ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XX, 3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI
SETTEMBRE - DICEMBRE 1977

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

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

XX, 3 SETTEMBRE - DICEMBRE 1977

STUDI TEDESCHI

a cura di M. Freschi, I. Porena e L. Zagari

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

RASSEGNE - Romanzi Contemporanei

NOTE

AION

SEZIONE GERMANICA

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XX, 3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI
SETTEMBRE - DICEMBRE 1977

ARTICOLI E SAGGI

DIE ABGRÜNDE STREUNEN...

Zur Deutung zweier Gedichte des späten Celan *

Von

HORST KÜNKLER

Napoli

Für Ferruccio Masini

---

* Die folgenden Auslegungsversuche zweier Gedichte des späten Celan stellen den ersten Anfang zu einem größeren und längst notwendigen Kommentar vornehmlich der Spätlyrik des Dichters dar. Sie sind nicht mehr als tastende Versuche. Vor der Sprachgewalt Celans möchte der Ausleger zunächst die Waffen strecken, wenn ihm einmal aufgegangen ist, wie sich in den kürzesten Dichtgebilden Sinn wie in Wolken ballt. Vor allem die Auslegung des Gedichts « Sperrtonnensprache », das dem Zyklus « Lichtzwang » zugehört, verdankt langen Gesprächen mit dem Freunde Ferruccio Masini wesentliche indirekte Anregung; nicht nur den Gesprächen, sondern mehr noch den Reflexionen über die Lyrik Rimbauds, die in der tiefgreifenden Meditation über die « parabola dell'avventura » in dem allzuwenig bekannten Aphorismen-Band aufleuchten, den Masini unter dem Titel *La mano tronca* jüngst veröffentlicht hat.

Ich hoffe, dem gutwilligen Leser etwas von der Wichtigkeit eben dieses Buches vermitteln zu können — und widme die folgenden Deutungen in Dankbarkeit dem Freunde.

aus PAUL CELAN (*Lichtzwang*) (Suhrkamp Verlag, 1970)

SPERRTONNENSPRACHE, Sperrtonnenlied.
Die Dampfwalze wummert
die zweite
Ilias
ins aufgerissene
Pflaster,

sandgesäumt
staunen die alten
Bilder sich nach, in die Gosse,
ölig verbluten die Krieger
in Silberpfützen, am Straßen-
rand, tuckernd,

Troja, das staubbekrönte,
sieht ein.

aus PAUL CELAN (*Schneepart*) (Suhrkamp Verlag, 1971)

DIE ABGRÜNDE STREUNEN: Summkies —:
dem kommst du bei
mit Taubheitsgefühlen
und Unschlaf,

und kämen — die Lockstoffe geistern
den Fahnenmast hoch —,
kamen auch hier
die Albembleme geflattert,
du wärst, dich erplündernd,
gebieterisch-gleich
ihr Entzwei.

EINLEITUNG

(ZUR FRAGE DER DEUTUNG DER « DUNKLEN LYRIK »)

Seit geraumer Zeit ist es geläufig geworden, von « dunkler Lyrik » als einem Paradigma der vielberedeten « Modernität » zu sprechen. Nicht alle die, die sich mit moderner Lyrik auseinandergesetzt haben (wenn man unter « modern » in einem weiteren Sinne etwa die Lyrik seit den französischen « Symbolisten » begreifen will), sind sich einig darüber, wie es mit dem « Verstehen » angesichts solch hermetischer Dicht-Gebilde wie derer Mallarmés, Ungarettis oder Celans, um nur einige der repräsentativsten unter den sogenannten « hermetischen » Lyrikern zu nennen, eigentlich bestellt sei. Aber es gibt doch eine ganze Reihe von Forschern und Kritikern, die allen Ernstes meinen, daß solche Lyrik sich dem Verstehen-Wollen grundsätzlich sperre, ja daß solche Verschließung ihres Sinns gar eigens in ihr intendiert sei [1]. Schwerverständliche Dichtung ist im Prinzip indessen nichts Neues. Daß philosophische Texte wie

[1] Zu den bezeichnendsten Beispielen dieser verbreiteten Richtung gehört der stattliche Band, den die Forschungsgruppe « Poetik und Hermeneutik » unter dem Titel *Immanente Ästhetik — ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* vorgelegt hat. Gerade in diesem bei W. Fink in München 1974 in zweiter Auflage erschienenen Band ist bei Forschern wie H. R. *Jauss* und K. H. *Stierle* die Tendenz, aus der vorgeblich absoluten « Dunkelheit » der sogenannten « hermetischen Lyrik » Schlüsse auf eine radikal veränderte hermeneutische Situation zu ziehen, mit Händen zu greifen. Vgl. hierzu die wichtige Rezension H. G. *Gadamers* in *Phil. Rundschau* 1968.

Hegels spekulative « Logik » schwerständlich sind oder die aus echter Sprachnot geborenen Denkversuche des späteren Heidegger, gilt ohnehin als ausgemacht. Nun scheint es aber den Vielen — und die Vielen sind immer in der Überzahl, wenn es darum geht, die Wenigen zu überwältigen, die sich um die Sache bemühen, und sie des Kults der Privatheit und eitlen Isolation von der « Menge » zu bezichtigen —, daß dies für die « Lyrik » wohl nicht zu gelten habe. Warum das so sein muß, wird in solcher Vormeinung ungeklärt vorausgesetzt.

Nun ist unbestreitbar, daß die sich hermetisch verschlüsselnde Lyrik Mallarmés oder Celans eine besonders schwer einzulösende Aufgabe für das Verstehen darstellt. Und manchmal möchte der Deuten-Wollende wirklich verzweifeln über der festungshaften Unzugänglichkeit solcher Gedichte. Unbestreitbar bleibt jedoch, daß sie Gebilde aus und in Sprache sind. Und die Vorstellung einer schlechthin « hermetischen » Sprache ist wohl schwerlich einlösbar, es sei denn im Sinne einer inzwischen « historisch » gewordenen Sprache für Eingeweihte, was also für ein « argot » aus dem 13. Jahrhundert gelten könnte. Aber das sind Grenzfälle — wie überdies auch die wissenschaftlichen « Fachsprachen », die sich mehr und mehr einem Zeichensystem nähern.

Die Sprache ist indessen unser aller Sprache, das nächste Medium unserer Gemeinsamkeit. In der Sprache halten wir uns auf wie in einem Haus. Wir wohnen in ihr, aber nie allein. Wenn Martin Heidegger in *Sein und Zeit* die Sprache als die Artikulation der Verständlichkeit unseres « In-der-WeltSeins » definiert [2], dann ist dies keine philosophische Verstiegenheit, sondern eine sachliche Wahrheit.

[2] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1963[10], bes. p. 160 ff. Die genaue Formulierung lautet: « Die Rede ist die bedeutungsmäßige Gliederung der befindlichen Verständlichkeit des In-der-Welt-Seins » (p. 162) Daß Heidegger da terminologisch zwischen Rede und Sprache scheidet, will dies sagen: Sprache ist die « Hinausgesprochenheit » (p. 161) der *Rede*. Im Sich-Aussprechen ist stets die R e d e von etwas.

Und dieser Wahrheit haben wir eingedenk zu sein, wenn wir die Frage danach überhaupt stellen wollen, ob es ein schlechthin « unverständliches » Gedicht überhaupt geben kann — wenn so zu fragen, nicht schon von Hause aus auf einen falschen Weg lockt.

Das Seltsame ist nun, daß wir uns nur zu gerne und zu schnell auf diese schiefe Ebene locken lassen, auf der das Ausgleiten eigentlich sicher sein sollte. Denn was liegt näher, oder besser: scheint näher zu liegen als dieser Ausweg: wenn unser Verstehen-Wollen an diesen so « dunklen » Gedichten immer wieder zu scheitern droht, könnte es dann nicht so sein, daß diese Gedichte es darauf anlegen, das Verstehen-Wollen überhaupt scheitern zu lassen und den gleichsam an der Nase herunmzuführen, der sie noch zu « verstehen » beansprucht? Wer Verse wie diese hört: « Ach du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau... » hat natürlich sogleich die Deutung bereit. Da ist von einer großen Liebe die Rede. Und der Anklang an « Seelenwanderung » begründet sich leichterdings aus der Tiefe des Gefühls. Es ist allerdings auch da noch die Frage, ob eine solche Deutung zureicht, um das volle Gewicht des in solchen Versen Gesagten und im Gesagten Mitklingenden zu ermessen. In jedem Falle erscheint uns das « verständlich », so verständlich, daß dem gegenüber die hermetisch verschüsselte Sprache als etwas schlechthin *Anderes* erscheinen möchte.

Die Sprache Mallarmés oder Celans scheint sich von der liedhaft gleitenden rythmischen Eingängigkeit der Sprache Goethes radikal zu unterscheiden. Da ist nichts mehr von dem Zauber einer vollkommenen und genialen Natürlichkeit, die solche Verse uns fast wie eine nur leicht gehobene Prosa vorkommen läßt. Mühelos mutet uns die gleitende Natürlichkeit der lyrischen Sprache Goethes an gegenüber der extremen, den verletztenden Schock nicht scheuenden und sich offenbar bewußt verschließenden und verschlüsselnden Sprachgebärde Celans. Das alles ist so offenkundig richtig, daß die Frage unabweisbar wird, ob da nicht das Verstehen ausdrücklich an die Grenze des Unverständlichen getrieben werden soll, ob diese « Modernität » nicht

etwas radikal Anderes und Neues gegenüber einer angenommenen « Klassik » darstellt. Die Frage droht so selbstverständlich zu werden, daß sie die positive Antwort bereits einzuschließen scheint.

Aber ist das wirklich so entschieden richtig, daß man das als Weisheit nach Hause tragen kann? Selbstverständlichkeiten sind im Felde des Nachdenkens das am wenigsten Selbstverständliche. Und wenn es einen Radikalismus gibt, dann ist es der des echten Nachdenkens, dem nichts selbstverständlich ist. Nur kommt den Vielen das Nachdenken als eine abstrakte Beschäftigung vor, gegenüber der sie auf dem Revolutionären entweder einer gleichsam theorielosen Praxis oder aber der durch die steigende Flut wissenschaftlicher, halb-wissenschaftlicher und sonstiger Öffentlichkeit beförderten Selbstverständlichkeiten besteht. Gewiß ist der Mond nicht aus grünem Käse — wie Kierkegaard einmal polemisch sagte —, wohl aber möchten uns diese Selbstverständlichkeiten dazu verführen, ihn am Ende doch für grünen Käse zu halten.

So ist das Kriterium einer radikalen, um nicht zu sagen: revolutionären Unterscheidung von klassischer und moderner ' Literatur ' eine solche Selbstverständlichkeit, die an der vermeintlich unentschlüsselbaren ' Dunkelheit ' einer Lyrik wie der Celans einen ebenso selbstverständlichen Rückhalt zu finden meint. So hat der deutsche Romanist Hugo Friedrich in den fünfziger Jahren ein weithin wirksames Büchlein über die *Struktur der modernen Lyrik* veröffentlicht [3], das diese Selbstverständlichkeit zum wissenschaftlich ausgewiesenen Diktum erhob. Friedrich entwickelt eine These, die man wie folgt resümieren könnte: moderne Lyrik läßt den *eindeutig* verstehbaren Sinn, der für die klassische Lyrik selbstverständlich war, ins Vieldeutige verschweben. Die Lyrik Goethes ist aus einem vorgegebenen Sinnhorizont heraus unmittelbar verständlich, die Lyrik eines Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, eines Valéry, Pound oder Ungaretti

[3] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg (rde), 1956.

setzt sich dem selbstverständlichen Verstehen-Wollen, das bei Goethe und noch bei Mörike (von Hölderlin ist nirgendwo die Rede) eine ebenso selbstverständliche Einlösung fand, einen Widerstand entgegen, an dem alls auf Eindeutigkeit gerichtete Verstehen-Wollen scheitert. Diese im Grunde höchst primitive These fand einen unerhört raschen und breiten Eingang in die akademische Kritik — und nicht nur in sie. Was ihre Grobschlächtigkeit verschleiert, ist ihr Rekurs auf so vielsagende Begriffe wie « Vieldeutigkeit ». Der Umgang mit « modernen » Gedichten, die für Friedrich bezeichnenderweise allgemein nur doch durch « negative Kategorien » in ihrer « Struktur » zu kennzeichnen sind, schien damit zu einem völlig neuartigen Geschäft zu werden. Aber so neuartig war dieses Geschäft im Grunde gar nicht, denn wenn etwas die akademische Kritik von jeher auszeichnete, dann war es ihr Schrecken vor der Schwierigkeit der Texte. Das Verständnis der Texte wurde und wird zumeist dadurch umgangen, daß man entweder auf die Biographie bzw. Psychologie des Autors oder aber auf soziale Determinanten und dgl. mehr auswich. Friedrich spricht von « Struktur » — und gar noch von der Struktur der « modernen Lyrik » im *allgemeinen*. Dafür gibt es gute Gründe. Wenn jedes Gedicht, erscheine es nun in einem Zyklus verwandter oder aber für sich und isoliert, jedesmal die Aufgabe der Deutung erneut herausfordert, dann leistet der Begriff der « Struktur » eben das, was die traditionellen Ausweichversuche immer schon geleistet haben: er enthebt von der Auseinandersetzung mit dem Text. Zwar scheint er, sofern er sich auf die *Gedichte* (wenn auch als unbestimmtes und durch vage raum-zeitliche Koordinaten begrenztes Kollektiv) bezieht, sich allein an diesen zu orientieren und zumindest dem Rekurs auf Außenfaktoren zu entgehen. Aber er formuliert sich als Ausweichkriterium, weil laut Friedrichs These die Lyrik der sogenannten « Moderne » letztlich nicht mehr verstehbar ist. Nun gibt es sicherlich ein sachlich unfreiwillig treffendes Moment in der These Friedrichs: was er als « klassische » Antithesis gegen die « Moderne » stellt, wird durch solche negativen Begriffe wie Selbstverständlichkeit und « Eindeutigkeit » so gekennzeichnet, daß sich die revolutionäre

Moderne davon als « Vieldeutigkeit » und « Unselbstverständlichkeit » positiv abheben kann. Kein bedeutendes Gedicht — weder aus der Zeit Goethes und Schillers, noch aus « unserer » Zeit (die keineswegs einfach die « unsere » ist) — ist je selbstverständlich. Und weil es dies nicht ist, hat es auch keinen Sinn, das « Klassische » mit dem Selbstverständlichen eines schon vorgegebenen und fertigen « Verstehens » gleichzusetzen. Selbstverständlichkeit ist das Resultat eines sich letztlich ins Unverständliche abschleifenden Verstehens, das zudem nicht die Sache betrifft, sondern eine Weise ihrer Rezeption. Die Aufgabe des Verstehens bleibt gerade gegenüber dem Selbstverständlichen unverändert bestehen. Wer — wie Friedrich — das Klassische der Lyrik Goethes als eindeutig und mithin selbstverständlich absetzt gegen die revolutionäre Unselbstverständlichkeit der Moderne, macht den Begriff des Klassischen unverständlich. Und das ist der Fall der These Friedrichs, die keine sachliche These, sondern an ihr selber schon eine unselbstverständliche Selbstverständlichkeit ist.

Aus der These Hugo Friedrichs sind alsbald noch abenteuerlichere Schlußfolgerungen gezogen worden, die hier nich erörtert werden sollen [4]. Wir wollen vielmehr umgekehrt versuchen, eine Reihe ganz schlichter Feststellungen beizubringen, die ihr von der Sache her entgegentreten.

Die *erste* ist eine scheinbar ganz formale: wenn wir von « Lyrik » sprechen, dann haben wir dabei literarische Ge-

[4] Vgl. hierzu die mit einer merkwürdigen Polemik gegen H. G. Gadamers *Wahrheit und Methode* belastete Arbeit K. H. Stierles, *Dunkelheit und Form in Nervals « Chimères »*, München (Fink) 1966. Es versteht sich von selbst, daß die These Stierles, die aus der vermeintlichen Unverständlichkeit « dunkler » Lyrik eine radikal veränderte « hermeneutische Situation » ableiten will, in einer sophistischen Aporie endet: was es nunmehr zu « verstehen » gilt, ist eben die « Unverständlichkeit » von Gedichten, die man — nach « traditionellem » Muster — immer noch « verstehen » wollte. Diese Verstehenserwartung — und das ist der philologische « Fund » Stierles — soll durch die « Chimères » gerade enttäuscht werden. Es gilt also zu « verstehen », daß wir da *nicht* mehr verstehen können. Ob das noch eine ernstzunehmende wissenschaftliche « These » ist?

bilde von einer extremen K ü r z e im Blick. Alle lyrischen Gattungen bleiben an äußerem Umfang gegen die anderen uns bekannten literarischen Gattungen zurück. Nun ist diese Kürze des Umfangs keineswegs nur ein äußerliches Kriterium, im Gegenteil. Wer ein nur fünfzeiliges Gedicht schreibt, hat keineswegs den breiten Raum zur Vefügung, über den ein Romancier selbstverständlich verfügen kann. Soll also ein solches gemessen an den breiter sich verströmenden literarischen Ausdrucksformen geradezu verschwindendes Gebilde überhaupt Konsistenz gewinnen, dann müssen sich seine auf ein Mindestmaß beschränkten sprachlichen « Mittel », die keineswegs nur in einem sie übertreffenden Ziel verschwindende Mittel sind, zu einer extremen Sagkraft zusammenfassen. Auf engstem Raum höchste Sagkraft zu entfalten, das ist doch die nur vermeintlich schlicht anmutende Aufgabe des Lyrikers. *Daraus folgt*: über ein lyrisches Gedicht kann man nie einfach *hinweglesen*, wenn es eines ist. Es muß also von ihm selber einen Widerstand darstellen, an dem solches Hinweg-Lesen-Wollen förmlich strandet wie das Meer an den Klippen. Und wie von selbst ergibt sich aufgrund einer solch vermeintlich 'banalen' Feststellung die Frage, ob diese K ü r z e der vermeintlich bloß äußerlichen Form nicht den wahren Grund für das darstellt, was wir vorschnell als « Dunkelheit » abtun. Lyrik ist nie in dem Sinne « Kleinkunst », daß sie eine Miniaturabart der größeren dichterischen Kunstformen sei, ihre extreme Konzentration auf engstem Raum bringt das W o r t als Wort erst zum Klingen. Celan nennt einen Gedichtzyklus « Sprachgitter ». Über diesen Titel sind ebensoviele nichtssagende wie vielsagende Spekulationen angestellt worden. Und doch ist dieser Titel unmittelbar sprechend. Er meint: ein Gitter ist ein Sperriges und Durchlässiges zumal. Als Gitter stellt es sich dem selbstverständlichen Fortgehen in den Weg so wie ein an einem Gittertor plötzlich aufhörender Weg das Weitergehen hindert, auch oder gerade, wenn « hinter » dem Gitter der Weg weitergeht. Ein Gitter ist nicht einfach eine undurchsichtige Mauer, sondern eine durchsichtige Sperre, die die Aussicht auf einen weiteren Weg öffnet, zumal aber das Weitergehen versperrt.

Aber ein Sprachgitter ist nicht nur — wie scharfsinnige Philologen sogleich ermittelt haben — das Sprechgitter in den Türen der Mönchszellen, durch welches allein das Gespräch mit den sich Isolierenden möglich wird, sondern wie das Eisengitter ein Gitter aus Eisen eben ein Gitter aus Sprache. Die Sprache selber erstellt also das Gitterwerk. Während das *Sprachgitter* in den Türen der Klöster ein Gitter ist, durch das hindurch sich der draußen Bleibende mit dem Klosterinsassen verständigen kann, ist das Sprachgitter Celans ganz a u s Sprache — Gitter und Verständigung zumal.

Daß die Sprache selber zum Gitter wird, darauf kommt es hier an. Das bedeutet nicht einfach, daß sie allen Zugang zu sich versperrte. Wohl aber zwingt sie zum E i n h a l t e n und zum Nachdenken. Und das macht das Signum solcher vermeintlich ' hermetischen ' Lyrik aus, daß sie zum Einhalten und Verweilen zwingt und sich gegen alles vorschnelle Verstehen-Wollen sperrt. Aber diese Sperrigkeit ist nicht gleichbedeutend mit der Versperrung eines jeglichen Zugangs. Schwerverständlichkeit ist nicht Unverständlichkeit. Schwerverständlichkeit ist auch keine bewußte Manier, in der sich der Lyriker selbstgefällig ergeht, was zu meinen, nicht die geringste der Widersinnigkeiten wäre. Das aber ist die gängige Meinung derer, die meinen, daß « hinter » solcher Dunkelheit sich der eitle Wille des Poeten zur Isolation verberge, wenn nicht Schlimmeres. Und ganz abwegig wäre es, die ' Dunkelheit ' solcher Lyrik « ideologiekritisch » zu verdächtigen, etwa als Ausdruck der kapitalistischen Depotenzierung des Individuums, das sich gleichwohl noch einen Freiraum des Subjektiven in undeutbar gewordenen Metaphern und dgl. mehr rettet. Wenn irgendwo, dann ist es an der äußersten Feinfühligkeit lyrischer Sprache, daß sich eine solche verdächtigende Absicht totläuft. Keine verdächtigende Interpretation reicht an den Sinn für Mehrsinnigkeit heran, der einen Lyriker wie Celan auszeichnet. Daß das ausdrücklich Gesagte Ungesagtes mitsagt, daß das Gesagte mehrdeutig ist, davon weiß der Lyriker Celan immer noch mehr zu sagen denn alle Ideologiekritik, die von solcher Mehrdeutigkeit zehrt. Das Unternehmen erweist sich aber

erst recht als abwegig, wenn wir bei Celan auf eine Sprache stoßen, der jeder metaphorische Bezug auf eine ' außerhalb ' des Gedichts selber liegende Wirklichkeit fehlt, weshalb viele seiner Interpreten auch auf den Begriff der « absoluten Metapher » verfallen sind.

Aber dieser Begriff ist eine Verlegenheit. Durch ihn soll nur verdeutlicht werden, daß man die absolut gewordene « metaphorische » Sprache solcher Gedichte nicht mehr auf einen festen Boden zurückbeziehen kann, auf den sie letztlich zurückführt. Wo die Metapher « absolut » geworden ist, können wir — streng genommen — nicht einmal mehr von Metapher reden. Fehlt ein solcher Boden der Referenz, dann verliert damit die ideologiekritische Deutung den Boden.

Es gibt ein schlagendes Zeugnis für ein solches Fehlen des « Bodens » in dem späten Gedicht Celans, das mit dem fettgedruckten Wort « Sperrtonnensprache » einsetzt. Daß Tonnen — und gar noch sperrende Tonnen —sprechen, heißt eben, daß sie eine Sprache bei sich führen. Nun wird man sich hüten müssen — was indes den italienischen Übersetzern Celans bedauerlicherweise unterlaufen ist — die Sperrtonnen mit Mülltonnen zu verwechseln. Tonnen sind *schwer*. Darauf kommt alles an. Und weil sie schwer sind und zumal Sperrtonnen, ist es eben ihre Schwere, die sperrt und versperrt. Wo Sperren sind, da wird für gewöhnlich ein Weg versperrt. Und davon ist in der Tat in diesem Gedicht die Rede. Es handelt, wenn man es vordergründig besieht, von der Umwandlung einer alten in eine neue Straße. Daß dem so ist, macht die zweite Verszeile deutlich: « Die Dampfwalze wummert ». Hier soll dieses Gedicht, das eines der unerhörtesten der Spätphase Celans ist, noch nicht gedeutet werden, sondern nur ein Hinweis gegeben sein. Die Dampfwalze wummert nämlich « die zweite/Ilias/ ins aufgerissene/Pflaster ». Was ins Auge springt, ist doch der Bezug zwischen antiker und moderner Welt, der da aufklingt. Die Straßenwalze, die einen neuen Belag glattrollt, rollt einen alten Weg zu. Der Boden, auf dem wir gehen, deckt einen anderen zu, der neue Weg schichtet sich über einen älteren, so zwar, daß er ihn unkenntlich werden läßt. Aber die älteren Wege waren auch *Wege*.

Deshalb sind die sperrenden Tonnengewichte, die alte Wege zuschütten, eine Versperrung älterer Wege. Und wer hätt nicht schon einmal in seinem Leben die vertraute Erfahrung gemacht, daß die Umwandlung und Modernisierung einer alten Straße zunächst diese Straße v e r s p e r r t ? Es bedarf gewöhnlich der sogenannten « Umleitungswege », weil die Modernisierung der alten Straße sie zusperren muß. Ein solches Beispiel lehrt uns etwas über die absolute Bildkraft der Sprache solcher Gedichte. Unter dem zugeschütteten Boden ist ein vergessener früherer Boden. Das führt sehr weit, im Grunde *ad infinitum*.

Dem ' germanistischen ' Leser wird gewiß — und vielleicht unangenehm — auffallen, daß auf die inzwischen zu beträchtlichem Umfang angewachsene Literatur über Celan kein Bezug genommen wird. Dagegen habe ich deshalb nichts zu sagen, außer dem einen: wenn man von ganz wenigen wesentlichen Arbeiten absieht, erbringt beispielsweise der kritische « Reader » zur Celan-Literatur, den Dietlind Meinecke 1970 beim Suhrkamp-Verlag veröffentlicht hat [5],

[5] Ein Beispiel der geradezu verzweifelten Lage, in der sich die Interpreten Celans befinden, bietet der im Reader Dietlind Meineckes abgedruckte Aufsatz *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans* aus der Feder von Peter Paul Schwarz. Er beginnt wie folgt (Meinecke, p. 161): « Paul Celans Lyrik ist dunkel. An die Stelle ihrer Verstehbarkeit ist magische Suggestivität getreten. » Diese Verzichterklärung zwingt Schwarz zu bezeichnenden Einschränkungen: « Es gibt Dichter, die sich bewußt zu dunkler Dichtung bekennen [...]. Ihnen entgegen freilich steht die Unzahl derer, die sich in ein erborgtes Dunkel hüllen, um die eigene Leere zu bemänteln. — Das daraus entstehende Dilemma, zu entscheiden, ob es sich um Sinn oder Unsinn, Kunstverstand oder Dilettantismus handele, kann der Interpret nur lösen, indem er sich dem einzelnen Gedicht wiederholt zuwendet, die Faszination seiner Bilderwelt und die Magie seiner rhythmischen Strukturen bewußt der ' Abnutzung ' aussetzt, um die Spreu vom Weizen zu sondern. » (p. 161) Wie sollen wir aber je entscheiden können, ob es sich um *Sinn* oder *Unsinn* handelt, wenn doch mit dem Diktum der absoluten « Dunkelheit » an die Stelle des Sinn-Verstehens die Konstatierung « magischer Suggestivität » getreten ist? Hält doch Schwarz die Behauptung Hugo Friedrichs, daß das moderne « Gedicht nicht mehr von seinen Aussageinhalten her zu verstehen »

ein recht klägliches Fazit. Wer sich ehrlich darum bemüht, die Gedichte Celans zu verstehen, statt sprachlos vor ihnen zu verharren oder das eigene Unbehagen ob dem Widerstand,

sei für eine « Erkenntnis ». (H. Friedrich op. cit. p. 12, Meinecke, p. 164) Die Rede von « Sprachmagie », « Suggestion » bleibt doch solange nichtssagend, als behauptet wird, daß das hermetische Gedicht Celans nicht mehr « verstehbar » sei. Solange diese hermetischen Dicht-Gebilde indes eine Konsistenz bewahren, stellt sich die Frage, woher sie diese Konsistenz nehmen. Um sie zu beantworten, muß alsdann zu so vielsagenden Vokabeln wie « Magie », « Suggestion » und so fort gegriffen werden, die Schwarz dann meint aus « Strukturgesetzen » begründen zu können. Was dabei « Struktur » besagt, bleibt ebenso « dunkel » wie die als « dunkel » behauptete Lyrik.

Nicht weniger widersprüchlich erweist sich der Beitrag von Peter Horst Neumann unter dem Titel « *Atemwende* » — *ein neuer Gedichtband Celans*. Da heißt es einleitend: « Lesen und Deuten sind vor Celans Dichtung dasselbe; sie will entziffert werden. » (Meinecke p. 198). Auf Seite 201 erfährt der überraschte Leser indessen das Gegenteil: « Sosehr Celans Gedichte zu ihrer Deutung einladen, sosehr sie mit dem Versprechen ihrer Deutbarkeit den Leser anlocken: da sie Zeugnisse einer Grenzsituation des Menschlichen wie der Sprache sind, werden sie sich immer auch der Deutung entziehen. » Daß sich beide Behauptungen ausschließen, bereitet Neumann indessen kein Kopfzerbrechen. Den flagranten Widerspruch löst er kurzerhand durch den Verweis auf Clemens *Heselhaus*, der von « poetischer Eindeutigkeit » spreche. Poetische Eindeutigkeit — so Heselhaus, den Neumann zustimmend zitiert — sei « nicht rational begründet [...], sondern im Ausdruck, im Stil usw. »! Was das heißen soll, ist auf alle Fälle dunkler als das dunkelste Gedicht Celans. Laut Neumann besagt « poetische Eindeutigkeit », daß diese sich nicht aus dem « eigenen Idiom » der Dichtung « in die Sprache der ästhetischen Reflexion » übersetzen lasse (p. 201). Bei soviel spekulativem Tiefsinn könnte einem wahrlich das Grausen kommen. « Für die Deutung aber erweist sich ' poetische Eindeutigkeit ' als ein Postulat, an dem jede Interpretation endet. » (ibid.). Dem kann man nur zustimmen, wenn man sich das Notwendige zugeben läßt, daß « poetische Eindeutigkeit » ein so vieldeutiges Kriterium ist, daß es am Ende nichts mehr besagt.

Beispiele dieser Art ließen sich beliebig häufen, um zu dem von Neumann selber unfreiwillig formulierten Todesurteil zu kommen: « ... so hat vor solcher Dichtung auch die literarische Kritik ihr Ende » (ibid.).

den sie dem Verstehen-Wollen entgegensetzen, in « Strukturanalysen » umzugießen, wird in dem Suhrkamp-Band wenig gediegene Anleitung finden. Er wird sie anderswo suchen müssen — und sie am ehesten noch in Hans-Georg *Gadamers* Kommentar zu Celans *Atemkristall* finden. Gadamers Versuch steht bis heute allein, was seltsam ammutet angesichts der beträchtlichen Fülle von Büchern und Aufsätzen über Celan. Und dieser Umstand ist es, der zur Skepsis gegenüber dem wissenschaftlichen Anspruch einer « Forschung » herausfordert, die im Falle Celans alles weniger geleistet hat denn das, was zunächst doch gefordert ist, nämlich das schlichte Verstehen.

Das schlichte Verstehen erweist sich gegenüber Celan als das Schwerste. Jeder Versuch solchen Verstehens kann deshalb schwerlich den Anspruch erheben, *die* Deutung zu sein, was noch lange nicht bedeutet, daß man eine sachangemessene Deutung für unmöglich erklärt und Versuche einer solchen Deutung bestenfalls als eine der Möglichkeiten « subjektiven » Zugangs vereinnahmt, die sich leichterdings durch andere ergänzen und ins Unzählbare vermehren ließen. So « dunkel » die Gedichte Celans anmuten mögen, die Dunkelheit ist immer noch die des Gedichts. Dieses bleibt der Maßstab aller Deutung — und an ihm bemißt sich das Treffende seiner Deutungsversuche. Weil es in der Mitte steht — und nicht die Person des Dichters —, müssen wir uns als Leser — als recht- bzw. mißverstehende, als die Sache treffende oder auch verfehlende — an ihm messen. Der Verdacht der Willkür ist durch das Gemeinsame einer Sprache abgewehrt, die selbst dort nicht ihrer Gemeinsamkeit verlustig geht, wo sie sich dem vorschnellen Zugang verschließt. Das Gemeinsame der Sprache kann nie von außen eingesehen, geschweige denn metasprachlich verrechnet werden. Wir bewegen uns stets *innerhalb* dieses Gemeinsamen, das den immer schon vorgegebenen Boden unserer Welterfahrung darstellt. Daraus folgt freilich nicht, wie man vielleicht meinen könnte, daß dieses Gemeinsame das Selbstverständliche sei. Im Gegenteil: das Gemeinsame ist stets das neu zu Bewährende und zu Gewinnende, welche Bewährung und Gewinnung im eigentlichen Sinne *Erinnerung* ist.

Nicht die P e r s o n des Dichters ist es, die uns hier angeht, noch mithin seine angeblich bewußte Vereinzelung, sondern je und je das Gedicht, d.h. das, was sich als sprachliches Gebilde darstellt. Wenn es das Gedicht ist, was es zu verstehen gilt, dann tritt darüber auch der Deutende zurück. Seine Deutung muß sich der Sache vielmehr so anmessen, daß sie deren *Spiegel* wird. Die Rede vom Spiegel will hier nicht mißverstanden sein. Die Deutung ist nicht die äußerliche Nach- und Abspiegelung eines Vorgegebenen. *Spekulativ* ist die Deutung vielmehr dann, wenn sie in die Richtung zeigt, in die das Gedicht selber weist. Das aber bedeutet zumal, daß sie über dem Gedeuteten selbst verschwindet, um dieses dasein zu lassen und nicht sich selber. So verstanden ist die spekulative Deutung niemals « subjektiv ». Sie muß vielmehr die Sache « treffen », d.h. « treffend » sein. Und sprechen wir von Treffen, dann setzen wir dabei die Idee eines fernen Z i e l s voraus, nicht etwa ein fixes Dicht-Gebilde, das wir mit unserer Deutung beschießen. Das Gedicht selber reicht s c h o n in diese F e r n e. Was die Deutung mithin « trifft », ist *die* Ferne, in die hinein das Gedeutete selber deutet, die es ausgrenzt und in die Nähe bringt.

I.

Sperrtonnensprache ist die Sprache der sperrenden Tonnen. Die Tonnen — was ist damit gemeint? Gewiß nicht Mülltonnen. Tonnen — das meint hier vielmehr das *Schwere*. Das Schwerste — sagt uns schon Nietzsche — ist es, den Stein « es war » zu wälzen. Aber es ist nicht einfach von sperrenden Tonnen die Rede, sondern von der Sprache, die sie führen. Die Sprache der sperrenden Tonnen ist die Sprache von dem, was wir nicht wegwälzen können. Nun scheint es uns allen, daß wir auch noch so schwere Gewichte wegwälzen können, daß wir alles bewegen können. Wer indes von Sperrtonnen redet, meint damit Gewichte, die sich nie wegwälzen lassen, mithin Gewichte, die bleiben. Was sind das für Gewichte, die wir *nicht* wegwälzen können, die als

Gewichte bleiben, so bleiben, daß wir von ihnen nur reden können? Was ist das für eine Sprache, die von schlechthin sperrenden Tonnen — mit Nietzsche zu sagen: vom « es war » — redet, das sie nie wegbringt? Das ist die Sprache vom schlechthin Gewesenen. Und ist dieses Gewesene schlechthin gewesen, d.i. nur gewesen, dann gibt es von ihm nur seine « Sprache ». Das genau meint die Sperrtonnensprache: sie ist die Sprache dessen, was immer schon gewesen ist, gleichwohl in der Sprache als dieses Gewesene bleibt.

Wir sagten: die Tonnen sind keine Mülltonnen, sondern das Tonnenschwere, das mithin z u w ä l z t . Nun scheint sich nichts mehr auszuschließen denn das Tonnenschwere und Undurchdringliche einerseits und die Sprache andererseits. Die alles zuwälzenden Tonnen begraben unter sich alles Gewesene. Sollen sie Sprache sein, dann sind sie Sprache des Zuwälzenden, Sprache dessen, was nie mehr zu Wort kommen kann. Das scheint ein Paradox. Von diesem Paradox handelt das Gedicht.

Wir fragen: was ist das für eine Sprache, die da sich als Sprache behauptet? Was ist das für eine Sprache, die sich als tonnenschwer und sperrend behauptet? Die erste und naheliegende Antwort ist doch die: die Sprache selber, in der wir uns selbstverständlich bewegen, hat etwas Tonnenschweres. Sie kommt als vertrauter Gebrauch ihrer selbst von weit her. Niemand hat sie « erfunden », sondern macht von ihr einen selbstverständlichen Gebrauch. Wir gebrauchen die Worte, die wir immer schon kennen, die uns die Umwelt vertraut machen. W o h e r wir diesen Gebrauch als Brauch nehmen, bleibt uns undurchsichtig. Der Gebrauch stemmt sich von Hause aus *gegen* seine eigene Herkunft.

Es liegt in der Selbstverständlichkeit des Gebrauchs, und des Gebrauchs der Sprache in einem besonderen Maße, daß er — wiewohl von weither kommender Gebrauch — sich gegen selber wendet, sich gegen die eigene Herkunft sperrt. Der Gebrauch der Sprache reicht über uns hinaus und hinter uns zurück, in unvordenkliche Fernen. Aber das, wohinein die Sperrtonnensprache zurückreicht, das begräbt sie unter sich, das wälzt sie zu. Wir alle bewegen

uns selbstverständlich im Medium der Sprache, wir gehen mit ihr tagtäglich um und lassen uns gar zu der Irrmeinung verleiten, die Wörter der Sprache seien wie Werkzeuge, die wir gebrauchen und verbrauchen und wenn sie verbraucht sind, zum alten Eisen werfen.

Wir lassen diese Meinung enstweilen auf sich beruhen.

Die erste Zeile des Gedichts ist aus zwei Wörtern gebildet: Sperrtonnen-*sprache* und Sperrtonnen*lied*. Um was für ein Lied handelt es sich da? Das wird deutlicher, wenn wir die ganze erste Gedichtstrophe ins Auge fassen:

« Die Dampfwalze wummert
die zweite
Ilias
ins aufgerissene Pflaster, »

Die Sprache der Sperrtonnen ist die Sprache der Dampfwalzen. Das Gedicht handelt mithin von der Um- und Neugestaltung, der — wie man sagt — « Modernisierung » einer S t r a ß e . Straßen und Wege verlaufen dort, wo wir Menschen die Erde bewohnen. Und auf diese Erde gründet sich unsere Welt. Ohne Erde, auf die sich gründet, gibt es keine Welt; aber dieser Erde achten wir am wenigsten. Bereits sind wir im Begriffe, uns nach anderen Planeten umzusehen, als sei der eigene, auf dem wir geboren sind, nicht mehr wohnlich genug, als hätte er uns bereits alle seine Wunder preisgegeben. Nichts scheint uns « näher » zu sein denn der Boden unter unseren Füßen. Und doch achten wir seiner kaum. Wir achten auch kaum darauf, daß er nur dadurch Boden ist, daß er sich verschließt. Die Tiefe des Bodens, auf dem wir uns tagtäglich bewegen, auf dem unsere Verkehrswege verlaufen, ist das am wenigsten Erahnte und näher als der Boden, auf dem wir uns alltäglich bewegen, ja viel näher scheint uns heutzutage der Himmel, dem wir meinen durch Raketen seinen Zauber zu nehmen, seine Geheimnisse zu entreißen.

Wir sagten: das Gedicht handelt von der Umgestaltung einer Straße, von ihrer Modernisierung. Man wird sogleich fragen: was hat das mit der *Ilias* Homers zu tun?

Der Bezug auf die *Ilias* klärt die Rede vom Sperrtonnen*lied*. Die *Ilias* ist ein Heldenlied, das Lied vom Siege der Griechen über die Trojaner und vom Untergang Trojas. Das Lied vom Siege der Griechen ist zumal auch das Lied vom Untergang Trojas, von seinem Verschwinden vom Erdboden. Erst durch die Ausgrabungen Heinrich *Schliemanns*, der von einem glühenden Glauben an die geschichtliche Wahrheit der von Homer besungenen Begebenheit beseelt war, wissen wir um die tatsächliche Existenz Trojas, wissen wir nunmehr, daß Troja tatsächlich einmal existiert hat. Für das Verständnis unseres Gedichts ist das entscheidend, denn es spannt den Sinnbogen vom homerischen Anfang unserer abendländischen Zivilisation bis zum modernen Umbau einer Straße mit Hilfe von Dampfwalzen und Baggern, die das Erdreich aufwühlen oder Pflastersteine herausreißen. Wie gehört das nun zusammen — die Sprache der Dampfwalzen und Bagger und die Sprache des alten Heldenlieds? Warum ist da von der Dampfwalze die Rede? Einmal wohl, weil da eine *alte* Straße, eine Pflasterstraße aufgerissen und so umgewandelt wird, daß sie als alte verschwindet. Die Modernisierung begräbt das Alte unter sich, das sie modernisiert. Und das ist nun die zweite und nicht weniger wesentliche Bedeutung der tonnenschweren Dampfwalze. Die Dampfwalze walzt alles glatt und walzt das zu, was vordem war. « Sandgesäumt/staunen die alten/Bilder sich nach, in die Gosse... ».

Die « alten Bilder » — das sind die Bilder der Welt, wie sie eben noch war, die nunmehr umgewandelt wird, aber so umgewandelt wird, daß sie verschwindet. Was eben noch war, die vertraute alte Pflasterstraße, verschwindet. Sie verschwindet so, als sei sie gar nie gewesen. Was eben noch die vertraute und geschichtsträchtige Welt war, wandert in die Gosse. Und jetzt wird der Bezug zur « Ilias » deutlicher. Denn davon handelt die « Ilias »: nicht nur vom Siege der Griechen, sondern zumal vom Untergang Trojas, das vom Erdboden verschwindet, durch das heraufkommende Griechentum überrollt wird.

Die Welt der Dampfwalzen ist freilich nicht die Welt Homers und ist es vielleicht doch, so freilich, daß die Welt

Homers in ihr unkenntlich geworden scheint. Etwas von der unerhörten Sinnfigur des Gedichts ist uns bereits sichtbar geworden. Aber wir müssen die Linien ausziehen, um zu erkennen, das das Gedicht auf eine F r a g e auf eine unerwartete Weise antwortet, die als erster Karl *Marx* gestellt hat: was können die Krieger Homers, die mit Pfeil und Bogen ausgerüstet waren, noch in unserem Zeitalter « von Pulver und Blei » bedeuten? Diese Frage ist seither oft wiederholt worden und man hat in ihr das für Marx unlösbare « Problem » gesichtet, wie denn trotz aller Veränderung der gesellschaftlich-geschichtlichen Umwelt die alten Krieger gleichwohl « einen ewigen Reiz » bewahren konnten. Celan aber bleibt bei diesem vordergründigen und etwas grobschlächtig visierten Aspekt der Frage keineswegs stehen, er sichtet darin vielmehr die erstaunliche Naivität Marxens, dessen philosophische Lehre noch ganz im Banne der sich mit Riesenschritten entwickelnden *technischen* Welt steht. Nur im Banne einer solch naiv-technologischen Vision unserer Welt kann es scheinen, daß die « alten Krieger » Homers inzwischen durch den technischen « Fortschritt » überholt seien. I n dieser « naiven » Vision (und ihrer Grobschlächtigkeit) s i e h t Celan — und das gibt dem Gedicht seine unverwechselbare Signatur — die *zweite Ilias*, die *Ilias* unserer modernen — sich selber technisch verstehenden — Welt. Diese « moderne » Welt wähnt sich so fortschrittlich, daß sie das Alte bedenkenlos überrollt und als Müll in der « Gosse » verschwinden läßt. Celan ist nicht wie Marx der unmittelbare Nachfolger Hegels und seines Glaubens an die « Vernunft » in der Geschichte, er ist der Zeitgenosse Heideggers, des einzigen Philosophen, der noch ob dieser technischen Welt s t a u n e n konnte, der inmitten der Welt der Wolkenkratzer und Schnellstraßen, der Atombomben und Weltraumraketen eine ä l t e s t e Frage wieder zu neuem Leben erwecken konnte.

