Einschnitt bedeutet [24].

[23] Vgl. Anm. 20.

[24] Peter Bürger: *Das Altern der Moderne*. In: Ludwig von Frie-

Für Habermas und Bürger ist das Gerede über die Postmoderne letztlich nur ein Deckmantel für einen neuen Irrationalismus im Bereich der Politik. Gegenüber dieser Position wäre allerdings skeptisch zu fragen, ob die genannten gesellschaftlichen Entwicklungen, die in den 80er Jahren deutlich werden und die als « Logik der Kultur im Spätkapitalismus » (Jameson) bestimmbar sind, noch einmal mit den traditionellen, kategorial gefaßten Gegensätzen von Fortschritt und Reaktion, Vernunft und Mythos, links und rechts, Geschichte und Geschichtsverlust, Verstand und Sinne usw. erfaßt werden können. Das deutsche Denken neigt ja ohnehin dazu, sich die Welt in absoluten Gegensatzpaaren zu vergegenständlichen. Das Denken in Differenzen und nicht in emphatisch behaupteten Oppositionen ist durchaus ein Vorzug der französischen Vordenker einer Postmoderne. Im aktuellen Streit zwischen moderner Selbstbehauptung und postmoderner Selbstzerstörung der Vernunft ist wohl in jedem Falle eine historische Differenzierung angebracht. Zunächst einmal wäre der Doppelcharakter des « Projekts der Moderne » in seiner aufklärerischen und in seiner destruktiven Energie anzuerkennen [25]. Gerade die Kunst der Moderne, man denke an Dada oder an den Surrealismus, vereinigt ja beide Elemente (konstruktive und destruktive) in einer wirkungsvollen künstlerischen Strategie. Die Behauptung einer Postmoderne wäre unter dieser Voraussetzung vielleicht genauer zu begreifen als Radikalisierung der Destruktionsenergien in der Moderne, ohne Rückvermittlung zu einem aufklärerischen Protestpotential. Postmoderne Verlautbarungen, zumal in den Künsten, sollten wir genauer daraufhin befragen, ob ihnen die Lust an der Destruktion (anarchisch) oder das Vērharren in Differenz (hedonistisch) eigentlich unabdingbar sind.

Wenn im folgenden nun einige Differenzbestimmungen und auch Übereinstimmungen zwischen der Kunst von Moderne und Postmoderne benannt werden, so gilt vorab, daß

deburg/Jürgen Habermas (Hg.): *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt a. M. 1983, S. 177-197 Vgl. auch Anm. 5.

[25] Vgl. Huyssen/Scherpe: *Postmoderne* (Anm. 4), S. 276.

die sogenannte Postmoderne nicht als Stilrichtung zu bestimmen ist, nicht als Phase der Kunstentwicklung wie zuvor etwa Naturalismus, Expressionismus oder Neue Sachlichkeit. Ein Kennzeichen der Postmoderne ist ganz gewiß, daß sie sich eben nicht strukturell und stilistisch eingrenzen und bestimmen läßt. Und dies hat zweifellos seinen Grund im neu zu durchdenkenden gesellschaftlichen Vermittlungszusammenhang — dem permanenten Recycling aller Phänomene bis zum Verschwinden einer « eigentlichen » Realität. Ich versuche in abgekürzter Form eine schematische Gegenüberstellung von möglichen modernen und postmodernen Kennzeichen der Kunst zu geben. Als postmodern gilt eine Imitationskunst, wo die Moderne noch an das Original glaubte. Es gibt nur noch Kopien, deren Original verlorengegangen ist, wie Lyotard sagt. Es dominiert eine Kunst des Zitats, der Variation, der Parodie und des Pastiche, nicht mehr eine Kunst des Ausdrucks und der Authentizität. Besonders in der Architektur hat man diese Tendenz hervorgehoben: den gewollten Stilmischmasch, das pastiche, das wie es scheint, fast beliebige historische Zitat. Wenn man durch James Stirlings Neubau der Staatsgalerie in Stuttgart wandert, so ist man einem Verwirrspiel der verschiedensten Stile und Stilzitate ausgesetzt. Es herrscht ein synkretistischer Zauber: Eng beieinander stehen ägyptische Säulen und High-Tech-Elemente; nebeneinander findet sich ein tempelartiges Portal und eine Anspielung auf den Stuttgarter Hauptbahnhof, daneben wiederum moderne geometrische Figuren des Bauens (Rechtecke, Kreise, Trapeze) neben Pilzornamenten. Diese postmoderne Architektur protestiert gegen den Funktionalismus in der Architektur der Moderne, der für seinen in Beton gegossenen bloßen Nützlichkeitsinn zur Rechenschaft gezogen wird. Postmoderne Architektur dagegen soll wieder phantasievoll sein, etwas zu 'erzählen' haben, nichts Neues, aber Effektvolles in der Zusammensetzung des Altbekannten. Imitat also und nicht Innovation. Für die anderen Künste gilt Vergleichbares, z. B. für den Film und auch für die Literatur. In den Filmen von Wim Wenders, vor allem in « Paris, Texas » herrscht diese Vorgabe des Imitierten und in den Bildern Nachpräparier-

ten. Die originären Handlungsmotive von Charakteren werden zurückgenommen zugunsten der Hauptmotive des Tauschs und der Substitution. Die Figuren proben gewissermaßen voreinander ihre Rollen, Identität des Charakters gibt es nur noch in der Form der Maskerade, und auch die Liebeshandlung wird in Wenders' Film zurückgenommen hinter die Glaswand der Peep-Show.

Wo in der Kunst der Moderne, etwa der des Expressionismus, die Tiefendimension, des Menschseins symbolhaft utopisch, in jedem Falle ausdrucksstark angesprochen wurde, regiert in der Kunst der Postmoderne eine absichtliche Beschränkung auf das Oberflächliche, das Nebeneinander von Heterogenem an Stelle der Suche nach einem verbindenden und verbindlichen Grund. Heterogenität dominiert über Homogenität. Die Gegenwart scheint verabsolutiert, indem sie alles Vergangene und alles Künftige aufsaugt. « Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit » heißt ein aktueller Filmtitel von Alexander Kluge [26]. Statt der sinnhaften Gebärde dominiert die reine Vorführung. Das Performative *(performance)* erscheint als Selbstzweck gegenüber einem Inhalt, der darzustellen ist. Das Darstellende dominiert das Dargestellte. Da sozusagen alles und jedes an jedem Ort und jederzeit durch die Medien, vom Heimcomputer bis zum Satellitenfernsehen, als Wirklichkeit 'herstellbar' ist, wird die Art der Vermittlung von Wirklichkeit als die 'eigentliche' Wirklichkeit angesehen.

Beispielhaft deutlich wird dies in neueren Darstellungen der Großstadt. Die Komplexität der modernen Metropole ist nicht mehr mittels der für diese Gattung üblichen Symbolisierung durch Antagonismen (Land-Stadt, Individuum-Masse, Gegensatz der Klassen) und auch nicht durch die Behauptung eines City-Center (« Notre Dame de Paris », « Berlin Alexanderplatz ») erzählbar [27]. Die Städte, so Ale-

[26] Alexander Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Das Drehbuch zum Film*, Frankfurt a. M. 1985.

[27] Hierzu Klaus R. Scherpe, *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins* « Berlin Alexanderplatz ». In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1987, S. 418-437.

xander Kluge, verlieren ihren alten Illusionsgehalt. In ständiger « Umproduktion » befindlich, produzieren sie doch keine für sie charakteristischen, 'unverwechselbaren' Bedeutungselemente mehr. Kluges filmische Erzählung macht eben dieses 'Uneigentliche' zum Thema. Die Stadt und das Leben in der Stadt werden gezeigt als oberflächlich vermittelt durch ein raumgreifendes Informations- und Kommunikationssystem. Dieser Vermittlungs und Übermittlungsapparat 'verzehrt' die Zeitdimension. Die Übermacht des Gegenwärtigen löscht die Vergangenheit und die Erinnerung wie auch die Zukunft und die Hoffnung aus.

Noch radikaler und schon viel früher als die europäischen Künstler (mit Ausnahme vielleicht von Italo Calvino) haben sich amerikanische Autoren der 'Hyperrealität' eines post-modernen Weltenraumes gestellt. Thomas Pynchons « The Crying of Lot 49 » spielt in der Plastik- und Computerwelt von Los Angeles [28]. Die Stadt erscheint hier als 'real' nurmehr in ihrem Beziehungs- und Kommunikationsgeflecht, das immer wieder nur Leere produziert, die Leere einer nur noch übermittelten Realität. Diese Oberflächlichkeit ist jedoch nicht beliebig und zufällig, sondern vielfältig gerichtet und ausgerichtet nach den Systemen der Information und Kommunikation. Das Bedeutungssystem, das der Text gewissermaßen im Namen der Stadt herstellt, ist per definitionem ohne Transzendenz. Es herrscht die leere Form, die bloße Struktur, die Entdifferenzierung. Doch eines droht dem perfekten Bedeutungssystem: die Selbstauflösung, die « Entropie ». Die absolute und übermächtige Präsenz der Stadt scheint gepaart mit einer schrecklichen Angst vor der reinen Immanenz, und diese Angst überfällt die Heldin Oedipa Maas (!), die Pynchon in die Stadt San Narcisco (!) einreisen läßt. Die Heldin, die sich selbst manchmal nicht ganz sicher ist, ob sie aus Fleisch und Blut

[28] Deutsch: *Die Versteigerung von No. 49*, Reinbek 1973.

oder aus Pappmaché gemacht ist, als Person oder als Reklamebild existiert, wird umgetrieben von einer undefinierbaren Energie der Suche, einer manischen Vorstellung, daß in all' dieser Leere dennoch die Worte zu ihr kommen müßten. Und hier nun offenbart sich etwas, was gleichfalls als typisch für die Postmoderne zu vermerken ist: der Umschlag einer hochgezüchteten Hyperrealität in die Regression, die Sehnsucht nach dem einfachen Wort. Eine Remythisierung der Welt scheint immer noch nahe zu liegen, wo die Welt sich nur noch als Welt der Apparate selber animiert.

Was die Literatur der Moderne mit ihrer Reflexion auf das « Neue » und « Andere », zumindest in der Form der Selbstreflexion, besonders treffen muß, ist zweifellos diese Art der absoluten Relativierung eines individuellen Schicksals: das Verschwinden der Identität, des Charakteristischen in den Netzwerken der Information und in den Codes eines systematisch vorgeordneten Lebens. Maskenspiele des Ich hat es sicher in der Literatur der Moderne schon immer und immer wieder gegeben, von Oscar Wilde bis zu Mishima. Die postmoderne Maskerade jedoch ist anders zu bestimmen. Es fehlt der Rückbezug auf ein 'wahres' und 'echtes' Gesicht. Ein authentisches Ich, das hinter der Maske kritisch zu erkennen wäre, interessiert nicht mehr. Verloren geht jeweils der kritische Gegenbegriff: Die Desintegration der Person wünscht sich gar keine Integration mehr, die Dissemination der Bedeutungen ruft nach keiner verborgenen Bedeutung mehr. Es versiegt die Problemgeschichte des erkennenden Subjekts, das Subjekt-Drama des 'Cogito'. In der Postmoderne, so hat man gemeint, ist das Subjekt zu einem Objekt des Wunsches geworden: zu einer Matrix, einer Spiegelfläche unendlich vieler Wunschprojektionen [29].

Ein anderer Punkt der Unterscheidung von Moderne und Postmoderne betrifft das Verhältnis von hoher Kunst

[29] Vgl. hierzu Thomas Elsaesser: *American Graffiti und Neuer Deutscher Film — Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne.* In: Huyssen/Scherpe: *Postmoderne* (Anm. 4), S. 302-328.

und sogenannter niederer oder Gebrauchs- und Unterhaltungskunst (*mass culture* nach amerikanischem Sprachgebrauch) [30]. Zumindest in der amerikanischen Postmoderne ist es durchaus Absicht, die Unterscheidung zwischen hoher Kunst und Kunstkonsum einzuebnen: Das ist bekannt seit den photographischen Kompositionen von Andy Warhol. « Learning from Las Vegas » heißt die Parole des amerikanischen Architekten Charles Venturi. Hamburgerstands, Autofriedhöfe, Bushaltestellen, gerade Straßen mit riesigen, beim Vorbeifahren sich ineinander verschiebenden Leuchtreklamen sollen schön sein [31]. Ein ästhetischer Populismus ersetzt den Purismus der hohen Kunst der gelegentlich so genannten « klassischen Moderne » (T.S. Eliot oder Ezra Pound). Gefragt ist also nicht mehr die Erlesenheit der ästhetischen Erfahrung und des Ausdrucks, die noch die Surrealisten auf ihre Weise zu retten versuchten, indem sie die individuelle Wahrnehmung der Objekte kostbar machten. Auch geht es nicht mehr darum, wie in den historischen Avantgardebewegungen, die Kunst dem Leben anzunähern und dadurch provozierend zu wirken (vom Dada bis zur Op-Art). Gewisse Strategen der amerikanischen Postmoderne stellen heute die Behauptung auf, daß die uns begegnende Alltagswelt als reproduzierte und imitierte Wirklichkeit, als durch Konsum und Kommerz frisierte Realität, immer schon die ästhetischen Elemente mit sich führt und die ästhetischen Bedürfnisse integriert, die zuvor die 'hohe Kunst' als ihr Privileg in Anspruch nahm.

Bleiben wir noch einen Moment bei den amerikanischen Maßstäben für die Kunstentwicklung, die in der Debatte um die Postmoderne, insbesondere im Bereich der Architektur, ja direkt auf die europäische Diskussion durch-

[30] Fredric Jameson: *Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur.* In: Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur,* Frankfurt a. M. 1982, S. 108-142.

[31] Deutsch: Robert Venturi, Denise Scott und Steven Izenour: *Lernen von Las Vegas,* Wiesbaden 1979.

schlagen [32]. Selbst wenn es uns gelingt, die vorläufige Phänomenologie einer Postmoderne — Vorrang des Pastiche, Diffusion des 'Identischen', Dominanz der Oberfläche, die Zitatkunst eines neuen Historismus — zu den in der Moderne schon bekannten Phänomenen in Bezug zu setzen und sie derart zurückzubinden, so ist *eine* Differenzbestimmung in den letzten Jahren und Jahrzehnten doch unabweisbar: die veränderte Art der Vermittlung von Kultur, von Kunstprodukten, eine veränderte Art der Wahrnehmung und eine andere Art des Umgangs mit den Werken der Kunst. *Consumer capitalism*, wie die Amerikaner sagen, ist keine monolithische Erscheinung, vielmehr derart ausdifferenziert und im übermächtigen Warenangebot derart flexibel, daß die früher kritisch wirksame Unterscheidung zwischen Kunst und Ware und die Vorstellung einer Kunst als Protest gegen die Ware hinfällig geworden sind. Der Kapitalismus neuesten Typus ist 'revolutionär' darin, daß er die traditionellen Lebensstile und Haltungen abbaut, orthodoxe Ideologien einebnet und die bislang stabilen Formen der Darstellung der Realität in den Künsten ständig unterhöhlt, um die Konsumtion auf immer höherem Niveau zu stimulieren. In der amerikanischen Gesellschaft sei ein « Hyperpluralismus » zu beobachten — so der Kritiker aus dem eigenen Lande [33], in dem alles Adversative, alles Gegensätzliche ausgetilgt wird zugunsten eines wie immer realen oder imaginären Austauschs aller Dinge, Gefühle, Handlungen, Diskurse, Methoden — was immer man anspricht oder zum Sprechen zu bringen versucht.

Kehren wir zurück zum deutschen Schauplatz der Auseinandersetzungen um das Schicksal der Moderne, so beobachten wir eine größere Anstrengung der historischen Rekonstruktion. Zentral geblieben ist hier im Anschluß an die Diskussionen der zwanziger Jahre (Benjamin, Kracauer, Bloch und auch Ernst Jünger) die Frage nach dem Wirklich-

[32] Vgl. hierzu Andreas Huyssen: *Postmoderne — eine amerikanische Internationale?* In: Huyssen/Scherpe: *Postmoderne* (Anm. 4), S. 13 ff.

[33] Vgl. das Buch von Newman (Anm. 19).

keitsverlust der Künste im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, die Frage nach den verbleibenden Möglichkeiten der Kritik. In den Literaturkritiken von Dieter Wellershoff und Helmut Heißenbüttel und bei Autoren wie z. B. Ernst Jandl und Elfriede Jelinek findet sich die postmoderne Problemkonstellation reflektiert, bevor das neue Schlagwort, angereichert durch den amerikanischen Bedeutungsüberschwang, in Mode kam.

Dieter Wellershoff spricht in seinen Vorlesungen über die « Auflösung des Kunstbegriffs » (1981) von dem neuen Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, das dadurch gegeben sei, daß sich unter dem Imperativ der Funktionalisierung und der technischen Effekte Kunst und Wirklichkeit immer mehr annähern, am deutlichsten etwa in den technischen Kompositionen von Robert Rauschenberg und in der Environment-Kunst, in der die normalen großstädtischen Umweltphänomene und -vorgänge in die Automatik der Herstellung des Kunstwerks übernommen werden. Maßgeblich sind die amerikanischen Vorbilder: « Das zwecklose Artefakt und der Gebrauchsgegenstand sind nahe aneinandergerückt, werden im Design einander immer ähnlicher und gehören einer einzigen Wirklichkeit an. Der Kunstgegenstand verliert seinen Zeichencharakter und damit die Funktion, die Realität darzustellen, zu deuten, zu symbolisieren; er ist nun selbst ein Teil von ihr wie Gebäude und Straßenbeleuchtung, allerdings ohne deren zweckhafte Bestimmtheit. Man kann die Kunstgegenstände eher vergleichen mit Turngeräten, nur daß sie in der Regel nicht dazu dienen, Muskulatur, Skelett und Bewegungskoordination zu trainieren; sie wollen vor allem das Sensorium aktivieren und über die sinnliche Erfahrung Bewußtseinsvorgänge anregen » [34]. Wellershoff deutet in seinen Beobachtungen der zeitgenössischen Kunstszene eben jene Konsequenz an, die im postmodernen Diskussionszusammenhang stets benannt

[34] Dieter Wellershoff: *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt a. M. 1981, S. 18.

wird. Verliert der Kunstgegenstand seine symbolische Funktion und stellt sich selber dar als präparierte Wirklichkeit, so ist keine orientierende, von einem Subjekt zu verantwortende Aussage mehr möglich. Möglich jedoch wird die Erzeugung und Steigerung von sinnlicher Intensität, einer zwar unbestimmten sinnlichen Erfahrung, die nach Wellershoff jedoch dadurch bestimmbar werden kann, daß sie im technisch funktionalen Ablauf nicht aufgeht, im Funktionieren mehr bedeuten kann als Funktion. Diesen die kritische Kraft der Moderne rettenden Schluß würden die Vertreter einer postmodern 'Indifferenz' selbstverständlich ablehnen.

Wie Wellershoff hat auch Helmut Heißenbüttel immer wieder und schon relativ früh die Konsequenzen benannt, die sich ergeben, wenn die Kunst ohne eine sprechende, orientierende Subjektinstanz auskommen muß und mehr und mehr dem Prinzip der vorgefertigten sprachlichen Organisation unterliegt. In seinem Literaturgespräch mit Heinrich Vormweg sagt er:

> Die Zersetzung des philosophisch gedeckten außersprachlich Vorstellbaren ist nun heute bis auf einen Punkt gelangt, an dem die Literatur sich darauf verwiesen sieht, die Organisationsmittel der Sprache selbst auszunutzen, aus dem Vorrat der Sprache heraus zu arbeiten, sich sprachimmanent zu verhalten und zuzusehen, was das Medium hergibt. Sie versucht damit das Gleiche zu tun wie die neuen Medien der technischen Reproduktion, deren Realistik eine Täuschung ist und die in Wahrheit nur da wirksam werden, wo sie synthetische Halluzination erzeugen. [35]

Nur was mit Sprache bewirkt werden kann ist wirklich. Insofern — und das ist, schon im Ansatz von Heißenbüttels Sprachtheorie, allerdings etwas zu einfach, gedacht — sind Medienproduktion und Kunstproduktion einander ähnlich. Heißenbüttel sieht in diesem Befund aber nur die Vorgabe für die Arbeit mit der Sprache: « Die Organisationsmittel der Sprache selbst » wären zu nutzen, um Ef-

[35] Heinrich Vormweg/Helmut Heißenbüttel: *Briefwechsel über Literatur*, Neuwied und Berlin 1969, S. 64 f.

fekte zu erzielen, die dann doch unterscheidbar wären vom allgemeinen Sprachfluß, Effekte, die störend und verstörend und damit auch erkenntnisfördernd wirken könnten. Auch Heißenbüttel setzt hier noch auf die kritische Kraft einer negativen Ästhetik, die kennzeichnend ist für die Moderne.

Im gleichen Geist, doch mit umgekehrter Einstellung zur Herausforderung der Medien, verfahren Autoren, welche die Mediensprache scheinbar positiv aufnehmen, um ihr im Sprachspiel nachzustellen. In Ernst Jandls Gedichten spricht nicht mehr ein lyrisches Subjekt, sondern die Gedichte handeln sozusagen von der Verfassung von Subjektivität in den diesem Subjekt zugänglichen sprachlichen Sachverhalten und Funktionen. Längst verzichtet diese Lyrik auf symbolträchtige Bilder, auf irgendeine Tiefe des Sinnes. Jandl über sich selbst: « Meine Dichtung kennt keine Tiefe, Perspektive, Dreidimensionalität, und täuscht sie auch nicht vor. Sie täuscht nichts vor. Wie Bilder ist sie — einzig — Fläche, Oberfläche » [36]. Diese Rede über die Bilder betreibt die Auflösung der traditionellen Bildlichkeit, die Vernichtung jeglicher metaphorischer Fiktionalität eines realen Ich. « Text wird Realität [...]. Es gibt die Person Ernst Jandl nicht mehr [...], weil es den Text Ernst Jandl gibt » [37], sagt Helmut Heißenbüttel. Natürlich gibt es den Sprach-Experimentator Jandl, der die Worte ausforscht, der ihnen die Obsessionen des Alltags abliest und im Gedicht seine Art der Sprachsubversion betreibt, die daraufhin angelegt ist, unsere sprachlich vergitterte Wirklichkeit aus den Angeln zu heben. Eben dies hat die moderne Lyrik als Sprachexperiment natürlich immer schon versucht. Hinzugekommen ist aber sicherlich dieses Bekenntnis zur Oberfläche, zur Abflachung der möglichen Ereignisräume, das unvermeidbare Eingeständnis der Simulation des Ereignis- und Erlebnis-

[36] Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Ernst Jandl. Materialien*, Frankfurt a. M. 1982, S. 62.