Und so gibt Celan eine Antwort auf die Frage Marxens, aber eine unerwartete, den Sinn dieser Frage verwandelnde, wenn nicht umkehrende: im Grunde — und das sagt uns das Gedicht unüberhörbar — ist dieses Überrollen des Alten und Vertrauten von der Begebenheit, die Homer besingt, gar

nicht verschieden. Im Gegenteil: das ist die *zweite* Ilias, ja erst eigentlich die wahre Ilias. Deshalb kann es am Schlusse in einer unerhörten Wendung heißen: « Troja/das staubbekrönte/sieht ein ». Jetzt erst sieht es ein, was damals geschah, am Anfang der abendländischen Welt. Wandert sie nicht hinein in die technische « Nacht »?

Daß das Gedicht den Sinnbogen zum Anfang unserer abendländischen Kultur und Zivilisation zurückspannt, zum griechischen Anfang spannt, ist mithin alles weniger denn ein weithergeholter « Vergleich ». In der Tat wird da auch gar nicht verglichen, sondern gleichgesetzt: die Dampfwalze selber « wummert » die *zweite* Ilias ins « aufgerissene Pflaster ». Wir müssen die Ohren spitzen für das Hintergründige einer Wendung wie der vom *aufgerissenen* Pflaster.

Eine geradezu schreiend blutige Wendung — die vom « aufgerissenen Pflaster ». Das Pflaster ist einmal gewiß das Pflaster alter Straßen, es ist aber auch das Pflaster, mit dem man *Wunden* zupflastert, die aufgerissen werden, indem das Pflaster aufgerissen wird. Deshalb « verbluten » die Krieger. Sie verbluten « ölig », d.h. in « Silberpfützen ». Was sind das für « Pfützen », die silbrig glänzen? Offenbar Teerpfützen. Das Gedicht ergibt also einen schlüssigen Bild-Zusammenhang — und dies durch die geradezu schreiende *Kontrastierung* des Alten und des Modernen. Aber es ist nicht nur Kontrastierung, im Gegenteil: das sich vermeintlich Ausschließende, d.h. die moderne Welt der Dampfwalzen und Bagger, des Teers und des Asphalts einerseits und die Welt der *Ilias* Homers, des ältesten Epos unserer abendländischen und durch den griechischen Anfang geprägten Welt werden förmlich *gleichgesetzt*, der äußerste Kontrast wird zusammengezwungen in « Metaphern », die mehr als Metaphern sind, weil ihnen das « Tertium » des Vergleichs fehlt, weil es da keinen « festen » B o d e n mehr gibt, auf den sich das abgekürzte (metaphorische) Vergleichen zurückbeziehen ließe; der B o d e n ist hier eben die Straße, die umgewandelt wird. Der B o d e n , auf dem wir uns tagtäglich bewegen, ist die « tragende » Sinnschicht des Gedichts. Über diesen Boden rollen Dampfwalzen, die völlig zuwalzen und einwalzen, was sich zuvor über ihm erhob. Auf diesem neu

und beständig neu ein- und glattgewalzten Boden bewegen wir uns tagtäglich. Aber dieser Boden birgt unter sich eine ganze geschichtliche Welt, die völlig unterirdisch geworden ist. Und so wird das Bild der den Boden glattwalzenden Walze zum Sinnbild einer Tonnenschwere, die uns den Zugang zu unserer Herkunft v e r s p e r r t . Die Herkunft meint hier das, woraus wir herkommen und als so Herkommende zumal unter uns begraben. Wir kommen aus einer Ferne her, die wir unter uns begraben.

Die Sprache der Sperrtonnen ist die als solche unkenntlich gewordene Sprache des alten Heldenlieds, es ist nicht die *gleiche* Sprache und doch « unterirdisch » *dieselbe*. Damit aber drängt sich gebieterisch die Frage auf: warum ist da die Rede von der *zweiten Ilias?* Die zweite Ilias ist doch nicht die erste. Gewiß. Und darum geht es. Sie ist es und ist es nicht. Alle Epik ist die Poesie der *Erinnerung*. Die epische Begebenheit ist stets eine *erinnerte*. Die Erinnerung staunt mithin z u r ü c k . Sie staunt n a c h .

Das « Staunen » ist bekanntlich das Grundkennzeichen der epischen Erinnerung. Es ist im Wortsinne ein Rück-Staunen ins Gewesene. Aber es ist nicht einfach ein Rückstaunen ins schlechthin und unwiderruflich Gewesene. Das Epos ist zumal die Erinnerung des *Gründenden*, d.h. jener Begebenheit, die den G r u n d für die kommenden Generationen gelegt hat. Das Epos ist das « Lied » von der « Grundlegung ». Das Gründende springt also zumal vor.

Man möchte meinen, daß wir damit von unserem Gedicht abkämen. Aber das Gegenteil ist wahr. Die Wendung von der « zweiten Ilias », die ausdrücklich bezogen ist auf die moderne Umwandlung einer « alten Straße », schärft uns doch unüberhörbar diese Rückwendung ein. Die « alten Bilder » können sich nur noch « nachstaunen ». Sie können nur noch « staunen » darob, daß sie nunmehr endgültig verschwinden und dem Neuen Platz machen.

Daß sie nur noch nachstaumen können, betont die Selbstverständlichkeit solcher tagtäglich geschehenden Verwandlungen. Wir reißen alte Häuser ab, Kriege verwüsten die alte Szene, sie verwüsten sie so gründlich, daß die alte Szene in Schutt und Asche versinkt. Eben w a r das noch, was

nunmehr vollkommen verschwunden ist, begraben wie das alte Troja. Und das weckt ein in der Tat « zweites » episches Staunen: das Staunen ob der Spurlosigkeit des Verschwindens. Solches Verschwinden geschieht tagtäglich mit einer Selbstverständlichkeit, daß wir es als Verschwinden gar nicht mehr wahrnehmen. Nichts ist alltäglicher denn die Umwandlungen alter Straßen. Unsere technische Welt verwandelt im Nu und mit einer merkwürdigen Unmerklichkeit die eben noch gewesene Welt. Sie schüttet die Spuren des Gewesenen beständig und gedankenlos zu. Nur noch die alten *Bilder* können sich da nachstaunen. Daß hinter diesem Gedicht die Erfahrung einer alles zermalmenden Macht sich verbirgt, die die Welt der Überlieferung zuschüttet, so zuschüttet, daß uns solche Zuschüttung gar selbstverständlich wird, diese *Einsicht* spricht sich in einem Troja aus, das nunmehr « einsieht », was ihm geschah.

Wir haben uns an solche alles Gewesene begrabende Zuschüttungen gewöhnt, sie sind uns ebenso « vertraut » wie uns die *Ilias* vertraut ist. Noch haben wir nicht voll begründet, warum die Rede von einer *zweiten Ilias* ist.

Und doch ist diese Wendung das unmittelbar Verständliche. Die zweite ist nicht die erste *Ilias*. Gewiß. Aber die zweite ist die Erinnerung der ersten. Die zweite *Ilias* ist als Erinnerung der ersten nicht einfach die Erinnerung der epischen Begebenheit, sondern die Erinnerung eben dieses epischen Erinnerns. Das Erinnern als episches wird sich als solches ausdrücklich. Die zweite Ilias *erinnert* die Ilias, dies aber nicht in einer äußerlichen Verdoppelung. Die *Ilias* als Erinnerung der unerhörten Begebenheit ist nunmehr das Erinnerte. Und darauf kommt alles an.

Die *zweite Ilias* erinnert die erste. Die erste ist indes bereits ein Erinnern. So erinnert die zweite Ilias eben die *Erinnerung*, d.h. das Epische als Episches. Wenn das Erinnerte, d.h. die erste Ilias, selber schon Erinnerung einer unvordenklichen Begebenheit ist, dann ist die Erinnerung der *zweiten Ilias* die Erinnerung der Erinnerung, die Erinnerung an das Erinnern als solches. Und das steht in einem auffallenden *Kontrast* zu unserer technischen Welt, die das Erinnern gleichsam tötet. Die technische Verwandlung des eben

noch Gewesenen will dieses Gewesene in bloßen Schutt verwandeln. Sie neigt dazu, die Spuren als Spuren unkenntlich zu machen, die Erinnerung mithin abzuschaffen. Ihr gegenüber gilt es mithin, die Erinnerung erst wieder zu Geltung zu bringen, die Erinnerung zu erinnern. Die Erinnerung zu erinnern, heißt nicht einfach, sie zu verdoppeln. Die Erinnerung *als* Erinnerung zu erinnern, heißt vielmehr: den Blick auf die Erinnerung überhaupt zu lenken. Es geht nicht so sehr um das Erinnerte. Es geht vielmehr um die Erinnerung. Wo wir nicht mehr erinnern, wo uns das Gedächtnis abhanden kommt, da schwindet uns die Erinnerung als solche aus dem Blick. Da erinnern wir gar nicht mehr. Und *eben* davon handelt das Gedicht. Es handelt von der Erinnerung. Es will die Erinnerung erinnern. Und das ist alles weniger denn eine « Tautologie ». Die Erinnerung ist nicht schon das Erinnerte. Die Erinnerung ist zunächst einmal sie selbst.

Von der Erinnerung als solcher zu handeln, bedeutet dann dies: daß die Erinnerung sich auf sich selber zurückwendet. Und das ist bedeutend in der Rede von der *zweiten Ilias*. Alles Erinnern ist ein Zurückwenden. Aber das Zurückwenden auf die Erinnerung ist ein Rückkehren ins Erinnern selber. Es ist keineswegs ein tautologisches Erinnern des Erinnerns, sondern eine echte *Rückwendung*.

Die *zweite Ilias* — das ist die moderne Wiederholung des antiken Heldenlieds im Wummern der Dampfwalze. In der zweiten *reflektiert* sich die erste. Aber diese Reflexion ist nicht eine Reflexion auf bzw. über die erste *Ilias*, vielmehr reflektiert sich die erste Ilias in sich, kehrt in der zweiten « in sich » zurück. Daß in diesem Gedicht die Rede ist von einer *zweiten*, d.h. einer *modernen* Ilias, spannt den Sinnbogen des Ganzen zurück zum griechischen Anfang. Und dieser Anfang ist wie jeder Anfang nur dann Anfang, wenn er schon über sich hinausgegangen ist; erst in solchem Hinausgang über sich ist der Anfang eigentlicher Anfang. Wenn aber der Anfang erst Anfang ist, indem er über sich hinausgeht, erfaßt er sich erst in der *Rückkehr* in sich.

Aber diese Rückkehr stückt sich nicht nachträglich an den Anfang, der Anfang ist vielmehr schon die Umkehrung seiner selbst. Er negiert sich als Anfang, um ein solcher

sein zu können. Wir sagten: in der zweiten wiederholt sich die erste *Ilias*, erst in der zweiten erfaßt sie sich.

Nun ist schon die erste die Erinnerung eines unvordenklich *gewesenen* Anfangs, aber sie nimmt diesen Anfang als einen *geschichtlich* gewesenen, wenn auch nicht im modernen Sinne als « historische » Wirklichkeit. Die epische Erinnerung ist mythischer Natur, sie erinnert einen unvordenklichen Anfang. Wir nennen solche mythische Erinnerung « naiv », um damit anzudeuten, daß sie den erinnerten Anfang wie einen faktisch gewesenen nimmt. In der Tat verstrickt sich die « naive » Erinnerung, indem sie sich im Erinnerten gleichsam *vergißt*. Es ist eine eigentümliche « spekulative » Verstrickung, der die « naive » Erinnerung da erliegt — und der bezeichnenderweise auch noch Karl *Marx* mit seiner merkwürdigen Frage nach dem Ursprung des unvergänglichen « Reizes » der epischen Begebnisse und Gestalten erliegt. Marx ist darin von einer geradezu *robusten* Naivität. Für ihn wächst unser technischer Fortschritt über den kindlichen Anfang der homerischen Welt hinaus. Und das ist nun ein bemerkenswerter Irrtum. Denn gerade die so vermeinte Überwindung der Naivität der Kindlichkeit ist *naiv*. Der Verführung und Verstrickung des Naiven ist bereits Schiller erlegen. Auch er richtet einen äußerlichen Abgrund zwischen dem Naiven und seiner « Reflexion » im Sentimentalischen ein. Daß das Naive sich nicht *als* Naives kennen kann, ist gewiß richtig und unbestreitbar. Aber das Naive kennt sich deshalb nicht, weil es sich ekstatisch v e r g i ß t . Das Naive ist ekstatisch und mithin selbstvergessen.

Das Naive ist so selbstvergessen, daß es am Ende das Vergessen vergißt.

Was also erinnert die naiv-mythische Erinnerung? Doch wohl etwas, das ihr in weiter Ferne geschehen scheint. Aber was heißt da « geschehen »? Heißt das einfach, daß das unvordenklich Geschehene definitiv vergangen sei? Und wenn dieses unvordenklich Geschehene erst das im eigentlichen Sinne des Wortes *Kommende* wäre? Warum überhaupt die Erinnerung des Unvordenklichen? Nur dann doch erinnern wir das Gewesene, wenn es *bevorsteht*, wenn es erst auf uns z u k o m m t . Aber dazu bedarf es eines anderen Verständ-

nisses von Z e i t . *Hegel*, der mit seiner « Logik des Wesens » gewiß soweit zurückgeblickt hat, daß er im W e s e n das schlechthin « Gewesene », das « zeitlos vergangene Sein » sichtete, meint in seiner « Dialektik » der « Reflexion » die Lösung des Wesensrätsels gefunden zu haben.

Das « Wesen » ist ihm die Er-Innerung seiner selbst. Als « zeitlos » Gewesenes ist das Wesen der absolute Rückschein in sich selber, d.h. *Reflexion*. Aber die Reflexion ist ein Rückscheinen, das nur dann « in sich » scheinen kann, wenn sie « außer sich » und gerade nicht « bei sich » ist. Genug dieser erst vorbereitenden Überlegungen.

Ist das Erinnerte die e r s t e « Ilias » und die zweite das Erinnern dessen, was selber schon ein Erinnern an einen unvordenklichen Anfang ist, dann würde uns die äußerlich vereinnahmte Formel vom Erinnern des Erinnerns nicht sehr weit bringen, wenn wir dem Erinnern beständig ein Erinnertes voraussetzen wollten. Wir würden einem endlosen Regreß verfallen und nie an einen Anfang kommen. Und wo kein Anfang ist, da ist auch kein Ende und mithin kein in sich geschlossenes Gebilde. Und doch meinen wir stets, daß dem Erinnern ein « Anfang » entsprechen müßte, auf den es zurückgeht. In der Tat ist es ja auch so, daß wir dem Erinnern selber ein *schon* Erinnertes voraussetzen müssen. Und das ist die crux. Die erste und die zweite Ilias scheinen so nur « tautologisch » aufeinander bezogen. Die zweite erinnert die erste. Aber die erste erinnert bereits. Wie kommen wir da zu Rande? Durch eine einfache Einsicht. Wenn wir die Erinnerung beständig auf ein Erinnertes beziehen, überspringen wir die Erinnerung *als* Erinnerung. Wir beziehen sie zurück auf ein anfängliches und zudem noch unvordenkliches Ereignis, womit wir die Erinnerung beständig a b z i e h e n . Wir vergessen gerade im Rückbezug auf das Erinnerte — und das ist es, was Hegel erkannt hat — das Erinnern als Erinnern.

Das Gedicht — so viel haben wir nun vielleicht gesehen — lebt aus einem Konstrast. Aber es zwingt diesen Kontrast zur Einheit zusammen. Wir sind es, die den Kontrast zwischen antiker und moderner Welt als selbstverständlich empfinden. Für uns scheint da zunächst gar kein « Ver-

gleich » möglich, welche Unmöglichkeit eben *Marx* zu seiner naiven Frage trieb. Das Gedicht gibt eine *Antwort* auf die Frage Marxens, aber so, daß sie einerseits deren Naivität dementiert, andererseits sie bestätigt. Die Kraft des Kindes ist die des Vergessens. Es vergißt das, woraus es herkommt. Es bedarf dieses Vergessens, weil es selbstvergessen ist. Der von Marx als « kindlich » bezeichnete Geist Homers ist seine eigene Kindlichkeit. Denn indem er sie als « kindlich » bezeichnet und sich über ihren « ewigen Reiz » wundert, verkennt er gerade den kindlichen Reiz der technischen Welt, dem er erliegt. Zu solcher Kindlichkeit gehört die Vorstellung vom Sich-Überholen des Vergangenen. Das Vergangene verschwindet über den sogenannten « Wundern » der neuen technischen Welt. Diese Wunder überschlagen sich indessen so, daß kaum einer sie noch als Wunder empfindet. Wir pflegen zwar die « Wunder » der Technik zu preisen, aber wir wundern uns gar nicht mehr. Es ist vielmehr das laufende Wunder der Technik, daß wir über ihr gar nicht mehr *erstaunen*. Und das macht — um Marx' naive Wendung aufzunehmen — den « Reiz » von Celans Gedicht aus. Die sich überschlagenden « Wunder », in denen das eben noch Gewesene sich *gerade* noch *nach*staunen kann, macht das Wundern, das Staunen fast unmöglich. Über die Verwandlungen haben wir nicht einmal mehr die Zeit, uns zu wundern. Das laufende « Wunder » der Technik hat uns das W u n d e r vergessen lernen. Und doch geschehen ständig die Verwandlungen und Unwandlungen einer Welt, in der wir gerade noch lebten. Sie geschehen mit einer beängstigenden Schnelligkeit. Sie geschehen so schnell, daß wir gar nicht mehr die Zeit haben, sie wahrzunehmen.

Ehedem war eine Wandlung des Bestehenden noch etwas, das Staunen weckte. Jetzt geschieht sie so schnell und unmerklich, daß sich das Erstaunen ob ihrer auf das Unscheinbare v e r k ü r z t . In den späten Gedichten Celans ist von dieser hektischen Verkürzung immer wieder die Rede. Wer staunt schon ob der Umwandlung einer Straße? Die Umwandlung wird eben ob ihrer Schnelligkeit u n s c h e i n b a r . Wir sehen sie gar nicht mehr.

Eben deshalb greift Celan zum Bild der Umwandlung einer alten Straße.

Für uns haben gerade solche Verwandlungen etwas *Unscheinbares*. Unscheinbar ist das fast Unmerkliche. Das Unmerkliche geschieht mit einer beängstigenden Schnelligkeit. Es geschieht so schnell, daß wir es gar nicht mehr wahrnehmen. Wir sehen darüber hinweg, so wie wir überhaupt über das Unscheinbare hinwegsehen. Was wir zuvor als das zweite « epische Staunen » bezeichnet haben, ist ja doch das Staunen über die *Unmerklichkeit* des Verschwindens.

Das zweite epische Staunen ist also nicht einfach identisch mit dem ersten, aber auch nicht grundsätzlich von ihm verschieden. Das zweite epische Staunen, das wie das erste ein *Rückstaunen* ist, ist so etwas wie ein *Erlernen* des Staunens. Wir müssen das Staunen erst wieder lernen, das wir gerade über den technischen « Wundern » verlernt haben. Aber — und das ist das Entscheidende — dieses Staunen ist nicht ein Staunen ü b e r die « Wunder » der technischen Welt, sondern das Staunen über ihre v e r w ü s t e n d e Gewalt, darüber, daß sie unsere Fähigkeit zur *Erinnerung* fast ertötet. Zwar redet heute die halbe Welt von der Krise des sogenannten « Konsumismus ». Aber noch haben wir nicht begonnen, uns darauf zu besinnen, was sich in dem vielbesprochenenen Phänomen des Konsumismus eigentlich verbirgt. Und doch ist es in einer Wendung wie: « die alten Bilder staunen sich nach » mit Händen zu greifen: die Bilder staunen sich nach, weil das B i l d da überhaupt zu verschwinden droht. Die technische Welt ist eine Welt o h n e Bilder, eine bildlose Welt. Der Gegenstand des Konsums hat gerade noch seinen Reiz, um ihn alsbald zu verlieren. Er wird mit einer unheimlichen Geschwindigkeit zu Müll und Schrott. Wir sind mit den Dingen des Konsums umgegangen und gehen noch mit ihnen um wie mit Spielzeugen. Nur daß sie keine Spielzeuge sind. Allein das Bild macht möglich, was uns schon Platon gelehrt hat, daß wir überhaupt Dinge « herstellen » können, mit denen wir dann umgehen. Und allein im *Bilde* können sie sich bewahren, d.h. dann, wenn sie nicht *gesichtslos* geworden sind, wie das in der Welt

des Konsums geschehen ist. Die technische Welt stellt nicht Dinge in ihren vertrauten Anblick her, sie produziert am Fließband Waren, die fast ebenso schnell in die Müllkiste wandern, wie sie « produziert » worden sind. Die technische Welt hat den Boden, die Erde, auf die sie sich gründet, fast schon in eine Müll-Wüste verwandelt. Daß in einer solchen Welt zerschlagener und zerbrochener Dinge die Erinnerung fast ausgestorben ist, versteht sich von selbst.

Deshalb wird es allenthalben notwendig, daß das Erinnern wieder erinnert wird. Das zweite epische Erinnern — und wir wiederholen diese Formulierung ausdrücklich — ist das Erinnern des Erinnerns, nicht einfach das Erinnern des Erinnerten. Das Erinnern des Erinnerns ist keine leere Tautologie — das Erinnern des Erinnerns kommt erst hinein in das, was Erinnern ist. Allem Erinnern entspricht ein Vergessen. Nur das Vergessene kann im eigentlichen Sinne erinnert werden. Ist das Erinnern ein solches des Erinnerns selber — welche vermeintliche Leerformel sich inzwischen wohl doch mit Sinn erfüllt hat —, dann ist die Erinnerung eine solche des Vergessens ihrer selbst, Erinnerung einer Vergessenheit. Und diese Vergessenheit des Erinnerns wächst. Deshalb sieht Troja ein.

Wir sind nahezu am Ende unseres Deutungsversuchs. Aber doch noch nicht ganz. Episches Erinnern ist ein Erinnern des unvordenklichen Anfangs. Unvordenklich ist der Anfang, weil er in eine Ferne zurückreicht, die erst kommt. Und wie anders sollten wir je fassen können, was Anfang ist, wenn nicht im Zurückkommen auf ihn? Aber im Zurückkommen auf ihn erweist er sich als schwer, als tonnen-schwer. Denn der Anfang, der als echter « gründender » Anfang eine Wurf ist, vergißt sich als Anfang. Er begräbt sich unter sich. Nur in der Erinnerung dieses anfänglichen Wurfs kommen wir in ihn zurück. Und deshalb wird die Erinnerung dieses vergessenen « unvordenklichen » Anfangs zum Erinnern des Erinnerns. Denn episches Erinnern ist nie einfach ein Erinnern gewesener Begebnisse, sondern ihrer Ferne.

Diese Ferne ist also nicht die Ferne in einer weitabliegenden Vergangenheit geschehener Ereignisse, sondern das,

was erst als *technische* Welt auf uns zukommt. Was so auf uns zu-kommt, wissen wir nicht. Denn als vorspringenden Anfang begraben wir es unter uns. Auf dieses beständig Begrabende achten wir nicht. Denn es ist « unter » uns, dunkel. Wir aber streben ins Licht. « Lichtzwang » heißt der Zyklus, dem unser Gedicht entstammt. Und das Hellste scheint uns seit Plato die Wahrheit. Seit Plato sind wir zum Licht und ins Licht gezwungen. Aber ist nicht der Boden unter uns in Wahrheit das Dunkelste? Das sind nur Fragen. Wir wollen nicht auf sie antworten. Wohl aber sollte ein Titel wie Licht-Zwang zu denken geben, zu denken über das, was uns ständig ins tagtägliche Licht zwingt und das Dunkle selbstverständlich vergessen läßt.

II.

DIE ABGRÜNDE STREUNEN... Die Wendung ist eine Zusammenziehung. Sie ist eine äußerste Zusammenziehung von Sinn auf engstem Raum. Im Unterschied zu dem zuvor kommentierten Gedicht gibt das Ganze des Gedichts keinen Hinweis auf so Vertrautes wie die « Ilias » Homers. Ein solcher *Boden* fehlt. Statt dessen ist von Abgründen die Rede, die streunen. Für gewöhnlich streunen herrenlose Hunde herum oder kommandolose Soldatenhaufen. Was streunt, hat keine feste Bleibe, ist wie die Vagabunden überall und nirgendwo. Was nicht streunt und die Wege kennt, auf denen es sich bewegt, hat eine Bleibe und einen Boden. Was streunt, hat keinen Boden und keine Bleibe. Und weil es überall und im Grunde nirgendwo ist, hat es weder ein Woher noch ein Wohin. Das Streunende ist von Hause aus abgründig. Nun sagen wir für gewöhnlich, daß herrenlose Hunde herumstreunen. Aber im Gedicht ist nicht von Hunden, sondern von *Abgründen* die Rede, die streunen. Aber das besagt nicht schon, daß von Hunden *nicht* die Rede sei. Es ist gerade von ihnen am meisten die Rede, wenn sie nicht genannt sind. Die Wendung von « streunenden Hunden » wäre die weitaus vertrautere, die deshalb auch nicht einfach fehlen kann, sondern umgekehrt anklingt. Was wie

Hunde herumstreunt, ist beständig auf der Suche. Hunde riechen überall herum. Und sie tun dies auch, wenn sie an der Leine gehen. Gleichwohl streunen sie nicht, sondern gehen als Hunde mit Herren an der Leine. Nur als herrenlose streunen sie. Und sind sie herrenlos, dann gehören sie nirgendwo hin. Als herrenlose sind sie namenlos wie alles Streunende, von dem man nicht weiß woher es kommt und wohin es strebt. Das Streunende ist namenlos und heimatlos. Es ist nie als der und der zu benennen, es ist mithin nicht bestimmt, sondern *unbestimmt*. Und eben dies bezeichnet der Plural. Er nennt das Namenlose des Streunenden, das ohne Boden ist. Gleichwohl « ist » dieses Namenlose und Kollektive, das überall und nirgendwo ist, das nirgendwo zu fassen ist. Und es ist am sichersten benannt durch einen Plural, der das unübersehbare Viele zumal als das Bodenlose nennt.

Wir müssen mithin versuchen, dem zu entsprechen, was in dem Namenlosen und Kollektiven gleichwohl benannt ist. Denn nicht nur darum handelt es sich, daß das Streunende namenlos und mithin nur in einem Kollektiv überhaupt zu benennen ist, sondern umgekehrt, daß dieses Kollektiv in *Einem* benannt und genannt wird.

Der Wendung « die Abgründe streunen » folgt nach einem erläuternden Doppelpunkt eine höchst merkwürdige Wortverbindung: Summkies. Eine ungewöhnliche Wendung, die sich zunächst gegen das Verständnis sperrt. Summkies erläutert, wie der Doppelpunkt zeigt, was die streunenden Abgründe sind. Wie im Falle der Wendung « die Abgründe streunen » handelt es sich bei der Wortverbindung Summkies um eine semantische Verdichtung. Auch Kies ist — wenn auch als Singular grammatisch dargestellt — ein Plural. Kies ist zerkleinertes und ins Massenhafte vermehrtes Gestein. Dieses zerkleinerte und ins Massenhafte vermehrte Gestein s u m m t . Wie schon die Abgründe, so weckt auch die Wendung Summkies sogleich die Erinnerung an kleine und zwar sehr geschäftige Tiere: nämlich an Insekten. Etwas Bienenschwarmartiges klingt da an. Und dies vor allem durch die Wortverbindung Summ-*Kies*. Kies ist ein Kollektivum. Und wenn es der Kies ist, der summt — und das wird

durch die Wendung nahegelegt — dann ist das Summen ein massenhaftes und schlechthin b e t ä u b e n d e s G e r ä u s c h . Summkies — das ist eine förmliche Ballung des Massenhaften.

Aber ist es nur das, was wir aus dem Worte heraushören? Handelt es sich um ein bloßes *Geräusch?* Wofür steht das Geräusch? Gewiß, das Summen eines Insektenschwarms ist ein Geräusch. Aber Insekten sind nicht unmittelbar genannt. Es ist überhaupt kein bestimmtes *Subjekt* genannt, sondern ein Kollektivum, etwas schlechthin Massenhaftes, das sich verbreitet. Das macht die Signatur dieses Gedichts aus, daß es mit einer Wendung einsetzt, die das *Bodenlose* (und zudem im Plural) zum « Subjekt » macht. Aber das ist nicht das Subjekt, an dem die Zusprechung und Absprechung der Prädikate wie an einem festen Boden sich orientiert, sondern umgekehrt k e i n Boden, also nichts, worauf wir uns fest bewegen könnten.

Daß die Insekten so wenig unmittelbar genannt sind wie die Hunde, die für gewöhnlich streunen, bedeutet, wie wir bereits sahen, keineswegs, daß dieses evozierte Tierhafte nicht da sei. Es bedeutet aber zumal, daß da nicht einfach Tiere gemeint sind. Wohl aber etwas Massenhaftes. Um dieses fassen zu können, müssen wir uns noch einmal auf die das Gedicht eröffnende Wendung achten: Hunde können wir uns als streunende vorstellen, wir haben sie höchstwahrscheinlich alle schon einmal gesehen. Aber streunende Abgründe — das ist eine sinnlich schlechthin uneinlösbare Wendung. Sie ist nur einlösbar in der Überschreitung alles Sinnlichen, d.h. in der Erhebung ins Allgemeine.

Und dieses Allgemeine, worin sie allein einlösbar ist, das ist die Sprache, nicht nur die Sprache des Gedichts, sofern dieses als ein sprachliches Gebilde uns alle bedeutend anredet. Von der Sprache handelt das Gedicht. Das, wovon in diesem Gedicht mit seinem seltsam sich verschließenden Wortfügungen und Bildungen die Rede ist, ist die Sprache selber. Es ist die Sprache, die abgründig ist, es ist die Sprache, die streunt, es ist die Sprache, die ins Massenhafte vermehrt, zum bloßen betäubenden und alles ertäubenden uni-

versalen Geräusch wird. Aber was ist das für eine Sprache? Ist das überhaupt noch eine Sprache?

In der Tat handelt es sich um Sprache. Und darauf bringt uns vor allem die Rede vom Kies. Kies ist nicht nur das zerkleinerte und massenhaft verbreitete Gestein, Kies bedeckt Wege, und zwar die Wege, auf denen wir uns für gewöhnlich wie in einem eigens bereiteten und eingezäunten « Garten » bewegen. Garten- und Parkwege sind gewöhnlich mit Kies bestreut. Und sie sind die Wege der « kultivierten » Natur. Um solche Wege bedecken zu können, muß der Kies ausgestreut werden.

Kies ist nicht nur zerkleinertes, Kies ist ausgestreutes, auseinandergesprengtes und auf die Wege versprengtes Gestein. Der Kies ist also das, was die Verkehrswege (die Wege der « Kommunikation », wie wir heute zu sagen pflegen) nicht nur bedeckt, sondern als solche *kennzeichnet*, nämlich als die Wege unserer immer schon sprachlich artikulierten und ausgelegten Welt.

Das Summen des Kieses hat etwas Betäubendes wie der Insektenschwarm des massenhaften Geredes. Und eben das ist die Sprache, von der das Gedicht zunächst und vorzüglich handelt. Aber gerade indem wir so reden, reden wir nicht nur von den Wegen der Sprache, nicht nur von dem in Wahrheit abgründigen Boden der alltäglichen Ausgelegtheit der öffentlichen Welt, sondern zumal von dem, was uns beständig um die Ohren fliegt, uns die Ohren betrommelt. Der Boden der alltäglichen Sprache, auf dem wir uns bewegen, fliegt beständig auf wie ein Insektenschwarm, dessen Gesumm dem Wirbel einer pausenlosen Geschäftigkeit entspricht, der sich niemand scheint entziehen zu können. Das Wirbelnde und einem die Ohren Betrommelnde dieser Geschäftigkeit des Alltags erzeugt einen betäubenden Wirbel, der den Abgrund, ja die Abgründe des alltäglichen Redens und Bescheid-Wissens verbirgt.

Das Gerede, das pausenlose Reden und Weiterreden der alltäglichen Geschäftigkeit aber ist abgründig. Es ist einerseits der Boden, auf dem wir uns selbstverständlich bewegen wie auf einem festen Grund, andererseits ist dieser Boden bodenlos. Aber diese seine Bodenlosigkeit verbirgt sich. Sie erscheint als fester Boden, auf dem wir uns tagtäglich bewegen.

Allmählich beginnt die Sinnfigur des Gedichts aufzuleuchten. Es spricht vom Gerede. Aber das Gerede meint nicht nur das Geschwätz in den Waschküchen und Treppenhäusern, das Gerede, von dem in unserem Gedicht die Rede ist, die öffentliche Welt, in der wir uns alle bewegen, die wir nie nur von außen betrachten können, weil wir in ihr uns immer schon — und zwar mit einer merkwürdigen Selbstverständlichkeit — bewegen. Der Kies ist der Sprachkies, das überallhin ausgestreute, ausgesprengte Gestein der Sprache. Eben deshalb summt es und läßt am Ende die Sprache nur noch als betäubendes Geräusch hören. Das Gerede ist überall und nirgendwo. Es dringt in alle Winkel, es stöbert alles aus. Wenn wir danach fragen, wer es ist, der das Gerede « aufgebracht » hat, dann werden wir vergeblich nach einem Urheber fahnden. Das « Subjekt » des Geredes sind wir alle, aber nicht als eine nachträglich zusammengeschobene Summe von vereinzelten « Subjekten », sondern — wie das *Heidegger* so trefflich gezeigt hat — als « Man ». Da redet niemand und eben deshalb zumal alle. Und weil es kein bestimmtes « Subjekt » des Geredes gibt, ist das Gerede im Wortsinne herrenlos. Es ist das Gerede, das streunt. Was streunt, ist zersprengt und auseinandergesprengt wie die kommandolosen Haufen eines in Auflösung begriffenen Heers. In diesem versprengten Auseinander bewegt sich — um es mit Heidegger zu sagen — unser « alltägliches Da-Sein ». Noch mehr: dieses Auseinandergesprengte ist das Da, der ortlose Ort unseres tagtäglichen Aufenthalts.

Man wird sogleich einwenden, daß es doch schlechthin unmöglich sei, dies aus der einen Anfangszeile des Gedichts herauszulesen. Es wird sich indes alsbald zeigen, daß einem das Verständnis eines Gedichts — wie des vorliegenden — nur an den tragenden Grundworten aufgehen kann. Und das tragende Grundwort ist im Fettdruck eigens herausgehoben und steht am Anfang des Ganzen: DIE ABGRÜNDE. Wir beginnen, wenn wir uns nicht hartnäckig verschließen, etwas von der sprachlichen Strenge Celans zu

ahnen, von der Strenge des Sagens, aus dem sich die Sinnfigur seiner Gedichte aufbaut.

Es handelt sich also keineswegs beim Versuch des Verstehens eines so widerständigen Gedichts darum, beliebige Assoziationen zu häufen, sondern aus den Worten die tragende Bedeutung herauszuhören, die im Verein der Wörter das Ganze des Gedichts trägt und baut. Wir müssen also unser Ohr schärfen und die tragende Bedeutung hören, sie im tragenden Grundwort hören. Die *tragende?* Was uns « trägt » — so sagen wir —, das ist der Boden, auf dem wir uns bewegen. So ist es auch mit den Sätzen der Sprache zunächst beschaffen. Diese bilden sich für gewöhnlich aus einem Subjekt und einem ihm zugesprochenen « Prädikat ». Das Satzsubjekt ist das, worauf wir als auf eine Art festen Bodens zurückkommen, auf den sich die Zusprechungen zurückbeziehen. So ist es formal auch mit dem Satz « die Abgründe streunen » beschaffen. Nur daß das feste Subjekt da paradoxerweise *Abgründe* sind, also das *Bodenlose.* Der feste *Grund* ist hier kein fester Grund, sondern als Abgrund das Fehlen von Grund, von Boden. Und gerade dies läßt uns einen solchen Satz im ausgezeichneten Maße « irrational » erscheinen. Das Wort « irrational » ist aus der Negation des Wortes « rational » entstanden. Wir führen das Gegensatzpaar Rationalismus-Irrationalismus beständig im Mund und Literarhistoriker möchten damit ganze Epochen charakterisieren, was zudem noch den fragwürdigen Vorzug hat, von den Autoren im « allgemeinen » und von oben herab, vom nicht-existenten Podest einer nur vermeintlich wissenschaftlichen Allwissenheit zu reden. Nun leitet sich das Wort « rational » vom lateinischen « ratio » her, was unter anderem so viel wie « Grund » meint. Was « rational » ist, hat mithin einen Grund, läßt sich zumindest auf einen solchen irgendwie zurückführen. Das Grundlose bereitet hingegen einen heilsamen Schrecken. Zumal schon deshalb, weil wir beispielsweise in dem Metaphysiker Leibniz einen Kronzeugen für dieses Prinzip finden können: « nihil est sine ratione ». Nichts ist ohne « Grund ». Was dabei freilich unter Grund zu verstehen ist, bleibt außer Betracht. Ja, eben das ist selbstverständlich « vorausgesetzt ». All das soll uns hier

nicht angehen. Das Festzuhaltende ist nur eines: mit dem vermeintlich « Irrationalen » meinen wir das, was irgendwie des Grundes entbehrt.

In unserem Gedicht ist von *Grund* die Rede, aber von einem *abgründigen.* Was da trägt, ist keineswegs ein solider Boden, sondern das Wurzellose und Abgründige des Streunenden. Das Streunende ist — wie wir sahen — versprengt; es ist in die entlegensten Winkel hinein ausgesprengt. Es reicht überall hin und ist doch nirgendwo greifbar. Es ist überhaupt nicht bestimmbar.

In solcher Weise zersprengt, ja noch mehr zerkleinert ist auch der Kies. Kies ist das zersprengte und eben deshalb überallhin aussprengbare Gestein der Sprache. Gegen das so zersprengte, zerkleinerte und ins Massenhafte vermehrte Gestein stehen die Felsen eines Gebirges, an dem sich das Meer bricht. In einem Gedicht aus dem Zyklus « Atemkristall » ist von den unterirdischen Eruptionen die Rede, von den vulkanischen Königsgeburten der Sprache, die von der Oberfläche des Meeres überdeckt und überspielt werden. « Oben » drauf ist der « flutende Mob ».

Dieser Hinweis soll nun keineswegs dem Zweck dienen, eine Art Katalog Celanscher « Grundworte » zu erstellen. Im Gegenteil: nichts wäre verderblicher denn ein solches Unternehmen. Was ein Wort wie « Kies » im jeweiligen Zusammenhang eines einzelnen Gedichts bedeutet, will jedesmal neu gefunden werden. Und der Bildzusammenhang ist jedesmal ein anderer. Hie und da mögen sich Beziehungen und « Parallelen » auftun, aber sie entbinden keineswegs von der jeweils neu zu vollziehenden Anstrengung des verstehenden Eindringens.

Und in dem hier in Frage stehenden Gedicht ergibt sich ein schlüssiger Bildzusammenhang, den wir zu erkennen haben. Der Boden ist kein Boden, sondern abgründig. Und dieses Abgründige wird in dem Betäubenden des ins Massenhafte vermehrten « Summens » hörbar. Dem entspricht nun die erste Strophe. Sie besagt, daß du - worauf es zu achten gilt — dem durch « Taubheitsgefühle und Unschlaf » « beikommst ». Die Wendung vom « Beikommen » deutet auf Verteidigung. Es gilt mithin dem alles erfüllenden und *be-*

täubenden Gerede auf irgendeine Weise beizukommen. Dafür sind « Mittel » genannt. Sie werden genannt wie Medizinen gegen eine Krankheit. Einer Grippe kommt man durch Antibiotika bei. Das Medizinische ist deutlich hörbar im zweiten Vers. Der erste ist mithin die Diagnose. Alle Krankheiten bedürfen zunächst einmal der *Diagnose.* Solange die Diagnose fehlt, ist auch die Krankheit nicht bekannt. Und die Mittel gegen eine nicht recht diagnostizierte Krankheit können die Krankheit leicht befördern. So verordnet man beispielsweise gegen Schlaflosigkeit Schlaftabletten. Hier wird hingegen nicht ein Mittel gegen Schlaflosigkeit verordnet, sondern umgekehrt ein Mittel *gegen* den Schlaf. Und dieses Mittel heißt « Unschlaf ». Unschlaf ist nicht Schlaflosigkeit. Darauf gilt es zu achten. Unschlaf ist vielmehr das Mittel gegen das *Einschläfernde.* Wodurch aber werden — um im Bereich des Medizinischen zu bleiben — wir für gewöhnlich eingeschläfert? Eben durch « Narkotika » aller Art.

Ein solches beständig Einschläferndes, weil « Betäubendes » ist eben das pausenlose und geschäftige G e r e d e. Gegen dieses Einschläfernde hilft mithin nur der U n-Schlaf. Einschläfern und Betäuben gehören in der Sprache der Narkose zusammen. Denn das narkotische Einschläfern ist in der Tat ein B e t ä u b e n. Die Wendung « Unschlaf » ist ausdrücklich gesetzt *gegen* Schlaflosigkeit. Gegen Schlaflosigkeit nehmen wir *Betäubungsmittel.* Und die Wendung Unschlaf hat etwas merkwürdig Befremdendes. Wir müssen nun weiterfragen: wogegen wendet sich der Unschlaf? Eben *gegen* das Einschläfernde und Betäubende. Und das will ganz wörtlich genommen werden. Das Betäuben ist ein E r t ä u b e n der S i n n e. Wer narkotisch betäubt wird, dessen *Sinne* sollen soweit ausgeschaltet werden, daß er keinen S c h m e r z mehr empfindet. Hier müssen wir unser Ohr bis zum Äußersten schärfen. Gerade dazu *zwingt* uns das Gedicht.