[37] Helmut Heißenbüttel: *Büchnerpreisrede auf Ernst Jandl*, 1984.

haften. Jandls neuere Gedichte zeigen ganz deutlich einen Wandel von den imaginativen, metaphorischen Impulsen zu performativen, darstellenden Elementen [38], so wie Jandl selber auch immer häufiger als Darsteller seiner Texte auftritt und eine Verschränkung seiner Produktion mit der Produktion in anderen Medien sucht. Die Texte sind also nicht Verrätselungen und Verkörperungen von dem, was der Autor Jandl denkt und fühlt, vielmehr verkörpert der Autor Jandl seine Texte.

Diese Zurücknahme von Tiefe, von Bildlichkeit, von Schriftsinn, ja von Kunstwerkcharakter überhaupt findet sich derzeit bei einigen Autoren, ohne daß wir sie deshalb sogleich als 'postmodern' etikettieren müßten. Es geht, wie gesagt, nicht um die Erfüllung eines (marktgerechten) Begriffs der Postmoderne, sondern um eine z. T. radikale Umschichtung der Darstellungsmöglichkeiten im neuesten Zeitalter der Informations- und Mediengesellschaft. Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek z. B. hat sich seit Jahren darauf spezialisiert, Geschichten derart zu erzählen, daß nicht das Ereignishafte, Einmalige und Authentische noch einmal um Ausdruck ringt, sondern, ganz im Gegenteil, das immer schon und immer wieder Erzählte, die immerfort und unaufhörlich übermittelte Sprache sich auf fatale Weise 'ausspricht' in der literarischen Fiktion [39]. Ihre Romane sind zusammengesetzt aus dem Sprachmaterial der gesellschaftlichen Diskurse, also z. B. aus der Sprache, mit der eine Erziehung 'durchgeführt' wird, eine Liebesgeschichte ihren Lauf nimmt oder ein Dichter Karriere macht. In ihren Texten gibt es keine literarische Metaphorik, sondern allenfalls den Nachweis von metaphorischen Klischees. Die Figuren sind keine Charaktere, sondern Indikatoren für die psychische und triebhafte Verankerung der gesellschaftlichen Diskurse in ihnen. Die Verhaltensweisen werden herausgestellt und ausgestellt, werden sozusagen in ihrer reinen Darstellung aufgelöst. Das Humane schmerzt in seiner Abwesenheit und vielleicht ist dies dann die Botschaft der Autorin.

[38] Vgl. hierzu Dietmar Voss: *Metamorphosen des Imaginären — nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft.* In: Huyssen/Scherpe: *Postmoderne* (s. Anm. 4) (zu Jandl, S. 243 ff.).

[39] Zuletzt Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen* (1975); *Die Klavierspielerin* (1983); *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985).

Brauchen wir, so ist abschließend zu fragen, einen Begriff der Postmoderne, um die in der Phänomenologie der gegenwärtigen Literatur und Kultur erkennbaren Tendenzen vom Kanon einer 'klassisch' gewordenen Moderne und von den Ansprüchen der historischen Avantgardebewegungen zu unterscheiden? Die Frage ist offenbar virulent geworden, weil die Legitimationsstrategien der Moderne — funktionalistische Konzepte, kulturrevolutionäre Attacken — nicht mehr greifen. Sie haben als in die Realität eingreifende Innovationen versagt oder sind durch die hyperrealen Realitätsangebote postmoderner Provenienz überboten worden. Vielleicht sollte man diesen Befund zum Anlaß nehmen, den literarischen Prozeß der Moderne anders zu konzipieren, zu rekonstruieren aus den Erkenntnissen der Gegenwart, ohne dem Modischen des *consumer capitalism* zu verfallen.

Die bislang schlüssigen historischen Definitions- und Periodisierungsversuche der literarischen Moderne, z. B. die von Jauß und Gumbrecht [40], betonen den historischen Prozeß der Ausdifferenzierung der Gesellschaft und darin den Prozeß der Autonomisierung der Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Literatur und Kunst werden zu einem eigenen Medium der Selbstbehauptung und der Selbstreflexion. Die Entzauberung der Künste durch die Industrialisierung und der seit 1850 spürbare Zwang zur Modernität

[40] Hans Robert Jauß: *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno.* In: Ludwig von Friedeburg/Jürgen Habermas (Hg.): *Adorno-Konferenz 1983,* Frankfurt a. M. 1983, S. 95-132; Hans Ulrich Gumbrecht: *Modern, Modernität, Moderne.* In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhard Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe,* Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 93-131.

(Rimbauds « Il faut être absolument moderne ») markieren eine zweite Entwicklungsstufe. Ein dritter Einschnitt wird angesetzt mit den kunstrevolutionären Bestrebungen etwa seit 1912 (Futurismus, Expressionismus, Apollinaire, Duchamp): einer Kunst des subjektiven Protests, in der jedoch die Selbstbezogenheit zum Problem wird, was wiederum die Suche nach kollektiven Formen der Kunstproduktion und -rezeption fördert. Neben diesen Anspruch der Avantgarden tritt ein Bewußtsein der zunehmenden funktionalen Einbindung der Kunstprodukte (« form follows function »; Brechts Erkenntnis, daß die « Realität in die Funktionale gerutscht » sei; die Vorliebe für 'kalte' Strukturen). Diese Konzeption der Entwicklung der Moderne gewinnt ihre Schlüssigkeit aus einem kunstphilosophisch begründeten Dreischritt: von der *nouveauté* als dem in der « querelle des anciens et des modernes » siegreichen Konzept (1) über die *modernité,* die z. B. bei Baudelaire nicht mehr nur das « Neue » und « Andere » als Wert bezeichnet, sondern bereits das Transitorische der kulturellen Produktion (2) bis zu den funktionalistischen bzw. kulturrevolutionären Impulsen der Avantgarde seit Beginn des 20. Jahrhunderts (3).

Diese Theorie der Kunst der Moderne wird zumeist ratlos, wenn sie auf den weiteren Fortgang des Modernisierungsprozesses der Künste angesprochen wird, auf die Kunst nach der Kunst der Avantgarden. Gumbrecht z. B. sieht um 1960 ein vorläufiges Ende der modernen und avantgardistischen Kunst, weil mit Op-Art, Pop-Art und concept-Kunst das Ende der Kunstautonomie erreicht sei [41]; Bürgers Theorie der Avantgarde bleibt ohne Begriff für eine nach-avantgardistische Kunst [42]; die Auszeichnung von Gertrude Stein oder Marcel Duchamp als Exponenten einer

[41] Hans Ulrich Gumbrecht: *Zum Wandel des Modernitäts-Begriffs in Literatur und Kunst.* In: Reinhard Koselleck (Hg.): *Studien zum Beginn der modernen Welt,* Stuttgart 1977, S. 378.

[42] Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt a. M. 1974. Vgl. auch Bürgers interessanten Versuch über Joseph Beuys: In: Bürger/Bürger: *Postmoderne* (s. Anm. 5), S. 196-211.

immer schon postmodernen Kunst wirkt eher hilflos. Die Bannsprüche der Literaturkritik und einer nur mäßig interessierten Literaturwissenschaft gegen die Postmoderne hören sich an wie weiland Georg Lukács' Verdikte des 'Modernismus' oder Adornos Beschimpfungen der weniger hohen Kunst. Oft macht sich auch nur ein den Verfallsprozeß der Moderne reflektierender neuerlicher Kulturpessismus breit.

Für diesen Diskussionsstand nun wäre vielleicht eine Katharsis denkbar, derart, daß die Herausforderungen der sogenannten Postmoderne zunächst einmal zur Aufklärung über den Prozeß der Moderne selber genutzt würden (anstatt im Eilverfahren über die allerneueste Kunstepoche positiv oder negativ das Urteil zu sprechen). Im 'anderen Blick' auf die Moderne blieben die Provokationen der Postmoderne wahrscheinlich erhalten, zumal dann, wenn die 'Entäußerung' und 'Enteignung' all' der Subjektillusionen, Realitätsansprüche und Symbolreservate der Moderne als Fluchtpunkte ins Auge gefaßt würden (anstatt entsetzt oder resigniert den Blick abzuwenden). Vielleicht wäre es aufschlußreich, im Dreischritt des Entwicklungsschemas der Moderne rückwärts zu gehen! Steht die Kunstentwicklung der letzten Jahre (und wahrscheinlich schon Jahrzehnte) unter dem Primat der medialen Vermittlung und der hieraus resultierenden symbolisch übermittelten Information (1), so wäre die Entwicklungsphase der 'klassischen' Moderne vielleicht zu begreifen nach ihrem dominanten und noch stabilen Anspruch der Vermittlung von Realität (2). Dem zur Seite stehend, im Prinzip aber vorausgegangen wäre der modernistische, in den Avantgardebewegungen erneuerte naturalistische Impuls zur unvermittelten Realitätsdarstellung (3). Aus dem Fluchtpunkt der gegenwärtig sich in der Literatur durchsetzenden 'kulturellen' Logik könnte man vielleicht von Fiktionen übermittelter (eigentlich über-ver-mittelter) Realität sprechen, für die Literatur der 20er Jahre (z. B. im Blick auf Döblins « Berlin Alexanderplatz ») von Fiktionen vermittelter Realität. Für die Literatur des deutschen Expressionismus, aber auch des Impressionismus und Naturalismus, ließe sich von Fiktionen

der Unmittelbarkeit sprechen. Vielleicht sind derartige Überlegungen vorerst nur eine literarhistorische Frivolität und insofern dem postmodernen Zeitgeist geschuldet. Eine Revision der Theorie der literarischen Moderne aus dem Fluchtpunkt der Postmoderne könnte jedoch ein durchaus ernsthaftes Arbeitsvorhaben sein. Ein eher experimenteller Umgang mit dem Material der Literaturgeschichte [43] wäre hierzu eine angemessene und legitimierbare Voraussetzung.

[43] Hierzu: K.R. Scherpe: *« Beziehung » und nicht « Ableitung ». Methodische Überlegungen zu einer Literaturgeschichte im sozialen Zusammenhang.* In: Thomas Cramer (Hg.): *Literatur und Sprache im historischen Prozeß. Vorträge des Deutschen Germanistentages,* Bd. 1, Aachen 1983, S. 77-90.

NOTE

IL *TAGEBUCH* ITALIANO E LA *ITALIENISCHE REISE* DI GOETHE

di
VERIO SANTORO
Roma

È noto che la *Italienische Reise* di Goethe è in massima parte il risultato di una posteriore rielaborazione di diari, di lettere e di semplici annotazioni risalenti al soggiorno italiano. L'opera ha, così, più il carattere di una *ristesura* che di una creazione poetica *ex novo*.

Sebbene Goethe, nel 1818 e nel 1829, abbia gettato nel fuoco, subito dopo averli utilizzati, gran parte di quegli originali, qualcosa si è conservato, la cui conoscenza si rivela ora estremamente preziosa. Ciò nonostante la germanistica, ed in particolar modo quella italiana, ha dimostrato sinora scarso interesse verso questo materiale e la sua utilizzazione nella *I.R.*, preferendo per lo più parlare del libro *I.R. tout court* come delle lettere e dei diari del Goethe in Italia, oppure distinguendo così lievemente il libro dalle sue fonti da suggerire che le differenze tra l'uno e le altre fossero tutto sommato poco rilevanti. Si è eccessivamente insistito sulla dichiarata intenzione del poeta, iniziando la redazione della *I.R.*, di modificare il meno possibile quegli scritti originari [1], senza prendersi pensiero di verificare se, ed in qual misura, ciò corrispondesse al vero, confondendo

[1] « Dieses Büchlein erhält dadurch einen eigenen Charakter, daß Papiere zum Grunde liegen die im Augenblick geschrieben worden. Ich hüte mich, so wenig als möglich daran zu ändern, ich lösche das Unbedeutende des Tages nur weg [...] » lettera a Zelter del 27 dicembre 1814, in *Goethes Werke* (« Weimarer Ausgabe ») IV, 25, p. 118.

così i termini di due problematiche distinte e sottovalutando la portata di questa rielaborazione, ben altrimenti verificabile collazionando alla *I.R.* la documentazione originaria superstite.

D'altra parte il rifacimento di quel materiale coevo al viaggio, di natura assai varia (diari, lettere, fogli di appunti, note di spese) a distanza di quasi tre decenni e dopo esperienze e vicende tanto importanti e decisive per l'ulteriore formazione del poeta (la Rivoluzione Francese, l'incontro con Schiller, le guerre antinapoleoniche, la Restaurazione) non poteva non sollevare molteplici riflessioni.

Non è certamente questa la sede per tentare di dare risposta a tutti i quesiti che la redazione della *I.R.* — senza meno una delle più interessanti e complesse di un'opera di Goethe — pone [2]: intendiamo quindi limitarci all'analisi di quel « fedele diario », dedicato alla signora von Stein, che il poeta tenne dal giorno della sua 'fuga' da Karlsbad, il 3

[2] I primi ad essersi occupati, sia pur marginalmente, dei problemi redazionali della *I.R.* furono H. Grimm, *Goethe. Vorlesungen gehalten an der Kgl. Universität zu Berlin*, Berlin 1876 [XVI lez.] — che sarebbe tornato più puntualmente sull'argomento nella *Vorrede* alla IV ed. (1887) — e E. Schmidt nella *Einleitung* alla I ed. del diario italiano, *Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder*, Hrsg. von E. Schmidt, Weimar 1886 (« Schriften der Goethe-Gesellschaft », II). A G.A. Wauer va il merito di essersene per primo occupato in maniera specifica nella tesi di laurea discussa all'Università di Lipsia nel 1903, *Die Redaktion von Goethes* 'Italienischer Reise', Leipzig 1904. Lo studio deve essere, tuttavia, aggiornato e corretto in più di un punto: la storia del testo è lacunosa, la particolare composizione della terza parte della *I.R.* completamente ignorata. Breve, ma penetrante il saggio di M. Gerhard, *Die Redaktion der* 'Italienischen Reise' *im Lichte von Goethes autobiographischem Gesamtwerk*, in « Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts » (1930), pp. 131-150. H. Wahl, *Die Tänzerin von Colubrano*, in H.W., *Alles um Goethe*, Weimar 1956, pp. 99-111 e H. Rüdiger, *Zur Komposition von Goethes « Zweitem römischen Aufenthalt ». Das melodramatische Finale und die Novelle von der 'schönen Mailänderin'*, in *Aspekte der Goethezeit*, hrsg. von S.G. Corngold, M. Curschmann u. T.J. Ziolkowski, Göttingen 1977, pp. 97-114, hanno toccato alcuni aspetti specifici della redazione della terza parte della *I.R.*

settembre 1786, al suo arrivo a Roma, nel quale annotava « quanto di più prezioso avesse pensato ed osservato » durante il tragitto e che sta alla base della parte iniziale della *I.R.*

L'intenzione di ricavarne, una volta tornato a Weimar, un'esposizione più dettagliata ed ordinata del suo soggiorno italiano, veniva avanzata già nel corso del viaggio, proprio nel *diario*: « Da ich meine flüchtige Bemerckungen dieser Tage zusammenbringe, schreibe und hefte; so findet sich's das sie beynahe ein Buch werden, ich widme es dir. So wenig es ist wird es dich erfreuen und wird mir in der Folge Gelegenheit geben besser ordentlicher und ausführlicher zu erzählen » [3]. In una lettera indirizzata il 14 ottobre da Venezia alla von Stein le proponeva di trascrivere le prime parti del *diario*, che nel frattempo le aveva spedito, man mano, su fogli sciolti in-quarto, suggerendole di cambiare il *tu* in *Lei* e di eliminare quanto le era particolarmente destinato o quanto comunque ritenesse opportuno: credeva così di trovare al suo ritorno subito una copia da « poter più facilmente correggere ed ordinare ». Forse Goethe pensava soltanto ad una fruizione di quei suoi ricordi ristretta a pochi intimi amici, ma, sebbene non ne parli mai esplicitamente, non escluderemmo che intendesse ricavarne una copia per la stampa. D'altronde quando Goethe si appresta al viaggio in Italia, esiste già in Germania una lunga tradizione di questi viaggi ed una considerevole mole di epistolari, di diari, di narrazioni letterarie sul tema, largamente ispirata a quei modelli francesi ed inglesi da tempo noti negli ambienti colti europei.

Ma quando Goethe, dopo quasi due anni d'assenza, « mutato sino al midollo delle ossa », rientrò a Weimar, molte cose erano cambiate: si tratta, senza meno, di uno dei periodi più oscuri e meno noti della sua vita, rischiarato soltanto dalla corrispondenza con i suoi amici rimasti in Italia. La rottura con la von Stein, l'assenza di Herder, ma soprattutto il disinteresse da parte dell'ambiente weima-

[3] *W.A.*, III, 1, p. 161.

riano verso la sua esperienza italiana, lo indussero ad accantonare l'idea di preparare il resoconto del suo viaggio. A proposito del diario scriveva a Herder che assai malvolentieri lo avrebbe lasciato circolare e che anzi, era sua intenzione gettarlo nel fuoco, perché in fondo non era che una « cosa sciocca » che gli dava la nausea [4].

Decise tuttavia di presentare al pubblico alcuni brevi componimenti di carattere etnologico, storico-culturale, sociale e artistico, che affrontano momenti e temi specifici dell'esperienza italiana. Usciti anonimi sulla rivista di C.M. Wieland « Der Teutsche Merkur » dall'ottobre 1788 al marzo 1789, inizialmente come *Auszüge aus einem Reise-Journal*, questi articoli — che riflettono già le convinzioni etiche ed artistiche più alte acquisite dal poeta in Italia — ove non siano stati più tardi accolti nella *I.R.*, sono rimasti praticamente sconosciuti. Nel numero del marzo 1789 del « Merkur » era stata intanto annunciata quella che rimane l'edizione più preziosa di un'opera di Goethe: *Das Römische Carneval.* Con uno scritto riguardante l'incontro avuto a Palermo nella primavera del 1787 con i familiari di Giuseppe Balsamo, meglio noto come Cagliostro, pubblicato nel 1792 [5], l'interesse di Goethe per ciò che in qualche maniera riguardava il suo viaggio italiano sembra esaurirsi.

La rielaborazione più completa ed omogenea dei suoi appunti italiani avrà luogo, come si è detto, soltanto molto più tardi, sotto la spinta di due avvenimenti principali: da un lato la preparazione e pubblicazione della sua autobiografia più importante, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit,* che lo spinse a riconsiderare con interesse le sue note italiane, dall'altro la polemica con il movimento romantico che influirà sull'aspetto generale e su più di un

[4] Diario che, tuttavia, veniva segretamente letto da Caroline Herder che ne lamentava la prematura interruzione: « Ich habe mich diesen Morgen unter unser Dach geflüchtet, um die heiligen Reliquien Blätter zu lesen, u. ungestört zu geniessen. Ach daß sie im Anfange schon aufhören! » (« *Goethe* — Jahrbuch », VIII (1887), p. 26).

[5] *Goethe's neue Schriften,* I, Berlin 1792.

punto specifico nella redazione definitiva della *I.R.*, che può essere considerata una vera *risposta* agli ideali estetici avanzati dai romantici.

Le prime notizie sulla stesura della *I.R.* risalgono al 1813; sul finire dell'anno troviamo il poeta intento a vagliare il diario: « Das italienische Tagebuch ward näher beleuchtet und zu dessen Behandlung Anstalt gemacht » [6]. Nella primavera del 1814 redige il soggiorno veneziano: « Ich habe mich, wenigstens in Gedanken, in die Lagunen geflüchtet, redigire die Tagebücher meines Venetianischen Aufenthaltes [...] » [7]; entro la fine dell'anno verrà terminata la parte successiva: dalla partenza da Venezia al suo arrivo a Roma [8]. All'inizio dell'anno seguente intraprende la stesura del primo soggiorno romano e durante l'estate quella dei soggiorni napoletani e del viaggio in Sicilia; da Wiesbaden scrive nei primi giorni di giugno a Christiane Vulpius: « Neapel rückt vor, so wie Sicilien; diese lustigen Erinnerungen unterhalten mich, ohne die mindeste Anstrengung. Ich habe sie so oft erzählt, daß es Zeit ist, sie auf dem Papier zu befestigen » [9].

La prima parte dell'opera, che si conclude con la partenza da Roma per Napoli, uscirà, per i tipi di Cotta, nell'ottobre 1816 con il titolo *Aus meinem Leben,* la seconda, che si chiude con il ritorno a Roma del poeta, verrà pubblicata l'anno successivo. La sezione riguardante la sua seconda dimora a Roma che, per il particolare criterio compositivo, va considerata come un'opera a sé, uscirà soltanto dopo oltre un decennio, nel 1829, come volume XXIX della *Ausgabe letzter Hand,* con il titolo: *Zweyter Römischer Aufenthalt vom Juny 1787 bis April 1788* [10].

[6] *Tag-und Jahreshefte* (*W.A.*, I, 36, p. 80).

[7] Lettera a Zelter del 30 marzo 1814 (*W.A.*, IV, 24, p. 212).

[8] La redazione, tuttavia, non segue sempre una rigida successione cronologica.

[9] *W.A.*, IV, 26, p. 4.