Was ist nun gemeint mit « Taubheitsgefühlen »? Etwas Doppeldeutiges. Denn Taubheitsgefühle sind nicht nur Gefühle d e r Taubheit, sondern auch Gefühle f ü r die Taubheit. Und darauf kommt alles an. Das Gerede ist wie eine Narkose. Es betäubt. In der Medizin ist die Narkose etwas

Notwendiges für Operationen. In unserem Fall handelt es sich um das Umgekehrte. Es handelt sich ja gerade darum, ein Mittel zu finden *gegen* die Betäubung. Es handelt sich um eine Medizin gegen die Medizin, die betäubt und einschläfert. Nur wenn wir diese eigentümliche Umkehrung des medizinischen Mittels sehen, fassen wir den Sinn der Wendungen. Gewiß: die « Taubheitsgefühle » sind nie nur Gefühle d e r Taubheit, sondern zumal Gefühle f ü r die Taubheit.

Beides will aber zusammen gehört werden. Wer eingeschläfert ist, hat eben *kein* Gefühl *für* die Taubheit, weil seine Sinne eingeschläfert sind. Nur der Erwachende, der a u s dem Schlaf der Betäubung Erwachende, bekommt wieder ein G e f ü h l für die Taubheit. Wer taub ist, ist wie der Blinde. Er kennt gar nicht die Differenz zwischen Hören und Taubsein. Er i s t eben schon t a u b. Er hört gar nicht. D a r a u s muß er erwachen. Und das ist i n s i c h ein doppeldeutiger Vorgang. Denn nur wer erfährt, daß er nie eigentlich h ö r t e, kann seiner T a u b h e i t i n n e w e r d e n.

Die Taubheitsgefühle sind also die Gefühle eines Erwachenden, der als Betäubter erst wieder zum Hören erwacht. So erst bekommt er ein *Gefühl* für die Taubheit, die ihm als Hören vorkommt. Deshalb greift Celan zu der doppelten Wendung von den « Taubheitsgefühlen » und dem « Unschlaf ». Es bleiben ihm keine anderen Wendungen, weil alle Wendungen *gegen* das Gerede durch es selber bereits e r f a ß t und verbraucht sind. Schlaf und Schlaflosigkeit — das alles sind Wendungen, die durch das alltägliche Geschwätz bereits vereinnahmt sind. Sich g e g e n diese alles gebrauchende und ertäubende Sprache zu wenden, bedeutet, eine Wendung wie *Un*-Schlaf dagegen einzusetzen. Denn « schlaflos » ist eine schon durch gebrauchte und verbrauchte Wendung, wie das « Erwachen » usf. Eben das ist das Hintergründige dieser Wendungen. Sie erwachsen einer Not der S p r a c h e, die überall und alltäglich verbraucht wird. Wir hören pausenlos, aber eben so hören wir nichts mehr. Die Sprache ist wie ein Narkotikum. Sie ist wie eine Medizin.

Wir kommen so erst zum eigentlichen Sinn der « Taubheitsgefühle ». Es ist dies eine fast verzweifelte Wendung. Nur wer Taubheit als Taubheit fühlen kann, wer das Narkotikum des laufenden Redens als solches empfinden kann, kommt noch zu Sprache. Aber so kann er auch taub werden gegenüber dem Gerede. Nur wer Taubheit fühlt, kann dem Gerede gegenüber taub werden, ohne sich von ihm betäuben zu lassen.

Das will sagen: wir stets mitten im Gerede und keineswegs durch einen besonderen Ratschluß Gottes dem Gerede enthoben. Es gibt auch keine besondere Pforte, durch die wir aus dem Alltag des Geredes entlassen werden könnten. Dem Gerede « beizukommen », bedeutet also keineswegs, sich aus ihm in einen geschonten Raum des « Privaten » zurückzuziehen. Denn es gibt kein « Außerhalb » des Geredes, keinen subjektiven Freiraum. Vom Gerede werden wir alle zunächst mitgenommen und in seinen abgründigen Sog hineingezogen. Aber wir bemerken diesen Sog nicht, wir halten vielmehr das, was in Wahrheit abgründig ist, für einen festen Boden. Auf ihm bewegen wir uns tagtäglich und halten ihn für den « konkreten » Lebensboden. Daß wir das Abgründige des Geredes nicht bemerken, bedeutet nicht schon, daß es nicht sei, sondern nur, daß es sich verbirgt. Es ist untergründig.

Das Gedicht redet also von einem Abgründigen, das wir nicht bemerken, das wir also erst bemerken müssen, von dem wir bemerken müssen, daß es uns unserer Substanz beraubt, daß es beständig des Kostbarsten beraubt, das wir besitzen, nämlich der Sprache. Nun « besitzen » wir die Sprache im Grunde nie. Die Sprache wird zwar für gewöhnlich als eine Art von Arsenal von Bezeichnungsinstrumenten angesehen. Wir meinen dauernd, wir könnten mit den Worten der Sprache umgehen wie mit eigens zurechtgemachten Werkzeugen. Und dies ist das Bewußtsein einer universalen Verfügbarkeit der Sprache als eines Instruments zum Transport von Mitteilungen bzw. « subjektiven » Gefühlszuständen von einem « Subjekt » zum anderen. Die Sprache wird als ein von uns handhabbares « Mittel zur Verständigung » angesehen. Das ist nun schon ein merkürdiges Paradox. Denn die Sprache « gehört » keinem, sie ist weder ein Besitz, noch ein Mittel, über das wir verfügen könnten.

Der sicherste Index für das Irrige und Schiefe der Vorstellung, daß die Sprache ein verfügbares *Mittel* sei, ist bezeichnenderweise das Gerede und seine Anonymität. Wenn man nach einem « Subjekt » des Geredes suchen wollte, so würde man es bezeichnenderweise nie finden. Es gibt keinen « Urheber » des Geredes, keinen, der es angefangen hat.

Das Gerede scheint mithin *kein* Subjekt zu haben. Das bedeutet indessen keineswegs, es sei das Resultat einer nachträglichen Verständigung zunächst « isoliert » vorhandener « Subjekte ». Das ist bereits eine Selbstauslegung des Geredes, wie überdies die Vorstellung von der Sprache als einem Mittel zur Verständigung der « Subjekte » eine Selbstauslegung des Geredes ist, die seiner wahren Natur ins Gesicht schlägt. Das Gerede verdeckt sich seine eigene Anonymität. Es verdeckt sich sein wahres Subjekt, das nämlich niemand ist.

Man — das ist keiner. Deshalb ist überall und doch zumal nirgendwo. In diesem einfachen Sinne streunt es. Im Ausdruck « Streunen » klingt noch eine weitere und für den Fortgang des Gedichts entscheidende Bedeutung auf. Das Gerede reicht in alle Winkel, es stöbert überall herum. Es ist gleichsam mit gewaltigen Riechern ausgestattet, die alles wittern, selbst das, was noch gar nicht ist. Das Gerede, das in allen Winkeln herumstöbert wie die streunenden Hunde und die herumlungernden Soldatenhaufen, plündert. Wo es etwas Echtgeschöpftes wittert, da greift es sogleich zu. Es macht alles öffentlich. Daß das Streunende auf Raub aus ist, daß es plündert, darauf kommt es wesentlich in der *zweiten* Strophe unseres Gedichts an. Da ist die Rede von den « Lockstoffen », die den « Fahnenmast » hochgeistern. Und wieder überrascht hier der sprachliche Fund Celans: « die Lockstoffe » sind doch nichts anderes als das, was in den honighaltigen Blüten die Insekten anlockt. Aber die « Lockstoffe » sind hier all das, wodurch das Gerede ange-

lockt wird. Das alles ausplündernde Gerede saugt den Honig aus allen Blüten. Nun müssen wir da sehr genau auf den Wortlaut achten: « die Lockstoffe geistern den Fahnenmast hoch ». Das will hier aktiv gehört werden. Die Lockstoffe geistern nicht an dem schon bestehenden Fahnenmast hoch, sondern e r s t e l l e n ihn.

Nun müssen wir, wenn wir den eigentümlichen syntaktischen Bau der zweiten Strophe erfassen wollen, auf die zunächst verblüffende Paarung des Indikativs und Konjunktivs achten: « und kämen... kamen... » Warum diese doppelte Modalisierung? Die Antwort ist einfach: wir können nie *wissen*, ob das Gerede schon hier ist oder ob es erst kommt. Es kann sein, daß es schon da ist, es kann sein, daß es erst kommt. M.a. W. wir müssen beständig vor ihm auf der Hut sein. Auch das vermeintlich Wahre kann schon in seinen Sog geraten sein. Das läßt sich nie entscheiden, weil das Gerede überall und nirgendwo ist. Gleichwohl wäre das D u , wie auch immer das Gelände beschaffen sein mag, wo es dem Gerede entgegentritt, immer schon der Sieger über es. Das meint in groben Zügen die zweite Strophe. Wir müssen das erst grob Angedeutete ein wenig vertiefen.

Das Gedicht besteht aus zwei Strophen und einer von ihm abgesetzten Anfangszeile, die das Grundthema anschlägt, nämlich das G e r e d e . Gegen diese deutlich abgesetzte einleitende Zeile stehen die beiden Strophen als die Anzeige der M i t t e l , um dem Gerede beizukommen. Der Bau des Ganzen ist also sehr schlicht. Das bedeutet nicht schon, daß er in seiner Schlichtheit durch die soeben gegebene Kennzeichnung schon erfaßt sei. Warum steht die das Thema anschlagende Einleitungszeile so isoliert? Eben weil sie e i n s a m ist, weil sie die Einsamkeit dessen meint, der o h n e ein D u ist. Wir haben mehrere Seiten darauf verwendet, das Gerede als das Thema des Ganzen zu beschreiben. Im Gedicht ist es umgekehrt. Da ist das Gerede durch eine Zeile umrissen. Und *gegen* sie entfalten sich die Strophen als *Gegen*-Strophen. Sie sind Strophen, die in mehreren Zeilen sich entfalten *gegen* das *Eine* und doch Ungreifbare des Geredes. Das Gerede ist zwar streunend, ungreifbar und überallhin reichend, aber es ist immer *das-*

selbe. Das Gerede ist partnerlos, eben dort, wo es den Schein der « Verständigung » schafft.

Und deshalb entfaltet es seine ganze Kraft gerade in der zweiten Strophe, die ihm endgültig begegnet, wenn auch nur im Modus der Möglichkeit. Wir müssen in der zweiten Strophe vornehmlich auf die beiden Schlußzeilen achten. Am Schluß steht « ihr Entzwei ». Gemeint sind die « Albembleme ». Die Wendung von den « Albemblemen » ist klar: sie zielt auf das Albtraumartige, d.h. *Bodenlose* des Geredes. Albträume sind Träume vom fehlenden Grund.

Darauf kommt es an. Gegen diesen Albtraum stehst « Du », das hier und jetzt direkt angeredet, ja eigentlich beschworen wird. Warum steht am Ende als besiegelndes Wort « Entzwei »? Entzwei meint das Zerbrechen der alles besiegenden Embleme des Geredes, des Scheinsiegs über jedes wirkliche Du. « Du » allein kannst seinen Bann brechen.

Wodurch aber wirst « Du » « gebieterisch-gleich »? Dadurch, daß du dich « erplündernd », dich selbst bist. Wo du dich selber erplünderst, da ist nichts mehr zu holen. Da gibt es keine « Lockstoffe » mehr, nichts, was das Gerede anziehen könnte, nichts woran es sich wie an einen Mast heften könnte, wo seine « Embleme » keinen Halt mehr finden. Das Gebieterische, das « Du » bist, hat keine Reichtümer zu vergeben, hat nichts, was zu p l ü n d e r n wäre. Das Gegenmittel gegen die Plünderung ist also die absolute Armut, die sich von all dem befreit hat, was sich zur Plünderung anbietet. Das Gebieterisch-Gleiche ist mithin das schlechthin Unscheinbare. Aber in der Rede vom Gebieterisch-Gleichen verbirgt sich noch etwas, nämlich dies: daß die dem Gerede wirklich g e w a c h s e n e Gleichheit eben darin besteht, daß es ebenso a r m ist wie das Gerede selber. Das alles Plündernde, wie es das Gerede auszeichnet, verwandelt alles am Ende in P l u n d e r . Das Gerede, das aus allen Blüten Honig saugen möchte, verwandelt den Honig in leeres Wasser. Du bist dem Gerede gleich, weil Du ihm ebensoviel zu « bieten » hast wie es selber feilbietet, nämlich Plunder. Dort, wo das Gerede nichts mehr zu holen hat, da wird es sich selber in einem überraschenden Sinne « gleich ». Du bist

unscheinbar, durch keinen Traum je zu erreichen. Erst in dieser absoluten Armut, die von sich aus jeder Plünderung widersteht, weil da nichts mehr zu plündern ist, wird das Gerede sich selber so « gleich », daß seine « Embleme » daran entzweigehen. Nicht Reichtum und Glanz, sondern Armut und Unscheinbarkeit besiegen das Gerede. Man fühlt sich an die Geschichte vom Froschkönig erinnert. Etwas vom Märchen ist in diesem Gedicht. Da wird ein falscher Zauber gebrochen. An « Dir » gehen die Zaubertricks entzwei wie der Zauber der glänzenden Falter des Geredes.

Da ist kein falscher Zauber mehr, da ist auch nichts mehr Verführerisches, sondern die Armut des Unscheinbaren. So ist es das Unscheinbare, das schließlich gebieterisch wird. Der Froschkönig trägt die wahre Krone.

CONTEMPLAZIONE DELLA MORTE E MOTIVI MISTICI NELL'OPERA DI PAUL CELAN

di
MARIO SPECCHIO
Siena

« Die Landschaft, aus der ich — auf welchen Umwegen! aber gibt es das denn: Umwege? —, die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein. Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat. Es war [...] eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten » [1].

Presentandosi nel 1958 a ricevere il premio letterario Città di Brema, Celan iniziava la sua *Ansprache* facendo riferimento al proprio territorio d'origine, la Bucovina, regione situata nel cuore dell'ebraismo orientale e centro del risveglio chassidico di fine settecento. La parola *Landschaft* è usata in modo da comunicarci tanto l'idea del ' territorio ', della ' provincia ' come entità geo-topografica quanto la suggestione di un paesaggio i cui connotati sono da ricercarsi, ormai forse unicamente, nello spettro della memoria e tale ambivalenza si precisa infatti immediatamente dopo con il riferimento a uomini e libri che, in questo paesaggio appunto, vissero. Sono i libri della Qabbalà e del Talmud,

[1] P. Celan, *Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. Stampato in supplemento ad « Akzente » 5 (1958). Anche in: Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt/Main 1970, p. 127.

dello Zòhar e delle novelle chassidiche quelli a cui Celan si riferisce; gli uomini, presumibilmente gli Zaddikìm, i saggi del Chassidismo, gli uomini che propugnarono non tanto idee originali attorno ai testi ufficiali della mistica ebraica, quanto un nuovo stile di vita e di atteggiamento interiore, portando nel grigiore del ghetto ebraico, nelle malinconiche provincie orientali, un soffio di freschezza e di ottimismo. Del Chassidismo come corrente mistica parleremo ancora ma ciò che qui ci interessava era il riferimento personale di Celan, l'unico del resto, alle sue origini.

Sul misticismo di Celan si è già scritto molto e molto, sicuramente, si scriverà ancora, ma si rischia di restare nell'equivoco o quanto meno nell'ambiguità se non si chiarisce subito, anche a costo di apparire ovvi, che il misticismo di Celan non è l'espressione né di un mistico né di un teologo ebraico, è, *tout court*, l'espressione di un poeta. « L'individuazione della propria matrice ebraica va di pari passo in Celan con la riscoperta degli strati profondi del proprio io, lungo un doppio cammino, quasi una ' psicologia mistica ' tradotta peraltro sempre in termini di altissima poesia » [2].

Lo slancio mistico in Celan nasce dal sentimento profondo di una frattura storica e individuale; nasce e si esaurisce nella lirica. In essa trova il suo linguaggio e sperimenta contemporaneamente il limite dell'espressione, « *das Schweigen* », il silenzio della parola.

La frattura storica che Celan porta su di sé è quella comune a tutta una generazione di poeti ai quali fu affidato il compito di dare una voce al silenzio e di superare il nonsenso della storia attraverso l'espressione poetica — quando questo era possibile — protesi alla ricerca di una perduta unità, non importa se essa assumesse, di volta in volta, il nome di ' Dio ' o di ' Poesia ', di ' Nulla ' o di ' Silenzio '. La frattura individuale del poeta di Czernowitz è quella di un ebreo apolide i cui genitori morirono nei campi di sterminio nazisti, che visse a Parigi e scrisse le sue opere in tedesco.

---

[2] Ida Porena, *P. Celan. Preliminari per un'indagine*, in « Studi Germanici », N.S. III (1965), 2, p. 247.

La maggior parte degli interventi critici che trattano dei motivi mistici nell'opera di Celan, si riferisce, e non a torto, alle raccolte centrali: *Sprachgitter* [3], *Niemandsrose* [4] ed *Atemwende* [5]. Non a torto, dicevamo, perché in questi libri ci è dato di incontrarci, come vedremo, con testi dove evidente è il riferimento a concetti e motivi propriamente mistici — il motivo del « *Nichts* » per esempio — il ' Nulla ' che è anche ' qualcosa ' o addirittura ' tutto ', paradosso caro sia ai mistici cristiani che a quelli ebraici, spesso ricorrente nei libri cabbalistici. In *Niemandsrose* è contenuta una lirica, *Einem, der vor der Tür stand* [6], che ci trasporta immediatamente nell'ambiente delle leggende chassidiche, nell'area praghese di Rabbi Löw e del suo Golem.

Ma se vogliamo dare organicità al discorso sul misticismo di Celan non possiamo prescindere dalle prime raccolte ed in particolare da *Mohn und Gedächtnis* [7]; qui sono le radici del discorso poetico celaniano e qui soprattutto è presente, quasi un ossessivo *Leitmotiv*, il sentimento profondo e capillare che il poeta ebbe della morte. Si pensa a *Todesfuge* [8], al terribile affresco dello sterminio operato dai nazisti, ma prima ancora di giungere a *Todesfuge* sono versi come « Ein Halsband aus Händen gab dir der Wald, so schreitest du tot übers Seil » [9], oppure « du starbst nicht/ den malvenfarbenen Tod » [10], e ancora « Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß » [11] a farci sentire come la morte sia per Celan un dato intrinseco alla vita stessa, diffusa nell'aria in minuscole particelle. Morta è la madre, i cui capelli non divennero bianchi e morti siamo tutti, alcuni del tutto, altri, i vivi, non ancora completamente; ma sin da ora il dialogo

---

[3] *Sprachgitter* (d'ora innanzi SG), Frankfurt/Main 1959.
[4] *Die Niemandsrose* (d'ora innanzi NR), Frankfurt/Main 1963.
[5] *Atemwende* (d'ora innanzi AW), Frankfurt/Main 1967.
[6] NR p. 40.
[7] *Mohn und Gedächtnis* (d'ora innanzi MG), Stuttgart 1952.
[8] Ivi, p. 37.
[9] Ivi, p. 11 (*Talglicht*).
[10] Ivi, p. 13 (*Halbe Nacht*).
[11] Ivi, p. 15 (*Espenbaum*).

con i propri morti e con quelli di sempre appare l'unica possibilità di sopravvivenza per chi, come Celan, si alimenta di ' Mohn und Gedächtnis ', ' Oppio e Memoria '.

Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel. / Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß. / Löwenzahn, so grün ist die Ukraine. / Meine blonde Mutter kam nicht heim. / Regenwolke, säumst du an den Brunnen / Meine leise Mutter weint für alle [12].

Bianco è il colore della morte, bianco come il ghiaccio e come la neve sulla quale giace un uccello morto, paradossalmente giovane, ora che è morto, come l'amata:

Nun bist du jung wie ein toter Vogel im Märzschnee [13].

Anche l'amore ha spesso il colore della morte ed in essa si perde, attingendovi la sua disperata forza. Nel dormiveglia, quando il sonno non è più sonno e il giorno non è ancora luce, nella penombra ambigua che culla gli esseri come un'agonia, i capelli della donna si tingono di colori veritieri:

Die Sonnen des Halbschlafs sind blau wie dein Haar eine Stunde vor Morgen. / ... Die Sonnen des Tiefschlafs sind blauer: so war deine Locke nur einmal: / ... Die Sonnen des Todes sind weiß wie das Haar unseres Kindes [14].

Bianchi i soli della morte che sembra attendere in agguato nella luce incerta del primo mattino, all'ombra dei capelli della donna, per guizzare nell'ultimo verso, repentina come una lama, sul figlio:

Es zückte das Messer des Glücks über uns mit erloschenen Augen [15].

---

[12] Ibidem.
[13] Ivi, p. 27 (*Nachtstrahl*).
[14] Ivi, p. 30 (*Das ganze Leben*).
[15] Ibidem.

L'immagine della morte compare assai di frequente nelle liriche di questa prima raccolta e sempre in posizione paradossale, accostata cioè a motivi apparentemente inconciliabili con essa: la vita, i capelli della donna, il vino, il respiro. Che il procedimento lirico di Celan faccia ripetutamente uso del paradosso non deve stupire se consideriamo che tale è per eccellenza il procedimento espressivo dei mistici e che, d'altro canto, il metodo del rovesciamento *ad absurdum* veniva fornito a Celan anche dall'esperienza del simbolismo francese. Ma ciò che colpisce in lui è la naturalezza con la quale tale ' rovesciamento ' avviene, così che non sembra legittimo neppure parlare di procedimento in senso stretto, tanto le immagini e le associazioni paradossali risultano dettate da intima e coerente necessità. E se l'uso del paradosso, come mezzo di associazione di elementi per se stessi inconciliabili, si può ormai considerare classico nella lirica moderna, forse nessuno nella costellazione poetica del '900 ne ha fatto come Celan, e più precisamente come lo Celan delle prime raccolte, un uso così originale, tanto più dimesso e piano nel tono, quanto più audace e talvolta violento nella sostanza. Invano cercheremmo nella impennata delle immagini e delle metafore un suono stridente, o comunque i segni di una forzatura capace di emergere al di là o al di qua del significato. La sottile ed aristocratica malinconia che pervade tante di queste prime liriche sprigiona una grazia arcana e ' fabulosa ' che ci fa accettare come naturali espressioni quali: « Wir waren tot und konnten atmen ».

Così si conclude una lirica che vale la pena riportare per intero:

ERINNERUNG AN FRANKREICH

Du denk mit mir: der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose...

Wir kauften Herzen bei den Blumenmädchen:
sie waren blau und blühten auf im Wasser.
Es fing zu regnen an in unserer Stube,
und unser Nachbar kam, Monsieur Le Songe, ein hager Männlein.

Wir spielten Karten, ich verlor die Augensterne;
du liehst dein Haar mir, ich verlors, er schlug uns nieder.
Er trat zur Tür hinaus, der Regen folgt'ihm.
Wir waren tot und konnten atmen. [16]

Esaminando questo componimento P. P. Schwarz notava:

Das dialektische Prinzip der totalen Reversion ist das Paradoxon, die Einheit aus Widersprüchlichem. Es bestimmt vor allem die frühen Gedichte Celans in *Mohn und Gedächtnis*. [...] Das Gedicht beginnt mit der Aufforderung an ein « Du », sich gemeinsam zu erinnern. Es beginnt wie ein Liebesgedicht, in traumhaft verschwebendem, alogischem Stil. Seine Bilder entwickeln sich assoziativ: aus dem « Himmel von Paris » wird die « große Herbstzeitlose », aus dieser entwickeln sich « Herzen » und « Blumenmädchen », das « Aufblühen » der « Herzen » im « Wasser », welches den « Regen » in der « Stube » suggeriert und mit ihm, « Monsieur Le Songe », den Traum selbst.

Mit der Einführung des Dritten verändert sich jedoch der Stil des Gedichts. Die Traumrede formiert sich zu dramatischen Antithesen, deren aggressiver Tenor im Paradoxon des Schlußsatzes einer widersprüchlichen Lösung zugeführt wird: « wir waren tot und konnten atmen ».

Das Paradoxon ist hier wie in anderen Gedichten Celans die Antwort auf eine im Traum widerfahrene Aggression, die ihrerseits auf eine Realitätserfahrung zurückweist. Es verkehrt die konventionelle Opposition von Tod und Leben, weil unter Umständen das Totsein dem zu Tode gehetzten Leben vorzuziehen ist: « vielleicht, daß ein Henker noch kommt und uns wieder ein Herz schlägt ». (MuG, 16).

Fast immer sind derart die Paradoxa Celans auf die Erfahrung des Todes zurückbezogen, nur daß sie diese gleichsam spiegelverkehrt wiedergeben: den Tod als Leben aus der Perspektive der Toten, das Leben als Tod aus der Perspektive des Dichters [17].

---

[16] Ivi, p. 24.

[17] Peter Paul Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*. Beihefte zur Zeitschrift « Wirkendes Wort » 18, 1966, p. 25.

Altri importanti contributi in lingua tedesca sono stati dati da: B. Allemann, *Paul Celan*, in « Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur. 53 Porträts », Olten-Freiburg 1963, pp. 70-75. Dello stesso,

Abbiamo voluto riportare per esteso la pagina di Schwarz perché ci sembra che essa puntualizzi con molta finezza il significato dell'espressione paradossale in Celan, nonché il motivo fondamentale della polarità tra vita e morte, motivo sotteso a tutta la produzione celaniana. La lirica in questione poi si presta particolarmente all'enucleazione di elementi ed immagini ricorrenti. Nell'atmosfera incantata di una Parigi autunnale i ' cuori ' comperati dalle giovani fioraie e che nell'acqua, come fiori, sbocciano: « Wasser: welch/ ein Wort » [18]. Quasi una parola magica l'acqua testimonia la presenza, sia pur labile, della vita e della speranza, contrapposta alla pietra ed alla pioggia sinonimo di lacrime, spesso assaporate: « So schneeig sind, Nachtwind, deine Haare!/ Weiß, was mir bleibt, und weiß, was ich verlier!/Sie zählt die Stunden, und ich zähl die Jahre./Wir tranken Regen. Regen tranken wir » [19].

In *Erinnerung an Frankreich* con l'inizio della pioggia si assiste alla comparsa di ' Monsieur Le Songe ', il sogno. Ed è vero, come nota Schwarz, che con l'introduzione di

---

Nachwort zu Paul Celans Ausgewählte Gedichte, Frankfurt/Main 1968, pp. 149-163. C. Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll*, Düsseldorf 1962, pp. 413-454. W. Höck, *Von welchem Gott ist die Rede?*, contributo originale per il volume curato da D. Meinecke, *Über Paul Celan*, Frankfurt/Main 1970, pp. 265-276. H. E. Holthusen, *Fünf junge Lyriker*, in *Ja und Nein*, München 1954, pp. 378-390. W. Jens, *Moderne Literatur, moderne Wirklichkeit*, Pfullingen 1958, pp. 32-36. P. Jokostra, *Zeit und Unzeit in der Dichtung Paul Celans*, in « Eckart Jahrbuch » 29, 1960, pp. 162-174. A. Kelletat, *Accessus zu Celans ' Sprachgitter '*, in « Der Deutschunterricht » 18, 1966, pp. 94-110. Dello stesso, *Celans ' Assisi '*, in « Studi Urbinati » 14, 1/2, 1971 pp. 686-710. H. Mayer, *Erinnerung an Paul Celan*, in « Merkur » 12, 1970, pp. 1150-1163. G. Neumann, *Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéfane Mallarmés und Paul Celans*, in « Poetica » 3, 1970, pp. 188-225. P. H. Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen 1968. P. Szondi, *Celan-Studien*, Frankfurt/Main 1972. H. Weinrich, *Paul Celan*, in « Deutsche Literatur seit 1945 », volume miscellaneo curato da D. Weber, Stuttgart 1968, pp. 62-76.

[18] SG p. 48 (*Oben, geräuschlos*).

[19] MG p. 56 (*So schlafe, und mein Aug wird offen bleiben*).

questo terzo personaggio, mentre si rompe il rapporto dialogico tra ' Io ' e ' Tu ', viene impressa alla poesia una nuova *allure*; il tono si fa più drammatico e più aggressivo perché, in sostanza, ' Monsieur Le Songe ' altro non è se non una variante della rilkiana ' Madame La Mort '. Con lei si giuoca una partita impossibile e, dopo gli occhi, sono i capelli dell'amata ad essere perduti: è la sconfitta totale, « ich verlors, er schlug uns nieder ». I capelli sono l'ultima e la più alta posta, ciò che di più prezioso l'amata possiede. Essi costituiscono il confine tra il materiale e l'immateriale, sono, nel corpo della donna, la tentazione più acuta dell'infinito, sia che, liberi, ondeggino sul mare, « Es schwebt auch dein Haar überm Meer mit dem goldnen Wacholder » [20], o che tentino il poeta con la nostalgia di colori impossibili: « Ich sollte sie rot nun färben, die Locken, doch liebe ich sie steinblau » [21].

Troviamo dunque in questa lirica alcuni motivi e soluzioni ricorrenti nell'opera celaniana e la città di Parigi, evocata ' in profondità ' dall'accenno al suo cielo, cui subito si allinea l'immagine del colchico — memoria forse di Apollinaire? —, ci fa pensare per un momento a quella Parigi che Chagall dipingeva attraverso l'occhio di un bue, popolata di omini che si gettano dalla torre Eiffel e restano sospesi nell'aria o che, tranquillamente seduti su una seggiola da cucina, passeggiano sopra i tetti al chiaro di luna. L'osmosi tra mondo reale e mondo fantastico, tra *Außenwelt* e *Innenwelt*, si attua in Celan, come nel pittore di Vitebsk, sulla comune matrice ebraico-orientale-chassidica, nell'atmosfera interiore un po' incantata e un po' magica in cui si sviluppano le leggende degli Zaddikìm, distese tra sogno e realtà, giocosamente inneggianti alla vita ed anche alla morte. Ma in Celan anche il margine di possibile *Lebensbejahung* che è caratteristica riconosciuta alla spiritualità ebraica in generale e al Chassidismo in particolare, è bruciato sin dall'inizio. Il poeta di Czernowitz si muove, già al nascere della sua lirica, in un *Niemandsland* dal quale non esiste ritorno, solo una

[20] Ivi, p. 14 (*Dein Haar überm Meer*).
[21] Ibidem.

fuga in avanti che implica e sottintende la distruzione della storia universale ed individuale. La peculiarità della lirica celaniana è fin d'ora determinata e condizionata dal sentimento capillare ed irreversibile che egli ebbe della morte e dell'assurdo. Questi due elementi si pongono in Celan come intrinseci e costitutivi dell'umano e ne sono anche, paradossalmente, gli unici, autentici poli di verifica.

Il misticismo di Celan nasce e si sviluppa sul registro di un sentimento mistico della morte e dei morti, le cui voci danno origine ad un coro sommesso ma tenace, destinato ad accompagnare il poeta nel lungo cammino *von Schwelle zu Schwelle* [22].

Essi — i morti — sono i depositari di quel pizzico di verità che è la meta della poesia, e se sono ombre sono pur sempre ombre che dicono il vero: « Wahr spricht, wer Schatten spricht » [23].

Tale polarità tra vita e morte dà spesso origine, nelle liriche di Celan, ad una penombra misteriosa e inquietante dove i due limiti estremi dell'esistenza si intrecciano e si confondono: « la morte come vita dal punto di vista dei morti, la vita come morte dal punto di vista del poeta », per riportare ancora le felici parole di Schwarz.

Dicevamo delle origini ebraiche di Celan e il libro che più ci porta dentro quest'area culturale è *Niemandsrose*, « La rosa di nessuno », pubblicato nel 1963 e dedicato al poeta russo Ossip Mandel'štam.

Con *Niemandsrose* assistiamo allo sviluppo dell'opera di Celan in un senso che vorremmo definire ' realistico '. Se *Sprachgitter* aveva segnato un momento vigoroso di frantumazione del linguaggio, nel senso di una secchezza rapida e vibrante che poco ormai concedeva alla dolce musicalità delle prime raccolte, per approdare ad un nihilismo esistenziale che pareva senza via d'uscita, con *Niemandsrose* assistiamo ad un processo di ricostruzione, seppure parziale e

[22] *Von Schwelle zu Schwelle* (d'ora innanzi SS), Stuttgart 1955.
[23] Ivi, p. 59 (*Sprich auch Du*).

non certo definitivo, della stessa forma lessicale: i ' graticci di parole ' cercano, spesso con successo, la strada dell'espressione, tanto più inaspettata quanto più necessaria. « Mit allen Gedanken ging ich / hinaus aus der Welt: da warst du / du meine Leise, du meine Offne, und— / du empfingst uns. / Wer / sagt, daß uns alles erstarb, / da uns das Aug brach? / Alles erwachte, alles hob an » [24]. C'è in questi versi come il presentimento di una nuova realtà che sta per dispiegarsi alla vista o, il che è lo stesso, alla cecità. La tensione dialogica tra *Ich* e *Du* sopravvive ma questa volta i due poli appaiono dialetticamente uniti di fronte alla forma verbale che tenta di nuovo la sua scalata alla verità.

E se la vista è dileguata non fu forse errore di valutazione il pensare che alla cecità fosse negata la possibilità di ' vedere '? « Tutto fu desto, tutto cominciò », dice Celan.

Il processo di reversione totale dell'ordine cosmico sta giungendo a maturazione e la sostanza di questi versi ci inserisce immediatamente nell'area del paradosso mistico chassidico: « Secondo la concezione cabbalistica del « niente » che è l'Essere supremo in tutte le sue possibili realizzazioni, ogni infermità rappresenta precisamente la più alta attitudine a quel che essa apparentemente esclude. Così la cecità è la vera lucidità e lo stato di mendicante rappresenta la vera ricchezza » [25].

Di « occhi persuasi alla cecità » [26] si parlerà in una lirica immediatamente successiva, dedicata a Hölderlin. La cecità diviene un motivo simbolico che facilita il ricordo e la rievocazione del grande poeta tedesco che trascorse metà della sua vita, con la mente ottenebrata, in una torre sul Neckar. Il motivo paradossale e mistico si sostanzia così rapidamente in un riferimento storico che accresce, per analogia, il valore e la tensione del simbolo stesso. Come i dannati dell'Inferno dantesco che vedono il futuro ma non il presente, come gli uccelli rapaci, la cui vista eccezionale decresce in misura in-

[24] NR p. 19 (*Mit allen Gedanken*).
[25] Arnold Mandel, *La via al Chassidismo*, Milano 1965, p. 291.
[26] NR p. 24 (*Tübingen, Jänner*).

versamente proporzionale alla distanza, così lo sguardo del poeta, o se vogliamo, del poeta-mistico, paga un tributo di apparente cecità alla sua superiore attitudine.

Dicevamo che *Niemandsrose* è dedicato al poeta russo Ossip Mandel'štam, ed il fatto, che di per sé potrebbe apparire marginale, racchiude invece un significato profondo. Celan ha tradotto, tra le molte versioni di poeti stranieri, anche Mandel'štam [27]. Non è qui il caso di esaminare le affinità tematiche e stilistiche tra i due poeti, affinità che pure esistono, ma ciò che ci interessa sottolineare è una sorta di parentela spirituale che unisce i due artisti e che Celan stesso fa rilevare, seppure indirettamente, nel corso del libro. Mandel'štam nacque a Varsavia nel 1891 da una famiglia della media borghesia ebraica e trascorse l'infanzia e la giovinezza a Pietroburgo. Come Celan ha origini ebraiche e slave e come Celan ha studiato a Parigi. La tragica vicenda del poeta russo vittima delle repressioni staliniane e morto nel 1939 in un Lager di transito presso Vladivostok (solo tre anni più tardi i genitori di Celan verranno deportati in un Lager nazista), dovette sicuramente impressionare il poeta di Czernowitz che vi vide il segno del destino ebraico, ancora una volta implacabile nei suoi esiti storici.

La morte della madre, rievocata da Mandel'štam in una lirica che Celan ha tradotto in tedesco, non può non far pensare all'esperienza parallela dell'autore di *Niemandsrose* [28].

Oltre che nella dedica, noi troviamo ancora due volte il nome di Mandel'štam in due diverse liriche del volume. La prima è *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*:

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm.

[27] P. Celan, *Drei russische Dichter. Alexander Block, Ossip Mandelstamm, Sergej Jessenin*, übertragen von P. Celan, Frankfurt/Main 1963.
[28] Peter Horst Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, cit., pp. 31-36. A Neumann siamo debitori di molte, acute osservazioni sull'argomento.

Der Himmel hing über der Reede,
die Möwe hing über dem Kran.
Das Endliche sang, das Stete, —
du, Kanonenboot, heißt « Baobab ».

Ich grüßte die Trikolore
mit einem russischen Wort —
Verloren war Unverloren,
das Herz ein befestigter Ort [29].

Siamo di fronte ad un incontro immaginario con Ossip Mandel'štam, incontro che avviene entro coordinate spazio-temporali apparentemente determinate ma in realtà del tutto sfumate e rese anch'esse immaginarie. E ci sembra che molto bene osservi Neumann come qui Francia e Russia si contraggono in un solo luogo. La città bretone Brest e Brest-Litowsk della Russia bianca confluiscono in una terza Brest, quella appunto della lirica. Il che si rispecchia perfettamente nel saluto in lingua russa portato al tricolore francese. L'incontro ideale avviene così alla confluenza delle due terre di origine e di adozione: mondo slavo e mondo occidentale.

La seconda volta che ci imbattiamo nel nome di Mandel'štam, Ossip, è in una lirica situata verso la fine del volume:

[. . . . . .]
Die Silbermünze auf deiner Zunge schmilzt,
sie schmeckt nach Morgen, nach Immer, ein Weg
nach Rußland steigt dir ins Herz,
die karelische Birke
hat
gewartet,
der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit [Linien,
— was abriß, wächst wieder zusammen —
da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,
den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,

[29] NR p. 59.

da nimm sie dir zum Unterpfand,
er nimmt auch das, und du hast
wieder, was dein ist, was sein war, [30]
[. . . . . .]

Questa volta Celan si incontra non con la persona fisica, come in Brest, ma con il nome di Mandel'štam e in tale incontro si realizza una sorta di osmosi fisico-esistenziale. Il tallero d'argento della morte si scioglie in bocca mentre un sentiero diretto in Russia si fa strada nel cuore. Sul filo di questa nostalgia il nome Ossip si fa incontro a Celan per sentirsi raccontare cose che già conosce accogliendo nelle mani le parole. Il processo di antropomorfizzazione del nome culmina nell'atto chirurgico del ' tu ' lirico che ne rimuove le braccia sostituendole con le sue, sino a che mano e braccio e nome non divengano una cosa sola, fusi in una nuova crescita, nella quale sia Celan che Mandel'štam possano riconoscersi, ridotti, essi stessi, ad una sola persona. Ed in questa unione della quale la mano e il nome sono pegno e ipoteca, sembra, per un momento, pacificarsi il cosmo intero:

[. . . . . .] die Auguren
zerfleischen einander, der Mensch
hat seinen Frieden, der Gott
hat den seinen, die Liebe
kehrt in die Betten zurück, das Haar
der Frauen wächst wieder,
die nach innen gestülpte
Knospe an ihrer Brust
tritt wieder zutag, lebens-
herzlinienhin erwacht sie
dir in der Hand [. . . . .] [31]

E se è vero che Celan riduce *ad unum* la persona fisica del poeta russo ed il suo ' nome ', è anche vero che questo nome ' Mandel'štam ' non è interscambiabile né la sua scelta è casuale, perché in esso è racchiusa una parola che, come

[30] Ivi, p. 82 (*Es ist alles anders*).
[31] Ivi.

vedremo, è una cifra di notevole pregnanza nell'opera di Celan: la parola « *Mandel* » mandorla.

' Mandorla ' è un termine usato raramente da Celan; non è cioè una di quelle parole che entrano nei repertori come *verba repetita*, ma che al contrario attingono una particolare forza evocativa proprio dall'uso moderato o addirittura prezioso che di esse viene fatto [32].

Sul tema della mandorla è orchestrata la lirica che chiude il primo volume di Celan, *Mohn und Gedächtnis*:

Zähle die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,

ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,
hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittest du sicheren Fußes zu dir,
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,

stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln [33].

La lirica inizia con un invito da parte del poeta a contare le mandorle, « ciò che era amaro e che ti tenne desta », ed anche, ad essere compreso nel conto. Il destinatario di tale invito è un morto, è il simbolo della morte racchiusa nella cifra amara della mandorla. L'esortazione a contare le mandorle è resa urgente dal raffinato impiego dell'anafora nei primi tre versi, ma contemporaneamente è proprio grazie alla ripetizione, musicalmente scandita, di quel verbo,

[32] P. H. Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, cit., pp. 28-43. Dello stesso, *Wort-Konkordanz zur Lyrik Paul Celans*, München 1969.
[33] MG p. 76 (*Zähle die Mandeln*).

« *zähle* », « *zähle* », « *zähle* », che viene introdotto nel colloquio qualcosa di morbido e di domestico, come si trattasse di un discorso iniziato altrove con qualcuno che ci è molto vicino. Si è tentati di pensare proprio alla sorella del poeta, la cui ombra apparirà in una lirica successiva come « ein schmaler mandeläugiger Schatten » [34]. Ad avvalorare questa ipotesi è anche l'immagine dell'occhio — « Ich suchte dein Aug » — che segue immediatamente.

Del resto che mandorla ed occhio siano due simboli strettamente legati lo dimostra la parola composta « *Mandelaug* » che Celan usa ancora due volte, in *Andenken*, parlando esplicitamente di « Mandelaug des Toten » [35] e circa quindici anni più tardi in una lirica di *Atemwende* dove sarà un ' occhio a mandorla ' a farsi strada attraverso le pareti [36].

Con la seconda strofa il colloquio si sposta in una dimensione atemporale, tornita dai due versi, iniziale e finale, ipermetri e dominati entrambi dall'idea dell'assenza, di nessuno: « Niemand dich ansah » e « ein Spruch, der zu niemandes Herz befand ». All'interno di questi due poli negativi si sviluppa l'azione del poeta che cercò l'occhio della sorella, quando essa lo spalancò — ma era un ' nessuno ' colui che guardava — e l'azione della rugiada che scese alle urne protette da una ' sentenza ', destinata anch'essa a trovare il cuore di ' nessuno '. E se ' nessuno ' è colui che vede e ' nessuno ' colui che ascolta, allora ci troviamo qui di fronte all'inizio di quel processo di individualizzazione della negazione che troverà la sua versione definitiva in *Psalm* [37], dove il pronome negativo, assumendo connotati personali, diverrà paradossalmente un nome e sarà anche 'uno ' e ' qualcuno '.