[10] Lo stesso anno furono ristampate le due parti precedenti (voll. XXVII e XXVIII della *Ausg.l.Hd.*) per la prima volta con il titolo definitivo di *Italiänische Reise.*

* * *

Redigendo la *I.R.* Goethe omette o rimpolpa alcune parti del *diario,* apporta modifiche, quando necessario perfeziona e corregge: si tratta di un rifacimento profondo, complesso, che tocca ad un tempo aspetti sia di stile, sia di contenuto e del quale vogliamo mettere in luce i tratti essenziali e maggiormente significativi.

Il manoscritto del *Tagebuch* si trova presso il Goethe- und Schiller-Archiv a Weimar e consiste di cinque parti — in tutto 219 fogli — da Goethe stesso rilegate in cartone con la scritta sulla costa *Italienische Reise.* Per le prime due parti è stato adoperato un in-quarto piegato nel mezzo, scritto esclusivamente sul lato destro, il sinistro per aggiunte o correzioni; le restanti tre parti sono scritte senza o con scarsissimo margine, su carta vergata italiana di formato leggermente più piccolo.

Nonostante Goethe lo rediga di getto, pressato da una folla di suggestioni e motivi nuovi, e spesso in condizioni materiali non proprio ottimali, sorprende l'impostazione chiara di questo libricino, composto, foglio per foglio, in maniera uniforme e continua quasi come un trattato; la stessa calligrafia è decisa e sicura. Il diario italiano con passi di indubbio pregio estetico, costituiva molto più di un semplice taccuino d'appunti (sul tipo, ad esempio, di quello tenuto in Svizzera nel 1775) e stendendo la *I.R.* diversi suoi segmenti richiederanno appena appena un ritocco; è il caso di quelle righe con cui il poeta annunciava il suo arrivo a Venezia:

So stand es denn in dem Buche des Schicksals auf meinem Blatte geschrieben, daß ich d. 28. Sept. Abends, nach unsrer Uhr um fünfe, Venedig zum erstenmal, aus der Brenta in die Lagunen einfahrend, erblicken, und bald darauf diese wunderbare Inselstadt, diese Biber Republick betreten und besuchen sollte [11].

Difficilmente si sarebbe potuto immaginarne di più belle ed autentiche.

[11] *W.A.*, III, 1, p. 241.

Non mancano, tuttavia, semplici annotazioni, descrizioni rapide e sommarie che lo stesso poeta sembra voler giustificare: « Ich sudle wieder ganz entsetzlich ich kanns aber nie erwarten daß das Wort auf dem Papier steht » [12]. Sovente Goethe butta giù delle brevi frasi eliminando il predicato verbale, l'articolo o le preposizioni, cosicché la redazione della *I.R.* comporterà un chiaro impegno di *stilizzazione:* intere parti del diario vengono *arrotondate,* alcuni periodi vengono resi più scorrevoli ed armoniosi superando il carattere provvisorio delle formulazioni precedenti. Qualche esempio risulterà particolarmente interessante ed istruttivo:

T.: Ich habe nun öffentlich reden hören:
1) 3 Kerls auf dem Platz nach ihrer Art Geschichten erzählend.
2) 2 Prediger
3) 2 Sachwalter
4) Die Commödianten, besonders den Pantalon.
I.R.: Öffentliche Redner habe ich nun gehört: drei Kerle auf dem Platze und Ufersteindamme, jeden nach seiner Art Geschichten erzählend, sodann zwei Sachwalter, zwei Prediger, die Schauspieler, worunter ich besonders den Pantalon rühmen muß [13].

T.: Um 5 Uhr fuhr ich von München weg. Klarer Himmel.
I.R.: Als ich um fünf Uhr von München wegfuhr, hatte sich der Himmel aufgeklärt [14].

T.: Wenn das alles jemand läse der im Mittag wohnte, vom Mittag käme, würde mich sehr kindisch halten.
I.R.: Wenn mein Entzücken hierüber jemand vernähme, der in Süden wohnte, von Süden herkäme, er würde mich für sehr kindisch halten [15].

Anche qualche errore grammaticale presente nel *tagebuch* viene corretto: secondo il *diario* « reichen ein Paar einander die Hände », la *I.R.* corregge « reicht » [16]. Eli-

[12] *Ivi,* p. 248.
[13] *W.A.*, III, 1, p. 263. — *W.A.*, I, 30, p. 120.
[14] *Ivi,* p. 156. — *Ivi,* p. 12.
[15] *Ivi,* p. 177. — *Ivi,* p. 36.
[16] *Ivi,* p. 200. — *Ivi,* p. 63.

minate inoltre certe sgradevoli ripetizioni inavvertitamente sfuggite nel *diario:*

T.: Die Basreliefs in die Mauer eingemauert.
I.R.: Die Basreliefs sind in die Wände eingemauert [17].

Ben percettibile lo sforzo di rimuovere, e non sempre a vantaggio dell'opera, il tono schietto e spontaneo che attraversava il *diario* con un linguaggio più ricercato e meno colloquiale secondo lo stile del Goethe più anziano:

T.: Ich schwätzte alles mit ihr durch.
I.R.: Ich sprach sehr viel mit ihr durch [18].

T.: Und wenn ihre Lagunen sich nach und nach ausfüllen und stincken [...].
I.R.: « Und wenn auch ihre Lagunen sich nach und nach ausfüllen, böse Dünste über dem Sumpfe schweben [...]ı [19].

Alcune osservazioni sono corrette o modificate alla luce delle nuove conoscenze e convinzioni del poeta: accentuata, ad esempio, la sua avversione nei confronti delle teorie dei 'vulcanisti' e precisate alcune affermazioni su Albrecht Dürer.

Mentre intere parti del *Tagebuch* vengono omesse (interessanti giudizi sul Tintoretto, le visite, a Venezia, al Palazzo Ducale, alla libreria di San Marco, alla scuola di San Rocco) altri motivi, circoscritti in precedenza a poche parole o righe, sono ripresi e sviluppati con maggiore abbondanza di particolari; e se, compilando il *diario,* Goethe non aveva sempre seguito una rigida successione cronologica degli avvenimenti, lasciandosi piuttosto guidare dalle proprie impressioni e sensazioni, nella *I.R.* si atterrà alla forma tradizionale del libro di viaggio, in cui le parti si susseguono in ordine temporale cercando di coincidere, di volta in volta, con le successive e di soddisfare particolari

[17] *Ivi,* p. 199. — *Ivi,* p. 62.
[18] *Ivi,* p. 158. — *Ivi,* p. 14.
[19] *Ivi,* p. 246. — *Ivi,* p. 105-106.

esigenze narrative [20]. Goethe tenderà anche ad evidenziare le situazioni e le opere principali inserendo la descrizione dell'Anfiteatro all'inizio del resoconto su Verona e introducendo quello su Bologna con la Santa Cecilia di Raffaello. Oppure procederà (resoconto su Venezia) ad un vero e proprio raggruppamento secondo il genere trattato (pittura, opere statuarie, rappresentazioni teatrali) appiattendo eccessivamente la narrazione. Un'altra particolarità di questo *riordinamento* riguarda le opere che Goethe visitò per più di una volta, lasciandoci testimonianza delle sue impressioni in diversi punti del *diario.* In casi del genere il poeta opera fondendo in una sola descrizione le varie parti: vengono riunite, ad esempio, le osservazioni di due separate visite (16 e 17 settembre) all'Anfiteatro di Verona ed espressioni del tipo: « Diesen Abend ging ich wieder ins Amphitheater. Ich muß erst mein Auge bilden, mich zu sehen gewöhnen. Es bekräfftigte sich mir was ich das erstemal sagte » [21] sono naturalmente soppresse. Attraverso questa operazione di sintesi, nel passaggio dal *Tagebuch* alla *I.R.,* si perde qualcosa di estremamente importante: il caratteristico modo del poeta di porsi di fronte agli oggetti e di studiarli:

1° osservazione
2° studio, riflessione
3° ri-osservazione

« Doch muß man auf alle Fälle wieder und wieder sehn » ammoniva nel *diario* « wenn man einen reinen Eindruck der Gegenstände gewinnen will. Es ist ein sonderbares Ding um den ersten Eindruck, er ist immer ein Gemisch von Wahrheit und Lüge im hohen Grade » [22].

Per quanto la polemica con il movimento romantico dovesse pesare soprattutto sulle parti successive all'arrivo a

[20] Esemplare a questo proposito la ridisposizione delle giornate del 12 e del 13 settembre.
[21] *W.A.,* III, 1, p. 206.
[22] *Ivi,* p. 228.

Roma [23], Goethe non si lascerà sfuggire l'occasione, nel resoconto su Venezia, di inserire, dopo aver visto un frammento dell'impalcatura del tempio di Antonino e Faustina nella collezione di Palazzo Farsetti, un'aspra invettiva contro il gotico tedesco, con le sue « colonne simili a cannucce di pipa », le sue « torricelle a punta », le sue « guglie a fiorami »; mentre del Santo di Padova (nel *diario:* « un edificio barbarico ») e della chiesa Santa Maria della Salute di Venezia, colpevole di stile barocco, non vi sarà nella *I.R.* più traccia.

Interessante anche notare come alcuni giudizi squisitamente personali contenuti nel *diario* vengano riproposti nella *I.R.* come validi in generale:

T.: Drum ist mir der Flügel in der 'Carita' so werth, weil [...].
I.R.: Der Flügel in der Carita dagegen muß uns deßhalb von so hohem Werthe sein, weil [...] [24].

Ma l'aspetto più evidente della rielaborazione del *diario* (come delle lettere) è la soppressione di quasi tutti i riferimenti diretti agli amici di Weimar. Soprattutto vengono sistematicamente cancellate le manifestazioni di affetto e di nostalgia nei confronti di Charlotte von Stein, di cui il *diario* non era certamente avaro. La puntuale rimozione di ogni riferimento alla von Stein non avviene soltanto attraverso l'eliminazione di intere frasi o parti del *Tagebuch:* talvolta è sufficiente introdurre al posto del pronome *du* l'impersonale *man* o il pronome *es* usato impersonalmente:

T.: Du mußt dir also keine Bergwüste [...] vorstellen.
I.R.: Doch muß man sich keine Bergwüste [...] vorstellen [25].

[23] Ancora nel 1829, quando redige il suo secondo soggiorno a Roma, Goethe infuria contro l'ambiente romano del movimento nazareno. La polemica risulterà del tutto anacronistica per il contesto nel quale è calata che, per il lettore, rimane sempre l'anno 1787.
[24] *W.A.*, III, 1, p. 268. — *W.A.*, I, 30, p. 126.
[25] *Ivi*, p. 314. - *Ivi*, p. 112.

T.: Du kannst dencken daß Palladio [...].
I.R.: Es läßt sich denken, daß Palladio [...] [26].

L'eliminazione della figura della von Stein dalle pagine della *I.R.*, non può essere attribuita — come sosteneva Wauer [27] — soltanto a ragioni di discrezione nei suoi confronti (Goethe non avrebbe voluto tradire *coram populo* il suo amore per Charlotte che era ancora in vita all'epoca della pubblicazione delle prime due parti della *I.R.*), né tale prassi di eliminazione la riguarda esclusivamente: prescindendo da quei riferimenti del tutto casuali che Goethe probabilmente, con un po' di buon gusto, ci avrebbe lo stesso risparmiato e nonostante alcuni richiami a Herder o alla Lanthieri vengano mantenuti ed altri, sia pure non strettamente attinenti al viaggio, addirittura aggiunti, viene a cadere nella *I.R.* una qualsivoglia relazione e tensione ideale tra il poeta e tutto l'ambiente weimariano.

Dopo aver visitato a Verona il Museo lapidario Goethe non si augura più di avere Herder accanto a sé: « Bey den Grabmälern hab ich viel an Herder gedacht. Uberhaupt [sic] mögt ich ihn bey mir haben » [28]; costeggiando il lago Trasimeno non esclama più: « Recht sehnlich wünsch ich mir jemanden von den meinigen an die Seite » [29]. Mentre vengono soppressi tutti quei momenti in cui si fa strada un'evidente nostalgia per il suo paese, per Charlotte e per suo figlio Fritz, per Herder, viene accentuato il piacere del poeta per la solitudine. [30]

Rimuovendo nella *I.R.* tutto ciò che si collocava lontano dall'Italia legandolo a Weimar, Goethe non fa altro che anticipare all'epoca del viaggio, e fin dal suo inizio, ciò che questo nelle sue conseguenze aveva rappresentato: un momento di rottura mai più sanato con l'intera cerchia d'amici di Weimar ed in particolare con la von Stein, la sola total-

[26] *Ivi*, p. 223. - *Ivi*, p. 84.
[27] Wauer, *op. cit.*, p. 18.
[28] *W.A.*, III, 1, p. 200.
[29] *Ivi*, p. 320.
[30] Cfr. M. Gerhard, *op. cit.*, p. 138.

mente esclusa dalla *I.R.* Come dire che Goethe *rivisitò* il viaggio in Italia alla luce di questa esperienza. Il valore 'sociale' attribuito dal poeta al suo soggiorno italiano, alla sua « Wiedergeburt » e di cui proprio il *diario* e le lettere sono la testimonianza più limpida, cade: nella *I.R.* il viaggio sarà avvertito e riproposto come un'esperienza limitata esclusivamente alla sfera privata.

Ma anche molto di ciò che lo riguardava direttamente verrà escluso dalle pagine della *I.R.*. Se nel diario prevaleva l'elemento soggettivo, la narrazione di sé, la *I.R.* sarà meno disponibile a considerazioni di carattere personale, risultando così attenuata non tanto la descrizione dell'Italia, quanto la storia ben più interessante dell'incontro del poeta con l'Italia. Non che di ciò la *I.R.* sia priva, ma il *diario* è molto più ricco dell' 'uomo' Goethe, della sua produttività di fronte alle cose e ci mostra sin dalle prime pagine un uomo in tutto il suo graduale divenire e rinascere:

Wie glücklich mich meine Art die Welt anzusehn macht ist unsäglich, und was ich täglich lerne! [31] (4 settembre).

Du weißt was die Gegenwart der Dinge zu mir spricht und ich bin den ganzen Tag in einem Gespräche mit den Dingen [32] (21 settembre).

Ich [...] halte mich ruhig damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen [33] (24 settembre).

Ich kann dir nicht sagen was ich schon die kurze Zeit an Menschlichkeit gewonnen habe [34] (25 settembre).

Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die in [sic] jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun die Überbleibsel [sic] des alten grossen Geists erblickte, die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art von Verklärung sein selbst, ein Gefühl von freyerem Leben, höherer Existenz Leichtigkeit und Grazie [35] (30 settembre).

---

[31] *Ivi*, p. 150.
[32] *Ivi*, p. 220.
[33] *Ivi*, p. 227.
[34] *Ivi*, p. 230.
[35] *Ivi*, p. 251.

La *I.R.* non seguirà più così da vicino questo processo; e qui agisce, abbiamo il sospetto, anche l'intenzione del poeta di datare con più forza l'inizio della sua « vita nova » soltanto a partire dal giorno del suo arrivo a Roma.

Un'ultima considerazione: Goethe si dimostrava, attraverso il *Tagebuch*, sin dal principio entusiasta che il viaggio intrapreso non gli dischiudesse soltanto il suolo antico o la natura mediterranea, ma gli consentisse anche una più vicina e diretta conoscenza del mondo cattolico: « Wie freut michs daß ich nun ganz in den Catholicismus hineinrücke, und ihn in seinem Umfange kennen lerne » [36]. Certamente non mancavano anche nel *diario* giudizi negativi nei confronti del Cattolicesimo, ma nella *I.R.* l'atteggiamento di Goethe verso il mondo cattolico muta decisamente e si fa più aspro man mano che il poeta si avvicina a Roma. Così risale completamente all'epoca della redazione della *I.R.* un colloquio avuto con un ufficiale papalino (25 ottobre) dal quale emergono concezioni esageratamente ridicole del Cattolicesimo di quei tempi e a cui seguono (27 ottobre) pesanti giudizî sullo Stato della Chiesa: Goethe scrive che « vom ursprünglichen Christenthum alle Spur verloschen ist » a favore di un « unförmliches, ja barockes Heidenthum » [37], posizioni queste che anticipano il punto di vista di alcune lettere 'romane' [38].

Attraverso cambiamenti e cancellazioni la *I.R.* perderà gran parte della spontaneità, della freschezza, dell'immediatezza proprie del *diario*, anche se, più meditata e sapientemente organizzata, riuscirà ad essere spesso immagine più fedele dell'esperienza italiana di quanto non fosse quel documento originario. Due opere da mantenere in ogni caso —

---

[36] *Ivi*, p. 149.
[37] *W.A.*, I, 30, p. 192.
[38] Osserviamo, incidentalmente, come anche il contrastato e graduale processo di acquisizione del modello della « Urpflanze » — che risalta ben evidente attraverso il *diario* ed alcune lettere superstiti — venga parecchio attenuato nella *I.R.* anticipandoci Goethe, fin da Padova, in parte le conclusioni.

come crediamo di essere riusciti a mostrare — ben distinte. In particolare vogliamo richiamare l'attenzione della critica — apprestandosi il bicentenario della venuta di Goethe in Italia, che certamente provocherà una rifioritura dell'interesse verso la *I.R.*, che di quel viaggio rimane la testimonianza maggiore — sul *Tagebuch*, troppo spesso ed a torto considerato mera 'brutta copia' della *I.R.* e per questa ragione passato sinora quasi inosservato. Intendiamo invece sottolineare l'autenticità, l'originalità di questo documento, unico nel suo genere nel panorama diaristico goethiano, di inestimabile valore per chi voglia accostarsi al Goethe italiano.

« NELL'INAUTENTICO L'AUTENTICO SI ESALTA »:
KARL KRAUS TRA PUBBLICO E PRIVATO.

di
GABRIELLA D'ONGHIA
Salerno

« Dat veniam corvis, vexat censura columbas », con questo enfatico esametro latino inizia uno degli articoli più brillanti di Karl Kraus sulla morale e sulla donna: *La persecuzione della donna* [1]. Quando nel 1904 esso appare su « Die Fackel » [2], (vale la pena ricordarlo), è ancora privo del titolo, forse perché l'autore non intende minimamente offuscare la forza ironico-profetica del verso di Giovenale [3], per altro perfettamente in linea con il suo stile. In seguito l'articolo (arricchito del titolo) confluisce nel volume *Morale e criminalità* [4], una raccolta di saggi, analoghi per argo-

[1] Il saggio *La persecuzione della donna (Die Hetzjagd auf das Weib)* che fa parte del volume *Sittlichkeit und Kriminalität*, è compreso, insieme ad altri cinque nell'edizione italiana, Karl Kraus, *Morale e criminalità*, tr. it. di B. Cetti Marinoni, introd. di C. Cases, Milano 1976. Per i saggi tradotti ci si avvale della suddetta edizione, citata d'ora in poi *MeC*. Per i saggi dei quali non esiste la traduzione italiana, ci si avvale di Karl Kraus, *Sittlichkeit und Kriminalität*, hrsg. v. H. Fischer, Bd. XI, München-Wien 1970, citato d'ora in poi *SuK*.

[2] Cfr. « Die Fackel », Nr. 153; 27 Jänner 1904, pp. 10-14.

[3] *Ivi*, p. 11.

[4] L'opera *Sittlichkeit und Kriminalität — Ausgewählte Schriften*, Bd. 1 Wien 1908, costituisce la prima raccolta di una scelta di testi che Kraus decide di pubblicare in volume. La decisione è da attribuire in buona parte alle insistenze dell'amico Ludwig von Janikowski, — al quale l'opera è dedicata —, che si offrì di aiutare lo scrittore a scegliere gli articoli da inserire, oltre che a collaborare alla realizzazione del volume; cfr. in proposito P. SCHICK, *Karl Kraus. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1965, p. 56-57.

mento e problematica, già in precedenza pubblicati su « Die Fackel » che Kraus — sia pure dietro le pressanti insistenze dell'amico Ludwig von Janikowski —, decide di riunire in un'unica opera (1908), considerandoli, osserva Cases, « degni di essere sottratti alla breve vita dei rossi quaderni della sua rivista » [5]. Denominatore comune, al di là del tema di base (una presunta identità tra morale e criminalità), è l'esigenza di recuperare il concetto di morale alla sua effettiva sfera di appartenenza ('privato'), liberandolo dal contenzioso diritto-dovere regolabile tra stato e cittadino attraverso norme giuridiche, e rendendolo nuovamente e 'naturalmente' autentico. Da episodi talvolta irrilevanti o della più normale quotidianità, ma soprattutto da fatti di cronaca giudiziaria relativi a processi per reati contro la morale, Kraus trae lo spunto per sancire con provocatoria autorevolezza il principio dell'estraneità dello stato rispetto a ciò che riguarda la vita del singolo. E ciò a maggior ragione in un contesto sociale di profonda falsità che « scintilla e rifulge esteriormente » [6], preoccupato, egli fa notare, di salvaguardare la sua facciata di perbenismo e incurante che « il corpo sociale comincia a suppurare dentro » [7]. L'obiettivo primo dunque della sua aspra e spesso impietosa battaglia è quello di combattere ogni ingerenza della giustizia in campo morale, in una sfera, a suo giudizio di esclusiva competenza del singolo, tanto più che l'intervento del legislatore in questo settore favorisce solo scandali e situazioni paradossali, come è mirabilmente stigmatizzato in uno dei suoi più famosi aforismi:

Un processo per reati contro la decenza è lo sviluppo consequenziale da un'indecenza individuale a un'indecenza generale, sul cui fosco sfondo si staglia luminosa l'accertata colpa dell'imputato [8].

---

[5] C. Cases, introd. a *MeC*, p. 19.

[6] A. Janik, St. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, 1973 (tr. it. di U. Giacomini, *La grande Vienna*, Milano 1975, p. 61).

[7] *MeC*, p. 59.

[8] Karl Kraus, *Beim Wort genommen*, hrsg. v. H. Fischer, Bd. III, München 1965². La traduzione italiana, pur non completa, comprende un'ampia scelta di aforismi, cfr. Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, tr. it. di R. Calasso, Milano 1979³; l'aforisma citato è

Con non minore acredine d'altra parte Kraus si scaglia contro lo pseudomoralismo di una società ipocrita e corrotta a tal punto da istituzionalizzare il principio della doppia morale (« Ai corvi i moralisti perdonano tutto e perseguitano le colombe ») [9], e da avallare così facendo, con malcelato compiacimento, un ambiguo rapporto tra morale e criminalità.

Anche se non è questa la sede per una dettagliata analisi dei singoli temi del volume *Morale e criminalità*, va detto, tuttavia, che il filo rosso dei diversi articoli della raccolta può considerarsi proprio la 'colorita' esemplificazione delle nefande e spesso ridicole conseguenze causate, a vari livelli, da una non esatta interpretazione del concetto di morale e di giustizia, o comunque da una non esatta applicazione della norma, in un sistema che non rispetta sufficientemente il 'privato', indulge a facile compromessi e in nome di una diffusa *Männermoral* penalizza esclusivamente la donna, ostentando per altro grande rigore etico. Pure in questo caso, dunque, si può dire che la battaglia di Kraus scaturisce dall'esigenza in lui primaria, a giudizio di Benjamin, di ricondurre « tutto, necessariamente e senza eccezione, linguaggio e cose [...] nella sfera del diritto » [10], anche se occorre precisare, come rileva Nike Wagner, ridi-

---

a p. 89-90. Gli aforismi, che occupano un posto di primaria importanza nella vastissima produzione krausiana, apparvero, a partire dal 1906, in buona parte sulle pagine della « Fackel ». Successivamente, raggruppati in tre raccolte: *Sprüche und Widersprüche* (1909) *Pro Domo et Mundo* (1912) *Nachts* (1918), confluirono nel volume su indicato. Per le citazioni ci si avvale dell'edizione italiana, citando accanto al testo la raccolta di cui fa parte e la relativa pagina.

[9] *Ivi*, p. 75. Nella sua battaglia contro la doppia morale Kraus colpisce in primo luogo la stampa, responsabile a suo giudizio di favorire di fatto la prostituzione pubblicando annunci economici, salvaguardando però al tempo stesso la sua maschera di perbenismo; si veda in proposito il saggio *La stampa come mezzana*, anche presente nella raccolta *Morale e criminalità, cit.*, pp. 71-74.

[10] W. Benjamin, *Karl Kraus*, in W.B., *Schriften*, Frankfurt a.M. 1967³, (tr. it. di A. Marietti, *Karl Kraus*, in W.B., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino 1973, p. 114).

mensionando in parte l'affermazione di Benjamin, che il concetto di diritto krausiano « immer einen Bezug zum Naturrecht bzw. zu einer natürlichen Gerechtigkeit hat »[11]. Ciò significa, in ultima analisi, che accanto ad una sfera di competenza del diritto (evidentemente quella 'pubblica') lo scrittore ne ipotizza o meglio ne esige una di 'libertà' dal diritto, esente cioè da qualsiasi controllo giuridico-normativo e ben distinta dalla prima, la sfera privata, appunto quella morale, di gran lunga la più importante nella sua scala di valori, anche se inevitabilmente la più controversa.

Che sia questo uno dei nodi centrali del suo discorso, che di fatto Kraus sviluppi buona parte della sua sferzante polemica muovendo da tali premesse, lo prova anche solo il testo cui si faceva riferimento in precedenza (*La persecuzione della donna*), — emblematico di molti altri —, così come lo provano numerosi aforismi fra i tanti della sua produzione[12]. E tuttavia, ci sembra che non ci si possa limitare a questo aspetto; riteniamo, cioè, che il problema vada visto anche da altra angolazione, ossia da una prospettiva che non consideri solo le dichiarazioni del Kraus 'ufficiale', ma che ad esse affianchi anche passi del carteggio dell'autore con la baronessa Nadherny von Borutin[13]. E

[11] N. Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1982, p. 106.

[12] Cfr. n. 8.

[13] Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nadherny von Borutin 1913-1936*, Bd. I, II, hrsg. v.H. Fischer und M. Lazarus, München 1974. L'epistolario comprende solo le lettere inviate da Kraus alla baronessa von Borutin; tuttavia, nel secondo volume che ha per sottotitolo *Editorischer Bericht-Bildteil*, con annotazioni di F. Pfäfflin, e che nella parte introduttiva fornisce anche una serie di informazioni di carattere editoriale e metodologico, sono pubblicati stralci dei diari e della corrispondenza di Sidonie con altri contemporanei. Ciò consente di ricostruire almeno in parte, in che modo la donna abbia vissuto questo rapporto affettivo con Kraus. Ricordiamo in proposito che l'epistolario abbraccia la corrispondenza di più di un ventennio; esso inizia infatti (con un telegramma di Kraus) subito dopo il loro incontro al Café Imperial di Vienna, nel settembre del 1913, e termina poco prima della morte dello scrittore, con una lettera del 15-16 maggio 1936. In alcuni

questo non già per rilevare eventuali contraddizioni tra l'uomo e l'artista, bensì per dare nuovo spessore al discorso critico, verificando se la conoscenza del 'privato' fornisca, in controluce, all'immagine del polemista una dimensione nuova, lumeggi magari nel ritratto dello scrittore minore univocità, o lasci balenare sottili incrinature, non riconoscibili ad una prima lettura, ma ciò non di meno elemento di contrasto nel quadro d'insieme. Di qui l'esigenza di esaminare in un breve raffronto un testo tipo quale ad esempio *La persecuzione della donna*, un sia pur ristretto numero di aforismi e stralci dell'epistolario per individuare se, con rifrazioni alterne, sia possibile illuminare più da vicino ipotetiche zone d'ombra.

Secondo uno schema per Kraus non nuovo, l'intera parte iniziale del saggio in questione è costituita dall'esatta riproduzione di due singolari trafiletti che l'autore ha letto su un giornale inglese e che scrupolosamente riporta, rispettandone anche la veste grafica[14], sicché il suo commento si inserisce nel tessuto del discorso quasi come logico corollario di un assurdo presupposto.

È noto il largo uso che il polemista fa della citazione, nella quale non a caso, Benjamin riconosce « il fondamentale procedimento polemico di Kraus »[15]; egli vi ricorre molto spesso, quasi sempre in modo distorto, se ne serve per i suoi « smascheramenti mimici », la strumentalizza e la usa, osserva Canetti, « per condannare gli uomini con la loro stessa bocca »[16]. È forse meno noto però, anche se non è questo il nostro caso, che egli giunge persino a pubblicare, quale forma di estrema provocazione, notizie lette

casi la data delle lettere è posta in parentesi quadra e questo perché, come puntualizza Pfäfflin, non sempre è stato possibile ricavare la data dallo scritto di Kraus, in questi casi appunto si è ricorso alla parentesi quadra. Dell'epistolario non esiste una traduzione italiana, si rimanda pertanto al testo tedesco che sarà citato in seguito, *B, I, II* con l'indicazione della pagina e della data.

[14] Cfr. *MeC*, pp. 74-75.

[15] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 128.

[16] E. Canetti, *Macht und Überleben*, München 1972 (tr. it. di F. Jesi, *Potere e sopravvivenza*, Milano 1981³, p. 41).

qua e là, senza aggiungervi nulla di suo, « allinea parola per parola senza commento passi » e grazie a questa tecnica dell'allineamento, conclude Adorno « supera ogni invettiva » [17]. L'oggetto dei due trafiletti è in effetti una semplice curiosità che Kraus abilmente utilizza a tutto vantaggio della sua polemica, per attaccare le istituzioni e gridare allo scandalo. Il tema dei due testi è, in ultima analisi, (anche se affrontato da angolazioni diverse) quello della bellezza femminile, o più esattamente della sua strumentalizzazione in una realtà sociale immatura e vittima di innumerevoli pregiudizi. Nel primo caso si tratta di un annuncio economico relativo alla ricerca di una « governante veramente brutta, ma esperta e capace »: in casa sono presenti il padre e « figli maschi già grandi » [18]. Il secondo testo riferisce invece di un processo sommario fatto ad un'attrice « giovane e bella », arrestata con l'accusa di « oltraggio abituale al pudore » in seguito ad « una denuncia anonima secondo cui essa esercitava di nascosto la prostituzione» [19]. Forte delle premesse che la governante deve essere « veramente brutta » per essere assunta e che l'attrice ha avuto grossi problemi con la giustizia (fino all'arresto) solo perché « giovane e bella », Kraus entra, per così dire, a pieno titolo nel vivo della discussione. Ciò che gli interessa è, sì, denunciare l'assurdo di una società che non sa rispettare la bellezza della donna, ma soprattutto egli avverte l'urgenza di riaffermare, con determinazione quasi cinica, il principio della 'naturalità' della sessualità femminile. In altri termini allo stato egli contesta il diritto di intervenire nella vita privata dell'attrice, interferendo in una sfera non di sua competenza; alla donna, in un'accezione più ampia, egli rivendica invece il diritto di disporre liberamente della propria sessualità (quindi anche di prostituirsi) senza correre il

[17] TH. ADORNO, *Sittlichkeit und Kriminalität* in TH. A., *Noten zur Literatur*, Bd. III, Frankfurt a.M. 1974², (tr. it. di E. DE ANGELIS, *Morale e Criminalità*, in TH. A., *Note per la letteratura 1961-68*, Torino 1979, p. 60.

[18] *MeC*, p. 74.

[19] *Ivi*, p. 75.

rischio di essere in alcun modo perseguita [20], proprio in forza di quanto egli asserisce essere « la grandezza organica di un fenomeno radicato nella natura femminile » [21].

È certo giusto ricordare che il polemista scrive questo saggio ancora sotto la forte emozione provocatagli dalla drammatica vicenda di Annie Kalmar, la bellissima attrice morta a soli ventitré anni, a suo avviso perché « la bellezza le sbarrava la strada » e per la mostruosa insensibilità del mondo del teatro e della stampa [22]. Questo può in parte spiegare la violenza della sua invettiva, ma per intenderne interamente il senso occorre ricordare che lo scrittore parte dal presupposto che la sessualità femminile è *Urquell* [23], è

[20] Cfr. *MeC*, p. 77.

[21] *Ibidem*.

[22] La tragica vicenda di Annie Kalmar inizia per Kraus nell'estate del 1900, quando egli conosce di persona la giovane e bella attrice che precedentemente aveva elogiato nel secondo e nel terzo numero della sua rivista. Già questo primo episodio è oggetto di non poche polemiche, polemiche che aumentano notevolmente quando Kraus, sempre più affascinato dal talento della giovane donna, decide di allontanarla dal meschino mondo teatrale e giornalistico viennese cercando di introdurla invece nel ben più prestigioso ambiente del teatro di Amburgo. Infatti, grazie al suo interessamento l'attrice viene ingaggiata dalla compagnia di Alfred von Berger. Poco prima del debutto però, Annie si ammala di tubercolosi; ella crede ancora nella possibilità di guarire, ma la brutale insensibilità della stampa la mette di fronte alla verità sulle sue condizioni fisiche e in più la umilia pubblicando sarcastici commenti sulla sua dubbia moralità. La giovane donna muore e Kraus ne è sconvolto al punto da rinunziare per tre mesi alla pubblicazione di « Die Fackel », mentre nel 1908, a distanza di tre anni dalla morte della Kalmar, con rabbia ancora intatta, replica alle basse insinuazioni di Maximilian Harden, precisando: « Mein grotesker Roman lag Herrn Harden nicht als Rezensionsexemplar vor [...]. Aus den Erkenntnissen dieses grotesken Romans erwuchs mir die Fähigkeit, einen Moralpatron zu verabscheuen, ehe er mir den groteske Roman beschmutzte [...]. Herr Harden ist tot, aber der grotesken Roman lebt. Er hat die Kraft immer wieder aufzuleben, und ich glaube ich verdanke ihm mein Bestes » (« Die Fackel », 257-258, 1908, p. 47). Sull'argomento cfr. N. WAGNER, *op. cit.*, p. 95 segg.

[23] Cfr. *SuK*, p. 249. Può essere inoltre interessante ricordare che il primo aforisma della raccolta *Sprüche und Widersprüche* è

forza primordiale (simile allo *Ursprung*) e in quanto tale va rispettata e valutata. Limiti e condizionamenti, quindi, che ne alterino o ne sviliscano l'effettivo valore, ponendosi in contrasto con l'Origine, inficiano quello che Kraus non esita a definire « der volle Wert » [24] di cui la natura ha dotato la donna, compensandola della carenza di spirito (che è appannaggio dell'uomo), proprio perché in forza della sua sessualità ella stimoli lo spirito dell'uomo. Non solo dunque la prostituzione è 'naturale', quanto anche, conclude lo scrittore, « die freie Sinnlichkeit des Weibes » [25] è la fonte primigenia della creatività maschile che nella dialettica del rapporto spirito-sessualità trova la sua realizzazione e si fa garante dell'equilibrio cosmico [26]. In tale dimensione appare chiaro che per Kraus la donna « vera » che assolve « la sua naturale missione » [27] è la donna-prostituta, la « sonnambula dell'amore », la donna « che desidera, non che genera, non riproduttrice della specie, ma produttrice di piacere » [28]; e da tale angolazione, evidentemente, l'intervento del legislatore in materia di morale non può che apparire del tutto ingiustificato.

È forse superfluo precisare che il discorso del polemista, per così dire in 'difesa' della donna, non va inteso nel senso di una rivendicazione di parità di diritti tra i due sessi, ossia nel senso di una concezione che riconosce alla donna un'autonomia di scelta e di decisione fine a se stessa. Anche la libertà di prostituirsi (non sarebbe più giusto parlare di necessità?) non è che una riaffermazione della sua dipendenza dall'uomo, del quale ella deve rigenerare lo spi-

---

dedicato proprio al rapporto tra *Sinnlichkeit* (femminile) e *Geistigkeit* (maschile) nei confronti della quale la prima si configura appunto come *Urquell*, cfr. K. Kraus, *Beim Wort genommen, op. cit.*, p. 13. A proposito del concetto di *Ursprung*, poi, fondamentale per intendere il pensiero krausiano, si veda ad esempio H. Mayer, *Karl Kraus. Der Repräsentant und der Märtyrer*, Frankfurt a.M. 1971, p. 52 segg.

[24] *SuK*, p. 302.

[25] *Ivi*, p. 249.

[26] *Ibidem*.

[27] C. Cases, introd. a *MeC*, pp. 34-35.

rito in forza di quella sessualità che Kraus considera, sì, « forza primordiale », a cui, tuttavia, pur nella positività del suo giudizio, nega qualsiasi legame con lo spirito.

Il binomio spirito-sessualità (uomo-donna) del discorso krausiano rievoca con singolare approssimazione un analogo binomio. Pensiamo al dualismo platonizzante della concezione di Otto Weininger, l'intellettuale ebreo che Kraus ammirò e più volte difese [29], venuto alla ribalta forse più per la tragica decisione di porre fine alla sua giovane esistenza con il suicidio che per l'arditezza della sua teoria, secondo la quale nella donna predomina il nulla, secondo la quale cioè sul piano ontologico la donna propriamente non esiste. In altri termini Weininger individua gli archetipi di due tipi M (uomo) e W (donna) e fonda la sua teoria essenzialmente sulla loro opposizione dialettica. Ossia all'archetipo dell'uomo che è spirito, quindi io intelligibile, soggetto-forma, egli contrappone quello della donna che, in quanto materia, si configura come non essere, oggetto, sessualità [30]. Con singolare approssimazione, si diceva, nel discorso di Kraus riecheggia l'eco del pensiero weiningeriano anche se va detto che il polemista, pur accettandone in pieno i presupposti, ne nega le conclusioni.

Come Weininger, ad esempio, anche Kraus è pronto ad ammettere che l'essenza della donna è la sessualità, mentre lo spirito è appannaggio dell'uomo [31], così come è pronto a formulare la distinzione « uomo: sessualità funzionale, donna: sessualità abituale » (*Detti*, 72). Pure nella sua con-

---

[28] Karl Kraus, *Die Büchse der Pandora*, in « Die Fackel », Nr. 182,9. Juni 1905, pp. 1-14 (tr. it. di R. Calasso, *Il vaso di Pandora*, Milano 1978 p. 23).

[29] Oltre a prendere le difese di O. Weininger anche in numerosi aforismi, Kraus pubblicò nella sua rivista vari testi del giovane contemporaneo. Per una bibliografia in proposito si rimanda a R. Della Pietra, *Otto Weininger. La crisi della cultura austriaca*, Napoli 1985, pp. 38-39.

[30] Cfr. O. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien 1907, p. 388 segg., citato in seguito *GuCh* (tr. it. di F. Rella, *Sesso e carattere*, Milano 1978²).

[31] Cfr. *GuCh*, pp. 406-407.

cezione, come già in quella weiningeriana, l'esistenza della donna appare rimessa in discussione se non rapportata alla presenza dell'uomo (« C'è una donna nella stanza prima che entri uno che la vede? Esiste la donna in sé? », *Detti,* 72), il quale, proiettando se stesso, media l'esistenza di lei [32]. Chiaramente dunque anche per lui la donna è bandita dal regno dello spirito, ma ciò — e qui le posizioni dei due risultano assolutamente antitetiche —, diversamente da quanto sosteneva Weininger, non costituisce un limite. Anzi Kraus auspica — e lo ribadisce a più riprese [33] —, che lo spirito non intacchi ciò che, come già accennato, egli considera il « valore pieno » della donna (« L'intelligenza della donna mobilita tutti i vizi che si raccolgono nella grazia femminile », *Pro Domo et Mundo,* 184), l'elemento incorrotto e non contaminato, la fonte alla quale lo spirito dell'uomo si rigenera e crea: (« Una relazione amorosa che non restò senza conseguenze. Lui mise al mondo un'opera », *Detti,* 77). Singolarmente dunque, la pansessualità della donna che pur costituisce il presupposto del discorso di entrambi, rappresenta di fatto il punto di massima divergenza della loro concezione. Weininger le attribuisce, come si può facilmente dedurre, una valenza del tutto negativa. La donna infatti che, per lui, è materia, quindi sessualità, può far leva solo sulla sessualità dell'uomo, del quale però distrugge la spiritualità, nella misura appunto in cui agisce sulla sua sessualità [34] — e non a caso nella sua concezione l'unico amore 'vero' (anche se solo utopico) è quello platonico [35]. Kraus, al contrario la considera non già come carenza di spiritualità, ma come realtà in sé altamente positiva, in quanto elemento fondamentale della creatività dell'uomo e dell'equilibrio del mondo, — e gli aforismi che seguono lo confermano —, a condizione però che la donna si limiti al ruolo di « produttrice di piacere », senza porsi alcun problema di stabilire un rapporto con lo spirito:

[32] *Ivi,* p. 408.
[33] Cfr. K. Kraus, *Detti e contraddetti,* cit. pp. 183-188 *passim.*
[34] Cfr. *GuCh,* pp. 318-319.
[35] *Ivi,* pp. 319-320.

lo sterile piacere dell'uomo si nutre dello sterile spirito della donna. Ma del piacere femminile si nutre lo spirito maschile. Il piacere di lei crea le opere di lui. [...] Un'opera viene messa al mondo: questa volta la donna ha fecondato ciò che l'uomo ha partorito. (*Detti,* 71).

Il piacere dell'uomo sarebbe solo un empio passatempo e mai sarebbe stato creato se non fosse l'accessorio del piacere femminile. L'inversione di questo rapporto [...] significa la fine del mondo: anche se il mondo con i suoi vari risarcimenti tecnici, intellettuali e sportivi, non se ne accorgerà per un paio di generazioni e dopo non avrà abbastanza fantasia per immaginarselo. (*Di notte,* 265).

Una donna non ha neppure bisogno di essere della mia opinione, figurarsi poi della propria. (*Di notte,* 272).

Il riferimento agli aforismi, in un ideale sviluppo del discorso dai saggi di *Morale e criminalità,* non appare casuale, se si considera la grande importanza che essi assumono nella produzione krausiana e soprattutto se si considera che nella pregnante brevità di un testo che si esaurisce spesso in un antitetico gioco di immagini e di parole, essi riflettono, con il fascino dell'immediatezza, l'urgenza di comunicare del polemista, nonché la drastica incisività della sua battuta. Nella convinzione che « l'aforisma non coincide mai con la verità; o è una mezza verità o una verità e mezzo » (*Detti,* 165), lo scrittore cerca in un vortice di antitesi, di guizzi, d'intemperanze, di metafore e paradossi « la forma ingannevolmente discorsiva, il massimo addensamento sulla superficie emergente della lingua [...] » [36]. Ne risultano testi apparentemente d'immediata comprensione, dietro cui però, osserva Calasso, « si aprono catacombe inesauribili » [37]. Conclusi in un'unica battuta (« Un aforisma [...] deve scavalcare la verità. Con un passo solo deve saltarla », *Detti,* 137) o articolati in periodi più complessi (« Il respiro più lungo è dell'aforisma », *Pro Domo et*

[36] R. Calasso, introd. a K. Kraus, *Detti e contraddetti, cit.,* p. 21.
[37] *Ibidem.*

Mundo, 218) essi fanno parte di un discorso cinico e volutamente ricercato che nel raffinato gioco di una lingua che s'infiamma e distrugge [38], rivela la sua intrinseca corrosività. La critica alle istituzioni e al sistema è violenta, Kraus si scaglia contro l'ipocrito perbenismo, l'ornamento e il vuoto decorativismo che dilagano nel campo dell'arte, della lingua, della morale e della vita tutta. « Adolf Loos ed io », egli scrive ad esempio, « lui letteralmente, io linguisticamente, non abbiamo fatto e mostrato nient'altro se non che fra un'urna e un vaso da notte c'è una differenza e che proprio in questa differenza la civiltà ha il suo spazio. Gli altri invece [...] si dividono fra quelli che usano l'urna come vaso da notte e quelli che usano il vaso da notte come urna » (*Di notte,* 293).

In contrasto con una cultura che sulla scia mauthneriana considera il linguaggio semplicemente « eine durch Ökonomie bestimmte Sammlung von convenus » o se si vuole « ein sehr grober Verständigungsschematismus » [39], Kraus si batte con tenacia ed aggressività provocatoria per recuperare la lingua al marchio dell'autenticità (« Il mio linguaggio è la puttana di tutti che io rendo vergine », *Pro Domo et Mundo,* 253) e, riconquistando l'unità tra « parola ed essenza » [40], ricondurla alla pregnanza della sua originaria valenza.