Ma torniamo alla mandorla. Con il motivo delle urne e della rugiada abbiamo una ulteriore significazione del re-

[34] SS p. 34 (*Vor eine Kerze*).
[35] Ivi, p. 45.
[36] AW p. 84 (*Schaufäden, Sinnfäden*). « Mandelaug, Mandelaug, kamst/durch all die Wände ».
[37] NR p. 23.

gno delle ombre. L'urna è il simbolo dell'oltretomba per antica tradizione e l'immagine della rugiada è stata consacrata anche da Novalis nel primo degli *Hymnen an die Nacht* [38].

Celan del resto attinge al motivo delle brocche e delle urne più di una volta e sempre ad esse è connessa l'idea della morte [39].

Con la focalizzazione del regno delle ombre il cerchio sembra chiudersi: il filo sottile e angosciante che unisce i vivi ai defunti, il poeta ai suoi cari, è sempre sul punto di recidersi e la solitudine cosciente dell'esistenza tende le mani alla solitudine ignara della non-esistenza. Nell'immagine finale (il ' tu ' protagonista della lirica, a cui ora, finalmente, è concesso di assumere la propria identità — « dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist », se ne va nella sera abbracciato ai morti, pago del suo silenzio) in quest'immagine dicevamo, risuona un lamento di solitudine cosmica che ci fa pensare allo sguardo desolato di Orfeo, quando sospeso « nel medio limite inaudito » vedeva Euridice « Die So-geliebte » allontanarsi nel baratro dell'Ade [40]. Tale lamento è divenuto in Celan virile consapevolezza di un destino e volontà di assumerne il peso per intero: da qui l'invito « Mache mich bitter./Zähle mich zu den Mandeln ».

Ci sembra dunque non sia azzardato concludere che la mandorla, nel cui profumo amaro sopravvive il ricordo dei forni crematori, è il simbolo della morte, e l'occhio di mandorla, a forma di mandorla, altro non è se non l'occhio vuoto degli ebrei, della madre e della sorella nel cui numero il poeta chiede di essere contato, per potersi incontrare — medium la memoria — con i propri defunti.

Non ci stupisce dunque ora che Celan abbia dedicato il suo libro più ebraico a Ossip Mandel'štam. Nell'incontro immaginario con il poeta russo e con il suo nome Celan si ricollegava ad un filo che aveva origini lontane e lungo il

[38] Novalis, *Werke und Briefe*, München 1962, p. 47. « In Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen ».

[39] *Der Sand aus den Urnen* è il titolo della primissima raccolta di Celan, successivamente rifusa in *Mohn und Gedächtnis*.

[40] R. M. Rilke, *Werke*, 3 voll., Frankfurt/Main 1966, I, pp. 300.

quale si erano sviluppate, divenendo carne e sangue, le direttrici della sua poesia. E quando, in *Niemandsrose*, tutti i motivi che abbiamo sin qui cercato di mettere in luce confluiranno l'uno nell'altro, dando origine ad una raffigurazione simbolica e mistica del destino umano ed ebraico, sarà ancora la mandorla ad avere la parola, in una lirica situata, forse non per caso, al centro del volume ed intitolata appunto *Mandorla*.

MANDORLA

In der Mandel — was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts — wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke wirst nicht grau.

Und dein Aug — wohin steht dein Auge?
Dein Aug, steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts steht entgegen.
Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau. [41]

Una grazia sottile vibra in quella rima intraducibile, ottenuta con le parole *grau* e *königsblau*, nella quale sembra rivivere la colloquialità dimessa delle ballate popolari e dei canti jiddisch. Certo dovettero tornare alla mente di Celan le nenie orientali dei villaggi ebraici, quei canti sommessi fatti di una grammatica elementare dove le parole più comuni si dilatano all'infinito. E l'occhio che, bloccato in una fissità esasperata sembra penetrare e dissolvere, oltrepassandolo, lo spazio immaginario della mandorla, dove il re si alterna al niente. Vengono in mente gli occhi di Beatrice

[41] NR p. 42.

tutti fissi « nell'etterne rote », scintillanti di mistico fervore. Ma non c'è Dio di fronte all'occhio di Celan, bensì la mandorla che, se di Dio evoca la presenza, ne testimonia anche immediatamente l'assenza in quanto abitata dal ' Niente '. Ciò che ha fatto parlare P. P. Schwarz di « Entthronisierung Gottes durch das Nichts der Geschichte » [42]. Ma quale storia? Certo quella ebraica, quella di Celan e dei milioni di ebrei sterminati dai nazisti, quella di Mandel'štam e della madre, ma anche quella di sempre, di secoli e secoli, da quando l'uomo è apparso sulla terra a turbare l'ordine del creato, una storia interiore, sganciata dalla cronaca e dal contingente, trasportata nella perenne atemporalità dei racconti biblici. Ed in questo senso il nihilismo di Celan, sostanziandosi nella storia ebraica, contrassegno di dolore e di sconfitta, si allarga ad un significato universale, come era accaduto in *Todesfuge*.

Ma cerchiamo di vedere più da vicino la dinamica interna della lirica.

La mandorla si presenta a immagine dello spazio ove, secondo l'iconografia ebraica e cristiana, siede Dio nella gloria dei cieli. Ma al posto di Dio è subentrato il ' Niente ' e nel ' Niente ' abita il re, *der König*. L'occhio del poeta si trova così di fronte alla mandorla, al ' Niente ' ed al re contemporaneamente. Il triangolo che si offre all'organo della vista è composto di lati perfettamente interscambiabili; l'assenza di Dio si riempie nell'immagine del re, altro motivo iconografico che indica l'Essere supremo, ma a sua volta esso si dissolve nello spazio vuoto della mandorla, dove torna a dominare l'idea del ' Niente '.

Il campo visivo del poeta si riduce gradualmente sino ad identificarsi, esso stesso, con lo scintillio della mandorla dove l'alternarsi in una contemporaneità paradossale di presenza e assenza, re e ' Niente ' crea il senso del vuoto e dell'assurdo, ma anche dell'assoluto. Questo ' assoluto ', prodotto di negazione e affermazione, assenza e identità, ci por-

[42] P. P. Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität*, cit., p. 52.

ta nel cuore della riflessione mistica, ebraica e chassidica, nel paesaggio cioè « in der Menschen und Bücher lebten » [43]. Su questo argomento ed in particolare sull'epifania del ' Niente ' nel pensiero mistico ebraico, ci informa dettagliatamente Gershom Scholem nel suo libro *Die jüdische Mystik in ihrer Hauptströmungen* [44].

Parlando dell'esperienza mistica in generale Scholem fa alcune precisazioni che ci sembrano interessanti ai fini del nostro discorso:

> Quest'atto dell'esperienza mistica, del quale la mistica speculativa propone una rielaborazione e chiarificazione sistematica, è di carattere altamente paradossale e contraddittorio; in ogni caso ciò si può dire sicuramente per i tentativi di descrivere questa esperienza, e forse, al di là di tutte le parole, di essa stessa. Quale immediata relazione può quindi esservi tra il Creatore e la creatura, tra il finito e l'infinito, e come può il linguaggio esprimere una esperienza per la quale nel mondo — dal quale esso linguaggio deriva — non vi è alcuna similitudine adeguata? [45]

La risposta è che la descrizione di tale esperienza non può darsi se non per mezzo di paradossi. Quanto ci sia di implicito in questa affermazione è evidente. Che la lingua, l'espressione, possieda qualcosa di magico, o addirittura di esorcistico, per usare le parole di Novalis [46], è storia antica. Nominare è cercare e possedere, conoscere la parola è già un modo di partecipare a ciò che questa parola designa. È un'idea che domina nelle religioni primitive e nei Greci, nel Romanticismo e, in misura ancor più incisiva, nel Simbolismo. *Trouver une langue* fu il sogno di Rimbaud, la posta sulla quale si consumò, autodistruggendosi, l'esperienza della *Saison en Enfer*. Negli stessi anni Mallarmé affidava alla parola il compito di sconfiggere l'implacabile *Néant*, il cui vuoto intangibile sarà capace di assorbire anche l'atto estre-

[43] P. Celan, *Ansprache*, cit., p. 127.

[44] G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. it., Milano 1965.

[45] Ivi, p. 21.

[46] Novalis, *Werke und Briefe*, cit., p. 458. (« Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung »).

mo, il suicidio di *Igitur*. Ciò che qui ci importa, per ora, sottolineare è come, ad un certo punto, l'istanza, o se vogliamo l'avventura della lirica moderna, si saldi all'esperienza totale della mistica, sia essa pure una mistica negativa. Dinanzi allo sgretolarsi della realtà e della fiducia nei mezzi della conoscenza razionale, l'attività poetica tende oltre i limiti di se stessa, diviene mezzo di conoscenza metafisica, strumento di esorcismo ed anche, a volte, di dannazione. Ed è qui che l'espressione poetica, venendole meno la base reale di verifica, si identifica nell'espressione paradossale. Nel momento in cui lo sguardo del poeta ' veggente ' passa attraverso le cose senza più coglierne i significati e la logica concatenazione, la parola non può che tendersi in uno spasmo senza fine o rassegnarsi al suo contrario, al silenzio.

Proseguendo nella trattazione Scholem passa a parlare, subito dopo il passo sopra citato, dei mistici chassidici:

> I più antichi mistici ebrei, che nell'epoca talmudica e in seguito costituirono gruppi organizzati, descrivono la loro esperienza con simboli conformi al loro orizzonte intellettuale: in essa vedono un'elevazione dell'anima fin dinanzi al trono di Dio, dove viene loro comunicata una visione estatica della maestà di Dio e dei segreti del trono celeste. C'è un lungo cammino da questi antichi gnostici ebrei fino ai mistici chassidici, dei quali uno poteva dire: « Taluno serve Dio con il suo intelletto umano, qualcuno invece guarda in alto verso il Nulla... » [47].

Che cosa questo ' Nulla ' implichi e sottintenda Scholem lo chiarisce esaurientemente in due ulteriori passi: « Il mistico cerca di possedere realmente il Dio vivente della Bibbia, quel Dio che è buono, saggio, giusto, sommamente misericordioso, e che possiede tutti gli attributi positivi; ma nello stesso tempo però non vuol rinunciare a quell'altro Dio nascosto, che riposa in eterno, inaccessibile nelle profondità del suo Nulla » [48]. Lo studioso ci informa che l'espressione « profondità del Nulla » (' *imqé ha - ' àyin*) è una metafora prediletta dai cabbalisti del XIII secolo; ad essa si

[47] G. Scholem, op. cit., p. 22.
[48] Ivi, p. 30.

ricollega l'idea, diffusa anche nella mistica cristiana, della « creazione dal Nulla », motivo che a sua volta confluirà nel pensiero chassidico di fine settecento, dove si colorerà di un panteismo cosmico e umanitario:

> Prendiamo ad esempio il concetto della « creazione dal Nulla ». Nelle discussioni dommatiche dei filosofi ebrei ha avuto una parte considerevole il problema se tale creazione dal nulla sia dottrina propria dell'ebraismo, e se sì, in quale senso. [...] Anche i mistici parlano di creazione dal nulla, anzi essi si compiacciono di porre un accento particolare su tale dottrina; ma la formula ortodossa in tal caso nasconde un contenuto che si diparte di molto dal suo significato originario. Questo « nulla » da cui è scaturita ogni cosa, non è affatto una mera negazione; solo per noi esso è privo di ogni determinazione, perché è inaccessibile alla conoscenza intellettuale; ma in realtà questo nulla — come si esprime un cabbalista — ha un essere infinitamente più alto di ogni altro essere del mondo. Se l'anima si spoglia di ogni limitazione dell'essere, e, per dirla con le parole dei mistici, si sprofonda nelle « profondità del Nulla », allora essa si incontra con Dio. Cioè il « nulla » è un nulla colmo di mistica pienezza, anche se esso non può mai essere compreso in nessuna determinazione umana [49].

Di tale mistica pienezza sembra nutrirsi il vuoto spazio della mandorla nella lirica di Celan.

E su questa strada, dell'interpretazione in chiave mistico-cabbalistica di *Mandorla* si è messo Joachim Schultze, in un dotto e rigoroso saggio dedicato appunto ai motivi mistici presenti in alcune liriche celaniane [50].

Lo studioso accetta in pieno l'identificazione del ' Niente ' di cui parla Celan col 'Niente ' dei cabbalisti e della riflessione ebraico-chassidica. A questo proposito Schultze fornisce una larga messe di materiale, dallo Scholem, di cui abbiamo detto, a Martin Buber, confortando i suoi riferimenti con citazioni da vari testi di mistica e di simbologia religiosa. Non v'è dubbio che tale registro di analisi è legittimo e addirittura obbligato ed è, in pratica, ciò che noi

[49] Ivi, p. 44.
[50] J. Schultze, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten*. « Poetica » 3 (1970), pp. 473-509. In particolare su *Mandorla* pp. 474-484.

stessi abbiamo fatto, solo c'è da notare che certi collegamenti possono divenire, a insisterci troppo, pericolosi. Il pericolo cioè di forzare l'interpretazione critica, il cui procedimento è necessariamente induttivo, sino ad identificare il piano culturale con quello della resa specificatamente poetica. Quando, ad esempio, Schultze si trova di fronte alla parola *König* e all'immagine fortemente evocativa del verso finale « Leere Mandel königsblau », non ha dubbi che tale motivo sia da ricollegarsi alla cifra di Dio-Re, e il blu o azzurro è naturalmente il colore regale per eccellenza, colore che l'antico Testamento ci riferisce ampiamente essere attributo di Dio in gloria. Il ragionamento è ineccepibile ma ci sembra che, sul piano delle ipotesi, non sarebbe neppure difficile dimostrare come l'azzurro sia un colore tante altre volte adoperato da Celan con una notevole rassomiglianza all'ambiguo *azur* mallarmeano e sarebbe allora non tanto, o meglio non solo, la cifra della maestà quanto anche il segno della disperazione. In realtà i due motivi si intrecciano e si confondono nell'opera celaniana, in una perenne contraddittorietà che oscilla tra nihilismo e speranza, tra affermazione e negazione. Di tale duplicità *Mandorla* è uno dei frutti più maturi.

Soffermiamoci un momento sulla parola *König*. Non troveremo più nelle liriche di Celan questa parola usata da sola; essa darà sempre origine a dei composti. In *Niemandsrose* troviamo il termine *König* unito a *Blut* e a *Vigilie*: « Mit Namen, getränkt / von jedem Exil. / Mit Namen und Samen, / mit Namen, getaucht / in alle / Kelche, die vollstehen mit deinem / Königsblut, Mensch, — in alle / Kelche der großen / Ghetto-Rose [...] » [51].

« [...] der den Wein seiner Nacht trank, den Wein / der Elends-, der Königs- / vigilie » [52]. Nel primo composto, *Königsblut*, il ' sangue regale ' è anche sangue umano ed ebraico, ai danni del quale si consuma l'agonia del ghetto. A tale agonia si ricollega, ora su un piano diverso, il richiamo del-

[51] NR p. 69 (*Hinausgekrönt*).
[52] Ivi, p. 80 (*La Contrescarpe*).

l'altra lirica ove si parla di *Elends-* e *Königsvigilie*, ' veglia regale ', ed anche, ' veglia di pena '. Qui è chiaro il riferimento a Cristo e alla notte del Getsemani, quando l'Uomo, figlio di Dio, bevve il vino della sua notte, il calice amaro della veglia. In Cristo si consuma l'esperienza del dolore umano, ma Cristo è tutt'uno con l'uomo e con l'ebreo, con il re e, ultimo anello della catena pur sempre reversibile, con il ' Niente '. Vediamo dunque come quei versi, separati e quasi abbandonati a se stessi, che fungono in *Mandorla* da pause ritmiche, « Judenlocke, wirst nicht grau » e « Leere Mandel, königsblau », altro non siano se non varianti onnicomprensive di quel moto oscillatorio che va da Dio al ' Nulla '.

Su questo paradossale doppio registro Celan pone la piattaforma del suo balzo verso la verità, ma per suo tramite egli si imbatte anche nel limite estenuante della condizione umana e poetica che gli concede solo il barlume e la speranza di una risposta, senza che alla fatica di Sisifo sia mai posto fine. È l'angoscia di chi, nudo e solo, interroga il mondo ed il destino umano e non riuscendo ad appagarsi di ciò che è esprimibile non sa rassegnarsi all'indicibile.

Nella cifra del re vive questa tensione implacata ed implacabile tra la parola e il silenzio, tra l'uomo e la sua stessa condizione umana, vive, in altri termini — come dirà lo stesso Celan — ... *die Dichtung*, la poesia.

A suggerirci questa interpretazione è appunto Celan, nel suo *Meridiano* [53] il discorso pronunciato nel 1960 in occasione del premio ' Büchner ', in quell'anno a lui conferito. Nel *Meridiano* — unico e interessantissimo documento ' teorico ' del poeta — Celan si richiama proprio all'immagine del re, con cui si conclude il dramma di Büchner, *Dantons Tod*. Qui, nell'ultima scena, Lucile, la compagna del

[53] P. Celan, *Der Meridian. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner Preises.* « Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung », Darmstadt 1960. Anche in: Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt/Main 1970, pp. 133-148.

decapitato Camille, vaga per le strade in preda alla disperazione; finalmente si siede sui gradini del patibolo e sta cantando una lugubre canzone di morte quando vede una pattuglia avanzare. Allora come risvegliatasi da un torbido sonno prende l'ultima decisione della sua vita e grida: « Es lebe der König! ». La pattuglia la circonda « Im Namen der Republik! » e la trascina via [54]. Così scrive Celan:

> « Es lebe der König! » Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten — welch ein Wort! Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den « Draht » zerreißt, [...] es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt. Gewiß, es hört sich [...] zunächst wie ein Bekenntnis zum « ancien régime » an. Aber hier wird [...] keiner Monarchie und keinem zu konservierenden Gestern gehuldigt. Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.
>
> Das, meine Damen und Herren, hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist... die Dichtung [55].

« Es lebe der König » non è una presa di posizione politica, « Es lebe der König » è un passo innanzi, è un atto di libertà. È, per Lucile, l'ultima sterile protesta contro la storia e contro la vita ma è anche il ripristino di una dignità che non si estingue con la morte, è un omaggio alla ' Maestà dell'Assurdo '. Questo guizzo titanico e disperato di una semantica disancorata dal linguaggio convenzionale e da ogni logica storica o metastorica è — suggerisce Celan — è ... la poesia.

Nella cifra del re, *der König*, confluisce così, alla luce di questo passo, tutta la carica poetica compresa nell'idea della mandorla e del ' Niente ', che a loro volta sottendono l'esperienza violenta di un limite: quello dell'espressione. Oltre questo limite la lirica di Celan non potrà essere che una ' Atemwende ', una svolta del respiro. Lo dice il poeta ancora nel *Meridiano*: « Sein ' Es lebe der König ' ist kein Wort mehr, es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt

[54] G. Büchner, *Werke*, Wiesbaden 1964, p. 77.
[55] P. Celan, *Der Meridian*, cit., pp. 135-136.

ihm — und auch uns — den Atem und das Wort. Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten » [56].

E *Atemwende* sarà il titolo della raccolta successiva.

* * *

Ma torniamo un passo indietro. Si è detto e si è cercato di mostrare come *Niemandsrose* sia il libro più ebraico di Celan; ciò non esclude che « La rosa di nessuno » partecipi anche, in qualche modo, di una posizione polemica nei confronti dell'ebraismo medesimo. Il ritorno che qui il poeta opera, scopertamente, alle sue origini non è, e non poteva essere, indolore: « Ritornando, ormai senza alcuna reticenza, alla tragedia degli ebrei, Celan ritorna, per la prima volta, esplicitamente alle figure ed alle parole della più genuina tradizione chassidica — di quella tradizione che egli non accetta e che pure non riesce a sopprimere. Nomina parole ebraiche staccate, senza rivelare al lettore il loro significato, quasi per dire che quelle parole, pur tanto suggestive, sono anche per lui parole oramai mute; impiega lo ' jiddisch ' per volgere in parodia il latino liturgico, ma anche lo ' jiddisch ' medesimo » [57].

Forse può essere eccessivo dire che le parole ebraiche lasciate cadere qua e là nel corpo delle liriche siano per Celan parole oramai mute, o quanto meno non sono più mute delle altre; certo è che esse suonano come richiami ad una ferita non mai cicatrizzata, quasi stimmate di una colpa d'origine incaricate di impedire l'oblio, se mai esso fosse possibile. Perché l'ebraismo per Celan, come per Kafka, è più un tormento che una certezza, è una dimensione obbligata che, tuttavia, non fornisce nessuna àncora di consolazione.

Se nel fumo e nella cenere umana che avvolge ' le dimore della morte ', Nelly Sachs aveva potuto scorgere la pre-

[56] Ivi, p. 141.
[57] Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino 1971, Tomo II, p. 1646.

senza del « brennenden Sinaisand »[58] sul quale tentare la ricostruzione di un mondo se non proprio a misura dell'uomo, vicino almeno alla misura della sua speranza, a Celan anche questa strada appariva preclusa. E proprio a Nelly Sachs è dedicata la lirica ove più evidente si mostra il disagio e la perplessità che Celan avverte nei confronti dell'ebraismo, una lirica intitolata *Zürich, zum Storchen*, ove si dice:

[. . . . . .]
Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn, ich
ließ das Herz, das ich hatte,
hoffen:
auf
sein höchstes, umröcheltes, sein
haderndes Wort —

Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,
dein Mund
sprach sich dem Aug zu, ich hörte:

Wir
wissen ja nicht, weißt du,
wir,
wissen ja nicht,
was
gilt[59].

Si parlò di Dio, ma « del tuo Dio » dice Celan a prendere distanza da una dimensione religiosa che non è più la sua o comunque non lo è in maniera tale da permettergli una integrazione teologico-esistenziale del vuoto prodottosi nella storia, vuoto che, sia pure parzialmente, la poetessa di Berlino sembra talvolta riuscire a colmare in una sintesi ebraico-cristiana.

Contro questo Dio senza volto Celan parlò — « ich sprach gegen ihn » —, lasciando intravedere una sorta di ' contrasto ', dove però al poeta resta estranea sia la mitezza

[58] N. Sachs, *Gedichte*, Frankfurt/Main 1961, p. 11.
[59] NR p. 12.

addolorata di Giobbe, sia la giocosa ironia dei procedimenti chassidici. E se il cuore volle aprirsi, nonostante tutto, alla speranza, tale speranza trovò il suo unico punto di riferimento nel momento di maggiore disperazione dell'Uomo-Dio, il momento in cui dall'alto della croce Egli emise « la sua suprema, rantolata, litigiosa parola », verso che non permette altra interpretazione che non sia il richiamo al fin troppo famoso *Eloì, Eloì, lamà sabactani?*, « Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato? »

' Alter-ego ' del poeta e scoglio sul quale si rifrangono le onde della protesta-interrogazione celaniana è, in questo caso, Nelly Sachs, l'unica forse capace di intendere appieno, anche fuor di metafora, il registro del poeta di Czernowitz, costituendo essi i ' due corni ' della lirica in lingua tedesca degli ebrei sopravvissuti. La poetessa guarda Celan, guarda lontano, la sua bocca pronuncia parole che corrono sulla linea dello sguardo: « Wir / wissen ja nicht, weißt du, / wir, / wissen ja nicht, / was / gilt ».

Quest'ultima strofa, scandita con una scarna anafora allitterante si presta ad alcune osservazioni che ci sembrano interessanti. Le parole sono poste in bocca alla Sachs, e a prima vista la trasposizione appare perfetta soprattutto da un punto di vista stilistico. Chi infatti abbia un po' di familiarità con i testi della poetessa ed in particolare con il primo libro, *In den Wohnungen des Todes*, ricorderà certamente le lunghe serie ripetitive orchestrate sullo stile del salmista ed articolate perciò spessissimo proprio sulla ripetizione del pronome personale *wir*, noi, es.: « Wir Geretteten, / Wir drücken eure Hand, / Wir erkennen euer Auge [...] »[60] oppure: « [...] Werden wir von den Häschern eurer Sehnsucht gefangen — / Wie Vogelstimmen an die Erde verkauft — / Wir Morgenduftenden, / Wir kommenden Lichter für eure Traurigkeit »[61].

Ove ci è dato anche di rilevare il particolare orecchio che la Sachs mostra per le allitterazioni a capo verso pro-

[60] N. Sachs, *Gedichte*, cit., p. 51 (*Chor der Geretteten*).
[61] Ivi, p. 67 (*Chor der Ungeborenen*).

dotte con parole inizianti con la lettera *w*; ancora un esempio tra i molti possibili: « Wenn ich nur wüßte, / worauf dein letzter Blick ruhte. / War es ein Stein [...] » [62].

La strofa pronunciata dalla Sachs, nella lirica di Celan, appare dunque assai verosimilmente sachsiana. Se non che, ad un esame più attento proprio queste parole, nel loro uso ripetitivo mostrano un carattere peculiare che le situa nell'area del più genuino ed inconfondibile timbro celaniano. L'anafora infatti, che Celan usa frequentemente, è per lui qualcosa di molto diverso dalla ripetizione seriale tesa ad allineare sullo stesso piano un oggetto per far sì che esso acquisisca nel numero una individualità irrefutabile: ciò che avviene nella ripetizione parallela dei salmi e nell'uso che ne fa, come dicevamo, la Sachs medesima. L'anafora in Celan è talvolta anafora fonica, tende cioè ad approfondire la riflessione interna grazie ad una risonanza musicale; la ripetizione si riduce ad un martellamento verticale, sintetico, per mezzo del quale circoscrivere le sfumature fonetiche e strutturali del concetto evocato dalla parola, o — le due cose spesso coincidono — della parola stessa. Ma, e questo ci sembra ancor più importante, l'anafora per Celan è spesso, nei momenti maggiori, una pausa del respiro, quasi un bisogno fisiologico: è lo spazio di ripresa di cui necessita la voce impegnata in un discorso che per sua natura tende all'estrema concentrazione. Osservata da questo angolo l'ultima strofa della lirica dedicata alla Sachs appare più che mai celaniana. Impegnato nel compito antico di enunciare la frattura per la quale non esiste parola rigeneratrice, ma solo la spina impietosa del dubbio, il poeta si raccoglie in se stesso, adunando le forze ed il respiro per quel breve — ma quanto costoso — *bond de la pensée*: « Wir wissen ja nicht, weißt du, wir wissen ja nicht, was gilt ».

E siamo così giunti ad una delle liriche più belle di *Niemandsrose*, ad una delle liriche più tese della vasta opera celaniana, *Psalm*.

[62] Ivi, p. 31 (*Wenn ich nur wüßte*).

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.
Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts—, die
Niemandsrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn [63].

« Salmo » è il titolo della lirica e nella posizione del salmista si pone Celan. Che si tratti di un dialogo con Dio o comunque con un Ente superiore ce lo dice dapprima il titolo poi la seconda strofa, ma l'apertura della lirica si richiama solo ad un ' nessuno ': « Nessuno ci impasta più con terra e argilla, / nessuno evoca la nostra polvere. / Nessuno ».

La voce del salmista si innalza in un lamento, o semplice constatazione, sulla impossibilità del ripetersi della creazione. L'immagine della terra e dell'argilla vivificata dal soffio divino ci rimanda infatti all'evento della creazione di Adamo, unico essere partorito non da carne umana, ma appunto da terra impastata ed evocata, per intervento divino, alla luce. Ma alla voce di chi dà corpo il canto del salmista? P. P. Schwarz suggerisce che tale lamento sia da intendersi come il pianto di tutti i morti ebrei ai quali nessuno restituisce l'esistenza terrena che fu loro tolta. Essi non possono

[63] NR p. 23.

così riconoscersi se non nell'immagine del « Niente » e della « Rosa di nessuno » (3ª strofa). In sostanza assisteremmo nella lirica ad uno slittamento dal piano biblico tradizionale, così che alla voce del salmista si è sostituita direttamente la voce dei morti, « aus der Klage um die Toten eine Klage, die die Toten selbst führen » [64]. Non abbiamo nessuna difficoltà ad accettare tale interpretazione a patto che si tenga presente come il regno dei morti sconfini e si confonda, in Celan, con quello dei vivi. L'impossibilità del ripetersi della creazione per i morti implica e sottende la difficoltà della speranza, e tanto più di una speranza salvifica, per i vivi. La tensione della lirica scaturisce proprio dalla compresenza della comunità umana nelle parole del ' Salmo '.

E ciò appare ancor più significativo quando, nella seconda strofa, vediamo che quel ' nessuno ' poc'anzi apostrofato ha preso il posto di Dio ed a lui ci si rivolge con la formula tradizionale di lode: « Gelobt seist du, Niemand. » — dove « Nessuno » viene scritto con l'iniziale maiuscola a mostrare che non si tratta più di un pronome ma di un ' nome '. Il processo di individualizzazione e di paradossale affermazione della negazione, processo che avevamo intravisto al suo nascere in *Zähle die Mandel* e che già nella lirica di apertura di *Niemandsrose* si mostrava in una fase ulteriore di sviluppo nella progressione « O einer, o keiner, o niemand, o du » [65], sembra ora totalmente compiuto. A Dio si è sostituito ' Nessuno ', ma questo ' Nessuno ' è anche ' qualcuno ' capace di ripetere l'atto creativo, dunque di impastare l'uomo con terra e argilla. Al suo cospetto la comunità dei morti e dei viventi si riconosce nel ' Niente ', nel fiore malato del ghetto i cui petali grondano sangue umano e divino: « Noi siamo / fummo, / e resteremo sempre / un Nulla che fiorisce: / la rosa di Nessuno ».

A rafforzare tale simbologia — ove la rosa, che nella sua composizione di petali e di spine rimanda ad una sorta

---

[64] P. P. Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität*, cit., p. 51.

[65] NR p. 9 (*Es war Erde in Ihnen*).

di simbiosi divino-demoniaca e funge da elemento catalizzatore di due diversi ordini di riflessioni — concorre il richiamo dell'ultima strofa al rovo ed alla corona (quella di Cristo?) intrecciata appunto di spine.

Dicevamo di due ordini di riflessioni; è chiaro che la tematica della lirica si presta almeno a due possibili diverse interpretazioni, non tanto diverse comunque da apparire irriducibili.

Che i motivi di *Psalm* si muovano nello stesso campo di immagini e di pensiero in cui abbiamo situato *Mandorla* è fuori dubbio. Anche qui si tratta, in altre parole, di decidere se il ' Nessuno ' di cui parla la lirica sia da assumersi una volta per tutte come localizzazione paradossale ed univoca di Dio, nella fattispecie un Dio di derivazione cabbalistica, sottoposto quindi alla dimensione non limitativa, ma connaturata, del ' Nulla ', o seppure ' Nessuno ', incontro al quale l'uomo vuole fiorire (ma anche quell'*entgegen* nel testo tedesco non è esente dall'idea del confronto e della polemica), non sia essenzialmente una negazione, eco del « tuo Dio », come Celan ha detto a Nelly Sachs, e non più del suo. Ci sembra, ancora una volta, che l'impennata lirica di Celan si fondi proprio su di una irriducibile compresenza della contraddizione. Contraddizione solo apparentemente limitativa, sia chiaro, giacché proprio essa, una volta che si sia accettato di pagarle il prezzo dovuto, appare depositaria di quel tanto di verità che si frantuma invece tra le mani di chi pretende di isolarla e di evitarle il confronto con il suo contrario.

Non ci sono dubbi, come dicevamo, che con *Psalm* ci troviamo nell'area del misticismo ebraico e del rispettivo nihilismo. Il ' Niente ' di cui parla Celan è ormai lontano dal *Néant* mallarmeano, così come poco ha da spartire questo nihilismo celaniano con il vuoto pneumatico in cui si dibatte l'io superstite di Gottfried Benn. Ciò che caratterizza la posizione di Celan è il diverso spessore storico che gli deriva proprio dall'esperienza ebraica. Se Mallarmé aveva pensato e detto che la parola nasce da cumuli di silenzio, Celan questa affermazione l'ha vissuta. In lui trovava voce il silenzio dell'Oriente ebraico e della Diaspora, la disgregazione delle co-

scienze conseguente allo sterminio nazista e indietro ancora la catastrofe morale succeduta alla fine dell'impero austro-ungarico, che aveva significato per l'ebraismo orientale la perdita della collocazione sociale e culturale.

Dalla speculazione mistica sviluppatasi all'interno della Diaspora il ' Niente ' di Celan acquisisce una dimensione storica che gli offre anche la possibilità di una individualizzazione. Ma, al tempo stesso, ricondotto *in toto* nell'ambito della storia e del quotidiano, esso si carica di una tensione esistenziale che non permette nessuna via d'uscita laterale. È possibile dunque che *Psalm* si articoli su di un paradossale doppio registro di negazione e di affermazione? È possibile cioè che « Niemand » sia al tempo stesso ' Nessuno ' e ' nessuno ', ' qualcuno ' e ' non-alcuno '? Ci sembra di sì. Ci sembra che, ancora una volta, alla ricerca della perduta unità originaria, Celan si sia incontrato, come Lucile, nella « Majestät des Absurden », cioè nella poesia.

Perché se è vero, ed è vero, che il ' Niente ' di questa e di altre liriche è il mistico niente che si identifica col tutto, se è vero che « Niemand » si risolve nell'affermazione di un qualcuno che sembra poter ripetere l'atto della creazione, è altrettanto vero che ' La rosa di Nessuno ', questa rosa scarnificata ed essenziale, vive in una solitudine infinita ed ha il profumo acre del sangue e delle lacrime che il mistico dimentica, abbandonandosi in Dio o nel Nulla, e che il poeta non riesce a dimenticare, a patto di restare tale. Nella rosa di Nessuno è riassunto il cammino che è stato compiuto per giungere, dall'enigmatico fiore di Rilke, dalla glaciale rosa di Mallarmé, sino a questo fiore dell'assurdo lacerato tra negazione e speranza.

In questo senso, là dove Mallarmé, e in epoca più recente ed in altra chiave Montale, avevano posto un sigillo irreversibile al loro sistema di negatività, Celan sembra cercare e trovare — ma a che prezzo — « la maglia rotta nella rete » [66], il varco attraverso il quale il sangue possa, sia pure per poco, rifluire alle vene. Ma si capisce anche come Celan

[66] E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano 1948, p. 16.

non potesse più illudersi di estinguere nello splendore cristallino di un verso il veleno sottile del ' male di vivere ' e tantomeno l'ipotesi estrema del « suicide beau », « victorieusement fui » [67].

Il suicidio del poeta di Czernowitz nelle acque della Senna suona come una lugubre ma virile risposta a tante affascinanti proposte — e prevaricazioni — di più di mezzo secolo di poesia. Con il suicidio Celan poneva fine ad una esistenza che sempre più intimamente si era andata riducendo alle ragioni della sua poesia, l'una e l'altra condizionate rispettivamente dalla morte e dal silenzio e forse proprio in questa prospettiva, celanianamente paradossale, l'apolide di Czernowitz tentava l'approdo a quel « jenseits der Menschen » [68] ove le ombre della verità trovano la loro ultima, stabile dimora: « Wahr spricht, wer Schatten spricht ».

[67] S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris 1945, p. 68.
[68] AW p. 22 (*Fadensonnen*).

DIBATTITI E DISCUSSIONI

IL SIGNIFICATO LATITANTE [1]

di
CLAUDIO MAGRIS
Torino

a Tito Perlini

Uno dei più cospicui successi editoriali cecoslovacchi di alcuni anni fa è stato un curioso e facile libro di racconti poliziesco-absburgici, il *Panoptikum alter Prager Kriminalfälle* di Jiři Marek, ortodosso scrittore comunista sempre ligio a una linea burocratica del partito e mai tentato dai fermenti del disgelo dubčekiano. Nei bonari e casalinghi gialli di Marek rivive un'arcaica Praga, familiare nei suoi misteri e ordinata nelle sue bizzarrìe, nella quale il malinconico e paterno funzionario di polizia tutela, fra avventure umoristiche e confidenze vernacole, la solidale cordialità di un idillio rionale e patriarcale. Dopo più di cinquant'anni, le memorie absburgiche — intrecciate a quelle della prima repubblica cèca, così intrise del loro retaggio — continuano a fornire un « lessico famigliare » ai lettori disorientati dalle delusioni politiche e insidiati da una solitudine individuale sempre più profonda.

---

[1] Testo della relazione tenuta in lingua tedesca ad Alpbach il 22-8-1977, nell'ambito dell'*Europäisches Forum Alpbach* dell'*Österreichisches College*, dedicato in generale al tema « Konflikt und Ordnung » e, in particolare, alla situazione del triangolo Vienna - Praga - Czernowitz nel quadro del tema suddetto. Lascio a questo testo, senz'alcuna modifica, il carattere di esposizione discorsiva e sintetica, priva di riferimenti bibliografici.

Subito tradotto in tedesco, il libro di Marek è stato accolto con notevole favore nella Repubblica Democratica Tedesca, in un momento in cui quest'ultima appariva, insieme alla Cecoslovacchia post-primaverile, uno dei paesi socialisti attestati sulle posizioni più tradizionaliste. La curiosa sintesi absburgico-stalinista offerta da Marek, il suo umanesimo conservatore e ironicamente chiuso ai fermenti del nuovo, hanno evidentemente soddisfatto una reale esigenza fantastico-sentimentale di un vasto pubblico amareggiato dal presente e sconcertato dal futuro. La consolazione suggerita da Marek è stata in fondo uno stalinismo corretto dall'amabile indulgenza francogiuseppina, all'insegna di valori paradossalmente comuni quali ordine, amore del familiare e del noto, scansione burocratica delle azioni e dei sentimenti, scettica diffidenza nei confronti delle spinte eversive, saggezza delusa, evasione nella sfera del privato e del quotidiano, pessimismo politico e pathos dell'immobilità. L'ortodossìa comunista ha infuso una carica di coscienza sociale all'ethos gerarchico-piramidale di marca absburgica, mentre lo spirito absburgico ha purificato la compattezza stalinista di ogni incubo, di ogni terrore imprimendole un rassicurante sapore di legalità. Il gendarme imperial-regio-staliniano di Marek ha acquistato una salda funzione storico-politica che sembra impegnarlo per un fattivo futuro anziché per un lento tramonto; d'altronde, se egli bussa di buon mattino alla porta di qualcuno, si può star certi che lo fa soltanto per consegnargli il giornale che vi è stato deposto poco prima dal distributore in bicicletta e che sta bagnandosi sotto la pioggia: egli è un portatore di pacifica cronaca spicciola e non della morte. Nel volto del poliziotto di Marek affiorano gli inconfondibili lineamenti di Francesco Giuseppe, che i praghesi chiamavano Procházka e cioè signor Passeggiata: autorità dignitosa ed affabile, emblema di decoro e insieme di confidenza, maestà tranquilla e alla mano che Max Brod paragonava all'incedere di un anziano invalido o di un portinaio.

L'Austria — la grande vecchia Austria che l'ideale triangolo Vienna-Praga-Czernowitz riassume simbolicamente nella sua molteplice quintessenza e nella sua variegata unità —

sembra dunque affascinare le generazioni successive col volto dell'ordine. La prima nostalgia che si rivolge all'impero scomparso pare indirizzarsi ad un mondo in cui, come diceva Stefan Zweig nella superficiale e fuorviante prospettiva della rievocazione sentimentale, ognuno sapeva quanto gli era dovuto e ogni cosa aveva un suo peso preciso. Il braccio cartaceo dell'amministrazione, di cui parla Musil, o il tracciato delle grandi strade che tagliano le pianure della Teskowina care a Rezzori sono alcune fra le innumerevoli immagini e metafore dell'ordine — e del fascino dell'ordine — che si riscontrano nelle pagine della letteratura austriaca (o dei paesi ex austriaci) di questo secolo. Un'antologia di queste immagini dell'ordine, la cui audacia fantastica tende peraltro spesso ad oltrepassare i limiti della convenzione retorica e cioè di un ordine concettuale-formale prestabilito, non avrebbe che l'imbarazzo della scelta. Al centro di tale anarchica e temeraria nostalgia c'è l'idea di una perduta coincidenza di unità e molteplicità, familiarità e lontananza. Poco importa che tale simbiosi venga considerata come un valore storicamente realizzato e poi dissolto oppure mai raggiunto; il perduto è semplicemente la cifra dell'inesistente, un'irriducibile critica a ciò che è e al processo storico che l'ha determinato, un luogo dell'altrove e dell'alternativa utopica al presente. Per Musil, la realtà possibile al congiuntivo contro la realtà effettuale all'indicativo.

L'ordine rimpianto è l'ipotetica presenza di un valore unitario e unificante nelle svariate apparenze del molteplice e del diverso: il fascino — scrive Joseph Roth — della casa natia avvertito nelle lontananze e il richiamo delle lontananze percepito nella tenera cerchia familiare. Questa nostalgia dell'eroe di Roth, il conte Morstin che dopo lo sfacelo dell'impero non si sente più a casa, implica il rifiuto di una duplice e complementare caratteristica che contrassegna, agli occhi dell'erede-orfano austriaco, il progressivo svolgimento della storia moderna: la disgregazione di ogni valore centrale che dia senso al complesso dell'esistenza sì da farne una totalità e l'appiattimento anonimo e standardizzato delle differenze individuali. Da una parte la realtà sembra infranta in una moltitudine di frammenti che espo-

ne l'uomo, come afferma Broch, allo sfacelo dei valori e all'irruzione dal basso, impedendogli di sentirsi a casa. D'altra parte la storia sembra avviata a un livellamento che uniforma in un'identità universale (quella della società e del mondo totalmente amministrato, instancabilmente denunciata da Adorno) il non-identico, il particolare, l'individuale, la differenza. L'impero, che al conte Morstin appare una simbiosi del familiare e del lontano, vorrebbe essere il volto di un mondo nel quale il riconoscimento e l'espressione del senso non implichino la costruzione e il livellamento del non-identico e del diverso nella casella di un unico e perciò tirannico significato imposto alla vitalità del molteplice.

Se l'impero vuol essere questo volto del reale, esso è necessariamente un volto antimoderno e dunque antistorico e cioè inesistente: il volto dell'utopico, dell'immaginario. La Cacania di Musil è quel mondo ancora fluido ed informe, circondato dall'umido soffio degli oceani come al momento della creazione, che avrebbe potuto essere il nostro mondo possibile, il nostro eventuale futuro, e che la storia moderna ha soffocato in questa ricchezza di potenzialità, costringendolo in una coatta direzione a senso unico. Se, come dice Musil, in Cacania si poteva scendere dal treno del tempo, quando ci si accorgeva di aver sbagliato vettura o binario, e si poteva aspettare il treno giusto in un'amabile stazione intermedia, la Cacania non è nient'altro se non quella possibilità ancora aperta di scegliere, il punto precedente lo scambio fatale che indirizza il convoglio sulla diramazione sbagliata. È la pre-istoria rispetto alla storia moderna, il momento in cui altre storie o altri sviluppi della storia si profilavano come ancora possibili. In Cacania il viaggiatore, di cui parla la splendida parabola di Broch nei *Sonnambuli*, non è ancora salito sul treno della storia universale lanciato senza remissione, a folle velocità, sul binario unico che lo porta verso un futuro inesorabilmente prescritto: il viaggiatore è ancora sulla pensilina, può acquistare noccioline dai venditori ambulanti, può lasciar errare il suo sguardo indeciso fra il groviglio di rotaie che conducono in tutti i paesi. La variopinta mappa dell'impero, che segna in colori diversi i diversi paesi della corona, è un'ideale mappa del mondo, la cui immensa familiarità non va a scapito dell'inesauribile diversità.