Giova forse ricordare che anche gli aforismi, come del resto i saggi di *Morale e criminalità,* trovano in buona parte la loro prima collocazione in « Die Fackel », il ben noto « antigiornale » krausiano, che non poco stupore suscita a Vienna già all'apparire del suo primo numero (1899): lo attesta con plastica immediatezza anche solo la testimonianza di Robert Scheu che ancora a distanza di dieci anni riecheggia con intatto vigore il divertito eccitamento e la perplessa ammirazione di un'esperienza irripetibile:

[38] Si veda a titolo esemplificativo l'aforisma seguente: « L'esteta ha con la bellezza lo stesso rapporto che ha il pornografo con l'amore e il politico con la vita », (*Di notte,* 287).

[39] H. Arntzen, *Karl Kraus oder Satire der Sprache,* in H.A. *Literatur im Zeitalter der Information,* Frankfurt a.M. 1971, p. 204.

[40] K. Kraus, *Di notte,* 352.

Eines Tages soweit das Auge reicht, alles — rot. Einen solchen Tag hat Wien nicht wieder erlebt [...]. Auf den Straßen, auf der Tranway, im Stadtpark, alle Menschen lesend aus einem roten Heft ... Es war narrenhaft. [41]

Dal campo della stampa la battaglia di Kraus si estende ben presto ai diversi settori della vita e dell'arte, con una violenza che sempre più aspra e tagliente sembra raggiungere il suo apice quando sulle pagine della rivista compaiono, nel 1906, i primi aforismi con il titolo non meno polemico di *Abfälle* [42]. L'argomento donna è, non a caso, l'oggetto di molti di essi, soprattutto dei primi, una priorità che significativamente viene rispettata anche in seguito, nell'ordine che lo scrittore attribuisce alle diverse sezioni delle tre raccolte [43]; in esse il discorso verte essenzialmente sulla sessualità femminile, sulla prostituzione e sul concetto di morale, sul rapporto piacere-spirito e sulla 'necessaria' stupidità della donna, come gli esempi che seguono, in aggiunta a quelli già citati, possono agevolmente illustrare:

Una donna la cui sensualità non cessa mai e un uomo a cui vengono ininterrottamente dei pensieri: due ideali dell'umano che sembrano morbosi all'umanità. (*Detti,* 76)

Oppure:

Se la prostituzione della donna è una macchia, allora bisogna dire che viene cancellata grazie ai protettori. Si dovrebbe riflettere sul fatto che varie donne possono essere risarcite con ricche perdite per i guadagni che subiscono. (*Pro Domo et Mundo,* 185).

Il protettore è l'organo esecutivo dell'immoralità. L'organo esecutivo della moralità è il ricattatore. (*Pro Domo et Mundo,* 188).

[41] R. Scheu, *Karl Kraus zum zehnten Jahresgang des Erscheinens der « Fackel »,* in « Die Fackel », Nr. 277-278,31. März 1909, p. 2.

[42] Cfr. « Die Fackel », Nr. 198, Wien 12. März 1906, pp. 1-3.

[43] Le prime delle diverse sezioni in cui sono suddivise le singole raccolte di aforismi (cfr. n. 8) sono rispettivamente intitolate: *Weib, Phantasie; Vom Weib - Von der Moral; Eros.*

L'ideale della verginità è l'ideale di quelli che vogliono sverginare. (*Detti*, 89).

E ancora:

Con che altro lo spirito dovrebbe ristorarsi se non con la sciocchezza femminile che si nasconde dietro tratti di grande spirito? Se la donna è ciò che deve *sembrare*, l'intelletto dell'uomo s'infiacchisce [...]. (*Detti*, 94).

La sua poesia offriva una visione centauresca; sotto era il piacere di uno stallone che proseguiva poi nello spirito di un uomo. (*Di notte*, 266).

Il cervello della donna dovrebbe esser posto al servizio dei suoi impulsi, al fine di mantenere la sua salute. Questa è una bella utopia. Ma se capita che una abbia cervello, allora mette gli impulsi al servizio di esso. E allora si serve del suo sesso come di un *lasso* con cui acchiappare il cervello dell'uomo. (*Detti*, 81).

Mentre altrove si legge:

La donna dovrebbe avere tanto spirito quanto uno specchio ha corpo. (*Pro Domo et Mundo*, 186).

Una donna deve avere un aspetto così intelligente che la sua stupidità si presenti poi come una piacevole sorpresa. (*Di notte*, 272).

Capita che una deluda vista da vicino. Ci si sente attratti perché ha l'aria di avere dello spirito, e poi lo ha veramente. (*Pro Domo et Mundo*, 185).

O infine:

Per vedere se l'uomo sa stare in scena ci vuole una prova. La donna è sempre in prova e sa stare in scena per natura. Vive davanti a spettatori. Sente di essere il centro [...]. E al centro riferisce tutti gli sguardi. (*Di notte*, 268).

È certo difficile sottrarsi al fascino del « respiro più lungo dell'aforisma » e lo stesso Kraus lo ammetteva quando affermava: « Uno che sa scrivere aforismi non dovrebbe disperdersi a fare dei saggi » (*Pro Domo et Mundo*, 218); d'altra parte riteniamo che sarebbe superfluo soffermarvisi

ancora, dal momento che da quanto fin qui detto emergono già con sufficiente chiarezza la monocromatica unilateralità dell'uomo pubblico, la sua monocorde fisionomia e il rigore del suo quotidiano impegno. Eppure, come si accennava in precedenza, — accettando come valido un principio per l'autore forse inammissibile —, vale la pena estendere il discorso alla corrispondenza con la baronessa von Borutin, per verificare, in un rapido raffronto di testi, se in controluce emergano altri elementi di lettura magari in contrasto con lo stereotipo di un'etichetta a senso unico. Dalle pagine del vasto epistolario con Sidonie Nadherny von Borutin [44], infatti, sembra filtrare il dubbio che proprio dalla paradossale rifrazione di latenti scollature nella sua monolitica compattezza, l'immagine dell'artista acquisti nuovo spessore e contorni più precisi, nel riflesso appunto di irrisolte tensioni, come del resto lo stesso Kraus sembrava implicitamente voler ammettere, quando rifiutava l'accusa di « saper solo distruggere e mai costruire », o di essere « incapace di avere ispirazioni positive » [45].

L'epistolario, un singolare « diario ampliato » (è lo stesso Kraus ad ammetterlo e a pretenderlo: « Ich schreibe tagebuchartig. Das solltest Du auch thun ») [46], è costituito da più di mille scritti, fra lettere, cartoline e telegrammi, di carattere spesso ripetitivo o sibillino; sicché appare inevitabile operare una rigorosa scelta e limitarsi a esaminare i testi evidentemente più esaustivi, perché espressione di una serie di costanti presenti nel carteggio.

Kraus che per sua stessa ammissione non ha carta da lettere (come si affretta a precisare a Sidonie) [47], proprio perché non scrive mai, alla donna che ama finisce per scrivere più volte al giorno, magari a breve distanza e non sempre ne indica l'ora esatta [48]; questo è certo un primo

[44] Cfr. n. 13.
[45] K. Kraus, *Pro Domo et Mundo*, 271.
[46] *B. I*, p. 218, 9. Nov. [1915].
[47] Cfr. *B. I*, p. 9, 22/23. [10.1913].
[48] Soprattutto nei primi anni la corrispondenza è fittissima: Kraus scrive a Sidonie anche quattro volte al giorno e, là ove mancano precise indicazioni temporali, è difficle stabilire con cer-

elemento di stupore e di rilievo. Ma ciò che crea maggiore perplessità, o comunque induce a riflettere, è la constatazione che oggetto della corrispondenza non sono soltanto appassionate espressioni di amore, di gioia o di gelosia connesse a questo incontro; l'epistolario è altresì ricco di annotazioni e considerazioni su problemi e progetti di lavoro, registra serene disquisizioni su episodi, avvenimenti e difficoltà di ordine quotidiano e non; in una parola rivela che Kraus non disdegna di colloquiare, anche se o malgrado l'interlocutore sia una donna. Ben lontano dunque dai toni di acceso sarcasmo e di solipsistica arroganza di affermazioni del tipo: « Con le donne monologo volentieri. Ma il dialogo con me stesso è più stimolante » (*Detti*, 73), il Kraus dell'epistolario avverte chiara l'esigenza del dialogo, del confronto, e comunque non esclude aprioristicamente la possibilità di un rapporto. Un primo importante interrogativo da porsi a questo proposito investe il significato della forza prepotentemente distruttiva presente nelle dichiarazioni dell'uomo pubblico (e non ugualmente nel privato). Ossia vale la pena chiedersi se la si debba considerare semplicemente come forma supercompensatoria (e in tal senso solo di marginale importanza sotto il profilo critico) o se invece la chiave di lettura sia da ricercarsi altrove, ipotizzando nella pungente ironia o nel compiaciuto narcisismo della satira krausiana, sia pur abilmente schermate, tracce di sottili crepature e di irrisolti contrasti. E se ammettere ciò significa rimettere in discussione univocità e coerenza del discorso del polemista, significa però anche aprirlo a nuove possibili dimensioni. Né d'altra parte si può sottovalutare che ad avvalorare una simile ipotesi, in apparente contrasto con l'ostentata sicurezza dello scrittore, è soprattutto lo strenuo rigore di una logica che risulta spesso dubbia perché spesso conclusa nella sua antitetica polarità, (« Io non sono per le donne, ma contro gli uomini », oppure « La donna prende uno per tutti, l'uomo

tezza l'esatta successione cronologica degli scritti di una stessa giornata; cfr. ad esempio *B, I*, p. 78, pp. 127-130; 146-147.

prende tutte per una », *Pro Domo et Mundo*, 239, *Di notte*, 266), o paga della ricerca di effetti squisitamente provocatori (« La cosmetica è la scienza del cosmo delle donne » oppure « Una delle malattie più diffuse è la diagnosi », *Detti*, 78 e *Pro Domo et Mundo*, 240).

Sin dagli inizi del carteggio si nota che Kraus impone alla donna, con sottile prepotenza, un fittissimo scambio epistolare. Se Sidonie non scrive o più esattamente se le lettere della baronessa tardano ad arrivare, se ella non si fa viva con la frequenza da lui sollecitata (« Die Telegramme sind ja sehr lieb, aber warum *schreibst* Du mir eigentlich nicht, besonders jetzt wo Du nichts zu thun hast? », le chiede nel maggio del 1914) [49], egli si abbandona all'angoscia (« Hier ist viel einsamer — 48 Stunden ohne Nachricht ») [50], allo sconforto (« 5 Uhr — und es hat noch immer nicht geläutet ») [51], diventa nervoso, assillante, si logora nell'attesa (« Ich habe den gestrigen Tag mit Warten verbracht. Lauern ob in den Kasten ein Telegramm fällt ») [52], in un'ansia che sconfina nella morbosità, se è vero, come attesta il passo di una lettera del 12 novembre 1914, che è capace di trascorrere l'intera notte a tavolino nella speranza di sentire il rumore di uno scritto di Sidonie nella cassetta della posta e vivere così immediatamente e nella sua totalità, la gioia di quel momento magico [53].

In questo morboso attaccamento alla donna non è difficile cogliere i segni di un incoffessato e prepotente bisogno di stima e di affermazione, lo stesso che a ben guardare riaffiora nel polemista che osa certo sarcasticamente sovvertire l'ordine della creazione (« Dio tolse una costola alla donna e ne edificò l'uomo, gli insufflò la vita e fece di lui una zolla di terra », *Pro Domo et Mundo*, 184), che ama rifugiarsi nel parossismo del suo rigore logico, ma che paradossalmente non riesce ad accettare la contraddittoria

[49] *B, I*, p. 40, 20.V. [1914].
[50] *Ivi*, p. 13, [19.1.1914].
[51] *Ivi*, p. 96, [1.12.1914].
[52] *Ivi*, p. 19, Dienstag, [17.3.1914] 5 Uhr.
[53] Cfr. *B, I*, p. 82, 12. Nov. [1914] 1/49 Uhr früh.

realtà della condizione umana: « Amare, venire ingannati, essere geloso, — sono cose che capitano. Ma più scomoda è l'altra via: essere geloso, venire ingannato, amare » (*Pro Domo et Mundo*, 185). Né è da escludere, d'altra parte, l'ipotesi che l'ostinata esigenza di un continuo contatto — anche se solo epistolare — con la baronessa sia da coniugare con il prepotente bisogno dello scrittore di aggrapparsi ai nodi focali della sua arte (« Io non mi faccio impedire di dare forma a ciò che mi impedisce di dare forma », *Di notte*, 254), così come non è da escludere che la tacita ricerca di precisi punti di riferimento rispecchi il dramma di un profondo dissidio io-realtà che con lucida ironia l'artista si affretta a dissimulare anche se tuttavia non può annullare:

Io e la vita: la faccenda fu condotta in modo cavalleresco. Gli avversari si separarono senza riconciliarsi. (*Di notte*, 260).

L'epistolario è altresì ricco di attestazioni di gioioso entusiasmo, di enfatica ebbrezza, di gratitudine e di sereno appagamento per il piacere di scrivere alla donna amata e, soprattutto per la gioia di ricevere lettere dal castello di Janowitz, come forse i passi che seguono riescono, almeno in parte, ad illustrare:

Entzückend lieben Brief erhalten. So beruhigt man ein schreiendes Kind, das nicht einsehen will, wie schwer es die Mutter hat und daß es Pflichten gibt. (20.11.1914, 6 Uhr) [54].

Oppure:

Dein Brief gibt so viel Liebe, Schönheit, Klugheit, Humor und von allem Guten, was die Natur im Menschen haben kann, daß ich reich bliebe, auch wenn ich nie mehr ein Wort von Dir bekäme. (27.V.1916) [55]

E a distanza di sei anni, in una lettera del gennaio del 1922, con sempre nuova passione (o passionalità), forse un po' retorica le scrive:

[54] *Ivi*, p. 90, 20. [11.1914] 6 Uhr.
[55] *Ivi*, p. 338, 27.V. 1/26 1916.

Du Mein! Oder: Mein Ich! Niemals habe ich mit einer Frau erlebt, was mit Dir, und nie mit Dir, was ich jetzt mit Dir erlebe. Die letzten Nächte und Tage vor Deinem Brief, wachend und schlafend waren ein einziger Brand und nun wird — so gehst Du mir zu Leibe, zu Geiste —, was von mir noch übrig war, ganz verzehrt, um dann lebendiger zu sein als vorher. (21.22./22/23.1.1922) [56].

Il senso di felicità completa, di totale e sereno abbandono alle gioie che la vita può offrire (che traspare dai testi qui citati), vissuto però quasi con l'intensità di una pretesa, rivela con chiarezza anche tracce di un'infantile prepotenza che, non a caso riaffiora pure, e caratterizza, si può dire, ridimensiona l'arrogante superiorità del polemista, quando ad esempio con compiaciuta sufficienza afferma:

Con la mia satira io rendo così grande certa gentuccia che finiscono per diventare degni oggetti della mia satira e nessuno può avere più niente da rimproverarmi. (*Di notte*, 278).

Sarebbe tuttavia riduttivo leggere nel provocatorio e spesso cinico atteggiamento del Kraus pubblico o nella voluta ed esaltata aggressività della sua satira (« Sono diventato prudente. Una volta che cacciai fuori un adoratore, quello voleva denunciarmi per aver disturbato il culto », *Di notte*, 268), solo la logica risposta ad un remoto e non superato infantilismo senza cogliere l'ansia di un malcelato bisogno di comunicare o il senso di un profondo — anche se dorato — isolamento (« Sono già talmente popolare che uno che mi insulta diventa più popolare di me », *Di notte*, 279).

Conviene forse a questo punto ricordare che la storia fra lo scrittore e la baronessa von Borutin registra periodi di grande entusiasmo e momenti di stanchezza, almeno da parte della giovane donna che in più di un'occasione sembra decisa a troncare un rapporto sul quale gravano pesanti condizionamenti.

Quando Sidonie poco meno che ventottenne conosce Kraus, è ancora sconvolta dalla recente scomparsa del fratello — di un anno maggiore di lei — che a Monaco si è

[56] *Ivi*, p. 525, 21/22. 22/23.1. [1922].

tolta la vita. In Kraus d'altra parte è ancora vivo il ricordo della tragica fine di Annie Kalmar, la cui vicenda ha profondamente segnato l'esistenza dello scrittore. Non è difficile immaginare che il particolare stato d'animo di entrambi favorisca il nascere di un'immediata e reciproca simpatia. Le annotazioni del diario di Sidonie dimostrano quanto ella sia rimasta colpita dalla personalità dell'uomo che ha incontrato a Vienna, al Café Imperial, e al quale, quasi con istintiva fiducia, parla della sua angoscia, della « Wüste » che la circonda dopo la perdita del fratello e nel suo diario scrive:

K.K. steckt in meinem Blut. Er gieng mein [em] Wesen nach, wie keiner noch, er begriff, wie keiner noch. [57]

Il primo commento scritto invece da Kraus, successivo al loro incontro è un telegramma di sole due parole (« Tiefen Dank ») che egli le invia il 15 settembre 1913 (almeno a quanto è dato supporre) [58], e con il quale si apre l'epistolario.

Il fratello minore di Sidonie, tuttavia (l'unico familiare rimastole), non vede di buon occhio l'approfondirsi dell'amicizia con un uomo parecchio più anziano (Kraus è già quarantenne), di ceto sociale inferiore e per di più ebreo. A turbare ulteriormente l'animo già confuso della giovane donna è la sleale interferenza dell'amico Rilke che, preoccupato del nuovo legame creatosi fra Kraus e Sidonie, e visti in pericolo i diritti acquisiti sul castello di Janowitz, nel febbraio del 1914, invia alla baronessa una lettera — un capolavoro di ipocrita benevolenza ed interessamento —, in cui con sottile circospezione, con molta diplomazia e poca umanità, la invita a riflettere attentamente sulla situazione (« Bedenken Sie *sein* Leben, bedenken Sie das *Ihre* ») e a trarre le debite conclusioni: « er kann Ihnen nicht anders als *Fremd* sein, ein *fremder* Mensch [...] » [59].

[57] *B, II*, p. 31 Janowitz 14.9.1913.
[58] Cfr. n. 13.
[59] R.M. Rilke, *Briefe an Sidonie Nadherny von Borutin*, hrsg. v.B. Blume, Frankfurt a.M. 1973, p. 215, 21.2.1914.

Date le circostanze non può dunque meravigliare che dalla corrispondenza emerga in più punti quanto sia difficile anche solo comunicare [60]. Ma l'elemento che in tal senso maggiormente interessa e, al tempo stesso disorienta, è il frequente ricorso alla forma impersonale o più ancora a lettere di tono rigidamente formale, in cui Kraus, diversamente dallo scritto immediatamente precedente o da quello immediatamente seguente, si rivolge alla « Hochverehrte Baronin » [61]. In altri punti dell'epistolario s'incontrano invece testi in cui si discute della storia di un tal T che ama un'altrettanto ipotetica B [62] e in questi casi lo scrittore sembra assolvere semplicemente il compito di cronista, anche se non sempre del tutto distaccato. Si parla dei problemi, delle angosce, delle speranze o difficoltà dei due misteriosi interlocutori, con frequenti annotazioni telegrafiche, con l'uso di un linguaggio cifrato, spesso in codice, con il ricorso ad una lingua a tratti dimessa, non sempre corretta, o comunque, nota Marcel Reich-Ranicki, ben distante dalla raffinata perfezione da Kraus costantemente richiesta e perseguita [63]. Ciò significa che il protagonista dell'epistolario non esita a ricorrere ad una serie di piccoli espedienti, pur di continuare almeno a comunicare con la donna amata; ossia egli non indietreggia di fronte al compromesso ed accetta persino di fingere. Questa singolare flessibilità dell'uomo, probabilmente insospettabile nel polemista, colora di fatto di sfumature nuove e molto più variegate la spiccata tendenza dello scrittore all'esibizionismo o la sua precisa volontà di essere sempre e comunque in scena, (« Io sono forse il primo caso di uno che scrive e vive il suo

[60] Citiamo a titolo di esempio la preoccupata domanda che Kraus rivolge a Sidonie, commentando probabilmente una sua osservazione, in una lettera del novembre del 1914: « War die Marke auf dem Brief zerrissen? Das wäre furchtbar, wenn gelesen worden wäre! », *B, I*, p. 92, 21.11. [1914] 1/26 nachm.
[61] Cfr. ad esempio *B, I*, pp. 76, 78, 116, 122.
[62] Cfr. ad esempio *B, I*, pp. 131, 135, 140.
[63] Cfr. M. Reich-Ranicki, *Karl Kraus - Sein Haß, seine Liebe*, in M.R.-R., *Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*, München 1977, p. 82.

scrivere anche come attore. Perciò come potrei mai affidare il mio testo a un altro attore? [...] », *Di notte*, 286), mentre dall'immagine del giocoliere, pur perfettamente riuscita, filtrano sottili dissonanze.

Da numerose lettere risulta inoltre la completa e rassegnata disponibilità di Kraus a cedere a qualsiasi richiesta della baronessa von Borutin, sia che si tratti di rinunciare a frequentare il castello di Janowitz, se non con l'assenso del fratello di lei [64], sia che si tratti di accettare che ella faccia l'esperienza (anche se molto breve) del matrimonio con un esponente del suo rango. È appunto il caso delle nozze di Sidonie con il conte Max Thun, il cugino che ella decide di sposare (1920), nella speranza di conquistarsi il diritto ad un'esistenza più tranquilla [65]. Anche questo evento sembra non scoraggiare eccessivamente Kraus se si considera che, già nel febbraio del 1921, egli le scrive preoccupato di giustificarle i motivi del suo silenzio:

Verzeih mir, Liebste, Beste, die Todsünde. Aber die Arbeit, die unermeßliche, hält mich nicht ab, an Dich zu denken, nur es Dir so oft zu sagen, wie ich möchte. Du mußt ja ein sicheres Gefühl haben. Du weißt ja, daß es keine Ablenkung von Dir, sondern eine zu Dir ist (22./23.11.21) [66].