Una delle metafore dell'impero è infatti anche la totalità aperta e sospesa degli anni di liceo, dal liceo descritto nelle lettere di Kafka alla « maturità » del racconto di Werfel all'*Anno di scuola* del triestino Stuparich. Lo sfacelo dell'impero sarà inteso quale sfacelo di questa coralità della vita: la pioggia che cancella le parole del proclama di guerra di Francesco Giuseppe è veramente, nel romanzo di Joseph Roth, il diluvio che pone fine al mondo dell'epica.

Questa unità-molteplicità si ritrae a poco a poco dal reale per rifugiarsi nel mero immaginario, nel puro e astratto ordine di ciò che esiste soltanto nell'irrealtà della parola. In una delle più argute storielle di Marek si narra di un imbroglione che sbarca il lunario fingendosi discendente di un ramo collaterale degli Asburgo e comprova tale sua identità imparando a memoria e sciorinando alla perfezione i nomi, le parentele, le successioni ereditarie, le genealogie della casata e tutte le loro immaginabili variazioni di ordine e grado in caso di decesso dell'uno o dell'altro componente. Il discorso del protagonista e la pagina stessa di Marek si affollano di nomi, diventano un godibilissimo e inesauribile registro anagrafico di tutti i possibili e ipotizzabili Francesco Saverio Salvatore, Ferdinando Luigi Carlo Massimiliano, Ludovica Maria Elisabetta Stefania, Saverio Francesco Massimiliano Salvatore e così via, in un catalogo senza fine. (Non è un caso che un'analoga trovata e un'analoga litanìa absburgica reggano il filo di una delle migliori *Maldobrìe* di Lino Carpinteri e Mariano Faraguna, amabili e gustose storielle austroungariche in dialetto triestino e in colore locale che da alcuni anni costituiscono un sicuro successo presso il pubblico di Trieste). Alle città e società in crisi, le memorie absburgiche offrono un'ambigua consolazione e una facile evasione; a Trieste come a Praga la tradizione imperialregia elargisce, in luogo della spietata critica del presente che l'aveva costituita, un'apologetica idealizzazione del passato ossia di quello stesso presente divenuto passato. L'ordine

del mondo di ieri è uno dei più redditizi ingredienti di consumo dell'odierno mercato culturale, come dimostra la fortunata moda editoriale del *revival* mitteleuropeo.

Un profondo conflitto è immanente al *cliché* della civiltà absburgica, la cui essenza è stata la radicale demistificazione dell'esistente e la negazione di ogni ottimistica visione del mondo e che viene ora riscoperta ossia snaturata quale rassicurante e consolatoria pacificazione dei contrasti. Con i relitti e i rottami di quella cultura che aveva inesorabilmente denunciato il disagio, il turismo culturale fabbrica dei tranquillanti che ottundano la coscienza del disagio, distribuisce e propina consolazioni e spensieratezze — non l'effimera e struggente spensieratezza strappata al senso della fine, di cui la sensuale e gaudente civiltà austroungarica era stata così prodigiosamente capace — bensì la spensieratezza in serie della massificazione intellettuale. L'Austria di Karl Kraus, che aveva smascherato l'industria culturale dell'operetta, diviene l'Austria dell'operetta. Per effettuare questo rovesciamento di significato, che distorce la verità del conflitto nella banalità dell'ordine, basta un lieve spostamento di segno, perché la Cacania è stata *anche* questa eclettica mistificazione che i suoi grandi rappresentanti — e cioè il meglio di essa, anzi i custodi della sua essenza — hanno denunciato. Un tenue diaframma separa la sofferta e tragica poesia dell'ordine dall'opaco encomio della sudditanza, la profonda poesia dell'appagamento e della rinuncia dal piccino egoismo di pianerottolo, l'affetto domestico dalla vigilanza sospettosa. Le epigonali storielle che riprendono — in tanti paesi e stati ex imperialregi — il repertorio absburgico ne costituiscono l'evidente contraffazione e ne proclamano proditoriamente una falsa continuità.

La continuità della tradizione austriaca consiste infatti in una serie di ribellioni contro quella medesima tradizione. Da Grillparzer a Nestroy, da Kürnberger a Sealsfield, da Kraus a Musil, da Thomas Bernhard agli autori della *Wiener Gruppe* o della *Grazer Schule*, lo scrittore austriaco si è sempre posto, nei confronti della tradizione austriaca che gli si presentava quale un retaggio totale ed organico,

come un accanito ribelle che voleva criticare, negare, rifiutare, talora distruggere quella tradizione medesima. Ma tale tradizione è costituita appunto non da celebrazioni encomiastiche, bensì da queste altissime e radicali proteste: gli anelli della sua catena, che lo scorrere del tempo articola in un certo ordine ovvero in un reale rapporto obbediente a determinate leggi, si chiamano a loro volta Grillparzer, Nestroy, Kürnberger, Sealsfield, Kraus, Musil, Thomas Bernhard... L'autentico erede absburgico è un ribelle contro il proprio retaggio, e solo tale ribellione fa di lui un legittimo erede di quel retaggio, inserendolo suo malgrado nel suo solco. Ogni erede-ribelle, che vuol spezzare la catena della tradizione, non sospetta che la sua protesta farà di lui un altro anello di quella stessa catena, che altri, dopo di lui, troverà così ancora più lunga e più salda e vorrà a sua volta far saltare.

L'ordine, quale contrassegno o costante della letteratura austriaca, si compone di una prolungata serie di smascheramenti del disordine, compiuti in nome di un'inappagata e inappagabile esigenza di ordine autentico. Come la fede di don Chisciotte nell'autorità del libro e nell'ordine della parola sparge incertezze e diffonde disordine, perché svela la falsità dell'esistente o la sua inadeguatezza rispetto a quella che dovrebbe essere la sua legge, così il metro col quale lo scrittore austriaco valuta il reale ritrae quest'ultimo quale maceria disgregata, disordine patologico, assenza radicale. In un suo acuto saggio Walter Weiss ha assunto giustamente il motivo dell'ordine quale filo conduttore della letteratura austriaca, dai classici a Kolleritsch. Quest'impietoso smascheramento avviene in quanto il particolare frantumato viene commisurato con l'implicito metro della totalità perduta e della gerarchia infranta. Denunciando la corruzione della vita lo scrittore austriaco, vero archivista del negativo, riesce ad evocarne un'ultima volta, per contrasto, l'integrità e a far trasparire l'intero o almeno la sofferta assenza dell'intero. Come si volgerà Agathe verso la riva? si chiede Musil in un abbozzo dell'*Uomo senza qualità* dedicato al viaggio in paradiso, e soggiunge che Agathe si volgerà certo con leggiadria, come

ogni vera perfezione. Ma quand'egli si domanda cosa sia la bellezza, che è sempre bellezza di un particolare, osserva che una curva può essere chiamata bella in quanto si conosce e si presuppone la totalità del cerchio di cui essa è parte, e che quindi la contiene la trascende e la chiude. Ma se dietro l'infinito di mare e di cielo non c'è niente, incalza Musil, se esso è inesorabilmente aperto? Musil naturalmente non chiude l'aperto né completa o sistema il frammento; la sua verità e la sua intelligenza sono troppo taglienti perché egli non s'accorga che nella sua e nostra stagione ogni intero e ogni ricomposizione dell'intero sono soltanto un pietoso surrogato. Ma l'inesorabile aperto, dietro cui non c'è nulla, e l'esigenza dell'intero bruciano come una ferita, come la freccia di Apollo che dilania il fianco.

È l'intensità di questa domanda che ha permesso alla cultura danubiana di vivere e di esprimere con eccezionale lucidità i grandi problemi e le grandi crisi della coscienza occidentale contemporanea: la disgregazione della totalità, la perdita del significato delle cose e del volto unitario del mondo, la riduzione dell'arte a mercato, la frantumazione dell'unità e l'eclissi del senso, la scissione del segno linguistico e la dissociazione del soggetto, lo sfacelo di ogni ordine e il tentativo di ricostruirne uno utopico all'insegna di una vagheggiata unione di poesia e scienza, empiria e metafisica, anima ed esattezza. La Cacania non è stata un mito bensì un modello: modello sperimentale del possibile e del diverso, costruito nel laboratorio dell'intelligenza non soltanto per fare emergere con chiarezza il funzionamento del reale, ma soprattutto per farne risaltare gli irreparabili guasti.

La letteratura austriaca è stata ad esempio fra le prime a cogliere il carattere necessariamente inautentico della vita moderna, in cui l'essenziale, diceva Musil, si è — nella migliore delle ipotesi — rifugiato nell'astratto. La poesia austriaca ha ritratto, sin dalla *fin de siècle*, la doppiezza ed il falso, ovvero la manipolazione dei ruoli e delle qualità, assunti a componenti fondamentali e dunque a volti veraci dell'esistenza. Questa falsità essenziale non è di-

sgiunta dall'amore per la profondità dell'esperienza, così come l'interscambiabile alternarsi del vero e del falso nel signor Tarangolian di Rezzori è indissociabile dal richiamo delle grandi pianure della Teskowina spazzate dai venti dell'est. L'unica possibilità d'esistenza autentica è l'ironica e tagliente consapevolezza di vivere nell'inautentico; forse da questo punto di vista Karl Kraus, col suo pathos morale per una vita immediatamente autentica, è veramente inadeguato, come sostiene Massimo Cacciari, alla più acuminata e insanabile negatività degli altri grandi scrittori viennesi. La vita vera è la vita che sa di poggiare sull'artificio, di nutrirsi di artificio. Nel suo ultimo romanzo *Der Tod meines Bruders Abel* Rezzori ha offerto una vibrante parabola dell'io perduto e dimidiato, costretto a vivere di struggente ed effimera apparenza.

Soprattutto la letteratura praghese di lingua tedesca ha vissuto, rappresentato e chiarito a fondo tale condizione di artificio, di precarietà e di minoranza nella quale si muove ogni letteratura contemporanea che non si accontenti di essere un mero feticcio o un prodotto culinario. In tal senso la letteratura praghese di lingua tedesca è stata un modello in *vitro* della letteratura contemporanea *tout court*: voce d'una minoranza minacciata (o, nel caso degli scrittori ebraici, d'un gruppo interno a una minoranza) e dunque pervasa dall'ansia di essere sommersa, essa è stata posta con violenza immediata di fronte a quella coscienza problematica del linguaggio e della sua innaturalezza che è alla base della poesia moderna, del suo dramma e della sua verità. Il tedesco della letteratura praghese è un veicolo espressivo assediato e incrinato, un fiore di serra o di carta che l'aria può spazzar via e che può assumere le tinte innaturalmente sgargianti degli autori dediti al genere fantastico-grottesco oppure il rigoroso bianco e nero, anch'esso frutto di una scomposizione chimica della lingua naturale, col quale i più grandi poeti passano al filtro la spettralità che li circonda sino a distillarne l'essenza, inattingibile e inestinguibile come la luce della legge nella parabola kafkiana.

Il linguaggio della letteratura austro-praghese è il lin-

guaggio nel quale ha luogo uno dei conflitti più duri degli ultimi decenni, lo sradicamento dell'individuo dalle proprie matrici originarie e la sua riluttante e forzata alienazione in un altro contesto. Nel tedesco della letteratura austro-praghese l'intellettuale di origine slava, che solo in quel linguaggio può giungere all'espressione della sua personalità culturale, si sradica dalle proprie origini etniche e sociali, dalle proprie Madri. Il tedesco diviene la forma in cui può esprimersi l'indefinibile vibrazione dell'anima, che continua a sentirsi slava in questo oscuro tesoro dell'ineffabile e del profondo, cui essa attinge e che essa al contempo snatura e aliena nella forma tedesca. Luogo della cultura e del suo ordine, il linguaggio è pure il luogo della colpa e del suo disordine: colpa dell'ascesa sociale a un livello storicamente più elevato e della violenza, come anche del tradimento, insiti in ogni ascesa.

Quando nasce e assume chiarezza questo senso di colpa, il livello raggiunto tramite lo sradicamento non è più o sta per non esser più l'alto livello dei vincitori: l'esigua classe dominante austro-tedesca è sul punto di essere sopraffatta dagli oscuri vinti che ormai s'affacciano alla luce. Come per i grandi peccatori, anche per le classi il sentimento di colpa affiora appena in punto di morte. Fatale all'azione e alla salvezza, il ritardo accresce tuttavia, con la luce della fine, la conoscenza. L'opera di Kafka e del primo Rilke — ma anche di altri autori, ad esempio Kubin — è intessuta di questa colpa e di questa conoscenza. La vecchia Praga è inoltre uno dei luoghi — spaziali e spirituali — in cui avviene l'assimilazione ebraica, quel processo che distacca l'ebreo orientale dalla totalità della Legge, disintegrando così la sua identità, per inserirlo in una società che di lì a poco lo respingerà col suo furore antisemita, sicché egli verrà a trovarsi in una terra di nessuno. È il vicolo cieco che sostanzia, come ha osservato Giuliano Baioni, la narrativa di Kafka, la quale inalza la situazione dell'ebreo orientale sradicato a condizione esemplare dell'individuo contemporaneo, minacciato nella sua identità ed esiliato dalla vita. Dalla Galizia austriaca o russa tante voci della letteratura ebraica diranno, in te-

desco e soprattutto in *jiddisch*, l'odissea di questa frantumazione, di cui l'emigrazione negli Stati Uniti sarà il simbolo preferito ed estremo. Il grande poeta di questo sradicamento è oggi Isaac Bashevis Singer, che afferma di considerarsi uno spettro in quanto scrittore che scrive in *jiddisch*, lingua, a suo avviso, « morta » e cioè veicolo di pura espressione che dice valori e cose distrutte ed esistenti ormai solo nella pura irrealtà della parola: di una parola che tende peraltro anch'essa a scomparire, in quanto Singer la sottrae al colorito uso vernacolo-comunicativo dello *jiddisch* parlato dalle comunità ebraico-orientali negli Stati Uniti. Da quel mondo, dallo *shtetl* galiziano, è partito pure Manès Sperber, come uno degli eroi di Mendele Moicher Sfurim, di Schalom Alejchem o di Iljà Ehrenburg, i quali s'avventuravano, intrepidi e riottosi, nel vasto e infido reale che s'apriva fuori dalle mura del borgo. Ma come ogni odissea, pure quella ebraica è un ritorno a casa: anche Manès Sperber, dopo una tumultuosa milizia nel cuore della storia universale, è tornato allo *shtetl* con i suoi *Wasserträger Gottes*, libro di memorie ebraiche che sigilla l'itinerario di un militante rivoluzionario deluso dalla rivoluzione ossia dalla storia. Pure i personaggi di Roth, naufraghi della storia, cercano di dirigersi verso casa: la casa è l'impero, lo *shtetl*, l'intima *Heimat* perduta e distrutta. « A casa, presso il focolare, esisteva forse ancora l'Austria », pensa Carl Joseph Trotta nel *Radetzkymarsch*.

La letteratura austriaca del novecento è dominata dalla consapevolezza che la casa (e quindi l'Austria) non esiste più e che con essa sono scomparsi ogni ordine ed ogni armonia. Esistono solo conflitto e disordine, perché l'ordine universale — si dice nel *Processo* kafkiano — è ormai la menzogna. Il manifesto ideale della letteratura austriaca del novecento, la *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal che per così dire l'apre e l'inaugura nel 1901, è la pudica denuncia di una crisi irreparabile che ha investito l'ordine primario della civiltà e della vita, quello che organizza il brulicare delle cose nella gerarchìa del linguaggio. Lord Chandos è travolto da un'epifania ininterrotta ch'egli non riesce a dominare nella parola; il significato bruciante

dell'esperienza e il fluire indistinto della vita non si lasciano più afferrare dal significante, che articolandoli li separa arbitrariamente dal tutto e così li irrigidisce e falsifica. L'io, che vorrebbe potenzialmente disporre di un significante per ogni attimo di ogni fenomeno, non riesce a porre fra sé e il mare della corrente vitale il graticcio del linguaggio, che organizza e gerarchizza quel turbine di elementi primi, e anela agli spazi liberi e selvaggi della vita non codificata. Ma senza l'ordine della parola, che lo distingue dal fluire, l'io stesso si perde, si scioglie nelle sensazioni che provvisoriamente, secondo il principio di Mach, lo compongono e non riesce a porsi quale centro prospettico in base al quale la realtà riceve un ordine. Il vortice del reale, visto da distanza zero come la pelle del dito avvicinata all'occhio e osservata attraverso la lente d'ingrandimento, perde ogni gerarchia di proporzioni e si sbanda in una molteplicità indifferenziata.

Nella *Lettera di Lord Chandos* ha luogo un'instancabile epifania: il senso brilla e riluce nelle apparenze, nelle cose mute e indicibili, come lo scintillio intenso e ineffabile che traspare dai palazzi di Vienna nel *Garten der Erkenntnis* di Leopold von Andrian o negli oggetti taciti e traboccanti di significato che luccicano in se stessi, nelle case abbandonate durante la villeggiatura estiva, nella *Strudlhofstiege* di Doderer. Ma tra il significato e il significante s'è aperto uno iato incolmabile, che confina il primo all'ineffabile e riduce il secondo a forma vuota. L'atto espressivo implica sempre un'entropia del senso: quest'ultimo, come dice la frase di Maeterlinck scelta da Musil quale epigrafe del *Törless*, brilla nel profondo del mare, ma appena la parola lo porta alla superficie, la perla lucente degli abissi si trasforma in una dozzinale perlina di vetro. Le parole, dice una lirica giovanile di Rilke, sono dei muri i quali celano il senso, che scintilla inafferrabile appena dietro di essi; l'oro dell'infanzia che riluce negli oggetti, scrive ancora Rilke in uno dei suoi primi racconti, si trasforma in valuta cartacea quando il padre nomina le cose, e questa cartamoneta viene via via svalutata da un'inflazione vertiginosamente crescente. La convenzionalità e la sostituzione pro-

prie al segno linguistico, e la loro funzione nel meccanismo della società e quindi dell'autorità, distruggono l'irriducibile senso originario dell'esperienza. Nel *Törless* la parola è una perifrasi imprecisa che tutt'al più aggira il significato, una lente d'ingrandimento che deforma e falsifica il suo oggetto, un'articolazione distintiva e oppositiva che non può rendere ciò che — prima della parola — è totalità ignara di articolazione e del principio di contraddizione; è un'entropica traduzione dell'atemporale e dell'istantaneo nella dimensione lineare del linguaggio, che gli è fatalmente eterogenea.

La parola circoscrive un vuoto, un centro inafferrabile come il gran buco dell'anima, l'inesistente idea dell'Azione Parallela, il mancante nucleo unificatore delle qualità e lo spazio serrato dall'anello nuziale che Clarisse si è sfilata dal dito. La parola, primo ordine imposto alla realtà, è la base di ogni costruzione umana ma se le parole, come dice Musil, assomigliano alle evoluzioni delle scimmie che saltano fra i rami senza toccare terra ovvero se le parole non hanno alcun legame con le cose, tutto l'edificio del reale organizzato dall'uomo si trova ad essere campato in aria. In questo disordine l'io si trova esposto all'« irruzione dal basso » degli oggetti che la disgregazione dei valori, secondo Broch, ha emancipato da ogni gerarchia di significati. Il Malte, nell'omonimo romanzo rilkiano, ha bisogno di scrivere la sua vita per darle una consistenza definita, giacché altrimenti essa si perderebbe nell'indistinto e impercettibile pullulare del *continuum* vitale, ma tale forma imposta all'esistenza, se dà a quest'ultima una realtà distinta ed autonoma, al contempo la imbalsama e la fossilizza nella morta immobilità della scrittura, nella rigidità cadaverica dell'enunciato. Malte che scrive non può identificarsi con quel Malte che viene scritto. Senza la griglia del linguaggio, l'io peraltro si perde nell'indifferenziato, non si distingue più dall'amorfo fluire. Quando cedono le cuciture del segno (in questo caso, della parola « bocca di rosa » detta da Moosbrugger a una ragazza) Moosbrugger affonda in quegli squarci sino a dissolversi in un puro inconscio inarticolato, come il « gorilla » della *Blendung* di

Canetti che, liberatosi della cultura e del linguaggio — ossia, come si dice nel romanzo, del salvagente che separa i presunti individui dal mare della massa amorfa — raggiunge quel profondo oceano fragoroso.

Tutta la letteratura austriaca, dalla *fin de siècle* agli anni Trenta, è una grandiosa e ribelle denuncia del disordine della vita contemporanea, orfana di ogni Legge. La radice prima del disordine viene additata ora nell'eclissi di un valore centrale (ad esempio da Broch e da Roth) ora nella disgregazione del segno e insieme del soggetto. Sono gli anni in cui viene messa radicalmente in crisi — in sede scientifica, psichiatrica e filosofica — l'unità del soggetto e la fiducia in una sostanza oggettiva; il cumine di questa rivoluzione, il superuomo nietzscheano che Gianni Vattimo traduce giustamente « oltre-uomo », è l'idea di un nuovo stadio antropologico, di un nuovo tipo d'uomo librato « oltre » i tradizionali confini dell'io umanistico e cioè di una nuova organizzazione dei molteplici nuclei psichici che compongono la precaria unità dell'individuo. La letteratura austriaca del novecento offre spesso una lucidissima rappresentazione, pur controllata dal riserbo e dall'ironica reticenza, di questo prorompere della molteplicità psichica e della conseguente lacerazione del linguaggio.

Secondo una tesi sostenuta di recente da alcuni studiosi — e con particolare vigore da Massimo Cacciari — la crisi espressa dalla cultura danubiana sarebbe ancor più radicale e comporterebbe, in base alla logica di un rigoroso pensiero negativo, non solo la coscienza della propria irresolubilità ma anche la rinuncia — esplicita, lucida e produttiva — a qualsiasi fondazione o rifondazione filosofica. La crisi che investe le scienze — soprattutto la matematica — e la filosofia, distruggendo la possibilità di fondarle oggettivamente, conduce — con Hertz e Boltzmann e specialmente con Wittgenstein — a ridurre il fondamento a mera convenzione operativa. L'immagine e il modello trovano la loro validità non nel preteso accostamento a un ipotetico valore, bensì nella funzionalità del loro meccanismo. La parola è pura regola di gioco, tecnica di organizzazione, strumento di progettazione — per Nietzsche,

volontà di potenza. L'indicibile, che può essere mostrato e non detto, resta quindi totalmente estraneo all'ambito della parola, anziché essere una meta irraggiungibile ma pur sempre inseguita da esso. Il soggetto e la sostanza non soltanto si dissolvono, ma vengono radiati dall'orizzonte dell'avventura linguistica. Il nulla non è più avvolto dal pathos degli sforzi che cercano di esorcizzarlo; semplicemente non è nulla. Cacciari, che interpreta in questa chiave tutta la cultura danubiana (dalla scienza alla musica, dall'arte all'economia, dalla letteratura alla filosofia), contrappone il rigore dei grandi scrittori austriaci che hanno saputo eliminare, a suo avviso, il problema della verità e dell'indicibile, alla retorica di coloro i quali, come Karl Kraus, gli sembrano nutrire una retorica e perciò falsa fede nella parola come Logos, capace di cogliere e di fondare la verità. Cacciari contrappone anzi la negatività degli austriaci a quella di chi, come ad esempio Schopenhauer, gli pare aver capito l'irrimediabile perdita di ogni sintesi ontologica ma ancora accanirsi — con tumultuosa nostalgia per la totalità e la verità — a denunciare e ad accusare l'orrore del mondo irriconoscibile. Il silenzio austriaco è oltre ogni nichilismo e ogni disperazione, oltre ogni nostalgia del significato; è positivamente risolto nella progettazione funzionale di nuovi ordini e nuove regole.

Il musiliano buco nell'anima sarebbe dunque non il mistero che rilutta alla definizione, ma semplicemente ciò che non esiste, come non esiste il centro dell'anello di Clarisse né il nucleo dell'Azione Parallela né il vuoto circoscritto dalla parola nel *Törless* e nelle *Vereinigungen*. Il significato risulta, come il segno *i* corrispondente all'inesistente $\sqrt{-1}$, una convenzione mediante la quale si risolvono calcoli utili a fini pratici e si crea la possibilità di passare da una riva all'altra attraversando un ponte che non c'è. Anche l'atto rilkiano del dire, del *Sagen* assurto a gesto esistenziale assoluto e svincolato dal riferimento a un significato, può configurarsi come una suprema funzione operativa, che rimanda unicamente a se stessa e alle proprie regole: la parola genziana strappata alle tenebre, nelle *Elegie*, non è una genziana bensì la *parola* « genziana ».

Non più quindi anima ed esattezza, ossia l'utopia saggistica di penetrare col rigore della scienza la morbida zona dell'anima, bensì soltanto l'esattezza, che si preclude l'anima. Anche per Kafka, in fondo, le sirene tacciono e la ferita di Prometeo si chiude in una roccia priva di senso: il silenzio non copre un significato che non si può formulare, ma equivale a nulla.

Tuttavia Kafka ha anche raccontato la parabola della *Kaiserliche Botschaft*, di un messaggio supremo che non arriva e non viene trasmesso mai, ma che pure è in cammino, che sussiste a prescindere e al di fuori della possibilità di recepirlo e di formularlo. La stessa cosa vale per la Legge, cui il campagnolo non riesce ad accostarsi ma che riluce inestinguibile; la verità, che non può essere rappresentata, esiste unicamente aldilà della rappresentazione e anzi solo la smorfia sul viso che si ritrae abbagliato dalla sua luce, ha scritto Kafka, è vera. Chi cerca, non trova, ma chi non cerca viene trovato, ha scritto ancora Kafka, trovato dalla verità. Può darsi, anzi è certo che questa verità kafkiana non sia alcuna istanza trascendente il piano della vita bensì la vita stessa nel suo caldo opaco e inafferrabile scorrere, ma questa vita è avvolta dall'alone di una pienezza di senso, che risplende nel suo torpido gorgo. Anche per Musil è innegabile la passione bruciante di spingersi nell'indicibile, di dirlo pur sapendo di non potervi riuscire, di afferrare l'assoluto del regno millenario, del viaggio in paradiso, della ridda vitale compressa nell'insufficienza della parola. V'è una ricerca del significato così intensa da consumare e svuotare il significante e da provocare la disgregazione centrifuga della personalità, incapace di sopportare l'altissima tensione del suo soggiorno fra le vette dell'esperienza. Clarisse giunge alla demenza per la trasparenza assoluta con la quale le si presentano sull'isola i significati della vita. Questi significati balenano « aldilà del linguaggio », come la totalità dell'essere per il Virgilio di Broch, e restano irriducibili perfino al febbrile linguaggionatura di Clarisse, ma appaiono altresì sottratti ad ogni convenzione e immessi in una necessità esistenziale aldilà d'ogni arbitrio segnico.

Certamente Cacciari ha ragione di opporre la reticenza austriaca al pathos schopenhaueriano e wagneriano degli scrittori che interrogano, aggrediscono e ribadiscono il nulla con l'alta enfasi della disperazione. Lo scrittore austriaco è ironico anche verso il nichilismo, sorride pure della negatività e sottace le grandi domande esistenziali, che il suo riserbo giudica impudiche e, con Hofmannsthal, « indecenti ». L'aristocratico naufraga con la noncuranza impersonale di chi sa quanto poco sia importante, per il corso oggettivo del mondo, il suo naufragio, e quanto fuori posto sia dunque il parlarne. Il soggetto che si scinde è quasi sempre, nella letteratura austriaca, un nobile: Lord Chandos, Malte, l'ultimo Contarin, il principe di *Verstörung*. A impersonare la crisi dell'individuo non è il borghese, come nelle altre letterature europee, ma l'aristocratico, perché fin dall'inizio la civiltà borghese è apparsa all'intellettuale austriaco (in virtù del ritardo storico-politico dell'Austria ottocentesca, che si è convertito ai primi del novecento in una *tabula rasa* dei valori classici ottocenteschi e dunque in un'eccezionale apertura alla cultura postborghese) non quale emblema della totalità bensì della sua riduzione. Digiuna delle grandi sintesi filosofiche ottocentesche, l'Austria ha potuto recepire con particolare disponibilità le varie forme di pensiero analitico e negativo subentrate alla crisi della fondazione sintetica.

La reticenza ironica dello scrittore austriaco nei confronti del significato è tuttavia la sua peculiare forma di nostalgia del significato, nostalgia che si vieta pudicamente di esprimersi. L'ironia, il silenzio, l'assenza sono la contumacia dell'essenza, segretamente mai rinnegata. Nella *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo — uno dei più grandi scrittori danubiani — la celebre scena della partenza di Ada, con i suoi occhi sporgenti e l'afa della fiacca giornata, è una grande scena d'amore, certo d'amore non detto e mimetizzato, forse dell'amore finito e passato, che esiste tuttavia quale fine dell'amore e che regge, *in absentia*, la vita e che dunque non può mai venire realmente escluso dal campo di tensione. Naturalmente la massima allusione che Svevo può fare a quel significato latitante è un soffio

di pigro scirocco o una nervosa boccata di sigaretta, ma è questa reticente obliquità che permette di far risaltare, in negativo, il senso irreperibile. Lo stesso rifiuto della sintesi, caratteristico della cultura austriaca, è teso a difendere il mobile senso della vita da ogni annullamento-superamento. Il rifiuto della sintesi è la scettica e pessimistica sfiducia di trovare una soluzione ai conflitti, nei quali si scorge l'unica possibilità vitale e dei quali si cerca di procrastinare indefinitamente la composizione. Il *fortwursteln* absburgico, la tecnica di tirare avanti differendo il più possibile la scelta, è divenuto stile di vita, categoria esistenziale.

Provvisorio compromesso di tendenze antitetiche e precaria convivenza di contrasti, l'Austria doveva la sua sopravvivenza, fin dal secolo scorso, all'arte di prolungare tale provvisorietà e di scansare ogni scelta decisiva che avrebbe implicato la rottura di quell'equilibrio e l'eliminazione di molte delle sue componenti essenziali e antitetiche, scartate a favore di una direzione unidimensionale. La coscienza che ogni passo è un passo verso l'abisso e che ogni azione può essere la miccia destinata a far esplodere l'imponente ma incrinata compagine, induce a cercare le ragioni di vita nello spazio dei contrasti irrisolubili e nel rinvio della loro risoluzione. La massima vittoria possibile, dice Rilke, è sopravvivere; la contingente situazione storico-politica favorisce un'acutissima intuizione pessimistica circa il vicolo cieco imboccato da tutta la storia moderna, che non sembra promettere soluzioni positive ai conflitti irriducibili ma soltanto la distruzione di alcuni dei termini in lotta, non redenti né superati in alcuna sintesi che li trascenda conservandone le istanze sostanziali. La storia appare una progressiva amputazione della vita e ogni scelta, politica o personale, una perdita di quei valori, sentimenti e desideri che solo l'elusione della decisione può mantenere in vita un po' più a lungo. Dai personaggi di Grillparzer a quelli di Hofmannsthal, l'eroe austriaco non sceglie per non perdere e non perire, si muove in una continua oscillazione polare per tenere più lontani possibile i termini delle antitesi, affinché essi non s'incontrino

mai in una sintesi che li annulli. Questo spazio dell'indecisione e dell'elusione, che vuol sempre impedire alle varie parti in gioco di comporsi in un intero definitivo, è lo spazio della vita precaria e minacciata, del desiderio erotico sempre acceso dall'oscillazione ironica, del significato sempre latitante ma che esiste e brilla in tale fuggitiva dissimulazione. Questa guerriglia vuol salvare nel conflitto permanente il senso, sottraendolo alla morte incarnata dall'ordine. L'io stesso si risolve in un mobile campo di tensioni, e in questa mobilità trova la sua identità più vera.

Quando la morsa dell'irrigidimento si fa più stretta, è certo possibile anche un'altra difesa, apparentemente antitetica ma complementare. È la difesa negativa, cui Kafka e Canetti — e più tardi Thomas Bernhard — hanno dato una grandiosa espressione poetica. Se tutta la vita, ferreamente organizzata nella complessità sociale, è un'aggressione contro il fragile io, l'unica possibilità di difendersi sarà quella di negarsi alla vita come il dottor Kien, di amputarsi di quasi tutta la vita perché quella tenuissima vita che ancor si possiede non ne venga stritolata: l'io diviso, dirà Laing, si uccide per non essere ucciso, muore di fame per non morire avvelenato. La letteratura austriaca ha offerto delle altissime parabole di quell'autodistruttivo meccanismo di difesa che ha portato la *ratio* occidentale del nostro secolo a esasperare e a stravolgere nell'irrazionalità, come l'animale della *Tana* kafkiana, la razionalità difensiva. La muraglia che dovrebbe difendere l'impero, scrive Canetti, viene sempre più rafforzata e ingrandita finché essa copre e schiaccia l'impero stesso, ridotto interamente a muraglia: la forza vitale dell'inconscio, riserva primaria di energia, viene totalmente prosciugata e soffocata. All'aggressione del mondo l'eroe di Canetti o di Bernhard oppone la testa costruita « contro la realtà », lo spazio rarefatto dell'intelligenza, il protettivo catalogo della mente. La letteratura austriaca è dominata da una passione analitica che disgrega ogni intero mirando all'articolazione di un dizionario universale della vita, a un manuale di geometria della tenebra. Dal protagonista del *Castello* al notaio di *Sonne und Mond*, i personaggi della letteratura

austriaca sono, al pari dei loro creatori, degli agrimensori del mondo, enciclopedisti che stendono voci e lemmi per ogni dettaglio dell'esistenza, per ogni particolare della totalità infranta.

Nella precisione intellettuale di questo dizionario la vita si chiarifica e insieme si condensa, si riduce alla sua essenza o meglio a una sua essenza immateriale, che le toglie l'aspro pungiglione dell'immediatezza e la rende minacciosa. Gli eroi di Canetti sperano che l'oggi diventi presto domani, si protendono verso il futuro perché nel futuro il presente sarà già trascorso e la vita non farà più male o almeno non farà più così male come nel momento del suo trascorrere, quando i suoi colpi lasciano il livido. Il vegliardo di Svevo ritrova soltanto molti anni dopo, nella rarefazione del ricordo, la luce di una sera e di un sorriso di donna che egli non aveva potuto scorgere nel momento del loro risplendere perché nel presente, com'egli dice, ogni luce della vita è oscurata dall'ansia di vivere. Pure i personaggi di Doderer anelano a trovare la vera esistenza quando la storia è già finita e la vita splende attutita, senza far troppo male. Questa purezza della vita liberata da ogni sovrastruttura contingente la si può raggiungere quando la vita è divenuta vita scritta, quando le vicende degli eroi di Doderer sono divenute la cronaca nella quale uno di essi, Geyrenhoff, le ha registrate e quando si guarda alla vita dalla distanza della pagina e dall'alto della finestra dell'ultimo piano — e oltre gli spessi vetri della medesima — di Geyrenhoff. Tale ricerca di vita assoluta e pura vuol liberare l'esistenza di ogni sovradeterminazione particolare per coglierla nella sua intatta essenza, nel suo senso che brilla non ancora determinato né offuscato da nulla. Musil immagina lo spazio astorico e asociale di cielo e di mare per il suo viaggio in paradiso; Doderer vagheggia un'« isola del puro presente » incontaminata da quelle qualificazioni parziali di cui è fatto ogni concreto presente. È una ricerca che non finisce mai, perché ogni volta il punto raggiunto, che si credeva fosse il centro, si rivela un altro strato della sovrastruttura da scrostare per avvicinarsi a quel senso che brilla sempre

altrove, un po' più in là. A un certo punto è la vita stessa che finisce per apparire una gigantesca sovrastruttura di se stessa: in una pagina della *Strudlhofstiege* Doderer celebra la perfezione e la complessità del corpo umano, salvo poi deplorare che intervenga un processo negativo a logorare e a corrompere quella perfezione strutturale, ossia la vita...

Ma quest'eclissi o latitanza del significato, o addirittura l'ansia dinanzi al suo presentarsi originario, è la paradossale forma negativa con la quale la letteratura austriaca ribadisce la sua ironica e taciuta fede nell'esistenza del significato. Ciò che distingue spesso gli scrittori sperimentali austriaci da quelli ad esempio tedeschi è proprio l'emergere in controluce, dietro la loro arte combinatoria, dell'esigenza del senso, mentre sovente il gioco linguistico degli altri si esaurisce nella verifica tautologica delle strutture linguistiche. Il fascino della letteratura austriaca è, accanto al rigore della convenzione, la nostalgia del senso e della totalità (e degli irriducibili conflitti ch'essa comporta) che incalza segretamente l'ordine di quella convenzione. Anche le tesi più radicalmente negative traggono il loro spessore (come l'interpretazione stessa di Cacciari) da quella tensione ch'esse dichiaratamente escludono. Pure in Austria, nel secondo dopoguerra, è sembrata affermarsi una letteratura dell'ordine ossia della convenzione segnica assunta tautologicamente a tema della rappresentazione linguistica, similmente a quanto accadeva con la progettazione stilistica comune alle altre letterature occidentali. Ma pure dietro l'ordine perfetto del *Hausierer* o dell'*Angst des Tormanns vor dem Elfmeter* di Peter Handke affiora il conflitto dell'inespresso, di un qualche *Unglück* che, come ogni vero valore poetico, sta anche nella sempre irrisolta conflittualità latente in ogni ordine; sta anche dietro il testo, aldilà del libro scritto.

« DIE TERRORISTEN SIND NICHT DIE KINDER HITLERS... »

Dialog mit dem deutschen Literatur-Nobelpreisträger Heinrich Böll

Von
ALEXANDER BAUER (P.E.N.)
Hamburg

Im Zusammenhang mit der Verfolgung gemeingefährlicher Terroristen in der Bundesrepublik Deutschland sind auch manche Intellektuelle in den Verdacht geraten, « Sympathisanten » dieser Terroristen zu sein oder ihnen durch ihre Theorien zu Staat und Gesellschaft die « geistigen Waffen » für ihren wahnwitzigen und in seinen Zielsetzungen absurden « Kampf » geliefert zu haben. Zu denen, die im Rahmen dieser ideologischen Auseinandersetzung immer wieder ins Kreuzfeuer der öffentlichen Meinung gerieten und nach wie vor geraten, zählt auch der deutsche Literatur-Nobelpreisträger Heinrich Böll, ein Autor von Weltrang, dessen Romane und Erzählungen auf allen Kontinenten seit langem gelesen werden.

Böll hat immer wieder zu den terroristischen Umtrieben in der Bundesrepublik Deutschland und woanders Stellung genommen und sich dabei oft Mißverständnissen ausgesetzt, die noch immer nicht ausgeräumt sind und weiterwirken. Wir haben diese Tatsache zum Anlaß genommen, dem Nobelpreisträger eine Reihe von Fragen zur Terrorszene und zur inneren Sicherheit, aber auch zum Literaturbetrieb und zur Poesie heute und deren Überlebenschancen in einer mate-

rialistisch orientierten Welt vorzulegen. Die Antworten darauf können natürlich nur im engen Zusammenhang mit dem Böllschen Oeuvre betrachtet und eingeordnet werden, ihre Komplexität verträgt keine nur oberflächliche Einschätzung.

Heinrich BÖLL, der am 21. Dezember sein 60. Lebensjahr vollenden konnte, wurde 1917 in Köln geboren, war dann Buchhändler und Soldat und schließlich Student der Germanistik. 1951 wurde er freier Schriftsteller. Er publizierte u.a. die Romane *Wo warst du, Adam?, Und sagte kein einziges Wort, Haus ohne Hüter, Billard um halbzehn, Ansichten eines Clowns* und *Gruppenbild mit Dame.* 1972 bekam er als sechster Deutscher in Stockholm den Nobelpreis für Literatur.

BAUER: « Mut machen durch "parteiliche" Literatur — dazu ermunterte ein junger Autor seine Kollegen unlängst beim PEN-Club. Wie sehen Sie das: Parteilichkeit? ».

BÖLL: « Alle Literatur ist parteilich, auch die, die das Bestehende uneingeschränkt preist, Veränderung ablehnt oder sich im Vergangenen bewegt. Auch Gottfried Benn, der die Welt nicht verändern wollte, hat sie verändert ».

BAUER: « Um den Terroristen von heute ein Etikett umzuhängen, nannte man sie — zum Beispiel — kurzerhand "die Kinder Hitlers". Was sogleich ein anderes Etikett zur Folge hatte: das des "Sympathisanten" für den parteilichen Autor. Was ist daran schief, Heinrich Böll? ».

BÖLL: « Die Terroristen sind nicht die Kinder Hitlers, sie sind die Kinder von Vätern, denen es zu leicht gemacht worden ist, oder die es sich zu leicht gemacht haben, aus einer terroristischen Dikatur in eine parlamentarische Demokratie überzuwechseln. Diese Feststellung trifft n i c h t auf alle Personen der Szene zu, zum Beispiel nicht auf Ulrike Meinhof und Gudrun Ennslin. Vielleicht kommt diese Feststellung dem Problem etwas näher als die zu einfache Formel: Hitlers Kinder. Das Wort Sympathisant ist durch den Gebrauch in den vergangenen Monaten hier zum Un-Wort

geworden. Schade, daß ein so schönes Wort wie Sympathie dadurch infiziert worden ist ».

BAUER: « Maß-losigkeit ist dabei ganz sicher im Spiel, nach links wie nach rechts. In einem Essay schreiben Sie: "Unsere Gesellschaft als Ganzes ist maßlos" — in der doppelten Bedeutung des Wortes. Und Sie fragen: "Wer ist in ihr maß-gebend?" Gibt es eine klare Antwort? ».

BÖLL: « Es gibt keine klare Antwort, es bleibt nur festzustellen, daß Profit, Vorankommen, Eigentum zu den wenigen erkennbaren Maßstäben gehören, und es muß Konflikte und Probleme geben, wenn eine materialistische Gesellschaft sich nicht als solche erkennt, sondern den Materialismus anderswo anprangert. Wenn man mehr oder weniger offen zugibt, daß Moral und Politik, Moral und Geschäft nichts miteinander zu tun haben, sollte man aufhören, von Moral zu reden, sonst schafft man eine Gesellschaft von Schizophrenen ».

BAUER: « Das bringt mich gleich auf ein anderes Wort von Ihnen: daß ein Gesetz so gut oder so schlecht sei, wie die Dehnbarkeit seiner Begriffe. War das jemals anders mit Gesetzen? »

BÖLL: « Nein, es war nie anders, immer waren Gesetze einer weit dehnbaren Interpretation unterworfen, und doch muß man immer wieder darauf hinweisen, weil die Gesetzesgläubigkeit wächst ».