Mentre per fare ancora un esempio, in una lettera del luglio dello stesso anno, egli si avventura in una sorta di bilancio conclusivo, quasi a voler chiudere con le esitazioni del passato, riaffermando in pieno i suoi diritti su di lei:

Diese Jahre waren eine Prüfung und wir hatten sie bestanden. Dann waren Monate, wo noch dieses Gefühl nachschwang [...]. Dann waren Tage, wo wir in eine gemeinsame Schönheit giengen. Und nun bist Du selbst da. Nun ist die Sehnsucht groß nach einer Stunde mit Dir, wo immer sie wäre, nach dem Augenblick, den Du neulich hattest und den ich noch nicht gesehen, aber so oft genossen hatte (3/4. Juli 1921). [67]

---

[64] Si vedano ad esempio le lettere del 21.11. [1914] 1/26 nachm. e del 25.11. [1914], in *B, I* risp. p. 91 e p. 96.

[65] Cfr. *B, II*, p. 36.

[66] *B, I*, p. 490, 22/23.II.21.

[67] *Ivi*, p. 508, 3/4 Juli [1921].

Bastano, ci sembra, anche solo questi brevi accenni per intendere che dall'epistolario traspare l'immagine di un uomo arrendevole, morbosamente innamorato e passionale; è un'immagine però che singolarmente con estremo impegno e rigore il Kraus pubblico tende ad occultare, mascherandone incertezze, dubbi e contraddizioni, e questo forse perché anche a proposito dell'artista si possa dire quanto egli afferma a proposito dei suoi scritti: « Nessuno che esamini uno dei miei lavori stampati vi troverà una cucitura. Eppure tutto è stato strappato centinaia di volte e per una pagina andata alle stampe dovevano venirne fuori sette [...] (*Di notte*, 281). Ma è soprattutto la corrispondenza tra il 1914 e il 1915 (del periodo cioè in cui Sidonie progetta il matrimonio con il conte Carlo Guicciardini) [68] a tradire la grande fragilità emotiva dello scrittore che, sgomento di fronte alla decisione della donna, in un esasperato tentativo di dissuaderla, implora, supplica si umilia fino a cadere nel patetico [69], in un retorico sentimentalismo [70], disposto persino a rinnegare se stesso. È significativo però, e va sottolineato, a conferma della rigida coerenza dell'uomo pubblico, che nelle pagine della « Fackel », persino in quegli anni non vi sono tracce di cedimenti, né tanto meno si attenua la graffiante polemica dei suoi attacchi [71].

---

[68] Incapace di superare i condizionamenti del suo ambiente e, soprattutto stanca delle pressioni del fratello, Sidonie sembra accondiscendere all'idea di sposare un esponente del suo rango unendosi in matrimonio con il nobile italiano Carlo Guicciardini. Dopo una serie di viaggi e di preparativi, appunto tra la primavera del 1914 e quella del 1915, tutto sembra ormai pronto per le nozze che si è stabilito di celebrare il 6 maggio del 1915. Improvvisamente, però, pochi giorni prima dell'evento la giovane donna rinunzia al progettato matrimonio: motivo ufficiale della imprevista decisione è il richiamo alle armi del conte Guicciardini.

[69] Cfr. ad esempio, *B, I*, p. 147, 15.III. [1915].

[70] *Ivi*, pp. 144-145, [Rom 12.3.1915]; e p. 145, [Rom 13.3.1915].

[71] Giova ricordare che, per dimostrare concretamente tutto il suo dissenso dalla guerra, Kraus tace e per cinque mesi sospende la pubblicazione della « Fackel »; nel dicembre del 1914, tuttavia, desideroso di puntualizzare i motivi del suo silenzio (che ha suscitato non poche critiche) egli pubblica il famoso saggio *In dieser*

Contrariamente, dunque, alla sarcastica veemenza e al quasi astratto rigore della sua opera, e in contrasto con il giudizio dei contemporanei, ai quali, come scrisse di lui Franz Blei, Kraus appare « ein von der Gnade der Liebe ganz unberührt gebliebner Mensch » [72], dal carteggio con la baronessa von Borutin, emerge il ritratto di un uomo che nei suoi limiti, nelle sue contraddittorie ed umane debolezze risulta ben lontano dalla statica monocromia del ritratto dell'uomo pubblico impegnato in un processo di moralizzazione di una società tutt'altro che desiderosa di essere moralizzata. Ma ciò che più importa è che, nella dialettica del confronto, dalla contraddittorietà del privato, anche le dichiarazioni del Kraus ufficiale acquistano risvolti nuovi, o se si vuole lumeggiano problematiche incertezze. D'altra parte lo stesso autore, nell'epistolario, sembra voler (o dovere) ammettere, — forse incredulo —, la drammatica realtà di un problema che lo angustia, ma che evidentemente non sa risolvere. Significativamente infatti, per ben due volte, e a distanza di sei anni (1915 e 1921), scrivendo a Sidonie, Kraus cita uno stesso passo che ha letto, come le precisa, in una biografia di Swift, e che, aggiungiamo noi, lo tocca molto da vicino, anche se con il consueto rigore egli tende a dissimulare un suo eventuale coinvolgimento:

In einer Swift-Biographie lese ich:
... Selten ist es, daß in einem Manne die Gabe sprühenden Witzes, zersetzender Satire und einer alles zermalmenden Schärfe des Urtheils mit einem Herzen gepaart wäre, welches ein weiches sein muß, um der äußersten Raserei der Liebesleidenschaft fähig zu sein... Glühende Briefe und ausführliche Tagebücher richtete er an sie... [...] (23./24. Sept. 1915) [73].

---

großen Zeit, carico di amarezza e sarcasmo (Cfr. « Die Fackel », Nr. 404,5. Dezember 1914). Pure nel numero successivo della rivista (23. Februar 1915) con sdegno sempre più sofferto, Kraus ritorna sull'argomento 'guerra' e sul perché della sua scelta del silenzio come forma di vibrata protesta. Anche all'avvento del nazismo, per altro, lo scrittore reagisce tacendo; di nuovo egli sarà frainteso e criticato.

[72] F. Blei, *Schriften in Auswahl,* a cura di A.P. Gütersloh, München 1960, p. 186.

[73] *B, I,* p. 200, 23/24 Sept. [1915].

E la riprova di quanto il problema lo riguardi si ha, ci sembra, nella lettera del 1921, in cui è ripetuta la stessa citazione, preceduta questa volta da una esplicita domanda che egli rivolge alla donna quasi a coinvolgerla in prima persona:

Was sagst Du übrigens zu diesen Sätzen, die ich in einer Swift-Monographie gefunden habe: [...]. (5./6. Nov. 1921). [74]

Prima di concludere, può essere utile riconsiderare brevemente l'aspetto di questo interessante itinerario umano dal quale, come già accennato, il lettore resta forse maggiormente colpito, ossia che in buona parte della corrispondenza Kraus non si limiti a dichiarare a Sidonie il suo amore o le sue gelosie, bensì le parli del suo lavoro [75], la informi dei suoi progetti, dei suoi impegni, la metta al corrente di ogni sorta di difficoltà o le comunichi una decisione tanto importante e tanto discussa (dai contemporanei) quale quella relativa alla scelta del silenzio come forma di protesta e di dissenso dalla guerra [76]. Va detto anche che egli non sa tacerle neanche la sua angoscia quando a essere coinvolto dalle brutture del conflitto mondiale è quello che egli definisce « einer der wenigen Menschen, die sich anständig gegen mich und mein Werk genommen haben [...] ». [77]. Significativamente però è soprattutto delle sue serate di lettura (*Theater der Dichtung*) che lo scrittore ama discutere con Sidonie; la invita ed insiste perché ella vi partecipi, alla sua presenza in sala attribuisce un'importanza determinante [78], quasi una incoffessata insicurezza lo spinga a cercare l'appoggio o semplicemente lo sguardo di una persona amica: l'immagine della donna quale « sonnambula dell'amore », o « produttrice di piacere », esclusa tassativamente dal regno dello « spirito », appare qui del tutto

---

[74] *Ivi,* p. 514, 5/6 Nov. [1921].

[75] Cfr. ad esempio *B, I* pp. 490, 491, 494.

[76] Cfr. *B, I,* p. 131, Montag 15.II. [1915].

[77] *Ivi,* p. 171, 20. Juli [1915].

[78] Cfr. ad esempio *B, I,* p. 311; 24. März [1916] e p. 337, 24/25.V. [1916].

sfocata, quasi messa in ombra da un'immagine ben più tradizionale, ma proprio da questo antitetico gioco di chiaroscuri, ci sembra, emergano nell'universo krausiano contorni di nitida chiarezza.

Non a caso (e non a torto), Elias Canetti per caratterizzare l'uomo che l'epistolario rivela, parla di « un nuovo Karl Kraus » [79] con uno stupore probabilmente analogo alla meraviglia provata, come egli ricorda, quando presente per la prima volta « all'inizio del 1924 » a una lettura di Kraus, si era trovato di fronte:

> un uomo piccolo, piuttosto gracile, un po' curvo in avanti con il volto che terminava a punta verso il basso, di una inquietante mobilità che io non riuscivo a cogliere, quasi avesse in sé qualcosa di una creatura sconosciuta, di un animale ignoto [...]. [80]

Mentre la sua stupìta perplessità aumentava nel constatare « l'irruenta energia » con la quale « la guerra e le sue conseguenze, vizi, assassinio, avidità di guadagno, ipocrisie ma anche errori di stampa venivano fatti spiccare [...] stigmatizzati in una sorta di furore scagliato su mille persone [...] ». [81] Nel racconto del suo primo incontro con Kraus, così come in quello della 'scoperta' di un « nuovo Kraus », attraverso le pagine dell'epistolario, la testimonianza di Canetti sembra tradire l'ombra di un dubbio, o forse esprime semplicemente il sospetto che un inquietante abisso separi l'immagine dell'uomo da quella dell'artista, senza che nulla tuttavia trapeli apertamente da quest'ultima, alla quale invece il confronto-contrasto conferisce toni di singolare interesse.

Analogamente si può dire che, filtrate attraverso la corrispondenza con la baronessa von Borutin, le dichiarazioni del Kraus pubblico lascino ipotizzare una valenza più ampia e colorino di sfumata policromia la monocorde unilateralità del suo discorso.

---

[79] Cfr. E. Canetti, *Der neue Karl Kraus*, in « Die Neue Rundschau », 86, 1975, pp. 1-21.

[80] E. Canetti, *Potere e sopravvivenza*, cit., pp. 38-39.

[81] *Ivi*, p. 39.

Un elemento tuttavia emerge con indiscussa sicurezza al termine di questo rapido *excursus:* ci riferiamo, — e l'aforisma che segue ci sembra lo confermi largamente —, all'estrema polarità dell'atteggiamento del viennese che, nella spasmodica ricerca di dare di sé un'immagine di tetragona coerenza, si consuma in un angoscioso solipsismo:

> Lei è Karl Kraus, vero? mi chiese uno che viaggiava nel mio stesso scompartimento e che aveva sopravvalutato la mia inermità. Io dissi « No ». E con ciò l'ho ammesso. Perché fossi stato un altro mi sarei messo subito a parlare con quell'imbecille. (*Di notte*, 294).

RECENSIONI

Bernd Steinbrink: *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*, Tübingen: Niemeyer 1983, 309 S., DM 80. —

So vernachlässigt, wie der Untertitel des angezeigten Buches suggeriert, ist die Gattung nicht, spricht doch über zehn Jahre vor Erscheinen der Studie Helmut Kreuzer (in: LiLi 6/1972, S.8) von der « zumal in den 60er Jahren rapide anwachsenden Trivialliteratur-Forschung », die ja wohl weite Teile der Abenteuerliteratur unter ihr Forschungsgebiet begreift. Formbewußtere Autoren, wie Sealsfield und Gerstäcker, sind eigentlich nicht stiefmütterlich behandelt worden. Im übrigen kennt die Darstellung des Untersuchungsgegenstandes bereits ihre Klassiker: etwa Wollschlägers und Arno Schmidts Karl-May-Bücher und -Aufsätze, die von Klotz vorgelegten Studien zum Abenteuerroman oder auch Schulte-Sasses Betrachtungen zur Sache. Steinbrink bewegt sich demgemäß in einem Gebiet, das zumindest von seiner theoretischen Seite her bearbeitet ist.

Der erste Teil des Buches — ein etwa 90-seitiger Essay über die Abenteuerliteratur im 19. Jh. — müht sich zunächst mit Abgrenzungen und Definitionen hinsichtlich des Begriffs der « Kolportage » ab. Das ist, wenn man nur inhaltsanalytisch-ideologiekritisch denkt, wie eben Steinbrink, und nicht formsemantisch, ein hartes Brot, auch wenn man sich, auf emanzipatorisch-utopische Gehalte abzielend, im wesentlichen auf Bloch und dessen Schüler Ueding beruft; « die dringende Hoffnung aufs glückliche Ende » (Bloch-Zitat S.56) ist — und da sind sich zumindest Karl-May-Leser einig — (ähnlich den Landschaftsschilderungen) nur mühsam ertragene Beigabe zum exotischen Verlauf, zur abenteuerlichen Handlung, zu einem Typus von Spannung, dessen moralinsaure Auflösung traditionell überblättert wird. Die prinzipielle « Offenheit der Abenteuerromane » (65) wird auch von Steinbrink zugestanden. Es muß immer weitergehen; denn das *Herz der Finsternis*, das Conrad im Augenblicke der Wahrheit der europäischen Selbstbegegnung im Fremden zumutete, wird von der Kolportage instinktsicher umgangen — daher ihre Tendenz zum Fortsetzungsroman: sie gerät ohnehin nie an ein Ziel. Das unterscheidet das Abenteuer der Kolportage von der Aventiure, die Erfahrung machen läßt.

Hat sich dennoch der Wert des behandelten Genres in seinem utopischen Gehalt zu erweisen, so muß sich solcher Gehalt aus der nicht finalen Form ins abgeschlossene Motiv entfernen. Beispielsweise verschlüsselt sich Steinbrink in der freien Weite der Prairie

das Ideal der bürgerlichen Freiheit, deren das enge Europa entraten muß (12). Aber das Untermenschentum Mays heimtückischer Komanchen entspricht so gar nicht dem damit verbundenen Gleicheitsgebot, und wenn der Bürger Shatterhand im Bündnis mit überirdischen Kräften Ordnung schafft, auch ohne daß die davon Betroffenen sonderlich überzeugt scheinen, tritt er, gegenteiligen Beteuerungen zum Trotz, eben nicht brüderlich auf. Programmatisch heißt es, « die persönlichen geschichtlichen Erfahrungen » bekämen « in der Traumwelt einen allegorischen Charakter ». Diese Allegorisierungen schlägt Steinbrink als « Rettungs- und Erlösungsphantasien » ohne Umschweife dem Utopiekomplex zu (13); dabei schleppt sich jedoch in die Erlösungsträume als 'Traumkitsch' (Benjamin) genau jenes Elend mit ein, dessen Beendigung traumhaft imaginiert wird.

Neben dem Leitbegriff 'Utópie' ist es das archetypische Modell (Kronzeugen Eliade und Kerényi), auf das die Situation des Abenteurers abgebildet wird. So wird aber die geschichtliche Dimension der in der Darstellung immer mitintendierten Ideologiekritik unterlaufen. Es ist zumindest ansatzweise zu begründen, warum die Herleitung des Abenteuerromans aus dem ennui des 19. Jh. (23ff.) mit dem « archetypischen Bild des Drachenkampfes » (48) amalgamiert und nicht in der Archetypisierung der notwendige Bildentwurf einer gewordenen Geschichtsferne gesehen wird.

Als drittes Bezugssystem dient Steinbrink die Psychoanalyse, und auch hier neigt er zu vorschnellen Schlußfolgerungen. Problematisch ist zum Beispiel die Identifikation der Rettung « in letzter Minute oder Sekunde » mit der Vatergestalt analog zu Freud und Rank (53): Hier würde es wahrlich lohnen, eine skrupolöse Scheidung zwischen dem architektonischen Mittel des Spannungsbogens und den ewigen Grundeinsichten der Seelenkunde vorzunehmen. Wenn es hingegen in einer deutschen Cooper-Übersetzung vom Edlen Wilden heißt, hinter seinen dichtgewachsenen, schwarzen Haaren verberge er « die Scham seiner edlen Seele » (72), so hätte hier Steinbrink ausreichend Gelegenheit zu Freudianischen Betrachtungen; aber Psychoanalyse ist ihm eben nicht eins der Mittel, die verschiedenen Tiefen eines Textes auszuloten, sondern ein willkommenes Raster ostinater Entlarvungsgesten, die den gedanklichen Fiktionen ideologiekritisch den realistischen Spiegel vorhalten. Daß der « 'edle Wilde' [...] eine Projektion von Wünschen » (73) sei, wird keusch aus der Sekundärliteratur gefolgert und nicht im sinnlichen Einlassen auf den vorliegenden Text erschlossen. So bekommt der Leser einen Forschungsextrakt verabreicht, der auch schwerwiegende geschichtliche Formveränderungen nicht behandelt. Denn der edle Apache Karl Mays ist mittlerweile ein anderer als etwa der edle Hurone Seumes. Letzterer war nämlich als einfacher Mensch Kronzeuge des aufgeklärten Ge-

schichtsoptimismus (ähnlich wie das Kind als Edler Wilder im eigenen Haus); solcher Optimismus brauchte dann bei Kennern der amerikanischen Landnahme wie Cooper oder Sealsfield keinen Kronzeugen mehr; der Wilde stand da — das sieht auch Steinbrink — mehr oder weniger tragisch im Wege. Was er nicht sieht, ist, daß inzwischen der Edle Wilde als bloßer Gedankeninhalt oder billige erotische Folie längst durchschaut ist (etwa in Kellers Novelle *Berlocken*) und nur noch in der Kolportage der Gründerzeit als Adäquates zur Großmannssucht der einen und Bedrängnis der anderen mit der « Würde von Fürsten » (73), als Häuptling, aber einer untergehenden Rasse, erscheint.

Insgesamt muß kritisch festgehalten werden, daß der für den ersten Teil des Buches geltend gemachte Anspruch einer Allegorese nur unzureichend eingelöst wird. Ein zweiter Teil wendet sich dann in übersichtlichen Einzelcharakteristiken an die Darstellung der einzelnen Autoren, die dann noch einmal im Anhange mit Kurzbiographie und kleiner Quellenkunde versehen werden. Wer nun in diesem Gebiete wenig bewandert ist, macht sich gar keine Vorstellungen, welche Wildnis sogenannter Forschung Steinbrink vorgefunden hat. Hier mit ordnender Hand das Dickicht ein wenig gelichtet zu haben, ist unbestreitbares Verdienst und fraglose Stärke des Verfassers. Wir befinden uns nämlich in der ureigenen Domäne forschender Studienräte und anderer Privatgelehrter, die in Eigendruck und Selbstverlag das Wenige festhalten, das von Autoren bekannt ist, die sich teilweise mehrerer Pseudonyme bedienten. Eine vertiefende Forschung zu einzelnen Schriftstellern wird zunächst Steinbrinks Gliederung der Materialfülle, Nachzeichnung von Querverbindungen und vorsichtige Skizzierung möglicher Untersuchungsperspektiven zurateziehen.

So hinterläßt die Studie einen zwiespältigen Eindruck: Einer profunden Archiv- und Materialkenntnis und ihrer souveränen Explikation steht eine aussagenreiche, aber gedankenarme Interpretationsleistung gegenüber, die bereits vorhandene Ansätze nicht diskutiert und die sich zu Oberflächlichkeiten selbst in formalen Details verleiten läßt. So verrät besondere Gründlichkeit, wer zum Beispiel im Literaturverzeichnis Hegel prätentiös mit drei Bänden *Ästhetik* ausweist, den so Beanspruchten im ganzen Buche nur ein einziges Mal (119) mit einer Dutzenddefinition (Weltgeist in der Geschichte) aus der *Phänomenologie* zu Wort kommen läßt, welches Werk dann im Anhange nicht verzeichnet ist. Derlei mittlerweile branchenübliche Dinge sind jedoch gar nicht Hauptpunkt möglicher Einwände als vielmehr der Synkretismus verschiedenster Erklärungsansätze (Utopie, Archetyp, Psychoanalyse), deren Verträglichkeit untereinander weder eingangs geklärt noch in der konkreten Interpretation wirklich erprobt wird.

Hartmut Retzlaff

Johannes Sachslehner, *Führerwort und Führerblick. Mirko Jelusich. Zur Strategie eines Bestsellerautors in den Dreißiger Jahren.* Königstein: Anton Hain 1985 (= Literatur in der Geschichte — Geschichte in der Literatur Bd. 11, hrsg. in Verbindung mit Claudio Magris von Friedbert Aspetsberger und Alois Brandstetter), 244 S., DM 68 .—

Die deutsche Literaturwissenschaft und -geschichtsschreibung zeigt heute noch immer wenig Bereitschaft, sich auf die massenhaft verbreitete Literatur der Zwischenkriegszeit einzulassen. Bereits kritische Zeitgenossen wie Siegfried Kracauer und Leo Löwenthal reagierten skeptisch auf den Boom des historisch-biographischen Romans und versuchten aus den rekurrenten Elementen dieser Erfolgsbücher die psychische Bedürfnislage der bildungsbürgerlichen Käufer zu rekonstruieren. Sachslehner legt mit seiner Monographie über Mirko Jelusich, einen österreichischen Erfolgsautor rechtsextremer Provenienz, eine Pilotstudie vor, die die empfindlichen Lücken in den Sozialgeschichten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts vorerst einmal exemplarisch schließen soll. Wie dringlich einläßliche ideologiekritische Analysen derartiger Texte sind, zeigt der Umstand, daß Jelusichs Romane, im Dritten Reich als « Führerbiographien » rezipiert, noch in den Programmen einiger Buchgemeinschaften und vor nicht allzu langer Zeit in den Empfehlungslisten für Schulbüchereien des Freistaates Bayern geführt wurden. Grund genug für eine Auseinandersetzung auch mit dem Lebenslauf des politisch engagierten Schreibers, den Sachslehner mit umfangreichem Material aus dem Nachlaß, wie Briefen, Selbstdarstellungen und Prozeßakten sorgfältig dokumentiert. Die Biographie konturiert präzis die psychologische Prädisposition des Autors und seiner zahlreichen Leser für nazistisches Gedankengut, das die Protagonisten der historischen Romane recht unverhohlen dem Leser vermitteln.

Zur Orientierung seien die wichtigsten Lebensdaten genannt: 1886 in Nordböhmen geboren, leidet Jelusich wegen seiner kroatischen Abstammung an einem Minderwertigleitskomplex, den er mit seinem forcierten Bekenntnis zum völkischen Großdeutschland zu kompensieren sucht. Nach dem Philosophiestudium an der Wiener Universität, das er mit einer Dissertation über Max Stirner abschließt, tritt er mit Kriegsgedichten in der satirischen Zeitschrift « Die Muskete » hervor und wird vor allem durch sein geschmackloses « Vaterunser 1914 » bekannt, das auf mehr als einer Million Postkarten verbreitet wurde. Als Kriegsfreiwilliger 1915 schwer verwundet, versucht er sich mit mäßigem Erfolg als Dramatiker und profiliert sich nach 1918 als unerbittlicher antisemitischer Kulturkritiker deutschnationaler Tageszeitungen. Sein 1. erfolgreicher Roman « Caesar » (1928) trägt ihm sogar eine Einladung Mussolinis in den Palazzo Venezia ein. Beinahe selbstverständlich scheint es, daß sich der Bewunderer des Duce und des faschistischen Italiens auch für das Programm der NSDAP äußerst empfänglich zeigt. Der Verfasser eines « Weihefestspieles zur Hitlerfeier der NSDAP Österreich » übernimmt leitende Funktionen in diversen, als Kulturorganisationen getarnten, nazistischen Gruppierungen und nach dem Parteiverbot Kurierdienste; ungeklärt bleibt die Datierung der Parteimitgliedschaft des « alten Kämpfers », der unmittelbar nach dem « Anschluß » für einige Monate die kommissarische Leitung des Burgtheaters übernimmt. Obwohl er durch Aufführung mehrerer NS-Tendenzendramen seine unbedingte Loyalität bezeugt und als Journalist für ein « judenfreies Theater » agitiert hatte, bemüht er sich erfolgreich darum, den jüdischen Schauspielern, die aufgrund einer Anordnung des Reichspropagandahauptamtes entlassen werden mußten, ihre Pension zu sichern und für « Mischlinge und Versippte » Sondergenehmigungen zu erreichen. Mit den weiteren historischen Romanen « Cromwell », « Hannibal », « Der Soldat » (Scharnhorst) und dem « Traum vom Reich » (Prinz Eugen), die das Führer-Gefolgschafts-Ideologem geschichtlich legitimieren, avanciert Jelusich zu den meistgelesenen Autoren im Dritten Reich. Nach elf Monaten Untersuchungshaft wird er nach dem Verbotsgesetz wegen « Innehabung einer höheren Parteifunktion und vermutlicher Illegalität » 1946 angeklagt und mangels Beweise freigesprochen. Neues Beweismaterial bewirkt eine Wiederaufnahme des Verfahrens, dem sich Jelusich vorerst durch Flucht entzieht. Im Februar 1948 wird er wegen Haftunfähigkeit entlassen. Obwohl seine Vorkriegserfolge neu aufgelegt werden und er noch einige Romanbiographien nach bewährtem Muster verfaßt, schwindet das öffentliche Interesse an dem ehemals « gefeierten Hofliteraten », der 1969 an einer Krebserkrankung stirbt.

Der mittlere Abschnitt « Die historisch-biographischen Romane Jelusichs als zeitgeschichtliche Botschaften » (S.97-204) setzt sich kritisch mit dem unbefriedigenden Forschungsstand auseinander und nimmt eine « Vergangenheitsbewältigung » in Sachen Literatur in Angriff, die sich nicht mit Kurzbiographien und dem Auflisten reaktionärer Ideologeme in den Texten begnügt. In grundsätzlicher Übereinstimmung mit der Rezeptionsästhetik (W.Iser, R.Jauß) konzentriert sich die Analyse auf die Appellstruktur der massenhaft verbreiteten Texte, die mit leicht dechiffrierbaren politischen Handlungsanweisungen auf die « Defizite der Bezugssysteme » (99) antworten und somit zurecht « gesellschaftsbildende Funktion » beanspruchen. Der innerliterarische Erwartungshorizont des von Proletarisierungsängsten bedrohten, antidemokratischen Bildungs- und Kleinbürgers ist von der Mode der Romanbiographie, einem « bewußt gehandhabten Instrument der Bourgeoisie zur Irreführung der unteren Klassen » (103) bestimmt. Auf das neubürgerliche « Bedürfnis nach Geschichte »

(W. Schmidt-Dengler) reagiert er mit der geschichtsfälschenden Konstruktion der überdimensionierten « heldischen Persönlichkeit », die den Leser zu einer reflexionslosen Identifikation nötigt, indem jegliche ästhetische Distanz unterschlagen wird: personale Erzählweise, Bevorzugung der szenischen Darstellung vor dem Bericht und des Präsens halten den Leser auf Tuchfühlung mit seinem Helden.

In der historischen Fiktion wird die jeweilige Gesellschaft einer radikalen Dichotomisierung unterworfen; der Held, ein « einsamer Felsblock » steht als geschichtsmächtiges Subjekt — Wunschbild jener neubürgerlichen Schichten, die sich durch das formal egalitäre System der Nachkriegsdemokratien politisch kastriert fühlten — der Masse gegenüber und streitet selbstlos für eine bessere Zukunft seines Volkes. Sein heroischer Pauperismus fordert die Opferbereitschaft der Massen und affirmiert die gesellschaftlichen Antagonismen im Zeichen der Volks- und Blutsgemeinschaft. Seine heroische Größe gewinnt der Held, dessen Lebenselement der Kampf ist, nicht nur durch die Unterwerfung der Massen — der « göttliche Führer » geht auch aus zahllosen Blick- und Redegefechten und Schlachten als unüberwindlicher Sieger hervor — sondern v.a. im Kampf gegen die eigene Wunschproduktion. Übrig bleibt ein entschlackter, stählerner « Vollstrecker einer im heilsgeschichtlichen Sinn begriffenen Historie » (120). Sein psychisch deformierter Haushalt gestattet ihm bestenfalls eine von infantiler Regression geprägte Mutter-Sohn-Beziehung. Selten, nur wenn es die faktische Biographie nicht anders gestattet, lassen ihn, von einem heftigen « Anti-Huren-Syndrom » gepanzert, erotische Frauen schwach werden. Diese « Phänomenologie des Helden » schält aus dem historischen Kostüm den « nicht zu Ende geborenen soldatischen Mann » heraus, den Klaus Theweleit anhand der Freikorpsliteratur der frühen 20er Jahre beschrieb — ein weiteres Indiz dafür, daß diese historischen Romane zurecht in erster Linie als aggressive Kommentare gegen die kurzlebigen Demokratien in Deutschland und Österreich, als « politische Antithese » (S. 150) gelesen werden müssen. In der Tat vermag Sachslehner massive Propaganda für den Anschluß und den Ostkolonialismus und gegen die diffamierte Demokratie in der operationalisierten Geschichte schlüssig nachzuweisen, die zum « Arbeitsplatz des ingeniösen Tatmenschen » (163) degeneriert.

Im letzten Abschnitt « Zum Jargon der Heldendeskription » (S. 205-231) entlarvt S. die Erzählsprache als ideologischen Diskurs, untersucht die leserpsychologischen und geschichtsphilosophischen Konsequenzen des narrativen Eindimensionalisierungsprozesses, nämlich das Präsens als durchgehendes Erzähltempus einzusetzen, durch syntaktische Abbreviaturen und Idyllisierung Raum und Zeit zu unterdrücken und als einzig einprägsame Realität den « Mythos vom starken Mann » zu bilden. Analysen

derartiger Texte fördern beachtliche Erkenntnisse über die psychologische Disposition ihrer Leserschichten zutage, sind literaturwissenschaftlich von höchster Relevanz, weil sie der antifaschistischen Dichtung, die sich auch innerliterarisch tradiert, ihre negative Folie bereitstellen und die Voraussetzung dafür schaffen, die Polarisierung und negative Kohärenz auch literarisch vermittelter Gesellschaftsentwürfe zu erfassen.

Johann Sonnleitner

RIASSUNTI

Ulrike Böhmel Fichera, « *Hanno sempre considerato noi e le nostre capacità utili solo ai fini della servitù domestica* »: « Pomona », *la rivista letteraria femminile di Sophie von La Roche.*

L'articolo prende in esame la rivista « Pomona », una tra le poche ma diffuse riviste femminili dirette anche da una donna, ed edita da Sophie von La Roche a Speyer nel 1783/4. In particolare, si analizzano i contenuti e le forme di uno scambio comunicativo tra donne, inconsueto per il tempo e che oltrepassa i limiti ristretti della rigida definizione socio-culturale di 'destino femminile'.

Ulrike Böhmel Fichera, « *Wir und unsere Fähigkeiten wurden immer nur zu der Hausdienerschaft gerechnet* »: *Sophie von La Roches literarische Frauenzeitschrift* « Pomona ».

Der Artikel untersucht die 1783/4 von Sophie von La Roche in Speyer herausgegebene erfolgreiche Frauenzeitschrift « Pomona », eines der wenigen auch von einer Frau verantworteten Blätter. Insbesondere werden deren Inhalte und Formen als Beitrag zu einem Verständigungsprozeß unter Frauen gelesen, der als potenziell bedrohlich aufgefaßt wurde, weil er die kulturgeschichtliche Festschreibung auf die 'weibliche Bestimmung' unterläuft.

Marino Freschi, *L'irripetibile classicismo di Goethe.*

Il saggio si propone di mettere in luce l'originalità della proposta classica di Goethe sulla scorta di una lettura di alcuni testi poco frequentati del poeta e in relazione al dibattito critico dell'epoca. Nel gioco speculare tra testi e affermazioni critiche risulta evidente la specificità storico-culturale nonché poetico-formale dell'esperienza classica di Goethe assai più vicina all'estetica romantica di quanto gli stessi protagonisti credessero.

MARINO FRESCHI, *Die unwiederholbare Klassik Goethes.*

Der Aufsatz versucht die Originalität der Goetheschen Klassik auf Grund der Lektüre von einigen wenig geläufigen Texten des Dichters und in Bezug auf die kritische Debatte seiner Zeit zu beleuchten. In den Widerspiegelungen zwischen Texten und Äußerungen der Kritik erweist sich sowohl die historisch-kulturelle als auch die poetisch-formale Besonderheit von Goethes Klassizismus der romantischen Ästhetik viel näher als die damaligen Beteiligten glaubten.

RENATO SAVIANE, *Educazione o sublimazione estetica? Il « bello » in Schiller.*

L'autore si propone di passare in rassegna gli scritti schilleriani che hanno come oggetto il bello (la trattazione del sublime viene programmaticamente esclusa): *Kallias-Briefe*, la sezione dedicata alla « grazia » di *Über Anmut und Würde*, gli *Augustenburger-Briefe* e infine i *Briefe über die ästhetische Erziehung*, ai quali viene dedicato lo spazio maggiore. La tesi fondamentale del saggio è che l'estetica del bello di Schiller non culmina nell'idea dell'educazione dell'uomo ma nel riconoscimento che la sintesi estetica è solo ideale e non può e non deve essere applicata alle altre sfere dell'agire umano.

RENATO SAVIANE, *Ästhetische Erziehung oder Sublimierung? Das « Schöne » bei Schiller.*

Der Autor untersucht die Schriften Schillers, die sich auf das « Schöne » beziehen (die Behandlung des « Erhabenen » wird dagegen von vorneherein ausgeschlossen): so die *Kallias-Briefe*, den Abschnitt aus *Über Anmut und Würde*, der der « Anmut » gewidmet ist, und schließlich die *Briefe über die ästhetische Erziehung*, die den größten Raum einnehmen. Die grundlegende These des Aufsatzes besteht darin, daß die Ästhetik des Schönen bei Schiller nicht in der Idee von der ästhetischen Erziehung des Menschen gipfelt, sondern in der Erkenntnis, daß die ästhetische Synthese nur ein Ideal ist, das auf andere menschliche Handlungssphären nicht übertragen werden kann noch darf.

GIOVANNI CHIARINI, *Metafora e realtà grottesca in* 'Eine Mondgeschichte' *di Oskar Panizza.*

Scopo del presente lavoro è di dimostrare, sulla base dell'analisi di alcuni elementi significativi di natura stilistica, figurativa e

di tecnica narrativa presenti nel testo, come *Eine Mondgeschichte* si differenzi dalla letteratura fantastica corrente del fine secolo. Mediante un sapiente dosaggio delle molteplici possibilità offerte dalla *Ich-Erzählung* e attraverso il gioco dialettico di prospettive diverse, Oskar Panizza riesce a trovare nuovi modi di rappresentare — mantenendo inalterata la tensione narrativa — il rapporto dell'intellettuale con la realtà e la società del tempo e di superare al tempo stesso i limiti della poetica naturalista. Nel tessuto metaforico e nelle forme grottesche del racconto è inoltre « leggibile » un originale tentativo di raffigurare il percorso di un rappresentante della società tardoborghese verso la dimensione dell'intellettuale *Außenseiter*.

GIOVANNI CHIARINI, *Metapher und groteske Realität in* « Eine Mondgeschichte » *von Oskar Panizza.*

Ziel des V.s ist, auf Grund der Analyse einiger bedeutender, stilistischer, erzähltechnischer und bildlicher Elemente des Textes zu beweisen, daß *Eine Mondgeschichte* von der gängigen phantastischen Erzählliteratur der Jahrhundertwende deutlich abweicht. Durch eine geschickte Verwendung der vielfältigen Möglichkeiten der Ich-Erzählung und durch das dialektische Zusammenspiel verschiedener Perspektiven findet Oskar Panizza neue Wege sowohl zu einer spannenden Darstellung der Beziehung des Intellektuellen zu der Realität und Gesellschaft der Zeit, als auch zu einer Überwindung der naturalistischen Poetik. In der Metaphorik und dem Einsatz des Grotesken ist außerdem der originelle Versuch zu erkennen, den Werdegang eines Vertreters der spätbürgerlichen Gesellschaft zum intellektuellen Außenseiter bildlich zu gestalten.

SERGIO CORRADO, *La parola poetica nella regione delle cose. Percezione e metafora nei* 'Neue Gedichte' *di Rilke.*

I *Neue Gedichte* di Rilke e la problematica della 'cosa' sono considerati qui da un punto di vista teoretico-conoscitivo e posti in relazione con la fenomenologia di Husserl. Lo « sguardo puro » del poeta coglie l'oggetto nella sua correlazione a priori con la coscienza intenzionale. La poesia di Rilke ricostituisce l'oggetto quale esso si dà all'interno del processo percettivo; l'enunciazione metaforica, infrangendo i confini dell'oggetto e riconducendolo a un contesto di rapporti preoggettivi, lo trasforma in cosa vissuta.

SERGIO CORRADO, *Das dichterische Wort in der Region der Dinge. Wahrnehmung und Metapher in Rilkes* 'Neuen Gedichten'.

Rilkes *Neue Gedichte* und die Problematik des Dings werden hier vom erkenntnistheoretischen Gesichtspunkt aus betrachtet und mit Husserls Phänomenologie in Verbindung gebracht. Das « reine Schauen » des Dichters erfaßt den Gegenstand in der apriorischen Korrelation auf das intentionale Bewußtsein. Rilkes Dichten vergegenwärtigt den Gegenstand, so wie er im Wahrnehmungsprozeß zustandekommt; indem die metaphorische Aussage die Grenzen des Gegenstands aufsprengt und ihn in eine Welt präobjektiver Bezüge zurücksetzt, verwandelt sie ihn in erlebtes Ding.

EMILIO REGA, *La conoscenza ed il compito del poeta in Robert Musil.*

Il mio articolo riguarda la concezione artistica e religiosa, il nesso di estetica ed etica in Robert Musil. All'inizio vengono descritte le peculiarità della conoscenza del poeta rispetto a quelle della conoscenza dell'uomo razionale nella sfera razioide. Nella parte centrale si discute del ruolo di guida spirituale che secondo Musil il poeta potrebbe avere nella società moderna se questa fosse in grado di riconoscerne il valore. Nel finale emerge tragicamente la figura dell'artista del '900 nella sua solitudine ed inconciliabilità con la società in cui vive.

EMILIO REGA, *Die Erkenntnis und die Aufgabe des Dichters bei Robert Musil.*

Mein Artikel befaßt sich mit der Kunst- und Religionsauffassung, dem Zusammenhang von Ästhetik und Ethik bei Robert Musil. Am Anfang werden die Besonderheiten der Erkenntnis des Dichters im Vergleich zu denen der Erkenntnis des rationalen Menschen in der ratioïden Sphäre beschrieben. In der Mitte wird über die Rolle des geistigen Führers gesprochen, die der Dichter nach Musils Ansicht in der modernen Gesellschaft spielen könnte, wenn diese nur in der Lage wäre, seinen Wert zu erkennen. Zum Schluß zeichnet sich die Gestalt des Künstlers des zwanzigsten Jahrhunderts in seiner Einsamkeit und Unversöhnlichkeit mit der Gesellschaft, in der er lebt, tragisch ab.

PATRIZIA RATENI, *Robert Musil: L'Europa senza qualità. Fenomenologia di una crisi.*

Di fronte alla sicurezza ostentata dalle scienze 'naturali', di fronte al loro innegabile progresso e, ancora, all'avanzare di una *ratio* sempre più formalizzata e sempre più rivolta a fini pragmatici ed univoci, Musil si interroga sulle possibilità rimaste alla cultura spiritualistica. Lungo l'arco di un suggestivo rinvio a Husserl e a Heidegger, Musil da una parte cesella l'immagine nuova dell'uomo, prudente e fervido di attese (più che di azioni), dall'altra cede al fascino del « razioide » e gli concede spazi illimitati anche in campo morale e storico.

PATRIZIA RATENI, *Robert Musil: Europa ohne Eigenschaften. Phänomenologie einer Krise.*

Geist und ratioïdes Gebiet: zwei Gegenstände einer tiefen von Musil angestellten Überlegung zur Krise Europas. Während die Naturwissenschaften ihre kulturelle Krise schon bestanden haben und dank ihr einen neuen Plan und eine neue wirksame Methode ausgearbeitet haben, scheint es Musil, als hätten die Geisteswissenschaften alle Bezugspunkte verloren. Sie könnten in gewissem Sinne von der formalen und organisierten Ratio der Naturwissenschaften strukturell erneuert werden; aber das wird von Musil mehr implizit als explizit gesagt. Der Ablauf der Gedanken Musils läßt sich auf Heidegger und auf Husserl (was die Funktion der Naturwissenschaften betrifft) beziehen.

FERRUCCIO MASINI, *Marginalità e desublimazione ironica in Robert Walser.*

All'ironia romantica come « forma del paradosso » (F. Schlegel) potremmo ricondurre la genesi e la motivazione segreta dell'ironia di Robert Walser, sempreché si tenga presente che quest'ultima è caratterizzata dall'evoluzione dell'elemento naturale, o meglio, in essa è l'insistenza sull'« ingenuo », sul « naiv » a produrre schegelianamente l'effetto o il sottinteso ironico. Già da queste considerazioni risulta evidente come l'ironia walseriana rappresenti un caso particolare del complicarsi dell'ironia romantica: un complicarsi che si rileva nello stesso autodissimularsi dell'ironia o più precisamente nel suo risolversi in quella astrazione poetica che costituisce il reagente più suggestivo della scrittura walseriana. La cifra ironica in cui si cristallizza la sottile scrittura in superficie di Walser ha una sua innegabile ambivalenza. Ma i termini in cui si dibatte questa ambivalenza non sono

tali da produrre una lacerazione e un conflitto: essi restano, per così dire, sfumati, ed il fatto che siano volutamente e continuamente sdrammatizzati fa sì che la loro pendolarità risulti quasi inavvertibile all'interno di una rigorosa disciplina formale. La parabola discendente dell'ironia walseriana va in profondo: si arresta alla mistica negativa del « non-possesso », del « non essere nulla », dell'« essere senza significato » e addirittura del « sentirsi espropriati di ogni significato ».

FERRUCCIO MASINI, *Marginalität und ironische Entsublimierung bei Robert Walser.*

Die Entstehung und die geheime Motivierung der Ironie Robert Walsers können wir auf die romantische Ironie als « Form des Paradoxen » (F. Schlegel) zurückführen, wenn wir uns dabei vor Augen halten, daß Walsers Ironie vom Anwachsen des natürlichen Elementes gekennzeichnet ist, oder besser: das Beharren auf dem « Arglosen », dem « Naiven » bringt bei ihm wie bei Schlegel die ironische Wirkung oder Komponente hervor. Schon aus diesen Überlegungen wird einsichtig, daß die Ironie Walsers einen spezifischen Fall des Komplexerwerdens der romantischen Ironie darstellt: ein Komplexerwerden, das sich in der Selbstverhüllung der Ironie oder genauer in ihrer Auflösung in jener poetischen Abstrahierung offenbart, die das suggestivste Verfahren der Walserschen Schreibweise bildet. Die ironische Chiffre, in der sich Walsers subtile 'Schreibweise an der Oberfläche' kristallisiert, hat eine unleugbare Zweideutigkeit. Aber die Grenzen, in denen sich diese Zweideutigkeit bewegt, bringen noch keinen Schmerz und keinen Konflikt hervor: sie bleiben sozusagen verschwommen, und die Tatsache, daß sie ständig und gewollt entdramatisiert werden, bewirkt, daß ihr Schwanken fast unmerklich im Innern einer strengen formalen Disziplin spürbar bleibt. Die absteigende Parabel der Walserschen Ironie reicht in die Tiefe: sie bleibt erst bei der negativen Mystik des 'Nicht-Besitzes' stehen, des 'Nichts-Seins', 'Bedeutungslos-Seins' und sogar des 'Sich - jeglicher - Bedeutung - enteignet - Fühlens'.