BAUER: « Man versucht immer wieder, Sie (und Ihren Ruhm als Autor) für irgend etwas zu "vereinnahmen". Gibt es für Heinrich Böll einen wirksamen Schutz dagegen? ».

BÖLL: « Der einzige wirksame Schutz dagegen wäre, zu schweigen. Dazu kann ich mich nicht entschließen ».

BAUER: « "Ich will nicht Deutschlands Heinrich sein...", haben Sie geklagt, Deutschland brauche keine Präzeptoren. Und doch macht man Sie dazu, stempelt Sie zum Buhmann. Steckt Ahnungslosigkeit dahinter oder böser Wille? ».

BÖLL: « Ich unterstelle weder Ahnungslosigkeit noch bösen Willen, ich denke eher an Unsicherheit, an Maßstablosigkeit der öffentlichen Meinung — im Zusammenhang mit meinen Darlegungen zur Terrorszene und zur Maß-losigkeit ».

BAUER: « "Man wird uns zeigen wollen, wer der Meister im Lande ist", schrieben Sie in dem selben, eingangs zitierten Essay. Sehen Sie Gefahren für ein derartiges Exempel in allernächster Zukunft, nachdem Sie Ihren Hinweis ursprünglich auf die Wehrdienstverweigerer bezogen? ».

BÖLL: « Es gibt sichtbare, hörbare, spürbare Anzeichen dafür, daß man Grundrechte einschränken möchte, in allen Parteien. Immer noch wird "bürgerlich" nicht vom "Citoyen" her, sondern vom "Bourgeois" her definiert, und die Ordnugsvorstellungen des Bourgeois sind von dem des Citoyen sehr verschieden. Die Gefahr, daß "Meister Bourgeois" die Szene zu beherrschen versucht, ist gewachsen ».

BAUER: « Autorität muß sich als solche bilden, bewähren, haben Sie gesagt; sie müsse ständig gesprächsbereit sein, sich der Kritik stellen. Wie aber soll "der Staat" ein Mindestmaß an Autorität bewahren — zum Beispiel angesichts der Terrordrohung —, ohne sich zumindest partiell autoritär zu gebärden? ».

BÖLL: « Der Staat oder die Regierung muß natürlich Autorität ausüben in einer Situation, in der schwerwiegende Entscheidungen gefällt werden müssen. Das wird doch nicht bestritten, doch muß er (der Staat) oder sie (die Regierung) auch zugeben können, daß am Rand der Fahndungsszene — wahrscheinlich unvermeidlicherweise — Übergriffe und Fehler geschehen, die manchen Mitbürger brandmarken. Es gehört zur Autorität, es stärkt sie, schwächt sie nicht, wenn sie das zugibt und den Betroffenen Wiedergutmachung zubilligt ».

BAUER: « Mag sein, daß Deutschland die Chance der "geschenkten Jahre" nach dem verlorenen Krieg nicht oder nur unzureichend wahrnahm. Anderrerseits ist diese Demo-

kratie doch wieder ein Gegenbeweis, lohnt es doch — Sie selbst haben darüber niemals einen Zweifel gelassen — ihre Freiheiten zu verteidigen. Wo ist da die Grenze, ein praktikables "Rezept"? ».

BÖLL: « Die Grenzen der Freiheit bestimmt das Gesetz: Gesetze sind, wie wir festgestellt haben, in ihrer Auslegung dehnbar. Als Autor muß man diese Dehnbarkeit bis zum äußersten strapazieren. Ich habe irgendwann gesagt, "man muß zu weit gehen, um herauszufinden, wie weit man gehen kann". — Das ist riskant, Risiko gehört zum Beruf, schwierig ist nur, die Grenze zwischen Kritik und Verleumdung zu finden ».

BAUER: « In Ihrer Stockholmer Nobelrede, dem *Versuch über die Vernunft der Poesie* haben Sie gesagt: "Es erscheint mir sinnlos, von alten Ordnungen zu träumen, die nur noch in Museen rekonstruierbar sind". — Wo sind die Alternativen — sind neue Ordnungen überhaupt denkbar, die sich nicht auf Überkommenes gründen; womöglich existiert diese "neue Welt" noch gar nicht, ist sie nur eine Fiktion. Was glauben Sie? ».

BÖLL: « Meine Äußerung bezog sich auf das, was an der Nostalgiewelle modisch und kommerziell ist; sie bezog sich auch auf die Täuschung, die im Traum von alten Zeiten verborgen ist. Ich weiß nicht, ob eine junge Frau, die sich wie ihre Großmutter kleidet, so leben möchte wie ihre Großmutter. Solange es Spiel und Traum bleibt, habe ich nicht das geringste dagegen; man muß nur wissen, daß es Spiele und Träume sind. Wir leben ja schon in neuen Ordnungen, unsere neuen Städte, der Autoverkehr, das Straßennetz, die Einkaufszentren etc. sind eine neue Welt; das Fernsehen, dieses magische Masseninstrument, ist etwas Neues, das wir noch gar nicht richtig wahrgenommen haben, auch die nicht, die es produzieren und sich seiner bedienen. In einer scheinbar zwanglosen Welt leben wir unter Zwängen, über die wir uns nicht klar sind. Diese "neue Welt" ist keine Fiktion, wirkt aber fiktiv, fast utopisch — warum sind denn so viele Menschen krank, physisch

und psychisch? Offenbar empfinden sie die Welt, in der sie leben, nicht als ihre Welt. Es gibt zum Glück Gegenbewegungen; es waren ja junge Menschen, die gegen den Abbruch ganzer Stadtviertel protestierten und dieser Protest hat Erfolg gehabt, fast über Nacht haben sich die Pläne geändert und viele Architekten und Städteplaner sind nachdenklich geworden. Die "neue Welt", wie sie "verordnet" werden sollte und verordnet worden ist, ist von vielen nicht akzeptiert worden. Sie wollen eine Welt, in der sie sich zu Hause fühlen — nicht eine, die ihnen auf Grund von Profitzwängen einfach vor die Nase gesetzt wird ».

BAUER: « Kommen wir auf die Poesie. Sie sei kein "Klassenprivileg, nie eins gewesen", sagen Sie. Wie aber soll ein Schriftsteller Poesie für alle schaffen, sie so quasi für eine "bessere Gesellschaft von morgen" mobilisieren — durch Parteilichkeit, notfalls durch Agitation? ».

BÖLL: « P a r t e i zu ergreifen für eine Ware, durch jene Form der Agitation, die man Werbung nennt und die sich offen zur Kampagne, also zum Feldzug bekennt, übrigens gelegentlich mit durchaus poetischen Mitteln, gilt als ehrbar. Das wollen wir zunächst einmal feststellen. Die Poesie "wirbt" unter anderem um etwas, das man Menschlichkeit zu nennen sich geeinigt hat, oder sie beklagt deren Verlust oder Verfall; diese Menschlichkeit schließt alles ein: Liebe und Brot, Tod und Leben, Wohnung und Geld, Angst, Ehre, Schönheit usw. — insofern ist jede Art der Poesie Agitation, auch die scheinbar privateste ».

BAUER: « Sie haben sich in Stockholm nach Entgegennahme des Nobelpreises eindeutig dazu bekannt, den Widerstand zu internationalisieren und in diesen Widerstand "die Poesie einzubeziehen, die Verkörperung, die Sinnlichkeit, die Vorstellungskraft und die Schönheit". Ein erstrebenswertes Ziel, fraglos, nicht allein für den Schriftsteller. Geben Sie diesem Ziel eine Chance? ».

BÖLL: « Das Zitat genügt, es bedarf keines Kommentars ».

BAUER: « Werden Sie aufhören, sich "einzumischen", wo Ihnen dies geboten erscheint? ».

BÖLL: « Nein ».

BAUER: « In einem Interview beklagten Sie "das Lauern der Öffentlichkeit auf den geringsten Fehltritt verbaler oder gedanklicher Art" und die Tatsache, daß einem (z. B. Ihnen) "eine Unfehlbarkeit unterstellt werde, die man gar nicht beansprucht". Was aber beanspruchen Sie dann als weltbekannter Autor, der zufällig aus Deutschland kommt, aus der Bundesrepublik Deutschland? ».

BÖLL: « Ich betrachte alle meine Äußerungen als Gesprächsangebote, Diskussionsgrundlagen, nie apodiktisch; auch Interviews betrachte ich als Gespräche; daß ich "weltbekannt" bin, bedeutet ja nicht, daß ich ein "Sprecher" für die Bundesrepublik bin; ich beanspruche keine Verlautbarungs- oder Bekanntmachungsqualität ».

BAUER: « Ist es wahr, daß Sie sich insgeheim mit dem Gedanken tragen (oder getragen haben), dieses Land zu verlassen? Kann jemand das tun, dem das Schicksal der Demokratie (und nicht ihres Zerrbilds) am Herzen liegt? ».

BÖLL: « Nein, nie. Hin und wieder bin ich für lange Zeit im Ausland, manchmal fast für ein Jahr, um in Ruhe zu arbeiten — aber das bedeutet nicht "ein Land verlassen" ».

BAUER: « Heinrich Böll ist bei uns längst eine "Institution" geworden, auch in den Schriftstellerverbänden, die sein Gebot von der "Einigkeit der Einzelgänger" ebenso zu beherzigen trachten, wie das vom "Ende der Bescheidenheit". Und bejaht man diese Politisierung, diese Öffnung zu den Gewerkschaften hin — allein schon aus Gründen der Selbsterhaltung des Autors — muß man deshalb der Polarisierung das Wort reden, der Konfrontation um jeden Preis? Sie haben da doch große Erfahrung... ».

BÖLL: « Ich habe nie der Polarisation das Wort geredet; ich glaube, das Gegenteil ist nachweisbar. Es war nur so,

daß die sogenannte Interessenlage der Autoren in der Bundesrepublik auf eine gelinde gesagt rückständige Weise geordnet war. Es mußte notwendigerweise zu Interessenkonflikten kommen, aber Konfrontation ist vermieden worden. Inzwischen ist die Lage der mittleren und kleinen Verlage — auf Grund von riesigen Konzentrationen — so bedrohlich, daß sich die Situation verändert hat ».

BAUER: « Einheitsverbände haben selten Gutes gebracht, zentralistische Übertreibungen immer auch zu Anti-Übertreibungen geführt. Die Resultate kennen wir alle zur Genüge. Hätten Sie einen Rat frei für Ihre schreibenden Kollegen diesseits und jenseits der Elbe, wie könnte er lauten? ».

BÖLL: « Ich wiederhole: Man muß zu weit gehen, um herauszufinden, wie weit man gehen kann — aber bitte verwenden Sie das nicht ohne meinen Kommentar dazu: Gefängnis zu riskieren, ist etwas anderes, als Polemik oder gar Verleumdung zu riskieren, und Austreibung zu riskieren wiederum etwas anderes. Ich maße mir kein Urteil über anderer Leute Mut an ».

BAUER: « Überflüssig zu fragen, ob Sie auch in Zukunft schreiben werden. Aber etwas anderes zum Schluß: Wäre es denkbar, daß Heinrich Böll, der Streitbare und Umstrittene, bald freiwillig vom Fenster der Tagesaktualität zurücktritt und in der Einsamkeit seiner Studierstube die Bilanz eines von der Literatur geprägten Daseins zieht? (Wir brauchen ja nicht gleich das Wort "Memoiren" in den Mund zu nehmen) ».

BÖLL: « Vorläufig besteht die Gefahr nicht, es liegt mir auch wenig daran, mich mit mir selbst zu beschäftigen. Ich habe vor zwei Jahren in Paris ein sehr langes Gespräch geführt, das im Frühjahr 78 in Paris als Buch herauskommen soll (Titel: *Entretiens á Paris*), das hat wohl biographische Partien, aber es ist ein G e s p r ä c h ».

BEMERKUNGEN ZU M. MONTINARIS « INTERPRETATION ALFRED BAEUMLER »

Von
MARIANNE BAEUMLER
Eningen

Die von M. Montinari in der vorliegenden Zeitschrift (XVII, 2 [1974], S. 49-71) unter dem Titel *Appunti su Nietzsche e il Nazionalsocialismo* (*L'Interpretazione di Alfred Bäumler*) veröffentlichten Thesen zu Baeumlers Nietzsche-Interpretation, die Montinari auch auf dem Internationalen Nietzsche-Kolloquium in Palermo im Mai 1976 sowie an mehreren Universitäten vorgetragen hat, sind von mir in einer 27seitigen Replik mit Aufweis des philologischen Tatbestandes widerlegt worden; auf den mir hier für eine Widerlegung eingeräumten 5 Seiten werde ich zum Verzicht auf philologische Nachweise genötigt. Dem interessierten Leser steht meine vollständige Replik im Archiv des Instituts für Zeitgeschichte (München 19, Leonrodstr. 46 b) zur Verfügung.

Montinari macht Baeumler zum Vorwurf, in seinem 1931 erschienenen Buch *Nietzsche der Philosoph und Politiker* eine Politisierung Nietzsches vorgenommen zu haben, die damals eine Neuheit darstellte und den verborgenen politischen Tendenzen am Ausgang der Weimarer Republik entgegenkam. Nietzsche, dessen Gedanken im Grunde mit der NS-Ideologie nicht in Übereinstimmung gebracht werden können, sei durch Baeumler dem Nationalsozialismus angenähert worden. Daher nennt Montinari Baeumler die « Schlüsselfigur im ideologischen Bereich des 3. Reiches für diese Annektierung Nietzsches »; seinen Vorwurf präzisiert

er dahingehend, daß Baeumler eine « Germanisierung » bzw. « Nordifizierung oder Aufnordung » Nietzsches vorgenommen habe. Diese Politisierung wurde nach Montinari nur dadurch möglich, daß Baeumler Nietzsches Werk in willkürlicher Verstümmelung seiner Interpretation zugrundegelegt habe. In folgende Hauptpunkte lassen sich die Vorwürfe Montinaris zusammenfassen:

1. Baeumler bezieht seine Nietzsche-Deutung vorwiegend aus den nachgelassenen Schriften, vor allem aus der « völlig kritiklos » übernommenen Nachlaß-Kompilation *Der Wille zur Macht*. Die damit verübte « Verstümmelung » ist die Voraussetzung seiner fehlerhaften und verfälschenden Nietzsche-Deutung. Die wirkliche Interpretation Nietzsches ist dagegen nur aus den chronologisch geordneten Schriften in der Reihenfolge ihrer Niederschrift und in ihrer Gesamtheit zu gewinnen.

2. Die von Baeumler vorgenommene Systematisierung der Aphorismen Nietzsches, d. h. die nachträgliche logische Arbeit der Zusammenfügung seiner Gedanken, steht im Widerspruch zu Nietzsches Abneigung gegen jedes Systemdenken.

3. Baeumler entgeht « total » der Einfluß der Naturwissenschaften auf Nietzsches Werk.

4. Baeumler interpretiert Nietzsche ähnlich wie Klages einseitig als geist- und bewußtseinsfeindlich und verkennt seine eigentliche Lebensphilosophie.

5. Baeumler weist den Gedanken der Ewigen Wiederkunft als für das philosophische System Nietzsches irrelevant ab und steht damit im Widerspruch zu den Auslegungen von Heidegger, Jaspers und Löwith.

Die Vorwürfe, die Montinari gegen Baeumlers Bewertung des Nietzsche-Nachlasses, vor allem des *Willen zur Macht* erhebt, decken sich mit denjenigen, die Karl Schlechta bereits vor 20 Jahren anläßlich der von ihm besorgten Nietzsche-Ausgabe des Verlags Hanser vorgebracht hat. Der Verlag Hanser betrieb seine Werbung seinerzeit mit dem Argument, in seiner Ausgabe den « manuskriptgetreuen » und damit philologisch einwandfreien Abdruck der Nachlaßfragmente vorgenommen zu haben. Daß dies nicht zutrifft, ist Schlechtas eigenen Ausführungen zu entnehmen: er gibt zu, anstelle der nach bestimmten Gedankengruppen geordneten Kompilation des bisherigen *Willen zur Macht* eine « ungeordnete Masse » zu bieten und schreibt: « Wenn ich aber Nietzsches Ordnung nicht habe, dann suche ich das mich Interessierende lieber selber zusammen ». Das Recht, die bestehende Anordnung nach eigenem Gutdünken durcheinanderzuwerfen, leitet er daraus ab, daß Nietzsches Werk nach seiner Auffassung « eine Welt vollendeter Sinnlosigkeit » zu erkennen gebe [1]. Mit diesen Argumenten scheint sich Montinari zu identifizieren, da er Baeumler zum Vorwurf macht, trotz Schlechtas « Enthüllungen » seine Bewertung des Willens zur Macht beibehalten zu haben. - Als Zeugen für die Berechtigung seiner Kritik nennt Montinari Jaspers, Heidegger und Löwith, ohne jedoch im geringsten auf die Äußerungen der Genannten zur Frage der Bewertung des *Willen zur Macht* einzugehen. Daß Karl Löwith heftig gegen Schlechtas Vorgehen und Argumentation protestiert hat, wird von Montinari unterschlagen [2]. Auch Heidegger und Jaspers bewerten den *Willen zur Macht* eher im Sinne Baeumlers als Schlechtas.

Die entscheidende Diskrepanz zwischen den Auffassungen Motinaris und Baeumlers besteht darin, daß Montinari von vornherein auf jeden Versuch einer Interpretation von Nietzsches Gesamtwerk Verzicht leistet und nur zwei Gesichtspunkte geltend macht: 1. den gesamten Umfang von Nietzsches schriftlichen Äußerungen zu berücksichtigen, 2. diese Texte in der Reihenfolge ihrer Niederschrift zu interpretieren und nicht « systematisch » zu behandeln.

Montinaris Behauptung, Baeumler habe den *Willen zur Macht* völlig kritiklos seiner Interpretation zugrundegelegt, trifft nicht zu, wie Baeumlers Ausführungen im Nachwort zum *Willen zur Macht* von 1930 zu entnehmen ist (KTA 78,

---

[1] Karl Schlechta, *Der Fall Nietzsche*, 2.A. München 1959, S. 127.

[2] s. « Merkur » Nr. 126, August 1958, S. 781 ff., und « Philosophische Rundschau » 7. Jg. 1959, S. 119 ff.

S. 701). Über Nietzsches Abneigung gegen jedes Systemdenken und die sich daraus ergebende Problematik einer « Systematisierung » seiner Gedenken hat sich Baeumler im Nachwort zu seiner Auswahl des Nietzsche-Nachlasses geäußert (*Die Unschuld des Werdens*. Stuttgart 1965, KTA 83, S. 528 ff). Keine Interpretation, die Nietzsche als Philosophen behandelt, kann auf eine « Systematisierung » seiner Gedanken verzichten. Erst nach dem Erscheinen von Baeumlers Nietzsche-Buch wurde Nietzsche als Philosoph ernst genommen; Montinari schreibt selbst, daß erst in den Dreißigerjahren die Deutungen des Philosophen Nietzsche von seiten Jaspers', Löwiths und Heideggers, die bis heute ihren Wert bewahrt hätten, entstanden seien. Daß dies im Anschluß an Baeumler geschah, möchte er leugnen, wenn er schreibt: zu dieser Deutung " wäre kein Baeumler nötig gewesen ». Über seine Beurteilung Nietzsches schreibt Baeumler in einer nachgelassenen Notiz: « Ich habe zweierlei in die Literatur eingeführt: 1. Nietzsche ist Philosoph, 2. Nietzsches Gedankenwelt ist einheitlich. Beide Thesen sind von Jaspers, Thomas Mann und zahlreichen anderen stillschweigend übernommen worden. Protestiert hat gegen beide Josef Hofmiller »[3]. Diese Feststellung offenbart eine groteske Situation: ausgerechnet den Entdecker des Philosophen Nietzsche denunziert Montinari als Verfälscher.

Im *Nachbericht* zu Band XVI der Großoktav-Ausgabe (S. 471 ff) gibt Otto Weiß eine Beschreibung des Nietzsche-Nachlasses (zitiert bei Baeumler im Nachwort zum *Willen zur Macht*, Stuttgart 1965, KTA 78, S. 700 f). Die Frage eines manuskriptgetreuen Abdrucks der Fragmente, wie sie von Montinari gefordert wird, erweist sich danach als illusorisch.

Montinaris gegen Baeumler angewandte Methode, bestimmte Aussagen Nietzsches, auf die Baeumler seine Interpretation stützt, durch widersprechende Aussagen Nietzsches zu widerlegen, kann nur das Ergebnis haben, jede These über Nietzsche ad absurdum zu führen. Jeder Nietzscheleser weiß, daß Nietzsche in Widersprüchen und aus den unterschiedlichsten Perspektiven heraus gedacht hat. Leitet man aus diesem Tatbestand die Folgerung ab, Nietzsche als philosophischen Denker zu relativieren, würde die Diskussion auf den Stand zurückfallen, den sie vor der Veröffentlichung von Baeumlers Nietzschebuch hatte, als man Nietzsche nur als Kulturkritiker, Erkenntnislyriker, Aphoristiker und Dichter gelten ließ. Die Kontroverse, die Baeumler zu Beginn der Dreißigerjahre mit J. Hofmiller in den « Süddeutschen Monatsheften » führte, gibt diese Situation wieder, auf die Montinari auch folgerichtig bezug nimmt.

[3] s. dazu Karl Ulmer in: *Nietzsche. Einheit und Sinn seines Werkes*, Bern 1962, S. 83.

Welche Vorstellungen er selbst mit dem Begriff ' Wille zur Macht ' verbindet, wird bei Montinari nirgends sichtbar; für ihn scheint dies ein politischer Begriff zu sein. Sein Vorwurf, Baeumler sei die Bedeutung der Naturwissenschaften für Nietzsches Werk unbekannt, enthüllt sein Unvermögen, Baeumlers Deutung des Willens zur Macht zu verstehen: diese beruht auf der Erkenntnis, daß Nietzsche aufgrund der neuesten Ergebnisse der Naturwissenschaften seiner Zeit, vor allem auf dem Gebiet der Elektrodynamik, den mechanistischen Kausalbegriff der Aufklärung überwunden hat (s. *Nietzsche der Philosoph und Politiker*, Leipzig 1931, S. 41 ff). Der Vorwurf Montinaris, Baeumler habe, ähnlich wie Klages, Nietzsche « bewußtseinsfeindlich » interpretiert, zeigt nur, wie wenig er selbst Nietzsches Gedanken zu kennen scheint: er weiß nicht, daß er damit Nietzsche selbst angreift und unterschlägt überdies, daß sich Baeumler ausdrücklich gegen den Biologismus Nietzsches gewandt hat (ib. S. 28).

Für die angeblich von Baeumler vorgenommene unrechtmäßige Politisierung Nietzsches nennt Montinari zwei Hauptzeugen: Thomas Mann und Heidegger. Die Darstellung des Konflikts Baeumler-Th. Mann ist einer künftigen Veröffentlichung vorbehalten. Zu Heidegger verweise ich auf meine ausführliche Widerlegung Montinaris S. 13 ff. - Montinaris These, die Politisierung Nietzsches durch Baeumler sei nur durch die von ihm vorgenommene willkürliche Systematisierung und Verstümmelung seiner Schriften möglich geworden, läßt sich nicht belegen. Der eigentliche Vorgang,

daß Baeumler Nietzsche sowohl als Philosophen wie als Politiker interpretiert hat, wird von Montinari verwischt; Baeumlers bleibendes Verdienst, als erster den Philosophen Nietzsche ernst genommen zu haben, wird negiert. Den heute herrschenden Zeittendenzen entsprechend wird Baeumler als « Faschist » politisch diffamiert und nicht mit wissenschaftlichen Methoden behandelt. Der gleiche Sachverhalt in der Beurteilung von Baeumlers Nietzsche-Deutung findet sich in der Dissertation von Hans Langreder: *Die Auseinandersetzung mit Nietzsche im 3. Reich. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Nietzsches*, Kiel 1971, auf die sich Montinari beruft. Langreder verzichtet auf jede Analyse der Philosophie des Willens zur Macht, wie sie Baeumler entwickelt hat, und begnügt sich mit der Feststellung, Baeumler habe Nietzsche zum « Rassisten » gemacht und an sein Antichristentum angeknüpft, um ihn den Nazis genehm zu machen. - Daß Baeumler Nietzsche « germanisiert » hat (was von ihm, wenn auch einseitig, aus Nietzsches Schriften abgeleitet wird), ist nicht zu leugnen, ebensowenig wie die Tatsache, daß er Nietzsches Antichristentum als bedeutsames historisches Ereignis wertete. Beide Phänomene gehören in den Zusammenhang seiner historisch-politischen Konzeption, die er in der Zeit des Nationalsozialismus entwickelt hat, und können nur von daher analysiert und kritisiert werden. Diese Aufgabe, der sich Baeumler selbst in seinen nachgelassenen Schriften unterzogen hat, ist nur mit philologischen und analytischen Methoden angemessen zu behandeln. Montinaris Vorgehen, das auf die Anwendung dieser Methoden verzichtet und sie durch politische Diffamierung ersetzt, kommt dementsprechend zu verzerrten und falschen Ergebnissen, wie von mir in meiner ausführlichen Untersuchung nachgewiesen worden ist.

BIBLIOGRAPHISCHE BEMERKUNG ZU DEN BEMERKUNGEN DER FRAU MARIANNE BAEUMLER

Von
MAZZINO MONTINARI
Firenze

Ich identifiziere mich weder mit Schlechtas « Enthüllungen » über den *Willen zur Macht*, als *Buch* (vgl. dazu: *Nietzsche*, Cahiers de Royaumont, Paris 1967, S. 137) noch mit seiner « Bewertung » des Willens zur Macht als *eines philosophischen Prinzips* (vgl. M. Montinari, *Nietzsches Nachlaß von* 1885 *bis* 1888 *oder Textkritik und Wille zur Macht*, in « Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses. Cambridge 1975 », Bern, Frankfurt/M. und München 1976, S. 36 f.) Das Verdienst Schlechtas, die Veröffentlichung des Nachlasses in chronologischer Folge zur prinzipiellen editorischen Forderung erhoben zu haben, bleibt trotzdem bestehen, auch wenn er 1. mit seiner Edition diese Forderung *nicht* erfüllte, 2. eine « Abwertung » von Nietzsches Nachlaß von philosophischem Standpunkt vertreten hat, gegen die Löwith polemisierte und die ich *nicht* zu befolgen brauche. Baeumlers Ausführungen im Nachwort zum *Willen zur Macht* von 1930 (KTA 78, S. 701) habe ich selber in meinem Aufsatz (« Studi tedeschi », 1974, 2, S. 59) wortwörtlich zitiert. Diese Stelle zeugt jedoch von keiner Kritik gegen die Kompilation, da Baeumler (ebda.) *völlig kritiklos* meint, daß die Herausgeber in ihrer Willkür « jedoch durch die ... Disposition vom Frühjahr 1887 weitgehend » gebunden waren (zu dieser Disposition, vgl. M. Montinari, *Nietzsches Nachlaß* ... S. 46 ff.) und wenige Seiten später noch vom « letzten, zusammenfassenden philosophischen Werk » Nietzsches

spricht. Wie nun gerade die Optik eines letzten philosophischen Hauptwerks verfälschend auf die ganze spätere Diskussion (von 1906 an) gewirkt hat, möge man in der Vorbemerkung der Herausgeber zu Band VIII/1 der neuen Gesamtausgabe nachlesen (Nietzsche, *Werke*, VIII/1: *Nachgelassene Fragmente*, Herbst 1885 bis Herbst 1887. Berlin 1974, S. VII - IX). Doch der Baeumler von 1964 wurde noch kritikloser als der von 1930, denn er ersetzte die von Frau Baeumler zitierte Stelle mit einer anderen (ebenfalls von mir in vollem Wortlaut zitierten, « Studi tedeschi », 1974, 2, S. 59), in der er den (philosophisch) unbedeutenden Peter Gast zum wichtigen Vermittler von Nietzsches Gedankenwelt als Herausgeber des *Willens zur Macht* aufwertete, freilich ohne die interessante Frage der anderen Vermittlerin, der bedeutenden deutschen Denkerin Elisabeth Förster-Nietzsche zu berühren (sie « wirkte » immerhin « mit », indem sie zwei Bücher der Kompilation, das zweite und vierte, zusammenstellte, vgl. Baeumlers Nachwort zum *Willen zur Macht* von 1964, S. 700). Was Otto Weiß betrifft, so erweist sich als illusorisch nicht der (eben abgeschlossene) manuskriptgetreue Abdruck von Nietzsches philosophischem Nachlaß [1], sondern vielmehr der Versuch, Weiß als philologische Autorität hinzustellen: worüber man die oben zitierte Literatur nachschlagen möge.

Im Übrigen: Löwith hat Nietzsche den Philosophen ernst genommen, und zwar vor Baeumlers Buch: seine überaus wichtige Erledigung von Klages' Buch hat er 1927 geschrieben. Thomas Mann brauchte gewiß nicht auf Baeumler zu warten, um seinen Nietzsche wenn nicht « systematisch » so doch gewiß « einheitlich » zu lesen. Mit welchem Recht

[1] Mit der zuletzt erfolgten Veröffentlichung der Bände III/3 und III/4 (*Nachlaß 1869-1874*) im Rahmen der seit 10 Jahren bei de Gruyter in Berlin erscheinenden Kritischen Gesamtausgabe liegt nunmehr tatsächlich der gesamte philosophische Nachlaß Nietzsches (1869-1889) vor: es handelt sich um ca. 5000 Druckseiten, die aufgrund der Weimarer Handschriften und in chronologischer Reihenfolge herausgegeben wurden. Die langweilige Diskussion über den *Willen zur Macht* als Nietzsches letztes, systematisches « Hauptwerk » könnte somit endgültig ad acta gelegt werden.

Frau Baeumler ernstzunehmende Nietzsche-Interpreten wie Heidegger und Jaspers als Nachläufer ihres Mannes hinstellt, bleibt mir unverständlich (trotz Baeumlers nachgelassener Notiz). Ich habe nie den Willen zur Macht als politischen Begriff verstanden (s. oben meine Literatur). Nietzsches Biologismus ist ein von Baeumler « kritiklos » übernommenes Vorurteil aus der grauen Vorzeit der sogenannten Lebensphilosophie. Ich habe nie Heidegger als Hauptzeugen gegen « die angeblich von Baeumler vorgenommene unrechtmäßige Politisierung Nietzsches » angeführt, sehr wohl aber Thomas Mann, der mit vollem Recht gegen diese Politisierung polemisiert hat. Baeumler spricht zwar in seinem Buche (S. 44) von der « Naturwissenschaft der Gegenwart », die Nietzsches Kampf gegen den Kausalismus bestätige, nirgends aber von Nietzsches wissenschaftlichen Begriffen als von Begriffen, die er von der Wissenschaft *seiner Zeit* übernommen hat; Nietzsche ist für ihn *Vorläufer* der modernen Naturwissenschaft, er ist in Wirklichkeit *ein Zeitgenosse* der Kritik am Kausalismus, daher mein Vorwurf « es ist, als ob Ernst Mach nicht ein Zeitgenosse Friedrich Nietzsches gewesen wäre ». Ein « System Nietzsche » bleibt für mich etwas ganz Verschiedenes als die « Einheitlichkeit » von Nietzsches Gedankenwelt; vor allem vermag ich nicht, Nietzsches problematisierendes (und einheitliches) Denken in Baeumlers grober Simplifizierung wiederzuerkennen. Ich glaube so sehr an die Einheitlichkeit, an die Konsequenz von Nietzsches Denken, daß ich nie den geschmacklosen Gemeinplatz seiner « Widersprüche » den Flachköpfen in der Nietzsche-Forschung nachplappern werde. Vollends aber: auch Baeumler hat ein Recht auf die Einheitlichkeit seiner « Gedankenwelt », und ich werde ihn nach wie vor, *auch als Nietzsche-Interpret*, nicht als « Faschist » diffamieren, sondern als den aufrechten und konsequenten Nationalsozialisten betrachten, der er war.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

KOMMUNIKATIONSSTRUKTUREN IN KLEISTS *PENTHESILEA*

Von
MARIE LUISE WANDRUSZKA
Parma

1

Im Rahmen seiner Studien zum Narzißmus beschreibt Heinz Kohut den Eindruck, den die Lektüre der Kleistschen Schriften seit seiner Jugendzeit auf ihn gemacht hatte. « Kleist und sein Werk sind außerhalb des deutschen Sprachraums beinahe unbekannt, aber die Faszination, die sein Aufsatz — und eine andere seiner Geschichten — schon in meinen Schultagen in mir erweckte, hatte, wie ich rückblickend sagen kann, eine spezifische Bedeutung für meine eigene geistige Entwicklung: zum ersten Mal fühlte ich mich von dem Thema angezogen, das nun mein wissenschaftliches Interesse für viele Jahre absorbiert hat... »[1]. In Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* findet Kohut fast alle Erscheinungsformen des Narzißmus: Exhibitionismus, Erröten, Verlegenheit, ebenso « das Thema der Grandiosität in der Phantasie vom Fliegen ... und das einer Verschmelzung mit einer omnipotenten äußeren Gewalt, durch die man völlig beherrscht und beeinflußt wird: die Kontrolle der

[1] Heinz Kohut, *Überlegungen zum Narzißmus und zur narzißtischen Wut*, in H. K., *Die Zukunft der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975, S. 205-251, hier S. 205. Vom selben Autor siehe auch: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1973.

Puppe durch den Puppenspieler » und schließlich die offensichtlichste Erscheinungsform in der Beschreibung einer tiefgehenden Wandlung der Persönlichkeit des jungen Mannes, « die sich durch ein ominöses Symptom, sein tagelanges Sich-im-Spiegel-Betrachten, ankündigt ». Nur das Thema der Aggression, die aus dem Nährboden eines gestörten narzißtischen Gleichgewichts emporwuchert, fehle in dieser Erzählung, Kohut findet es dafür im *Michael Kohlhaas*, den er als « ergreifende Schilderung unersättlicher Rachsucht nach einer narzißtischen Kränkung » interpretiert [2].

Unter Kleists Dramen bietet sich die *Penthesilea* als Darstellung der « narzißtischen Wut » geradezu an. Es ist also kein Zufall, daß die psychoanalytisch orientierten Studien zur *Penthesilea* diese Tragödie mit Hilfe der Kategorie des Narzißmus interpretieren. So haben sowohl Sven Olaf Hoffmann als auch Peter Dettmering die Figur der Penthesilea einer psychoanalytischen Untersuchung unterzogen und dabei als zentrale Problematik ihren Ich-Ich-Ideal-Konflikt bestimmt.

Dettmering hält die quälend starke Ungleichheit der beiden Partner für die Hauptursache der Pathologisierung Penthesileas. « Ein sich selbst als wertlos erlebendes Real-Ich erlebt sich auf ein überlegenes Idealobjekt bezogen ... Penthesileas Verlangen zielt nicht einfach nur auf Vereinigung mit Achill: sie will von ihm gehoben werden, sofern sie ihn nicht zu sich herunterziehen soll.... Die Idealisierung Achills kann... jederzeit in Haß und Wut umschlagen, so daß das Idealobjekt jetzt aus den gleichen Gründen gehaßt wird, derentwegen es vorher bewundert wurde » [3]. Penthesilea selbst schwanke zwischen einer « kosmisch-titanischen Größenphantasie » und der « Selbstvernichtung » [4].

Hoffmann analysiert Penthesileas Identitätskonflikte

[2] Heinz Kohut, *Überlegungen...*, a.a.O. S. 206.

[3] Peter Dettmering, *Das Mißlingen der Kommunikation in* « Penthesilea », in P. D., *Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1975, S. 19-30, hier S. 24.

[4] Peter Dettmering, a. a. O. S. 27.

aus den triebfeindlichen Gesetzen der Amazonen, die mit Penthesileas Über-Ich zusammenfallen — diese Gesetze werden im Text verstreut genannt — und Penthesileas oral-sadistischer Überwindung dieser Triebhemmungen. Die Genese dieses Konflikts versucht Hoffmann aus den, ihre Kindheit betreffenden, Erwähnungen zu rekonstruieren. « Ihr erstes Liebesobjekt ist die Mutter. Ödipaler Rivale ist Ares. Mit diesem allmächtigen und ' fernen Vater ' als Rivalen muß sie rasch vor seinem Anspruch auf die Mutter resignieren und sich, männlich, mit dem Kriegsgott identifizieren, um der Bedrohung zu entgehen. Dennoch bleibt ihr die Kastration nicht erspart. Diese Identifizierung mit dem Gott erklärt den eminenten Narzißmus und die früh verleugnete Realität des eigenen Geschlechtes, bedingt das gestörte Verhältnis Penthesileas zur Realität überhaupt » [5]. Ohne den Wert solcher, die Struktur eines Textes erstmal zerlegenden, Untersuchungen psychischer Störungen der einzelnen Figuren eines Dramas mindern zu wollen, scheint doch die besondere Anziehungskraft, auch einer psychoanalytisch orientierten Interpretation von Literatur, in der Analyse der *sprachlich strukturierten* Konflikte zu liegen [6]; Konflikte, die gerade in der dramatischen Form eine, die individuelle Krankheitsgeschichte übersteigende, ' objektivierte ', Gestalt annehmen. Was daher Dettmerings Analysen besonders wertvoll macht, und was sie vor den traditionellen Verengungen psychoanalytischer Textinterpretationen bewahrt, ist, daß sie, neben der Beschreibung der individuellen Pathologie, im Text generell, in den rhetorisch-poetischen Mitteln, zumindest ansatzweise, ein pathologisches Sympton aufweisen, das des Konkretismus. Konkretistisch behandelt Achill den Aus-

[5] Sven Olaf Hoffmann, *Das Identitätsproblem in Heinrich von Kleists* « Penthesilea », in Johannes Cremerius (Hrsg.), *Phychoanalytische Textinterpretation*, Hamburg, Rowohlt, 1974, S. 172-180, hier S. 177 f.

[6] Siehe dazu z. B. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 und vom selben Autor *Psicanalisi e letteratura*, in « Yearbook of Italian Studies », 1973/75, S. 1-18.

druck « Dardanerburg » in seinem Streit mit Odysseus — Der Ausdruck ' Dardanerburg ' ist der Angelpunkt, um den herum die klassisch-klassizistische Welt dieses Dramas in eine romantisch-ironische Welt hinüberschwenkt, wodurch das der Konvention entlehnte Objekt jegliche Relevanz verliert — und als konkretistisches Mißverstehen erklärt Dettmering den tragischen Schluß, wenn Penthesilea Achill ' wirklich ' aus Liebe ißt [7].

2

Nun kann man gerade so ein Symptom wie den Konkretismus in den Zusammenhang einer weitergehenderen Analyse der Kommunikationsstrukturen in dieser Tragödie stellen, wobei, auf den Ergebnissen dieser psychoanalytischen Untersuchungen fußend, die Beziehungen aller dramatischen Personen zueinander in den Vordergrund treten.

Zu diesem Zweck einer bevorzugten Thematisierung der Interaktion, scheinen mir streckenweise die Kategorien anwendbar, derer sich pragmatisch orientierte amerikanische Psychologen, wie Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson, in ihren Analysen gestörter Kommunikation bedienen [8]. Dieses Vorgehen sollte, neben einer Rückkehr zur Tragödie als Ganzes, als ' System ', auch eine ansatzweise Historisierung ermöglichen, welche sich natürlich nur aus einer notwendig grobschlächtigen Historisierung bestimmter Kommunikationstheorien, wie der Watzlawicks, ergeben kann [9]. Mit anderen Worten: Wenn man Watzlawicks Kom-

[7] Peter Dettmering, a. a. O. S. 20 und S. 30.

[8] Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien.* Dt. Übersetzung, unveränderte 4. Auflage, Bern-Stuttgart-Wien, Hans Huber, 1974.

[9] Zur Kritik dieser so erfolgreichen und bedeutenden, weil den herrschenden Zuständen adäquaten Theorie siehe Rudolf zur Lippe, *Ich-Psychologie ohne Ich. Watzlawicks psychiatrische Therapie als heimliche Gesellschaftstheorie und ihre bürgerlich-traditionelle Fundierung*, in R. z. L., *Bürgerliche Subjektivität: Autonomie als Selbstzerstörung*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975, S. 176-218.

munikationstheorie als eine dialektisch durch ihren Gegenstand — der spätbürgerlichen, vorwiegend ehelichen Kommunikation — bestimmte, begreift, dann muß iher Anwendbarkeit, bzw. Nicht-Anwendbarkeit, auf historische Darstellungen kommunikativer Störungen — als eine solche kann man die *Penthesilea* definieren — etwas über die geschichtliche Zuordnung dieser Tragödie aussagen [10]; über die in ihr enthaltene hellseherische Voraussicht auf, erst in der Gegen-

[10] Daß Kleists Werk weniger die Konflikte eines preußischen Aristokraten mit seiner adeligen Umwelt und auch nicht die Zwischenstellung zwischen Adel und Bürgertum im Sinne eines Marquis Posa ausdrückt, sondern ausschließlich durch die Problematik des deutschen Bürgertums bestimmt ist, hat Hans Mayer zu Recht hervorgehoben. (Hans Mayer, *Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick*, in H. M., *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen, Neske, 1963, S. 185-242, besonders S. 192). Auf den ersten Blick scheint dagegen eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der Problematik der *Penthesilea* und der der Tragödien Racines zu bestehen, deren Grundthema von Erich Köhler folgendermaßen bestimmt wird: « die fatale, prästabilierte Unmöglichkeit des Sich-Verstehens von Menschen, die, unentrinnbar auf engstem Raum in unaufschiebbarer Zeit miteinander konfrontiert, getrieben sind, das Verstehen, ohne das Leben nicht möglich ist, sich durch Unterwerfung des Partners zu erzwingen und daran zu scheitern ». Doch während in Racine einerseits diese Entfremdung in den zwischenmenschlichen Beziehungen sich als Vorwurf der Undankbarkeit eines Partners niederschlägt — adäquat den Ansprüchen der durch den Absolutismus entpolitisierten « noblesse de robe » und des Feudaladels an das Königtum (Erich Köhler) —, andererseits das Autoritätsverhältnis immer konstant und explizit ist — A hat alle Gewalt über B, A liebt B, der (die) sie (ihn) nicht liebt. Die wesentliche Beziehung ist eine Autoritätsbeziehung, die Liebe dient nur dazu, diese sichtbar zu machen (Roland Barthes) — handelt es sich in der *Penthesilea* nicht um einen Konflikt, in dem Gewalt in Form von anerkannter Autorität sich ausdrückt, sondern um einen Kampf zwischen zwei unabhängigen, ja isolierten Individuen, deren Schicksal nichts « als ihr töricht Herz » ist (v. 1281). Erich Köhler, « *Ingrat* » *im Theater Racines. Über Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft*, in *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*, hrsg. von Eberhard Leube und Ludwig Schrader, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1972, S. 129-144, das Zitat befindet sich auf S. 130. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, besonders S. 34 f.

wart zu voller Entfaltung gekommene, pathologische Kommunikationsstrukturen, aber auch über den, in der antik anmutenden Tragik verborgenen, utopischen Gehalt [11].