SARA BARNI, *Dama di lettere.* 'Anna Blume' *di Schwitters e la logica della forma.*

Assumendo come chiave interpretativa la palindromia del nome, l'articolo propone l'apparente nonsenso della poesia *An Anna Blume* di Kurt Schwitters come irridente e polemica affermazione di una superiore logica della forma che alberga in sé e vive del principio di contraddizione e di reversibilità.

SARA BARNI, *Buchstabenfrau. Schwitters'* 'Anna Blume' *und die Logik der Form.*

Von der Palindromie des Namens ausgehend, die als Interpretationsschlüssel angenommen wird, untersucht der Artikel den scheinbaren Nonsens des Gedichts *An Anna Blume* von Kurt Schwitters als skurrile und polemische Behauptung einer höheren Logik der Form, die das Prinzip des Widerspruchs und der Reversibilität in sich birgt und darauf ruht.

FLAVIA ARZENI, *La legge del caos: città e anti-città nella cultura di Weimar.*

La polemica città-anticittà ha segnato a lungo e in modo profondo la cultura tedesca. L'articolo traccia alcune linee di questo conflitto, che ha le sue origini nella tenace eredità dell'ideologia romantica ma che rivela, dietro il mito della sacralità della terra, una ostilità diffusa che si rivolge non tanto all'urbanesimo quanto al proletariato urbano. La Repubblica di Weimar segnò una forte espansione della popolazione urbana e il brusco passaggio da una cultura di élite a una cultura di massa. *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, scritto non a caso in quegli anni, è il primo vero tentativo di raffigurare nella sua totalità la grande città moderna, nella sua dinamica e nelle sue contraddizioni. Malgrado l'attrazione che Berlino esercitò sugli intellettuali tanto da farne per qualche tempo uno dei massimi centri dell'arte e del pensiero europei, nel panorama che ne traccia Döblin prevalgono aspetti arcani, minacciosi, beffardi. Il saggio prospetta la seguente ipotesi: gli anni di Weimar favorirono in Germania la formazione della prima cultura autenticamente moderna e molti artisti, soprattutto tra quelli della *Neue Sachlichkeit*, riconobbero un carattere affermativo e progressista della nuova civiltà metropolitana. Autori come Döblin, Kästner, Fallada, Irmgard Keun, Brecht furono spesso i narratori e talvolta i profeti della metropoli. Eppure essi stessi, che avrebbero dovuto esserne gli interpreti e i difensori di fronte all'assalto della conservazione, finirono col guardare alla città in termini ambigui o addirittura negativi, come a un ambiente infido e fondamentalmente nemico dell'uomo: una visione perdente che ben si inquadra nella progressione del dramma weimariano.

FLAVIA ARZENI, *Das Gesetz des Chaos: Großstadtkult und Großstadtgespenst in der Weimarer Zeit.*

Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Großstadt hat einen langandauernden und tiefgehenden Einfluß auf die deutsche

Kultur ausgeübt. Der Aufsatz versucht einige Momente dieses Konfliktes aufzuzeigen, dessen Wurzeln tief in die romantische Weltanschauung zurückreichen. Hinter dem Mythos von der « heiligen » Erde verbirgt sich eine Feindseligkeit nicht so sehr gegen den Urbanisierungsprozeß als vielmehr gegen das Proletariat der Großstädte. Die Weimarer Republik bringt umwälzende Veränderungen mit sich, unter anderem großen Bevölkerungszuwachs in den Städten und plötzlichen Übergang von einer Kultur der Élite zu einer Kultur der Massen. Döblins *Berlin Alexanderplatz* ist der erste Versuch, die moderne Großstadt in ihrer Totalität, ihrer Dynamik und ihren Widersprüchen zu erfassen. Obwohl Berlin eine große Anziehungskraft auf die Intellektuellen ausübte und eine Zeitlang eines der lebendigsten künstlerischen und geistigen Zentren Europas war, rückt in Döblins Darstellung der Stadt das Drohende, Höhnische und das Enigmatische in der Vordergrund. Die Weimarer Jahre ermöglichten in Deutschland die Entwicklung der ersten fortschrittlichen modernen Kultur, und viele Künstler, besonders unter den Vertretern der Neuen Sachlichkeit, bejahten die positiven und progressiven Aspekte der Großstadt. Autoren wie Döblin, Kästner, Fallada, Irmgard Keun, Brecht haben oft die Großstadt geschildert und interpretiert. Aber auch diejenigen, die sie dem konservativen Ansturm gegenüber hätten verteidigen sollen, haben sie letzten Endes in negativem Licht gesehen. Die Großstadt erhält tückische und menschenfeindliche Züge: eine Vision, die sich bruchlos in das Weimarer Trauerspiel einfügen läßt.

GIUSEPPE DOLEI, *La parola nel « regno del prefetto ». Sulla lirica di Ingeborg Bachmann.*

Di fronte alle interpretazioni spesso contrapposte della lirica bachmanniana, il saggio cerca di individuarne lo sviluppo all'interno dell'opera stessa della poetessa austriaca. Con riferimento alla prosa, e in particolare al romanzo *Malina* e ai racconti de *Il trentesimo anno*, viene illustrata la concezione fortemente pessimistica della storia, alla quale si contrappone inizialmente una fiducia pressoché illimitata nel potere della parola poetica. Il diradarsi e indebolirsi della lirica bachmanniana vengono quindi spiegati con l'incrinarsi dell'originario rapporto dialettico tra pessimismo storico e ottimismo linguistico.

GIUSEPPE DOLEI, *Das Wort im « Reich des Präfekten ». Über die Lyrik Ingeborg Bachmanns.*

Gegenstand der Untersuchung ist die Entwicklung des lyrischen Werkes der österreichischen Dichterin Ingeborg Bachmann.

Im Gegensatz zu den bisherigen Interpretationsversuchen wird die vorliegende Exegese im Rahmen des Gesamtwerkes und zwar besonders im Hinblick auf die Prosa (*Das dreißigste Jahr; Malina*) durchgeführt, wo der pessimistischen Geschichtsauffassung ein anfänglich nahezu grenzenloses Vertrauen auf die Macht der Sprache gegenübersteht. Am Beispiel einiger bedeutender Gedichte (*Herbstmanöver, Das erstgeborene Land, Lieder auf der Flucht, Exil*) soll das Versickern der Bachmannschen Lyrik auf der Folie dieser brüchigen dialektischen Beziehung aufgezeigt werden.

REINHOLD GRIMM, *Ebrei come cimici: il caso del drammaturgo R. W. Fassbinder.*

Il presente lavoro prende in esame approfonditamente la contestata *piéce* francofortese di Rainer Werner Fassbinder *Der Müll, die Stadt und der Tod* ripercorrendone la genesi e la ricezione e analizzandone il testo senza trascurare i rapporti col suo modello, il romanzo di Gerhard Zwerenz *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*. Il risultato è duplice. Da un lato emerge che il lavoro contiene oggettivamente elementi antisemitici non riducibili a semplici affermazioni di una determinata figura teatrale; dall'altro si evince che un tale abuso del genocidio di sei milioni di uomini al fine di produrre effetti stimolanti e scioccanti dal punto di vista teatrale rappresenta paradossalmente « soltanto » una forma estremistica particolarmente crassa del modo di Fassbinder di fare teatro.

REINHOLD GRIMM, *Juden als Wanzen: Der Fall des Dramatikers R.W. Fassbinder.*

Rainer Werner Fassbinders umstrittenes Frankfurt-Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* wird in dieser Studie sowohl entstehungs- und wirkungsgeschichtlich als auch textanalytisch und in seinem Verhältnis zu seiner Vorlage, Gerhard Zwerenz' Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*, eingehend untersucht. Zum einen erweist sich, daß das Stück objektiv antisemitische Elemente enthält, die nicht als Aussagen einer bestimmten Dramenfigur relativierbar sind; zum andern läßt sich zeigen, daß ein solcher Mißbrauch des Genozids an sechs Millionen Menschen zum Zweck theatralischer Reiz- und Schockeffekte 'nur' eine besonders krasse Extremform von Fassbinders dramatischem Verfahren überhaupt darstellt.

KLAUS R. SCHERPE, *Moderno-Postmoderno. Sulla letteratura e la teoria della letteratura più recenti.*

Il concetto di « postmoderno » ha raggiunto una tale velocità di efficace diffusione pubblicitaria da arrivare a crearsi, così almeno sembrerebbe, una propria realtà. Chi voglia differenziarlo in maniera attendibile dal concetto di « moderno », dovrà porlo in relazione col concetto di progressiva modernizzazione sociale e cioè col crescente prevalere della riproduzione sulla produzione, con gli effetti delle nuove tecnologie sulla coscienza e critica culturale, con la nuova capacità di integrazione che il capitalismo rivela in nome di una « società postindustriale », di una « società dell'informazione » o di una *consumer society*. L'A. mette in luce le sfide al « moderno » che si manifestano in alcune costellazioni postmoderne dell'architettura e del cinema, nonché la sfida automatica alla « iperealtà » propria dell'industria culturale americana. Sulla base di questi nodi problematici l'A. analizza il mutevole rapporto con la realtà e le nuove forme di realtà nel campo della comunicazione letteraria e delle forme di scrittura partendo da testi letterari o di teoria della letteratura pubblicati nei paesi tedeschi (Wellershoff, Heißenbüttel, Enzensberger, Jandl, Jelinek). I modi in cui anche la letteratura ha fatto il suo ingresso nell'industria culturale postmoderna offrono l'occasione a considerazioni sulla possibilità di ricostruire e periodizzare diversamente la letteratura « moderna ».

KLAUS R. SCHERPE, *Moderne-Postmoderne. Über neuere Theorie und Literatur.*

Der rasant und (werbe) wirksam in Umlauf gebrachte Begriff der *Postmoderne* schafft sich, so scheint es, seine eigene Wirklichkeit. Er kann nur dann sinnvoll vom Begriff der Moderne abgesetzt und auf Literatur angewendet werden, wenn er auf den Begriff der fortschreitenden gesellschaftlichen *Modernisierung* bezogen wird: die zunehmende Dominanz der Reproduktion über die Produktion, die Auswirkungen der neuen Technologien auf das kulturelle Bewußtsein und die Kulturkritik, die neue Integrationskraft des Kapitalismus im Namen einer « postindustriellen Gesellschaft », « Informationsgesellschaft » oder « consumer society ». Die Herausforderungen an die *Moderne* werden durch einige Hinweise auf postmoderne Konstellationen in Architektur und Film, sowie den Zwang zur « Hyperrealität » in der amerikanischen Kulturindustrie kenntlich gemacht. Von diesem Fluchtpunkt aus werden Texte der deutschen Literatur und Literaturtheorie (Wellershoff, Heißenbüttel, Enzensberger, Jandl, Jelinek) nach ihrem sich verändernden Realitätsverhältnis und nach den neuen

Realitäten literarischer Kommunikation und Schreibweise befragt. Die Ankunft der Literatur in der postmodernen Kulturindustrie ist Anlaß für Überlegungen zu einer anderen Art der Rekonstruktion und der Periodisierung der Literatur der Moderne.

VERIO SANTORO, *Il* 'Tagebuch' *italiano e la* 'Italienische Reise' *di Goethe.*

La *Italienische Reise* — risultato di una posteriore rielaborazione di diari, di lettere e di semplici annotazioni risalenti al soggiorno italiano di Goethe — viene spesso confusa con le sue fonti. In particolare intendiamo ristabilire la giusta importanza del *diario italiano* sottolineando l'originalità di questo documento di valore inestimabile per chiunque voglia accostarsi al Goethe viaggiatore in Italia.

VERIO SANTORO, *Das italienische* 'Tagebuch' *und die* 'Italienische Reise' *von Goethe.*

Die *Italienische Reise* — Ergebnis einer nachträglichen Überarbeitung von Tagebüchern, Briefen und einfachen Anmerkungen, die auf Goethes Aufenthalt in Italien zurückgehen — wird oft mit ihren Quellen verwechselt. Insbesondere wollen wir die Wichtigkeit des *italienischen Tagebuchs* hervorheben und auf die Originalität dieses Dokuments aufmerksam machen, das von unschätzbarem Wert für jeden ist, der Goethe als Italien-Reisendem näherzukommen wünscht.

GABRIELLA D'ONGHIA, *« Nell'inautentico l'autentico si esalta »: Karl Kraus tra pubblico e privato.*

Muovendo dall'analisi di un testo di *Morale e Criminalità* e sulla base di alcuni aforismi e brevi passi dell'epistolario dello scrittore con la baronessa Sidonie Nadherny von Borutin, il saggio si propone una rilettura delle dichiarazioni del Kraus pubblico: nel sottile gioco di chiaroscuri che la conoscenza del privato lascia appunto emergere, lo stereotipo di un'immagine a senso unico appare fortemente rimessa in discussione, mentre nella dialettica del confronto pubblico-privato, il discorso del polemista tradisce velate dissonanze che ne intaccano l'univocità, ma gli conferiscono nuovo spessore ed interesse.

GABRIELLA D'ONGHIA, « *An dem Unechten ist das Echte einer Steigerung fähig* »: *Karl Kraus zwischen Öffentlichem und Privatem.*

Ausgehend von der Analyse eines Textes aus *Sittlichkeit und Kriminalität* und auf der Grundlage einiger Aphorismen und kurzer Passagen aus der Korrespondenz des Autors mit der Baronin Sidonie Nadherny von Borutin, versucht der Aufsatz eine neue Lektüre der Erklärungen des öffentlichen Kraus: im Lichte des subtilen Spiels von Hell-Dunkel-Schattierungen, die die Kenntnis des Privaten eben aufscheinen läßt, erscheint das Stereotyp eines einsinnigen Kraus-Bildes stark in Frage gestellt, insofern als in der Dialektik der Konfrontation von Privatem und Öffentlichem der Diskurs des Polemikers versteckte Dissonanzen verrät, die an seiner vermeintlichen Eintönigkeit massive Verwerfungen erweisen und ihm gerade dadurch neue Konsistenz und Interesse sichern.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

FLAVIA ARZENI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma

SARA BARNI, Via Maffei 81, 50133 Firenze

ULRIKE BÖHMEL FICHERA, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli

GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli

SERGIO CORRADO, Via Croce Rossa 21, 80131 Napoli

GIUSEPPE DOLEI, Lingua e Lett. Tedesca, Università degli Studi di Catania

GABRIELLA D'ONGHIA, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Salerno

MARINO FRESCHI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli

REINHOLD GRIMM, 3983 Plymouth Circle, Madison Wisc. 53705, U.S.A.

FERRUCCIO MASINI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Magistero, Università degli Studi di Firenze

GERT MATTENKLOTT, Institut für Neuere Dt. Literatur, Philipps-Universität, Marburg (Lahn)

PATRIZIA RATENI, Viale Marconi 126, 00100 Roma

EMILIO REGA, Via Giacalone 19/7, 16141 Genova

HARTMUT RETZLAFF, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli

VERIO SANTORO, Via della Meloria 61, 00136 Roma

RENATO SAVIANE, Istituto di Anglistica e Germanistica, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Padova

KLAUS R. SCHERPE, Fachbereich Germanistik, Freie Universität Berlin

JOHANN SONNLEITNER, Fac. di Lettere, Università degli Studi di Bari

CAMBI

ACME - Milano
ACTA Linguistica - Budapest
ACTA Literaria - Budapest
ANNALI dell'Università di Lecce
ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa
ANNALI di Ca' Foscari - Venezia
ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento
ATTEMPTO - Tübingen
AURORA-Jahrbuch - Würzburg
BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg
BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur - Halle/Saale
BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern
BODLEIAN Library Record - Oxford
BUCKNELL Review - Bucknell
COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)
DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig
DOITSU Bungaku - Tokio
DURHAM University Journal - Durham
ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé
GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)
GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
GERMANISCH - Romanische Monatsschrift - Heidelberg
GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
GOETHE-Jahrbuch - Weimar
HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
HEINE - Jahrbuch - Düsseldorf
JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen - Göttingen
JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt
KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
LINGUA e Letteratura - Milano
MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz
MANUSCRIPTA Saint Louis (Missouri)
MODERN Language Review - Warwick
MONATSHEFTE - Wisconsin
MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund
PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa

RECHERCHES Germaniques - Strasbourg
RICE University Studies - Huston (Texas)
RINASCIMENTO - Firenze
SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum
SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern
SICULORUM Gymnasium - Catania
STUDI Germanici - Roma
STUDIA Germanica Gandensia - Gent
STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan
STUDIES in English Literature - Huston (Texas)
STUDIES IN Philology - Chapel Hill (North Carolina)
TEXT & Kontext - Kobenhavn
VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz
VITA e Pensiero - Milano
WEIMARER BEITRÄGE - Weimar
WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « K.-Marx-Universität » - Leipzig
WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « E.-M.-Arndt-Universität » - Greifswald
ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin (DDR)
ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

PUBBLICAZIONI VARIE

DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
HERDER-Institut - Leipzig
NEW YORK Public Library - New York

UNIVERSITÀ BASEL
» Belfast
» Bern
» Bonn
» Frankfurt a.M.
» Hamburg
» Halle
» Helsinki
» Innsbruck
» Kiel
» Mainz
» München
» Ohio
» Stanford
» Tübingen
» Utrecht
» Wien

LIBRI RICEVUTI 1986

ALOIS WIERLACHER (Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*, München 1985
BERND THUM (Hrsg.), *Gegenwart als kulturelle Erbe. Ein Beitrag der Germanistik deutschsprachiger Länder*, München 1985
Herbert Lederer. Seit 25 Jahren solo, Österreichisches Theatermuseum, Wien 1985
FERDINAND BAUMGARTNER (Hrsg.), *Hundert Jahre Universitätsbibliothek Wien*, Wien 1984
FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Empedokles I u. II*, Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a.M. 1985
MARKUS KÄFER, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986
MONIKA KLEIN, *Zur Theorie der phonologischen Markiertheit*, Diss. Frankfurt a.M. 1982
FRITZ WEFELMEYER, *Die Praxis der Lebensgeschichte. Eine Untersuchung der Autobiographie* 'Dichtung und Wahrheit', Diss. Frankfurt a.M. 1981
MARTIN HUBER, *Reformation und Bauernkrieg. Untersuchungen zu Geschichtsdrama und Zeitgeschichte in der Literatur der Weimarer Republik*, Diss. München 1983
GÜNTHER KIRSCHBERGER, *Literarische Zweckformen im deutschen Roman des 2o. Jahrhunderts*, Diss. München 1983
WILLIAM L. CHEW, *Das Leben in Frankreich zwischen 1780 und 1815*, Diss. Tübingen 1986
HELGA KAUFMANN, *Das Problem der Furcht im Werk Werner Bergengruens*, Diss. München 1984
KLAUS UHDE, *Gustav Frenssens literarischer Werdegang bis zum ersten Weltkrieg*, Diss. München 1982
MARTIN DIESTELMANN, *Aspekte der verbalen Kommunikation in der prëverbalen Phase*, Diss. München o.J.
ERNST G. DE LANGEN, *Wortkategorielle Aspekte und Fehlerspezifik der Tiefenalexie auf Wort- und Satzebene*, Diss. München 1983
KLAUS LANDWEHR, *Die Äquivalenz der psychologischen Dispositionsbegriffe « Persönlichkeitseigenschaft », « Einstellung » und « Motiv » und theoretische Alternativen*, Diss. Bonn 1980
WILHELM JÜSTEN, *Ontotheologie und Gottesbeweiskritik bei Kant*, Diss. Bonn 1983

WOLF BRETSCHNEIDER, *Pädagogische Bedeutung und Funktion des deutschen Kirchenliedes zwischen Aufklärung und Restauration*, Diss. Bonn 1980

ERICH ROLF RÜDIGER HATZ, *Die Durchführung des « etymologischen Prinzips » bei der Graphie der Umlaute von "a" und "au" untersucht an Drucken der Lutherbibel des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1986

BARBARA DOLL, *Zur Konventionalität institutioneller Sprechhandlungen. Das Interview*, Diss. Bonn 1979

KEEL-WOO LEE, *Subjektivität und Intersubjektivität. Untersuchungen zur Theorie des geistigen Seins bei Edmund Husserl und Nicolai Hartmann*, Diss. Bonn 1984

BERND SIEBERG, *Perfekt und Imperfekt in der gesprochenen Sprache*, Diss. Bonn 1984

PETER HERDE, *Dante als Florentiner Politiker*, Wiesbaden 1976 (Frankfurter Historische Vorträge, h.3)

ELISABETH IRENE KNAPP, *Bedingungen und Funktion der Ausschnittthematik in den Erzählungen Eduard von Keyserlings*, Diss. Bonn 1971

Der Wächter und Eichendorff-Kalender, bearb. von F. Heiduck/W. Kessler, Sigmaringen 1985

W. DIETZE/A. OPREA (Hrsgg.), *Dialoge. Zur Rezeption der klassischen und romantischen deutschen und rumänischen Literatur*, Bucuresti 1982

HANS-HERBERT S. RÄKEL, *Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien*, München 1986

LUTZ HERMANN GÖRGENS, *Die Haustiere des Kapellmeisters. Untersuchung zum Phantastischen im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns*, Diss. Tübingen 1985

CHRISTIAN LUDWIG LUTZ, *Zwischen Sein und Nichts. Der Begriff des « Zwischen » im Werk von Martin Heidegger*, Diss. Bonn 1984

INDICE DELL'ANNATA XXIX (1986)

ARTICOLI E SAGGI

NOTE

RECENSIONI

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 39-43

Grafitalia s.r.l.
Stabilimento in Cercola - Napoli