Watzlawicks Analysen der meschlichen Kommunikation verstehen sich als pragmatische, verhaltensorientierte, d. h. ihr Objekt ist das beobachtbare Verhalten, in einem bestimmten Zeitabschnitt. Der Beschränkung der analytischen Arbeit auf diesen Abschnitt und dem Absehen von zurückliegenden und möglichen zukünftigen Situationen entspricht das Ausschalten der Inhalte der Kommunikation zugunsten des Beziehungsaspekts. Der Inhaltsaspekt vermittelt nach Watzlawick nur die « Daten », der Beziehungsaspekt weist an, wie diese « Daten » aufzufassen sind und hat also den Stellenwert einer « Metakommunikation ». Der Beziehungsaspekt bestimmt den Inhaltsaspekt, ist ihm vorangestellt und ist Objekt der Untersuchung. Parallel dazu ist die Differenzierung zwischen analoger und digitaler Kommunikation und die Vorrangstellung der ersteren. Digitale Kommunikation dient v. a. der Vermittlung von Wissen, von denotativen Aussagen, ihre Charakteristik ist die logische Syntax, ihre ausgeprägteste Form das neuzeitliche wissenschaftliche Gespräch. Analoge Kommunikation, durch Gebärden, Gesten, Mienen erscheint ihr gegenüber als die ältere. « Analoge Kommunikation hat ihre Wurzeln in viel archaischeren Entwicklungsperioden und besitzt daher eine weitaus allgemeinere Gültigkeit als die viel jüngere digitale Kommunikation » [12]. Der Beziehungsaspekt erscheint vorrangig in der analogen Kommunikation. Unstimmigkeiten, die sich in ihr ausdrücken, stellen die Beziehung zwischen den Partnern in Frage und haben somit eine weit größere pragmatische Bedeutung als Uneinigkeiten auf der digitalen Ebene, die oft nur Indiz für Beziehungsschwierigkeiten sind.

[11] Zum Einfluß der griechischen Tragiker auf Kleist im allgemeinen und Euripides' auf *Penthesilea* im besonderen siehe Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen, Niemeyer, 1974, S. 230 ff.

[12] A. a. O. S. 63.

3

Die Relevanz dieser Differenzierung für die Analyse der *Penthesilea* ergibt sich schon aus ihrem Anfang. In den ersten drei Auftritten sind sowohl Achill als auch Penthesilea abwesend. Dies ist notwendige Folge der Tatsache, daß sprachliche Elemente auf dieser Stufe ihrer Beziehung nebensächlich, wenn nicht störend, sind, die Kommunikation im wesentlichen eine gestische ist (Erröten, finstre Blicke etc.), und dies ist nur in der Erzählung von Drittpersonen auf der Bühne nachvollziehbar.

Die Erzählung basiert auf einer Dichotomie zwischen der ' Irrationalität ' Penthesileas und der ' Vernunft ' der Griechen. Die Griechen schließen aus Penthesileas feindlicher Haltung zu den Trojanern, daß sie bevorzugt seien und wollen sich mit den Amazonen verbünden. Dies ist der einzige Zweck ihrer Kontaktsuche mit Penthesilea. Nach Odysseus gibt es in der Natur « Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes » (v. 126) [13]. Die Verwirrung, die die Amazonen und besonders Penthesilea — die Griechen scheinen den Amazonen näher zu stehen als Penthesilea ihrem Gefolge, dasselbe gilt für Achill, doch dazu später — im griechischen Lager hervorrufen, liegt genau in diesem « Dritten » begründet, das Penthesileas Handlungen bestimmt.

Penthesileas Desinteresse für die Vorschläge der Griechen ist evident:

> Gedankenvoll, auf einen Augenblick,
> Sieht sie in unsre Schar, von Ausdruck leer,
> Als ob in Stein gehaun wir vor ihr stünden;
> Hier diese flache Hand, versichr' ich dich,
> Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht: (v. 63 ff)

Auf Achills Anblick reagiert sie mit Erröten, « zuckenden Bewegungen », « finstern Blick ». Auch in den folgenden Zweikämpfen mit Achill verhält sie sich stumm und unbe-

[13] Zitiert wird nach Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, in H. v. K., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Helmut Sembdner, München, Carl Hanser, 1970, Band 1.

greiflich. Im Augenblick, wo sie die Möglichkeit hat, Achill zu töten, ein Troianer in den Kampf eingreift und Achill trifft, nimmt sie die Gelegenheit nicht wahr, den, den alle für ihren erbittertsten Feind halten, zu besiegen:

> Die Königin, entfärbt, läßt zwei Minuten
> Die Arme sinken: und die Locken dann
> Entrüstet um entflammte Wangen schüttelnd,
> Hebt sie vom Pferdesrücken hoch sich auf,
> Und senkt, wie aus dem Firmament geholt,
> Das Schwert ihm wetterstrahlend in den Hals,
> Daß er zu Füßen hin, der Unberufne,
> Dem Sohn, dem göttlichen, der Thetis rollt.
> Er jetzt, zum Dank, will ihr, der Peleide,
> Ein Gleiches tun; doch sie bis auf den Hals
> gebückt, den mähnumflossenen, des Schecken,
> Der, in den Goldzaum beißend, sich herumwirft,
> Weicht seinem Mordhieb aus, und schießt die Zügel,
> Und sieht sich um, und lächelt, und ist fort. (v. 179 ff)

Die Griechen finden für dieses ambivalente Verhalten Penthesileas keine Erklärung; Penthesilea bleibt für sie eine « rätselhafte Sphinx » (v. 207). Das Unverständnis gründet in Penthesileas Weigerung, sich der Sprache zu bedienen, gründet in ihrem nur gestischen Verhalten, Symptom ihres Unwillens, ihre Stellung im Krieg präzis zu definieren.

Sozusagen am anderen Pol hat Sprache für die Griechen nur ' digitale ' Funktion, sie dient der ' Verständigung über Sachen '. Das angestrebte Bündnis mit den Amazonen beruht nicht auf gegenseitiger Erfahrung, sondern wird nur instrumentell verstanden. Dies drückt sich in ihren sprachlichen Kommunikationsformen aus, die absolut eindeutig sind, ' strategisch ', ' Drittes ' ausschließen. Odysseus, Wortführer der ' instrumentellen Vernunft ', definiert diese Strategie des entweder-oder:

> Sie muß, beim Hades! diese Jungfrau, doch,
> Die wie vom Himmel plötzlich, kampfgerüstet,
> In unsren Streit fällt, sich darin zu mischen,
> Sie muß zu einer der Partein sich schlagen;
> Und uns die Freundin müssen wir sie glauben,
> Da sie sich Teukrischen die Feindin zeigt. (v. 50 ff)

Wobei der Beschwörungscharakter dieser vielen « muß » bzw. « müssen » Indiz ist für die Verunsicherung, die die Amazonen an sich schon im Rahmen des reglementierten ' Kriegsspiels ' zwischen Griechen und Trojanern bedeuten.

Hier müssen wir auf Watzlawicks Bestimmung von analoger und digitaler Kommunikation zurückkommen. Für die Analyse der Kommunikationsstrukturen in der *Penthesilea* sind drei Elemente von besonderer Bedeutung. *Erstens*, daß der Beziehungsaspekt, wie wir schon sahen, hauptsächlich in der analogen Kommunikation zum Ausdruck kommt — « Überall, wo die Beziehung zum zentralen Thema der Kommunikation wird, erweist sich die digitale Kommunikation als fast bedeutungslos » [14] — und somit Analogiekommunikationen als Beziehungsappelle zu begreifen sind, als Vorschläge über die künftigen Regeln der Beziehung, denen negative oder positive Gültigkeit zuzuschreiben, Sache des Partners ist. Die Quelle unzähliger Beziehungskonflikte liegt in dieser Ambivalenz, da es — und damit kommen wir zum *zweiten* wesentlichen Element — der analogen Kommunikation einer logischen Syntax mangelt und daher so grundlegende Sinnelemente wie ' wenn-dann ', ' entweder-oder ' und auch ein Ausdruck für die einfache Negation ' nicht ' fehlen. « Analogiekommunikationen enthalten keinen Hinweis darauf, welche von zwei widersprüchlichen Bedeutungen gemeint ist, noch irgendwelche andere Hinweise, die eine klare Unterscheidung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erlaubten. Diese Unterscheidungen müssen vom Kommunikationsempfänger mehr oder weniger intuitiv beigesteuert werden, während sie in der digitalen Kommunikation direkt enthalten sind. Dafür aber besitzt ... die digitale Kommunikation ihrerseits kein ausreichendes Vokabular zur klaren Definition von Beziehungen » [15].

Penthesileas Unfähigkeit zu adversativem Denken ist in der Sprengung der Kategorien Freund-Feind zum Ausdruck gekommen — die Ambivalenz von Haß und Liebe bestimmt

[14] A. a. O. S. 64.
[15] A. a. O. S. 66 f.

die Beziehung der beiden Hauptfiguren zueinander bis zum tragischen Ende. Das Verstehen des asprachlichen Verhaltens Penthesileas als Beziehungsappell erscheint durch die Tatsache gerechtfertigt, daß jegliche ' Information über Sachen ', jegliches strategische Interesse, für sie irrelevant ist. Hier wird wesentlich — und das ist der *dritte* Punkt — was die Grundlage dieser Differenzierung der Kommunikation in digitale und analoge ausmacht. Nach Watzlawick gründet das größere Gewicht des durch analoge Kommunikation vermittelten Beziehungsaspekts darin, daß die Definitionen der Beziehung, die die Partner auf diese Weise austauschen, Definitionen ihrer selbst implizieren. Die Kommunikationspartner tauschen Ich-Du-Definitionen aus, die jeder von ihnen zur Erhaltung seines Ichbewußtseins benötigt. Dieser Austausch nimmt fast notwendigerweise, in Watzlawicks Analysen, die Form eines fortwährenden Kampfes zweier isolierter Individuen um Selbstbestätigung an, in dem die ' Sachen ' und damit auch Erfahrungen, Beziehungen zu anderen bedeutungslos werden [16].

Diese Funktion der, mittels analoger Kommunikation sich ausdrückenden, anderes ausschließenden Beziehung zueinander für die Selbstbestätigung des Individuums, erklärt die Vehemenz dieses Prozesses. Penthesilea und Achill fixieren sich aufeinander, sie sind augenblicklich von der Lebensnotwendigkeit der Beziehung zum anderen überzeugt; eine Einstellung, die zur progressiven Entwertung des Kontexts, in dem sowohl Achill als auch Penthesilea stehen, führt.

[16] Der Sinn des Heranziehens der Theorie von Watzlawick zur Analyse der *Penthesilea* müßte an diesem Punkt besonders klar werden. Zwischen Achill und Penthesilea herrscht eine Beziehung, die in ihrer Abstraktheit den Voraussetzungen einer Kommunikationsanalyse nach dem Muster Watzlawicks in weitem Umfang entspricht. Zur ' Historisierung ' Watzlawicks siehe zur Lippe, a. a. O. S. 188 f.

4

Es entsteht so ein tiefer Bruch zwischen Penthesilea und in zunehmendem Maße Achill einerseits und den relativen Bezugsgruppen andererseits. Während bei Griechen und Amazonen digitale Kommunikation als Ausdruck instrumentellen Handelns überwiegt, bedeutet Penthesileas und Achills Unfähigkeit ihre Beziehung zu verobjektivieren, zu reflektieren, eine abstrakte Negation der Gesellschaft, ihre Isolation. Achill und Penthesilea stehen den beiden Gesellschaften, denen sie angehören, gleich distanziert gegenüber, und dies macht, da der Identifikationsschwerpunkt zwischen beiden schwankt, die These von der ' einseitigen ' Unmenschlichkeit des Amazonenstaates [17], die vielfach durch das Absehen vom Verhältnis Achills zu seinen Gefährten impliziert wird, unwahrscheinlich. Wenn in diesem Drama eine Kritik an der falschen Gesellschaftsordnung der Amazonen deutlich wird, so kann die Staatsraison der Griechen nicht besser abschneiden, da Achill sich mit ihr nicht mehr identifiziert. Achill tritt aus dem sozialen Zusammenhang der Griechen, sobald sich seine kämpferische Beziehung zu Penthesilea intensiviert.

Schon im vierten Auftritt, nach seiner geglückten Flucht vor den Amazonen, zeigt er die typischen kleistschen Merkmale der Abwesenheit. Auf die politischen Ausführungen von Diomedes, Antiochus und Odysseus hört er nicht einmal hin, sondern fängt unvermittelt an, von seinen Pferden zu reden.

> Achilles *sein Blick fällt auf die Pferde*:
> Sie schwitzen.
> Antilochus: Wer? (v. 537)

[17] Am krassesten wird diese These von Manfred Durzak vertreten, der das Amazonenreich mit der Kategorie des Totalitarismus interpretiert und der ' Humanität ' der Griechen gegenübersetzt. M. D., *Das Gesetz der Athene und das Gesetz der Tanais. Zur Funktion des Mythischen in Kleists* Penthesilea, in « Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts », 1973, S. 354-370.

Dann, in Diomedes' Beschreibung der unaristokratischen Kampfweise der Amazonen einfallend:

Achilles *in die Ferne hinaus schauend*:
Steht sie noch da?
Diomedes: Du fragst? —
Antilochus: Die Königin? (v. 558 ff)

Nur zuletzt, als er versteht, daß die Griechen den Kampf mit Penthesilea aufgeben wollen, teilt er ihnen, sie verspottend, seine Pläne mit, nämlich wieder mit Penthesilea zu kämpfen und wird von ihnen, wie vorher schon Penthesilea (v. 306), als « Rasender » bezeichnet.

Der Höhepunkt seines Austritts aus der Gemeinschaft mit seinen ehemaligen Kampfgefährten erscheint im 21. Auftritt, in dem das Wort « Dardanerburg » als Metapher für die verbindende Kraft und das gemeinsame Ziel der Griechen steht und von Achill auf groteske Weise negiert wird.

Wenn die Dardanerburg, Laertiade,
Versänke, du verstehst, so daß ein See,
Ein bläulicher, an ihre Stelle träte;
Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds,
Den Kahn an ihre Wetterhähne knüpften;
Wenn im Palast des Priamus ein Hecht
Regiert', ein Ottern- oder Ratzenpaar
Im Bette sich der Helena umarmten:
So wärs für mich gerad so viel, als jetzt. (v. 2518 ff)

In der gleichen Distanz zu ihrer Bezugsgruppe befindet sich Penthesilea. Selbst Prothoe, ihre Lieblingsgefährtin, versteht nur selten. Sie schweigt « betreten » nach Penthesileas bewunderndem Ausruf über Achill in der ersten Szene. Während der gefährlichen Verfolgung Achills versuchen die Amazonen sie « bestürzt, bei diesem sonderbaren Anblick » (v. 292) aufzuhalten. Prothoe beschwört sie, den Kampf nicht fortzusetzen nur « Weil unerfüllt ein Wunsch, ich weiß nicht welcher, Dir im geheimen Herzen blieb » (v. 668). Ebenso später:

Dein Aug, o Herrscherin, erglüht ganz fremd,
Ganz unbegreiflich, und Gedanken wälzen,

So finster, wie der ewgen Nacht entstiegen,
In meinem ahnungsvollen Busen sich. (v. 721 ff)

Und Penthesilea gegen die rationalistische Oberpriesterin verteidigend:

Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel. (v. 1285 f)

Prothoe behandelt Penthesilea zunehmend als Kranke, deren unverständlichem Handeln man ohnmächtig zusehen muß. Penthesileas Isolation ist Konstante des Handlungsablaufes, doch am signifikantesten erscheint sie am Ende des neunten Auftritts, wo Penthesilea nach einem Sturz von den Amazonen aufgefordert wird zu fliehen und den Kampf vorerst zu vertagen. Es ist die Szene, in der sich Penthesilea durch ihr Verhalten am weitesten von ihren Gefährtinnen entfernt; in der sich ihre Reaktion auf deren Ratschläge als zwiespältig sowohl im Hinblick auf die notwendige Entscheidung als auch im Hinblick auf die Versuche bzw. Nichtversuche zu kommunizieren erweist.

Einer Entscheidung zu fliehen oder nicht zu fliehen weicht Penthesilea möglichst lange aus. Wenn Achill herannaht, setzt sie sich, anstatt sich zur Flucht aufzuraffen. Dann erwägt sie doch sich zurückzuziehen, doch im Konditionalis: « *Wenn* es mir möglich wär-! *Wenn* ichs vermöchte-! » (v. 1302). In dieser für Penthesilea ambivalenten Situation, in der einerseits die Gefangenschaft und der Tod nicht mehr das Schrecklichste bedeuten — « Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt. » (v. 1253) — sie andererseits Achills Besiegung noch als einzig mögliche Beziehungsart zu ihm ersehnt, versucht sie mit ihren Gefährtinnen zu kommunizieren. In der für sie spezifischen Weise, indem sie gleichzeitig versucht, ihnen ihre Lage mitzuteilen *und* zu verschleiern. Mittel dieser Kommunikationsform ist die Metapher, die in dieser Szene eine von ihrer verbreiteten Verwendung verschiedene, zentralere Bedeutung erhält. Die Heliosmetapher für Achill, die sie immer wieder ins Spiel bringt, dann aber sofort wieder zurückzieht, besitzt die Funktion eines

Entschleierungsversuchs, der aber von Penthesilea jeweils abgebrochen wird, bevor ihre Gefährtinnen die Rückübersetzung vollzogen haben könnten.

Penthesilea *die während dessen unverwandt in die Sonne gesehen.*
Daß ich mit Flügeln weit gespreizt und rauschend,
Die Luft zerteilte —!

Prothoe: Wie?
Meroe: — Was sagte sie?
Prothoe: Was siehst du, Fürstin —?
Meroe: Worauf heftet sich —?
Prothoe: Geliebte, sprich!
Penthesilea: Zu hoch, ich weiß, zu hoch —
Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen
Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin.
Prothoe: Wer, meine beste Königin?
Penthesilea: Gut, gut.
— Wo geht der Weg? *Sie sammelt sich und steht auf.*
(v. 1338 ff)

Ebenso kurz danach:

Prothoe: Du kannst den Felsen dort, der sichrer ist,
Du kannst auch das bequemre Tal hier wählen. —
Wozu entschließen wirst du dich?
Penthesilea: Den Felsen!
Da komm ich ihm um soviel näher. Folgt mir.
Prothoe: Wem, meine Königin?
Penthesilea: Euren Arm, ihr Lieben. (v. 1358 ff)

Erst nach diesen zwei mißglückten Kommunikationsversuchen, nachdem die Zeit für die Flucht vor Achill verflossen ist, gibt Penthesilea ihre Zurückhaltung auf und spricht den Namen Helios aus, bevor sie, durch diese Anstrengung ihre Kräfte überschreitend, zusammenbricht. Die Amazonen reagieren sprachlos und mit Entsetzen vor diesem ' Sakrileg '.

5

Abgesehen von der Relevanz dieser Metapher als Isolationsindiz, insofern den Amazonen ihre Bedeutung verbor-

gen bleibt, zeigt sie auch Penthesileas fortschreitende Pathologisierung an. Penthesilea verliert die Fähigkeit, das Bild (Helios) vom Ding (Achill) zu unterscheiden. Auch hier kann man von Konkretismus sprechen, wie ihn Dettmering für den Schluß postuliert, wenn Penthesilea Achill wirklich aus Liebe « ißt », was sie selbst als ein Tun « Wort für Wort » (v. 2998) definiert, und dasselbe geschieht, wenn Penthesilea Achill einen Hirschen nennt und ihn dann wirklich wie eine mögliche Jagdbeute behandelt und ihm einen Pfeil durch den Hals schießt. Hier wird die Metapher plötzlich Realität. Diese Funktion der Metapher bestimmt nur Penthesileas und Achills Sprache und nur, wenn die beiden sich aufeinander beziehen. Es zeigen sich daher wesentliche Unterschiede zu der Metaphorologie der einzelnen Gruppen.

Die der Jagdsphäre entliehenen Ausdrücke der Griechen für Penthesilea (« Hirsch » v. 214, « Prachttier » v. 216, « Wild » v. 220, « Wölfin» v. 163, « gestreckter Parder » v. 346) besitzen nur die Ambivalenz, die in der Haltung des Jägers zur Beute bzw. des aristokratischen Kriegers zu seinem Feind zum Ausdruck kommt: einerseits Aggressivität, andererseits Faszination. Doch diese Ambivalenz ist nicht kontradiktorisch, insofern mit der Herrlichkeit des Gegners der Ruhm des Siegers zunimmt, die Stärke des toten Gegners nur die Stärke des Siegers vermehrt. Die Griechen behandeln daher auch die Amazonen, wie sie sie metaphorisch nennen. (Wenn natürlich auch die Verwirrung zu berücksichtigen ist, die die Amazonen besonders anfänglich in der geordneten Kriegermentalität der Griechen anrichten. Aber diese setzen den Kampf auf traditionelle Weise fort, bis Agamemnons Befehl kommt, sich wieder auf Troja zu konzentrieren).

Bei den Amazonen, bei denen die Faszination des Jägers durch die Beute sich zur Liebe steigern könnte, verhindern zwei Faktoren eine drohende Zerstörung der Identität. Einerseits die Naturalisierung des Verhältnisses der Amazonen zu den Männern, die in den archaisierenden Ackerbaumetaphern (« Spreu » v. 726, « Saat » v. 901) für die Griechen evident wird — die Kriege der Amazonen sollen nur einer jahreszeitlich begriffenen Regeneration des Amazonenreiches dienen, andererseits eine rigide institutionalisierte Trennung

von vorangehendem Kampf und dann nur auf heimatlichem Boden stattfindendem « Entzücken ohne Maß und Ordnung » (v. 985). Bei Penthesilea fällt diese äußere Trennung weg, sie wird jedoch damit nur ins Objekt verlegt. Achill selbst spaltet sich in das konkretistisch verstandene Bild eines Gottes (Helios) und einer Beute (Hirsch). Die Metapher wird autonom.

Ein ähnlicher Prozeß ist auch in der Funktion der Metaphern für Achills, sich in der Entwicklung wandelnder, Einstellung zu Penthesilea aufzeigbar, wenn auch mit entgegengesetztem Verlauf. Schon im vierten Auftritt, nach seiner Rettung vor den Amazonen, versucht Achill Penthesileas Intention in einer Rede zu klären, in der die gegenseitige Aggressivität als Liebeswerben dargestellt wird:

> Was *mir* die Göttliche begehrt, das weiß ich;
> Brautwerber schickt sie mir, gefiederte,
> Genug in Lüften zu, die ihre Wünsche
> Mit Todgeflüster in das Ohr mir raunen.
> Im Leben keiner Schönen war ich spröd;
> Seit mir der Bart gekeimt, ihr lieben Freunde,
> Ihr wißts, zu Willen jeder war ich gern:
> Und wenn ich dieser mich gesperrt bis heute,
> Beim Zeus, des Donners Gott, geschahs, weil ich
> Das Plätzchen unter Büschen noch nicht fand,
> Sie ungestört, ganz wie ihr Herz es wünscht,
> Auf Küssen heiß von Erz im Arm zu nehmen.
> Kurz, geht: ins Griechenlager folg ich euch;
> Die Schäferstunde bleibt nicht lang mehr aus:
> Doch müßt ich auch durch ganze Monden noch,
> Und Jahre, um sie frein: den Wagen dort
> Nicht ehr zu meinen Freunden will ich lenken,
> Ich schwörs, und Pergamos nicht wiedersehn,
> Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,
> Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
> Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen.
>
> (v. 595 ff)

Die Ambivalenz von Werben und Todeskampf bleibt die ganze Rede hindurch bestehen. Die Metapher aus dem ' Liebesbereich ' wird regelmäßig durch Kriegsattribute negiert: « Brautwerber » — « Todgeflüster », « Küsse » — « heiß von

Erz », « Schäferstunde », « Braut » — « durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen », « Stirn bekränzt » — « mit Todeswunden ». Nur der letze Vers scheint eine Präponderanz der aggressiven Komponente auszudrücken und die Metaphern der Werbung als ' metaphorischen Überbau ' zu entschleiern. Doch die Sache ist komplizierter, wie in Achills unvermitteltem Übergang von einer Sphäre in die andere während des Gesprächs mit Prothoe evident wird:

> Achilles: Mein Will ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen,
> Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat.
> Prothoe: Wie, du Entsetzlicher!
> Achilles: — Fürchtet sie dies?
> Prothoe: Du willst das Namenlos' an ihr vollstrecken?
> Hier diesen jungen Leib, du Mensch voll Greuel,
> Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen,
> Du willst ihn schändlich, einer Leiche gleich —?
> Achilles: Sag ihr, daß ich sie liebe. (v. 1513 ff)

Die Sprünge in Achills Beziehung zu Penthesilea führen zur Aufhebung der Ambivalenz seiner Rede. Die Metaphern der Brautwerbung werden real, die Zweideutigkeit wird aufgehoben. Dieser abstrakte, weil unvermittelte Konkretismus Achills ist ebenso Bedingung der Katastrophe wie der, der sich in der Funktion der Metapher für Penthesilea ausdrückt [18].

Die Abstraktheit der plötzlichen Negation widersprüchlicher Erfahrungen, die wesentlich eine Negation der Ambivalenz analoger Kommunikation ist, beruht auf der Abstraktheit der *Machtkonflikte* zwischen Achill und Penthesilea, wie sie auch und besonders während des ersten und einzigen Gesprächs zwischen Achill und Penthesilea, das in der Forschung vielfach fast als 'Idylle ' verstanden wurde, zum Ausdruck kommen.

---

[18] Die Tendenz der Metaphorik ist freilich eine entgegengesetzte. Während bei Penthesilea die aggressive Komponente zuletzt überwiegt, siegt bei Achill die der ' Liebe '. Diese handlungsbestimmende Funktion des Konkretismus erscheint in Achills Verhalten nur, wenn er sich auf Penthesilea bezieht. Dem von Dettmering analysierten Spiel mit dem Wort ' Dardanerburg ' fehlt diese Funktion; es bleibt romantisch-ironisch.

6

Achilles besiegt Penthesilea, wird aber von Prothoe überredet, Penthesilea vorzuspielen, daß sie Achill überwältigt habe. Es ist diese subjektive Gewißheit beider, Sieger zu sein, die auf keiner Seite ein von Ressentiment geprägtes Verhalten aufkommen läßt und eine Unterbrechung der offenen Aggressivität ermöglicht. Daß auch in dieser zumindest subjektiv optimalen Situation keine Kommunikation erreicht werden kann, beruht nicht auf der zugrundeliegenden Scheinhaftikeit der Situation, sondern auf der sich in ihr abspielenden Dialektik des 'Besitzes'. Das Bild Achills schwankt in Penthesileas Einschätzung zwischen den Polen *ersehntes Subjekt* und *beherrschtes, entwertetes Objekt*. Diese Widersprüchlichkeit bestimmt die Struktur des Gesprächs. Sobald Penthesilea von ihrem 'Sieg' erfährt, verwandelt sich Achill zu einem Ding, zu einem schönen Bild, von dem sie zu ihrer Freundin sprechen kann, als ob er abwesend wäre. Passive Schönheit ist jedoch nicht Achills bestimmendes Charaktermerkmal, und die Fixierung auf sie muß Penthesilea zu Zweifeln an seiner Identität führen.

Penthesilea: [...] — O sieh, ich bitte dich,
Wie der zerfloßne Rosenglanz ihm steht!
Wie sein gewitterdunkles Antlitz schimmert!
Der junge Tag, wahrhaftig, liebste Freundin,
Wenn ihn die Horen von den Bergen führen,
Demanten perlen unter seinen Tritten:
Er sieht so weich und mild nicht drein, als er. —
Sprich! Dünkts dich nicht, als ob sein Auge glänzte? —
Fürwahr! Man möchte, wenn er so erscheint, fast [zweifeln,
Daß er es sei.
Prothoe: Wer, meinst du?
Penthesilea: Der Pelide! —
Sprich, wer den Größesten der Priamiden
Vor Trojas Mauern fällte, warst das du?
Hast du ihm wirklich, *du*, mit diesen Händen
Den flüchtgen Fuß durchkeilt, an deiner Achse
Ihn häuptlings um die Vaterstadt geschleift? —
Sprich! Rede! Was bewegt dich so? Was fehlt dir?
Achilles: Ich bins.

Penthesilea *nachdem sie ihn scharf angesehen*:
Er sagt, er seis. (v. 1784 ff)

Daß die Faszination, der Penthesilea verfällt, durch Achills Aggressivität bestimmt ist, kommt auch in der vielmaligen Gleichsetzung Achills mit dem Kriegsgott Ares und in den Epitheta und deren 'Vermischung', mit denen sie Achill anruft (« Den Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen » v. 2185) zum Ausdruck. Die Schwierigkeiten, nun diese Eigenschaften *alle* auch im Unterlegenen zu erkennen und ihn damit zu identifizieren, werden vorerst durch den Hinweis Prothoes auf Achills Rüstung, Symbol seiner Kriegernatur, aufgehoben. Doch die Freude über die nun unfehlbare Identifikation Achills ist im wesentlichen Befriedigung wegen des anerkannten Werts der Beute und vermittelt sich daher nur im Stolz des Besitzes.

Penthesilea: Nun denn, so grüß ich dich mit diesem Kuß,
Unbändigster der Menschen, mein! Ich bin's,
Du junger Kriegsgott, der du angehörst;
Wenn man im Volk dich fragt, so nennst du *mich*.
(v. 1805 ff)

Eine völlig verschiedene, diesen ausweglosen Zirkel von Sehnsucht-Besitz-Entwertung kontrastierende, Einstellung verkörpert Natalie im *Prinz Friedrich von Homburg*. Diese Haltung zeigt sich am deutlichsten in der Szene, in der Natalie ihren Onkel, den Kurfürsten von Brandenburg, um Gnade für den zum Tode verurteilten Homburg bittet:

Natalie: Ich will ihn nicht für mich erhalten wissen —
Mein Herz begehrt sein und gesteht es dir;
Ich will ihn nicht für mich erhalten wissen —
Mag er sich welchem Weib' er will vermählen;
Ich will nur, daß er da sei, lieber Onkel,
Für sich, selbständig, frei und unabhängig,
Wie eine Blume, die mir wohlgefällt: ...
(v. 1083 ff)

Nicht zufällig erscheint eine Gestalt wie die Natalie in einem Stück wie dem *Homburg*, in dem sich Widersprüche

durch eine irreale, träumerische Versöhnung aufheben. Wesentlicher Unterschied zur Penthesilea ist aber auch, daß Natalie Homburg an Reife überragt, mütterliche Züge besitzt und damit aber auch kein Identifikationsschwerpunkt wie Homburg oder Penthesilea sein kann [19].

Doch zurück zur *Penthesilea*. Daß Achills Charakterisierung als Kriegsgott nur historische Bedeutung hat, wird durch den stolzen Ton deutlich, in dem sie dann, ganz Königin und Herrscherin, zu ihm spricht.

Penthesilea *aufbrechend*:
Nun denn — mich rufen mancherlei Geschäfte,
So laßt mich gehn. (v. 1859 f)

Und gegen Achills Fragen einwendend: « Hab ich, beim Styx, jetzt nichts zu tun, als plaudern? » (v. 1869). Dann, nachdem sie sich hat von Prothoe überzeugen lassen, daß die Amazonen noch mit der Verfolgung der Griechen beschäftigt seien: « Nun so sei kurz » (v. 1876). In der folgenden Erzählung der Geschichte des Amazonenstaates und der Suche Penthesileas nach dem ihr ausersehenen Helden Achill, wird dieser Herrschaftscharakter nur durch die Erinnerung, durch das Wiedererleben, der Sehnsucht nach dem fast unerreichbaren Peliden gemildert [20]. Eine zukünftige Vergötterung oder auch nur Achtung Achills läßt sich nicht denken. Die ' Idylle ' steht auf dem unsicheren Boden der Regression.

[19] Zur Analyse der solipsistischen Haltung Homburgs siehe Wolfgang Wittkowski, *Absolutes Gefühl und absolute Kunst in Kleists ' Prinz Friedrich von Homburg '*, in « Der Deutschunterricht », 13, 1961, Heft 1, S. 27-71.

[20] Er kommt dafür umso deutlicher in der Struktur der Kommunikation zum Ausdruck, die — nach Watzlawicks Kategorien — eine typisch komplementäre ist: Penthesilea erzählt, Achill hört, fast ohne zu reagieren, zu.

7

Diese Unwirklichkeit einer scheinbar gewaltfreien Kommunikation erklärt Achills Reaktion auf das neuerliche Herannahen der nun siegreichen Amazonen:

Die Waffen mir herbei! Die Pferde vor!
Mit meinem Wagen rädern will ich sie! (v. 2265 f)

und Penthesileas Unfähigkeit in diesem Haudegen ihren sanften « Freund » zu erkennen: « Nein, sieh den Schrecklichen! Ist das derselbe-? » (v. 2267). Damit ist jedoch Achills Zukunft besiegelt. Er wird nicht als schönes Eigentum Penthesilea folgen, sondern von ihr aus Rache für diese Identitätsschwankungen getötet. Sein durch den Herold vorgetragenes Zweikampfangebot kann Penthesilea, nach der ihr zugefügten Kränkung, nicht als freiwillige Unterwerfung durchschauen. Freilich liegt gerade in Achills geplanter ' Selbstaufopferung ' (sich unbewaffnet zum Zweikampf einzufinden, um sich als Gefangener Penthesilea zu ergeben) ein Moment der Gewalt, der List, die so oft in Kleists Werk auftaucht.

Achill meint seinen Plan erfolgreich durchführen zu können, weil er an der Ernsthaftigkeit der Amazonengesetze zweifelt — er nennt sie im Gespräch mit Diomedes eine «Grille » (v. 2460) — und er somit in Penthesilea nur die ihm ergebene Frau sieht und nicht nur die Feindin, sondern auch die Königin vergißt. Er fühlt sich nach Penthesileas Liebesgeständnis in der vertrauten Situation eines ' normalen ' Verhältnisses zwischen Mann und Frau, wo die Liebe allemal narzißtische Kränkungen, als Folge einer Störung des Ich-Ideals, wenn dann nur auf Seiten des Mannes, nie auf Seiten der von ' *Natur* ' unterlegenen Frau aufkommen läßt, sicher [21]. Aus diesem Postulieren eines ' normalen ' Zu-

[21] Daß Penthesilea seine Erwartungen grausam enttäuscht, liegt sicher v.a. in ihrem Identitätskonflikt begründet, in der Schwierigkeit, zwischen den traditionellen ' männlichen ' und ' weiblichen ' Ver-

stands erklärt sich Achills Verhalten als rationalistische List, in der wieder Ambivalenz abstrakt negiert wird.

Während nun in der *Penthesilea* diese Art von List (ich nenne sie List, insofern keine Kommunikation stattfindet und die Situation von nur einem Partner vorprogrammiert wird) ein tragisches Ende herbeiführt und somit eine schmerzliche Anklage der im zwischenmenschlichen Agieren enthaltenen Herrschaft, die solch Verhalten unabdingbar

---

haltensweisen, die ihrem Ich-Ideal und ihren Wünschen angemessenen zu finden.

Eine psychoanalytisch orientierte Analyse dieses Konflikts, die mit apriorischen Kategorien der Männlichkeit und Weiblichkeit operiert (etwa S. O. Hoffmann, a. a. O. S. 179: « Sie will Frau und muß Mann sein ») kann diesen Widerspruch nur als narzißtische Störung, als Krankheit, diagnostizieren. Der utopischen Züge, die in der Unfähigkeit Penthesileas liegen, traditionelle Rollen anzunehmen, der ' Möglichkeiten ' ihrer ' Krankheit ' also war sich zumindest Kleist bewußt, als er zugestand, daß in der Penthesilea « der ganze Schmutz zugleich und Glanz » seiner Seele liege. (*Brief an Marie von Kleist*, Spätherbst 1807, H. v. K., *Sämtliche Werke und Briefe*, a. a. O., Band 2, S. 797). Zum gegenwärtigen ' Kleist-Revival ' in der Bundesrepublik, das auch mit dieser Problematik zusammenhängt, siehe die Beiträge über Kleist in « Berliner Hefte, Zeitschrift für Kultur und Politik », Heft 1, November 1976, S. 72-96. — Auf der Ebene der psychoanalytischen Einschätzung des Narzißmus ist Kohuts Infragestellen der traditionellen Wertungen sehr nützlich: « Obwohl in unseren Diskussionen über Theorie gewöhnlich nicht bestritten wird, daß der Narzißmus, d. h. die libidinöse Besetzung des Selbst, an und für sich weder krankhaft noch schädlich sei, besteht eine nicht unverständliche Neigung, ihn, sobald das Feld der Theorie verlassen wird, mit einem vorgefaßten negativen Werturteil zu betrachten. Dieses Vorurteil, wo es existiert, beruht zweifellos darauf, daß man dem Narzißmus die Objektliebe gegenüberstellt; gerechtfertigt wird es mit der Behauptung, der Narzißmus sei die primitivere und für die Anpassung weniger geeignete Form der Libidoverteilung. Ich glaube jedoch, daß es sich hierbei gar nicht um eine objektive Beurteilung des Narzißmus als Entwicklungsstufe oder seines Wertes für die Anpassung handelt, sondern daß sich in dieser Auffassung der unzulässige Einfluß des altruistischen Wertsystems der westlichen Kultur bemerkbar macht ». Heinz Kohut, *Formen und Umformungen des Narzißmus*, in *Die Zukunft der Psychoanalyse*, a. a. O. S. 140-172, hier S. 140.

macht, impliziert, hat Kleist in der *Hermannsschlacht* (1808), in einem für ihn typischen ' salto mortale ' die Trauer über diesen verfahrenen Zusammenhang in trotzige Zustimmung umgekehrt. Die Praxis des Cheruskerfürsten radikalisiert und glorifiziert ' List ' zu einem *allgemeinen* Verhaltensmuster, in dem man — ohne aus Kleist damit sofort einen Vorläufer des Faschismus machen zu wollen — ein eindeutig reaktionäres und elitäres, die Massen instrumentalisierendes Programm erkennen kann.

In der *Penthesilea* erscheint diese Haltung noch als Teil eines tödlichen Machtkampfs, der in seiner Ausweglosigkeit, in seinem ' circulus vitiosus ' von Herrschaft-Ressentiment-Verachtung mit einer für die deutsche Literatur ganz neuen Schärfe beschrieben wird. In der Darstellung dieser bis heute vorwiegenden, auf Herrschaft gründenden, verzerrten Kommunikation kann dieser Tragödie als radikales Vorspiel zur unendlichen Folge bürgerlicher Ehedramen gelten, bis hin zu Albees *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*, ein Stück, das nicht zufällig als Exempel für Watzlawicks Analysen der vorwiegend ehelichen Kommunikation dient. Doch gerade die Radikalität der *Penthesilea* stellt die Frage der historischen Bestimmtheit. Wesentliches Merkmal der aggressiven « Beziehungsspiele » zwischen George und Martha in *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* ist ihre Wiederholbarkeit. Diese ist ein typisches Kennzeichen bourgeoiser Kommunikation: Sie fängt grundsätzlich immer wieder von vorne an, sie ist geschichtslos. Damit werden die Konflikte zur häuslichen Alltäglichkeit, an die man sich gewöhnt hat, gemildert. Ihre Ursachen sind unerklärbar und unangreifbar; man kann allenfalls mit Hilfe von Theorien und Therapien, wie sie Watzlawick vorschlägt, *offene* Aggressionen durch kommunikative Regeln entschärfen — Ziel ist die Stabilität des ' Systems '.

Bei Kleist brechen diese Widersprüche in den Beziehungen zwischen den Menschen noch als Schrecken einflößender Kampf im mythischen Gewand hervor. Die Distanz, die der Mythos schafft, bringt die Ungeheuerlichkeit des Geschehens zum Ausdruck. So kommt gerade in dem Drama, in dem Kleist nach Peter Szondi der Unerbittlichkeit

der tragischen Konzeption seines Erstlingswerkes *Die Familie Schroffenstein* am konsequentesten die Treue gehalten hat [22], die Utopie alternativer Verhältnisse zwischen den Menschen eher zu ihrem Recht, als in den 'harmloseren' und damit 'traurigeren' Ehedramen bzw. den ihnen adäquaten psychologischen Theorien. Der « kommunikative Mord » [23] ist bei Kleist noch wirklicher Mord.

[22] Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt/Main, Insel, 1964, S. 97.
[23] R. z. Lippe, a. a. O. S. 187.

RASSEGNE

ROMANZI CONTEMPORANEI

KORREKTUR * DI THOMAS BERNHARD

di
ISABELLA BERTHIER
Bologna

Nel testo per il film autobiografico *Drei Tage* Bernhard così si esprimeva: « Ich bin ein Geschichtenzerstörer, ich bin der typische Geschichtenzerstörer. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab » [1].

Provocatoria quanto basta, la definizione di « Geschichtenzerstörer » è ormai diventata, accanto a quella di « Wortbesessener », coniata a suo tempo da Reich-Ranicki [2], la cifra di Bernhard, una specie di marchio di fabbrica a garanzia di un prodotto di elevatissima qualità.

A prescindere dal tono radicale, la professione iconoclasta è in sé abbastanza scontata. Da Musil in poi l'abbandono della storia come rifiuto a coprire con lo schermo falsificante dei nessi causali e logici la molteplice contraddittorietà del reale è andata via via scadendo a banale luogo comune. Ma evidentemente la dichiarazione non va intesa solo in questo senso. In realtà, in modo molto meno grossolano, essa manifesta le ragioni poetiche che agiscono nel

---

* I numeri in parentesi si riferiscono alle pagine di Th. Bernhard, *Korrektur*, Frankfurt 1976.

[1] Th. Bernhard, *Drei Tage* in *Der Italiener*, München 1973, p. 83.

[2] M. Reich-Ranicki, *Konfessionen eines Besessenen*, in « Die Zeit », 28.4.67.

profondo di ogni opera di Bernhard e che affiorano con decisione in superficie soltanto nel suo ultimo romanzo, del quale queste parole rappresentano la programmatica anticipazione.

Nonostante *Korrektur* confermi con ostinazione rabbiosa la tematica di tutti i romanzi e i racconti precedenti, riprendendone singoli particolari o riproponendone — in alcuni casi — l'impianto generale, nello spazio certo esiguo che l'autore concede alla sua fantasia poetica, egli crea un'opera veramente nuova.

Che cosa distingue dunque *Korrektur*? Un primo elemento è banalmente contenutistico: il protagonista, erede della grandiosa proprietà di Altensam e studioso di scienze naturali a Cambridge, riesce a portare a termine l'opera nella quale ha investito tutto se stesso e tutte le sue capacità: il Kegel, progettato e realizzato per la sorella come sua abitazione ideale, in tutto corrispondente a lei. Della lunga serie di personaggi — da Konrad (*Das Kalkwerk*) al Maler (*Frost*) all'industriale diabetico (*Verstörung*) — per i quali l'opera non realizzata diventa, *in absentia*, cifra di impotenza, Roithamer è dunque il primo che non solo compie l'opera, ma la compie per un essere amato, « um uns selbst zu verwirklichen für einen geliebten Menschen » (224). Certo sarebbe fuorviante mettere l'accento sulla relazione incestuosa che vagamente si profila e che del resto ricorre spesso in Bernhard. Più importante invece notare come il cerchio di orgogliosa solitudine dei suoi protagonisti si rompa, per far posto ad un rapporto interpersonale che una volta tanto non è di prevaricazione e di violenza.

Ma a questo punto la verifica mette in crisi il progetto e quindi il modello interpretativo dell'esistenza del quale esso rappresenta la sintesi. Non la felicità completa è il risultato del Kegel, bensì la morte della sorella. Non solo. Anche la « Studie » *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*, che egli conduce parallelamente ai lavori per il Kegel, si rivela alla prova dei fatti completamente falsa. Il processo di correzione al quale Roithamer sotto-

pone allora la « Studie » non fa che ridurre sempre più le proporzioni del manoscritto, e quindi le ragioni sulle quali si fonda la vita di Roithamer, senza successo. Il suicidio, la « eigentliche Korrektur » (325), subentra come l'unica soluzione possibile. Resta l'amico — il solito, anonimo estensore — a cercare di metter ordine in un cumulo disordinato di carte dalle quali emana una torbida, pericolosissima fascinazione di morte.

Nella prima parte del romanzo l'estensore, che ha diviso con Roithamer gli anni dell'infanzia ad Altensam e della maturità a Cambridge, accingendosi al lavoro di riordino, ricapitola disordinatamente il passato recente e recentissimo, mentre nella seconda, intitolata appunto *Sichten und Ordnen* trascrive alcuni punti salienti della « Studie » e delle successive « Korrekturen ». Scomparso l'estensore, che si limita a citare i pensieri di Roithamer, essa è in pratica un ininterrotto, serrato monologo.

Concepita come « Beschreibung und Rechtfertigung alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung der Planung und Ausführung und Vollendung des Kegels für seine Schwester » (86), la « Studie » è una specie di lirica « Ursachenforschung » — come del resto il recente libro biografico *Die Ursache*[3]. Non una catena consequenziale di fatti e di esperienze significative, non una storia dunque, ma un grande collage unidimensionale nel quale convivono disordinatamente la sterminata proprietà di Altensam, i suoi boschi silenziosi e cupi, le fughe di Roithamer giù al paese fra i braccianti e i contadini, l'amicizia per il « Tierpräparator » Höller che gli ha messo a disposizione la tetra « Dachkammer » della sua casa, i funerali dei genitori, oggetto del suo odio indifferenziato, il padre, vecchio gentiluomo che si è ormai « aufgegeben » e ha lasciato le redini di Altensam alla seconda moglie, la laida macellaia di Eferdingen, l'ossessione del Kegel, la solitudine, le leggi della statica, gli studi accaniti e severi, infine la figura delicata e sfuggente della

[3] Th. Bernhard, *Die Ursache*, Salzburg 1975.

sorella; la sua morte al compimento del Kegel, il successivo processo di « Korrektur » fino alla distruzione della « Studie » nel frettoloso frammentismo delle pagine finali, che accompagnano con cadenza di diario gli ultimi giorni di Roithamer.

Il Kegel, il fantastico « Bauwerk », costruito al centro del Kobernaußenwald, al quale Roithamer ha dedicato gli anni migliori della sua vita, è il punto di cristallizzazione di tutte le ragioni del romanzo: compimento della vita di Roithamer, esso è il senso della sua esistenza. Progettato nell'isolamento della « höllersche Dachkammer » e nella concentrazione più rigorosa, il Kegel diventa da ossessione dell'irrealizzato oggetto fra gli oggetti, come la casa di Höller costruita nella gola più buia e profonda dell'Aurach, come le miniature smaltate della sorella oggetto della meschina invidia dell'Eferdingerin, come la « gelbe Papierrose » che l'estensore ritrova fra le carte di Roithamer, come gli enormi uccelli neri che Höller impaglia lavorando giorno e notte nel suo laboratorio. E poiché è anche « Verwirklichung seiner selbst für einen geliebten Menschen », esso non è soltanto una cosa, ma l'immagine di un rapporto, dunque — con Wittgenstein — un fatto. E di fronte al fatto, rivelatosi completamente estraneo alle sue motivazioni, anche la « Studie » si rivela inadeguata, anzi falsificante, nella pretesa di fondare, con le ragioni della vita di Roithamer, il senso del Kegel.

L'accenno a Wittgenstein non è evidentemente casuale e non solo per certe stupefacenti corrispondenze biografiche che ritroviamo puntualmente nel romanzo [4] ma

[4] Br. Weidmann, *Korrektur der Ursache* in « Neue Rundschau » 1976, 1, pp. 153/156 indica alcuni particolari che avvicinano la vicenda di Roithamer alla biografia di Wittgenstein: entrambi austriaci, insegnano e studiano a Cambridge, entrambi eredi di un possedimento dal quale non vogliono trarre alcun vantaggio personale. Personalmente aggiungerei il fatto che anche Wittgenstein costruì una casa per la sorella e ancor più che la vicenda della « Beschreibung » e della « Korrektur » pare ripetere quella del *Tractatus* e delle più tarde *Philosophische Untersuchungen*. Come risulta dall'introduzione a queste ultime, Wittgenstein avrebbe voluto pubblicare assieme le due

soprattutto per quel che riguarda il tema della « Beschreibung ». Si direbbe che tutta la problematica che ne scaturisce derivi proprio dal suggestivo interrogarsi del filosofo sugli stati interni: « Wenn man an eine Beschreibung als ein Wortbild der Tatsachen denkt, so hat das etwas Irreführendes... Glaub nicht immer, daß du deine Worte von Tatsachen abliest; diese nach Regeln in Worte abbildest! Denn die Anwendung der Regel im besonderen Fall müssest du ja doch ohne Führung machen » (prop. 291-292)[5].

In fondo tutta la ricerca di Wittgenstein è ricerca di un criterio che renda possibile il discorso oggettivo sul reale, nel *Tractatus* postulando la corrispondenza biunivoca segno/significato, nelle *Philosophische Untersuchungen* riducendola al linguaggio d'uso. Ora in Bernhard la ricerca dei criteri di oggettività muove dalla volontà di riconoscere, prima ancora che al linguaggio (come invece Wittgenstein), al reale un senso oggettivo. Wittgenstein nel suo diario scriveva: « Bedeutung bekommen die Dinge erst durch ihr Verhältnis zu meinem Willen » [6], mentre Roithamer addirittura annota: « Nichts ist vollkommen zu erfassen und zu erklären, daß ich mir immer sagen muß, das ist alles *von mir aus*, nicht *von den Andern aus*, immer nur von mir aus, von den Andern aus ist es etwas vollkommen anderes, wahrscheinlich das Entgegengesetzte » (324): il rapporto con l'io deforma dunque l'oggetto e il modo della rappresentazione. Dove Wittgenstein vede solo un uso improprio del linguaggio e in particolare della parola « Beschreibung », Bernhard, concedendosi qualche giustificata licenza filosofica, radicalizza e ne deriva l'impossibilità — metafisica — di dare un senso al reale e — poetica — di esprimerlo. Nel suo spietato rigore geometrico il Kegel,

opere concepite a 16 anni di distanza l'una dall'altra. Proprio la loro profonda differenza di esiti le rendeva complementari: il *Tractatus* come *destructio philosophiae*, le *Untersuchungen* come *destructio destructionis philosophiae*.

[5] Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in *Schriften*, Frankfurt 1969, vol. I, p. 403.

[6] Wittgenstein, *Tagebücher 1914-1916*, in *op. cit.*, p. 177.

edificato al centro dell'impossibile umano, sfida ogni tentativo di interpretazione con l'implacabile presenza indecifrata del fatto. Roithamer era bensì riuscito a descrivere all'amico con precisione scientifica la « höllersche Dachkammer », tanto che questi, giuntovi, la riconosce esatta particolare per particolare [7], ma la « Studie » corretta e ricorretta, « zu Tode korrigiert » (86), non arriverà mai a dare ragione del fatto. L'io che può giustificare e dare un senso agli eventi, irrimediabilmente li falsifica.

Il frenetico processo della « Korrektur » potrà dunque proseguire fino all'annullamento della descrizione (che Roithamer si propone appunto di bruciare) o fino alla distruzione del Kegel (che viene infatti abbandonato alle forze disgregatrici della natura), ma l'atto risolutorio potrà essere solo la negazione di quell'unica istanza che accomunandoli li divide: l'io che ha costruito il Kegel e che cerca di interpretarlo mediante la « Beschreibung ». Resta dunque il suicidio come silenzio della descrizione, abbandono del fatto alla propria indecifrabilità. Ma proprio con il suicidio, la più radicale delle « Korrekturen », la sua opera si completa, « denn diese Schrift... ist die Darstellung der Geistesexistenz Roithamers und die Vernichtung der Darstellung der Geistesexistenz Roithamers und also alles zusammen das Wesen Roithamers » (158). Nel momento in cui tutte le possibilità di interpretazione coesistono, perché se c'è un senso esso è fuori del mondo (Wittgenstein), la descrizione più completa è quella che comprende e abbraccia la cosa e il suo contrario, sicché solo la « Studie » e le successive « Korrekturen » possono dar ragione dell'esistenza di Roithamer: il Kegel e il suo sfacelo, la felicità completa e la morte della sorella, l'esistenza e la verifica che la nega, la vita e il suicidio.

La dichiarazione iniziale di Bernhard si chiarisce al-

[7] Si noti la stupefacente corrispondenza tra la distinzione che troviamo nel romanzo e questa espressione di Wittgenstein: « Aber fängt es nicht mit der Empfindung an — die ich beschreibe? ... Ich sage, ich beschreibe meinen Seelenzustand und ich beschreibe mein Zimmer » in *Philosophische Untersuchungen*, cit., p. 402.

lora in modo determinante: il suo rifiuto alla storia non è banalmente il rifiuto a costruirne una, ma è distruzione della storia come smontaggio di essa nella storia, come dichiarata volontà non già di evitare la storia, ma di smembrarla consapevolmente sotto gli occhi del lettore. In questo senso *Korrektur* è appunto « Beschreibung » e « Korrektur » di se stessa, un tutto completo, l'opera.

Accanto all'approdo metafisico-esistenziale, che *Korrektur* ha in comune con gli altri romanzi di Bernhard, e sul quale certa critica si è soffermata con soverchia compiacenza [8] dimenticando tutte le complesse implicazioni di questa posizione [9], *Korrektur* si apre dunque su un'altra problematica, rimasta fino ad ora in sordina, quasi subliminare in tutte le opere precedenti, ma che un attento esame soprattutto delle tecniche formali poteva già far supporre [10]. Il Kegel che sfida l'interpretazione, la richiede e la nega con la sua presenza è anche il romanzo. Legato da connessioni tanto strette quanto insondabili al suo autore che in esso cerca e palesa le ragioni della propria vita, si stacca con decisione da lui nel momento stesso in cui diventa libro e va per le vie del mondo. Con lo stesso stupore con cui l'uomo sta al cospetto del trascendente, Bernhard sta ora davanti al suo libro: esso è ormai una presenza autonoma e attende dal fruitore di farsi opera.

È ben vero che in apparenza il romanzo mira ad ottenere l'identificazione del lettore [11], a fagocitarlo nella serie ininterrotta delle sue iterazioni solo apparentemente referenziali, a travolgerlo nell'onda dei suoi superlativi, a inghiottirlo nel vortice delle sue analogie, ma è anche vero che tutto questo è bilanciato da una sottile e calibratis-

[8] Cfr. Franz Joseph Görtz, *Hier spuckt natürlich Beckett. Th. Bernhard und die Kritik*, in « Text und Kritik », 1974, 43 pp. 36/45.

[9] Cfr. a questo proposito il bel saggio di Claudio Magris, *Verstörung*, in *Il romanzo tedesco del 900*, a cura di Baioni, Bevilacqua, Cases e Magris, Torino 1973.

[10] Cfr. il mio precedente articolo in « Studi Germanici », 1973, 32.

[11] Cfr. Jens Tismar, *Th. Bernhards Erzählungen*, in *Über Th. Bernhard*, a cura di A. Botond, Frankfurt 1970, pp. 68/77.

sima « Andeutungstaktik », consapevolmente adottata da Bernhard al preciso scopo di disorientare [12] e che l'uso del monologo citato [13], interrotto cioè dal ripetitivo « so Roithamer » o dall'avvertenza che tale o tale parola sono state sottolineate da lui, assegna addirittura topograficamente uno spazio al destinatario del suo discorso poetico. Mai nominato, ed anzi negato come istanza interna al romanzo, dal momento che uno dei suoi temi è anche l'incomunicabilità, il lettore è invece di fatto sullo stesso piano del narratore. Alla dizione autoriale della prima parte infatti, che suppone l'identificazione dell'estensore con la coscienza verbale del narratore, si contrappone simmetricamente nella seconda l'ininterrotto monologo citato, come abdicazione del narratore ad organizzare per altri un senso. Non a caso l'estensore, che dovrebbe sistemare le carte di Roithamer, le rovescia invece sul divano consegnandole per sempre al disordine. Gli incisi staccano nella precisione del citato le parole di Roithamer, le incollano alla pagina come un reperto, sfidano il lettore a decifrarle.

Proprio richiamandosi all'uso del monologo Hugo Dittberner [14] in una requisitoria stringatissima accusava recentemente Bernhard di sottrarsi alla propria responsabilità di autore e insomma di praticare con la presunta oggettività delle sue frasi una segreta apologia del potere. È vero. Bernhard non si assume responsabilità di sorta, ma è proprio questo il suo punto di forza. È proprio il rapporto con il fruitore che fa della sua opera qualche cosa di completamente nuovo nell'uniforme panorama letterario contemporaneo. Lungi da cercare servilmente il suo con-

[12] In *Korrektur* l'estensore scrive: « Denn vor allem die Andeutungen meinerseits, die Gewohnheit, alles, ohne es auszusprechen, anzudeuten, versetzt den Gesprächs- oder wenigstens den Anwesenheitspartner sofort in Unruhe » (155).

[13] Gerhard P. Knapp e Fr. Tasche, *Die permanente Dissimulation*, in « Literatur und Kritik » 1971, 58, pp. 483/497 sostengono invece il contrario.

[14] Hugo Dittberner, *Die heimliche Apologie der Macht*, in « Text und Kritik », cit. pp. 22/28.

senso, Bernhard sfida il lettore — irritandolo e/o affascinandolo, coinvolgendolo e/o respingendolo — ad assumere una propria responsabile posizione.

Un tale atteggiamento non può non suscitare perplessità; ma al cospetto di un'opera che non lascia comunque e in nessun caso indifferenti, vorrei sottolineare le conclusioni che paiono più produttive. Bernhard sembra dunque volerci dire che forse il libro vero non è più quello confinato nei limiti della sua copertina cartonata, come ancora qualche decennio fa il formalismo ci induceva a credere. Il libro vero è il libro più il suo lettore, più le sue modalità di lettura. La responsabilità del lettore non si ferma evidentemente alla scelta del libro; è lui anzi, come diceva già Novalis — lettura preferita di Roithamer — « der erweiterte Autor ».

Per questa via sarebbe addirittura possibile — azzardo un'ipotesi — recuperare all'opera quello spazio nella sfera del sociale dal quale orgogliosamente si autoesclude perché se ne sente dolorosamente cacciata.

Di tutti i problemi inerenti al Kegel è la statica quella che maggiormente preoccupa Roithamer. Un corpo si regge su tre punti non allineati. Come alla statica del romanzo sono ugualmente necessari il Kegel, la sua « Beschreibung » e le successive « Korrekturen », così, perché l'opera sia, sono ugualmente necessari il libro, l'autore e il lettore che dica, con Blanchot, il suo sommesso sì.

UN'AGIOGRAFIA DI PETER HANDKE

di
ANNA MARIA CARPI
Macerata

L'ultimo romanzo di Peter Handke, *Die linkshändige Frau* (Suhrkamp, Francoforte, 1976), è inscritto fra due citazioni. Una implicita, tacitamente richiamata, dal *Tractatus* di Wittgenstein: « V'è davvero dell'ineffabile. Esso *mostra* sé, è il mistico »[1]; l'altra, dalle *Affinità elettive*, esplicita, disposta a conclusione o meglio a postface del romanzo: « Così continuano tutti insieme, ognuno a suo modo, la vita quotidiana, riflettendoci sopra oppure no; tutto sembra andare per la via usata, così come, in casi straordinari dove tutto è in gioco, si continua a vivere come se non si trattasse di nulla ». Altro sbocco non c'era a questa serie d'istantanee di una fuga. Fuga sul posto dagli automatismi totalitari della lingua, dai prefabbricati concettuali che rendono la coscienza inautentica (impossibile « il momento del sentimento vero »), che sfigurano l'individuo come una volta il peccato sfigurava il peccatore. Chi fugge, senza varcare la soglia di casa, senza abbandonare le occupazioni quotidiane, è una giovane donna mancina (ma in *linkshändig* possiamo leggere anche *linkisch*, maldestra). Questo particolare è il primo facile, innocuo sintomo della « diversità » della donna, già segnalata, nella prima pagina del romanzo, dalla luce che certe volte illumina, dal di dentro, i suoi occhi grigi. Qualcosa di simile era già in un'altra « diversa », della generazione prece-

[1] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, « Reprints », Torino 1974, p. 81.

dente: nella Yvonne del romanzo di Frisch, *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* (1943): Yvonne ha una fronte spropositata, un viso dal chiarore sconcertante, e strane virtù profetiche: tutti le dicono che è un enigma.

La Marianne di Handke apre il suo dissenso col mondo dopoché ha avuto un'« illuminazione »: sprovvista di ogni vocabolario emancipatorio, « senza coscienza delle condizioni storiche del suo agire », « mistica privata », come le dice la sua ingenua amica femminista, essa costringe il marito ad andarsene, a lasciarla vivere sola. E ciò accade proprio dopo che l'ignaro, di ritorno da un viaggio di affari in cui ha patito la solitudine, le ha dichiarato quanto l'ami e non possa fare a meno di lei, in una tirata in cui figurano tutte le grandi parole della sentimentalità borghese, *Glück*, *Erfüllung*, *Zauberkraft*, *Geborgenheit*, *Ewigkeit*, felicità, compimento, forza magica, sicurezza d'affetti, eternità; e dopoché, lasciato il bambino a casa, i due hanno cenato, in festiva trivialità piccolo borghese, in un lussuoso ristorante al lume di candela e dormito nella « stanza della torre » di un albergo. Non si può non pensare al figliuol prodigo del *Malte Laurids Brigge* di Rilke che abbandona la casa paterna non per riscuotere il suo ma, al contrario, perché vi è troppo amato e l'amore degli altri, degli intimi, lo aliena da se stesso e lo falsifica.

Illuminazione e separazione avvengono d'inverno; un parco brinato o innevato circonda l'« unità di abitazione » dove la coppia benestante risiede. Che avvengano d'inverno, che si sviluppino come una sorta di elegia invernale non è ovviamente un caso. Non è il freddo, per tradizione postnietzschiana, la cifra della regione dello spirito che si conquista a prezzo del calore umano? E delle felicità e delle disperazioni di chi è solo nel gelo consistono i momenti più riusciti, più incontestabili del romanzo. « In der Nacht stand sie allein in der Küche und trank ein Glas Wasser leer. Es war dann eine Stille, in der nur ihr Herz schlug »[2]. « In der Nacht saß die Frau am Tisch; vom

[2] p. 80: « Nella notte, era sola in mezzo alla cucina, vuotava un bicchier d'acqua. E c'era un silenzio in cui batteva soltanto il suo cuore ».

unteren Rand ihrer Augen stieg langsam etwas auf, erreichte die Pupillen, die davon leuchteten; sie weinte, ohne Laut, ohne Bewegung »[3]. « Es war ein heller Wintermorgen, wo aus dem aufreißenden Nebel Flocken wie Schnee fielen, nur langsamer, spärlicher »[4]. E, riferito a uno scrittore in crisi, a tutti gli scrittori per cui la scrittura è ogni volta un miracoloso coagularsi al margine del silenzio, riferito perciò a Handke e alla sua gemella Marianne: « Ich habe ihn heute abend bedrängt, wenigstens seine Autobiographie zu verfassen — Erfahrungsberichte sind sehr gefragt. Aber er winkt nur ab, er redet mit niemandem mehr, stößt nur noch Geräusche aus. Er hat ein furchtbares Alter vor sich, Marianne, ohne Arbeit, ohne Menschen »[5]. Al che Marianne ribatte: « Sie wissen doch nichts von ihm. Vielleicht ist er manchmal glücklich »[6]. Felice di quello stato di energia pura che si scatena laddove cessano gli influssi degli altri, degli intimi e delle loro parole che inducono solo debolezza, anche quando vorrebbero essere corroboranti. Marianne non ha tuttavia rinunciato per sempre ad avere, come si suol dire « qualcuno vicino che le vuol bene ». Vorrebbe averlo: « Aber ich möchte nicht wissen, wer er ist. Auch wenn ich immer mit ihm zusammen wäre, wollte ich ihn nicht kennenlernen. »[7] Vale anche il reciproco: non vorrei che conoscesse me, perché la conoscenza passerebbe per il linguaggio prefabbricato, sarebbe definitoria, concettuale, psicagogica. Una

[3] p. 72: « Nella notte la donna era seduta al tavolo; dal margine inferiore dei suoi occhi salì lentamente qualcosa, raggiunse le pupille che ne brillarono; piangeva, senza suono, senza moto ».

[4] p. 24: « Era un chiaro mattino d'inverno in cui dalla nebbia che si diradava cadevano fiocchi come di neve, solo più lenti, più radi ».

[5] p. 48: « Oggi l'ho messo alle strette perché scriva almeno la sua autobiografia — le esperienze vissute sono molto richieste. Ma lui fa cenno di no, non parla più con nessuno, non emette che suoni confusi. Ha davanti a sé una vecchiaia terribile, Marianne, senza lavoro, senza nessuno ».

[6] p. 48: « Ma che ne sa lei di lui. Forse qualche volta è felice ».

[7] p. 82: « Ma non vorrei sapere chi è. Anche se vivessi sempre con lui, non vorrei conoscerlo ».

costatazione, questa, indipendente dalla scoperta che il linguaggio ha noi e non noi il linguaggio: la conoscenza dell'altro, la convivenza, la consuetudine, è inibitoria. Ma Marianne precisa: « "Nur eins hätte ich gern" — sie lächelte wie über sich — "daß er ungeschickt wäre, ein rechter Tölpel; ich weiß selber nicht warum". Sie unterbrach sich: "Ach Franziska, ich rede wie eine Heranwachsende" » [8].

L'acqua pura, il bicchiere che si vuota, il silenzio casto della notte, lo stellato, le lacrime lucenti, gli strani fiocchi di neve, più lenti, più radi dell'usato, il non poter più scrivere o parlare, l'emettere suoni insensati, il rischio dell'io al contatto intimo con gli altri: sono tutti segni di astinenza, carichi di paura e di desiderio. Del desiderio di essere presi e fatti partecipi di una chiarezza superiore, di un nuovo calore metaindividuale, di una nuova innocenza, di un linguaggio che non sia chiacchiera (cioè parole che indicano solo se stesse e non gli oggetti), di una « naturalezza » liberata dalla drammaturgia del concreto quotidiano (inaccettabile la « seconda natura » del marxismo). Drammaturgia che Handke sente qua e là il bisogno di accusare apertamente, convertendo il dialogo narrativo in dialogo scenico, ove al semplice nome della persona segue, distaccata, la battuta. Una cesura che indica ancora una volta l'estraneità fra le persone e le loro emissioni verbali.

E perché Marianne, che riconosce in questo di parlare come un'adolescente, vorrebbe avere vicino a sé un uomo goffo, un « imbranato » di professione, un indifeso insomma, un uomo che non ha nulla a che fare col potere? L'amica Franziska, la rappresentante di un piccolo neo-illuminismo femminista, accanita consumatrice di modelli linguistici, colei che più che tutti è oggetto delle proprie frasi, ha la spiegazione pronta: perché tuo padre era un imbranato. Spiegazione intimidatoria, dal codice domi-

[8] p. 82: « "Solo una cosa mi piacerebbe" — essa sorrise come di sé — "che fosse impacciato, un vero imbranato; nemmeno io so perché". S'interruppe: "Ah, Franziska, io parlo come un'adolescente" ».

nante del volgarfreudismo, dal supermercato delle spiegazioni. Marianne, che dalle spiegazioni è giusto in fuga, ne è umiliata. Com'è umiliata dalle frasi dell'editore che la corteggia all'antica, con sospiri paterno-libertini, e da quelle dell'attore disoccupato che si abbandona, ignaro come tutti gli uomini di questo romanzo, a esplosioni passionali, e discorre di redenzione reciproca attraverso l'amore. Questa Marianne, peraltro, l'amano tutti, mentre nessuno ama Franziska, la femminista. Entrambi, l'editore e l'attore, cercano di conquistare Marianne parlandole di lei, porgendole cioè uno specchio lusinghiero. Mentre Marianne arriva a chiedere scusa alla commessa di una boutique per aver detto: mi rallegro che in una boutique una volta tanto si trovi qualcuno che non è un fantasma imbellettato. Si scusa cioè di aver dato una *definizione*, di aver violentato la donna col presumere di conoscerla: « Verzeihen Sie, daß ich von Ihnen rede, als dürfte ich das, als könnte ich das » [9]. Una delle rare volte che Marianne formula il suo pensiero, parlando da sola davanti allo specchio (uno specchio che sembra non riflettere alcuna immagine, ma fungere da aniconico punto di concentrazione), essa dice, ad alta voce: « Meint, was ihr wollt. Je mehr ihr glaubt, über mich sagen zu können, desto freier werde ich von euch. Manchmal kommt es mir vor, als ob das, was man von den Leuten Neues weiß, zugleich auch schon nicht mehr gilt. Wenn mir in Zukunft jemand erklärt, wie ich bin — auch wenn er mir schmeicheln oder mich bestärken will — werde ich mir diese Frechheit verbitten »[10]. Marianne fugge dalla crocefissione quotidiana coi chiodi delle definizioni verso il mistero ineffabile, verso la *Stille* dell'intimo. « Du hast dich nicht verraten, und

[9] p. 110: « Mi perdoni se parlo di Lei, quasi mi fosse lecito, quasi ne fossi in grado ».

[10] pp. 37-38: « Pensate come volete. Quanto più credete di poter dire di me, tanto più libera da voi io mi sento. Delle volte ho come l'impressione che quel che di nuovo si sa della gente già non sia più valido. Se in futuro qualcuno mi spiegherà come sono — anche se vuole lusingarmi o incoraggiarmi — respingerò questa sfacciataggine ».

niemand wird dich mehr demütigen »[11], dirà a se stessa, davanti allo specchio, prima di acquistare miracolosamente la capacità di disegnare « ogni oggetto in tutti i suoi particolari », dai propri piedi alla sedia, alla finestra, al cielo stellato, ora con « impaccio », ora con incredibile slancio. E dopoché tutti se ne sono andati, al termine di un party spontaneo: non invitati, non cercati, tutti gli interlocutori della sua vita sono convenuti quella sera nella sua casa e vi hanno celebrato una sorta di agape fraterna, un piccolo *Welttheater* di anime solitarie. In questa occasione, anche per effetto del bere, il linguaggio si era smagliato fino a divenire innocuo. Ma Marianne, come si è visto, non si è lasciata sedurre, poiché non è ormai più seducibile. È probabile, anche se Handke non lo dice, che riaccetterà in casa il marito, l'inespressivo manager che « konnte die Leute lange anschauen, ohne daß sie sich geprüft fühlten »[12]. Il figliuol prodigo rilkiano ritorna alla casa paterna quando sente che l'amore degli intimi non può più raggiungerlo né falsarlo. Il suo ritorno è interpretato, nella parabola, come atto di pentimento. Allo stesso modo l'estromissione del marito di Marianne è interpretata dalla società come atto di ribellione femminista. Ma è appunto ben altro, e ben altro sta a cuore a Handke che l'emancipazione femminile. Marianne *c'est moi.*

Per tornare alla nostalgia degli « imbranati » di professione, il padre di Marianne, che viene a visitarla, è in apparenza o in parte uno di questi: fra lui e gli oggetti insorgono continui inciampi, per giunta è daltonico. Un particolare che dice poco, se non fosse in armonia col paesaggio spoglio e senza colori del quartiere residenziale, col bianco e nero dominante nel romanzo, ribadito perfino da un ricordo di Marianne: una serie di quadri astratti, in bianco e nero, sulla passione e morte di Cristo. È troppo sofistico vedere qui un'abbozzata analogia fra la vicenda sacra e quella degli « imbranati », degli indifesi che toc-

[11] p. 130: « Non ti sei tradita e nessuno ti umilierà più ».

[12] p. 12: « Poteva fissare a lungo le persone senza che queste si sentissero esaminate ».

cano il cuore di Marianne? E che sono, per altro verso, prossimi al *tumbe* medioevale e all'eroe sciocco delle fiabe. Handke stesso sembra ogni tanto porsi come eroe sciocco.

Il vecchio inciampa, perde, confonde, ma nella sua miseria d'emarginato si erge una strana vitale spudoratezza e, quel che più importa, una *libertà di parola* che non ha niente a che fare con lo stato d'ineffabilità della figlia né con gli stanchi codici degli altri. È arrivato nella zona franca del buffone? In questo breve romanzo studiatamente tradizionale è il personaggio tradizionale per eccellenza, paradossalmente l'unico che non soffra dell'alternativa fra discorsi prefabbricati e silenzio. Sulla vicenda della figlia butta una sola frase e per inciso: finirai come me. E sulla passeggiata serale dei due fuggiaschi sotto la neve Handke scrive pagine di desolazione e di felicità, alla deriva di un ritmo che per la sua purezza diventa fine a se stesso e va aldilà di ogni romantica manovra di poetizzazione del concreto, d'ogni lamento per l'offesa recata dal mondo all'anima, d'ogni dimostrazione forzosa di sensibilità.

E qual è il rapporto di Marianne col mondo che comincia aldilà del quartiere residenziale? Che mese è, chiede Marianne a un certo punto, e in che continente siamo? La sua totale impoliticità la porta a una sorta di utopia privatizzata. La violenza è l'ultima passione ragionevole che sia rimasta all'eroe deluso, aveva detto Handke in altra sede. La placida casalinga Marianne dice: « In dem Buch, das ich gerade übersetze, kommt ein Baudelaire-Zitat vor: die einzige politische Handlung die ich verstehe, sei die Revolte. Dabei dachte ich plötzlich: die einzige politische Handlung, die ich verstehe, sei der Amoklauf »[13].

Altrimenti è il sogno di andare in un continente straniero che non esiste, e là celebrare l'individualità, la libertà e l'amore: è il tema della canzone *The lefthanded woman,*

[13] p. 83: « Nel libro che sto traducendo c'è una citazione da Baudelaire: l'unica azione politica che capisco è la rivolta. Di colpo allora ho pensato: l'unica azione politica che capisco è l'esplosione di furia sanguinaria ».

il cui ascolto ripetuto, ossessivo rallegra la solitudine della donna irrallegrabile (mai ti rallegri davvero, le rinfaccia il figlio che è un'esigente creatura del benessere consumistico). Le parole in musica di questo *Schlager* non la disturbano, nonostante la banalità, e ciò è strano. L'innamorato della canzone intravvede la mancina sempre soltanto in mezzo alla folla della metropolitana, degli uffici pubblici, dei lunapark: tre volte, tre come nelle fiabe, l'ha vista sola. Ma un bel giorno torna a casa e trova gli oggetti tutti girati a sinistra, il che tradisce, come nelle fiabe, che l'eroina è passata di là. « Ich möchte dich IN EINEM FREMDEN ERDTEIL sehen / Denn da werde ich dich unter den andern endlich allein sehen / Und du wirst unter tausend andern MICH sehen / Und wir werden endlich aufeinander zugehen »[14]. Così termina il grazioso intermezzo che dà il titolo al romanzo. Curioso che con questo romanzo succeda come con certi *Schlager*: mentre si ascoltano si è presi, si può anche piangere, esaltarsi, immedesimarsi, ma appena cessano sono dimenticati.

La violenza resta sulla carta, il continente straniero sul disco. In realtà, davanti a Marianne c'è la morte. Siamo in una storia di fuga, una delle tante storie handkiane di separazione e fuga, un genere che, sorto dopo il naturalismo, irride alle belle possibilità d'integrazione del singolo nella società prospettate dal *Bildungsroman*. La fuga è trasgressione delle convenzioni sociali e percorre un esiguo angoscioso sentiero fra la libertà e la solitudine-morte. Il marito respinto insiste su questo secondo versante, ma con parole che, se vogliamo badare alla verosimiglianza, sono improbabili: semplicemente perché sul mercato odierno della parola, nei codici cui tale uomo può attingere, non esistono. A meno che Handke non voglia alludere ironicamente (ma alle ironie troppo riposte non si deve credere) ad archetipi linguistici della società maschilista, ostile alla donna che non viva in funzione dell'uomo. Il manager

[14] p. 102: « Vorrei vederti IN UN CONTINENTE STRANIERO / allora ti vedrò fra gli altri finalmente sola / e tu fra altri mille vedrai ME, / e finalmente ci cammineremo incontro ».

parla come un lirico barocco, come un piccolo Gryphius infuriato: « Wie alt bist du eigentlich? Bald wirst du einen faltigen Hals haben, und aus deinen Leberflecken werden Haare wachsen. Dünne Froschbeine, und der Körper darüber ein Plundersack. Älter und älter wirst du werden und sagen, daß dir das nichts ausmacht, und eines Tages wirst du dich aufhängen. Du wirst so unbeleckt ins Grab abstinken, wie du gelebt hast »[15]. E più avanti inveendo contro tutte le donne: « [...] Entmündigungsmaschinen für alles Lebendige. Am Boden schnüffelnd, krabbelt ihr kreuz und quer, bis euch der Tod den Mund aufreißt »[16].

Ben diversamente la vede l'emarginato, l'attore senza lavoro: « Ihr Gesicht ist so sanft — als wären Sie sich immer bewußt, daß man sterben muß »[17]. La coscienza della morte dà soavità, toglie l'impazienza: « l'impazienza dei concetti » che Handke condanna nel motto del suo lavoro teatrale del '74, *Die Unvernünftigen sterben aus*. O dobbiamo leggere, nella soavità di Marianne, anche il mito di un'umanità incorrotta che è sotteso a una lunga tradizione austriaca e alla « mite legge » di Stifter? Guardato in questa luce, la donna è superiore all'uomo e combatte contro la prevaricazione della civiltà borghese. In questo senso, il romanzo di Handke potrebbe essere femminista.

Marianne, dopo l'illuminazione, incorpora un'esistenza che trascende la concettualità della lingua, incorpora l'interiorità, che non ha rilevanza obbiettiva o politica. La vita esterna e quella interiore non hanno più relazione: quella esterna si risolve per lei in un'umile liturgia, privata, convenzionale, regolata dall'orologio: la spesa, il pranzo, met-

[15] p. 75: « Quanti anni hai? Presto avrai un collo rugoso, e dalle tue macchie di fegato cresceranno i peli. Stecche gambe da rana, e il corpo che c'è sopra un sacco di stracci. Sempre più vecchia diventerai e dirai che non t'importa niente e un bel giorno t'impiccherai. Così balordamente ti toglierai di mezzo, dentro la tomba, proprio come sei vissuta ».

[16] p. 76: « [...] Macchine per interdire ogni cosa vivente. Per terra, fiutacchianti, a carponi, su e giù, finché la morte non vi lascia con la bocca spalancata ».

[17] p. 112: « Il suo viso è così soave — come se lei fosse sempre conscia che si deve morire ».

tere a letto il bambino, scrivere a macchina, e qui Handke può effondersi nella sua felice poesia delle piccole cose. Mentre la vita interiore è l'assurdo-vero, l'enigma. Si potrebbero stabilire delle analogie con Tonka, una delle *Tre donne* di Musil, con l'enigmatica, irripetibile, castissima creatura che somiglia a un fiocco di neve solitario in un giorno d'estate, capisce tutto ma non sa dire con le parole, parla non il linguaggio comune ma qualcosa come il « linguaggio del tutto », è quasi come un'allucinazione, agli occhi dell'innamorato, per come resta sempre uguale a se stessa, pura e grezza come la natura, e si muove in un mondo nel quale il concetto di verità è ignoto. Dice Musil che Tonka era emigrata verso le fiabe profonde; in un'altra epoca sarebbe andata sposa a un principe.

Handke vagheggia la fiaba, come abbiamo visto, e nelle fiabe profonde vorrebbe emigrare lui stesso. Musil, che è ben lungi da quest'intenzione e non esibisce se stesso in Tonka, pone la donna ben distaccata davanti a sé e le rivolge un'illimitata compassione e reverenza: proprio lui, il vivisettore. Ma è che Musil non sopravvaluta le costrizioni del linguaggio.

Resta da spiegare perché lo spasimo di Handke non arrivi al dramma, perché la rivolta di Marianne nel lager dei luoghi comuni e le sue solitudini estatiche su cui alita la morte (come alita anche su Tonka), per quanto tipiche, non diventino generali, non siano mito né fiaba, alla fine, e non riescano poi tanto interessanti. Si potrebbe dire che Handke non ha abbastanza talento, ma il discorso sul talento è dubbioso; o che non ha abbastanza disperazione, ed ecco perché ci sembra che non abbia senso accostarlo, come si è fatto, a Horváth e a Kraus; che il suo movente è narcisistico e adolescenziale (« io parlo come un'adolescente », dice Handke-Marianne); che sopravvaluta, come si è accennato, il problema della lingua e dei suoi aspetti formali e che ben altri sono i problemi del mondo. È tutto vero. Ma una scheggia del « dramma d'ognuno », di quello odierno, c'è in questo tessuto diseguale: nell'opacità stessa della vicenda, nell'inibizione al dramma. Che su *Tonka* non gravava ancora.

LA PROSA NELLA RDT: CHRISTA WOLF, *KINDHEITSMUSTER* *

di
ANNA PEGORARO CHIARLONI
Torino

La definizione del nazismo come di un fenomeno esterno alla RDT o comunque estinto con la rigorosa denazificazione operata al di là dell'Elba dopo il '45; l'implicito delegare alla Germania Federale la continuità con il passato nel mometo in cui ci si proclama legittimi eredi della tradizione antifascista; il ricorrere nella produzione letteraria e cinematografica dell'eroe veggente, se non addirittura resistente o, almeno embrionalmente socialista: queste le tendenze che la Wolf, in un'intervista con Hans Kaufmann [1], indica come costanti della politica culturale della RDT e che, tuttavia, rimangono del tutto estranee a coloro — e tra questi la Wolf annovera esplicitamente se stessa — che, cresciuti nel periodo nazista, si sentono inconsciamente costretti a negare il proprio passato, pur derivandone modelli di comportamento che inevitabilmente si innestano nel presente. Questa la premessa alle 531 pagine di un'introspezione che si articola intorno a un breve viaggio a L., oggi Polonia — la Wolf è nata a Landsberg nel '29 — e che mette a fuoco la storia di Nelly, personaggio autobiografico, dalla prima infanzia alla fine della guerra: una famiglia faccendiera e buonacciona, provvista di un ben avviato negozio di generi alimentari, che ama posare tra pizzi e paralumi per l'album di famiglia; una bambina « ragionevole », Nelly appunto, che capisce subito

* Berlin und Weimar, Aufban Verlag, 1976.
[1] in « WB », 1974/6, pp. 90-112.

che « Gehorchen und Geliebtwerden ein und dasselbe ist » (24), che piena di zelo scrive versi contro « ebrei, comunisti e altri nemici del popolo » e, appena ne ha l'età, accede alla « élite della nazione » — la Hitler-Jugend — per ritrovarsi nel 1945 « geschichtsplump », ormai adulta e tuttavia ignara anche di se stessa, di fronte a quella desolata domanda-verdetto di un comunista reduce dei campi di concentramento: « Wo habt ihr bloß alle gelebt » (56). Questo non aver capito rimane per la nuova generazione, rappresentata nel libro da Lenka, « das schauerliche Geheimnis: wie man zugleich anwesend und nicht dabei gewesen sein kann » (57). Affiora cioè nella storia di Nelly uno dei « modelli » che la Wolf indica come complementari alla dittatura: la paralisi della curiosità, l'evitare « istintivamente » argomenti o parole imbarazzanti — *Kommunist, unnormal, unfruchtbar, artfremd* — temi di fronte ai quali « Nelly stellt sich taub und unwissend » (94), mettendo così a punto quel meccanismo di « äußeres Gedächtnis » — la capacità cioè di ricordare i fatti, per esempio l'incendio della sinagoga — con un progressivo « Verlust des inneren Gedächtnisses », ossia dell'attitudine a giudicare e a dedurne delle norme di comportamento.

L'operazione che la Wolf compie attraverso questo viaggio nella memoria è duplice: da una parte ritrovare se stessa reinterpretando, a trent'anni di distanza, le esperienze infantili, dall'altra risalire attraverso frammenti di ricordi ricuciti con un faticoso processo di riflessione — processo di cui il lettore è continuamente informato — alle responsabilità di chi, allora adulto, ha taciuto:

> Auf einmal wirst du wissen, daß man wußte. Auf einmal wird die Wand zu einem der gut versiegelten Hohlräume des Gedächtnisses einbrechen. Wortfetzen, gemurmelte Sätze, ein Blick, denen nicht erlaubt war, sich zu einem Vorgang zusammenzufügen, den man hätte verstehen müssen (94).

Che la Wolf, una delle figure più in vista della letteratura della RDT, scriva oggi un romanzo autobiografico raccontando al grande pubblico del suo giovanile zelo hitleriano è indubbiamente cosa che rivela un certo co-

raggio, tantopiù che nel libro compaiono dettagli, per esempio le incursioni dei soldati sovietici nelle case dei profughi terrorizzati, che, data la sopravvivenza di certa oleografia — « Sowjetische Soldaten, Suppe austeilend, Kinder rettend, kreißende Frauen ins Krankenhaus bringend » (465) — possono essere definiti esplosivi. Che venga affrontato il tema della fuga, finora ignorato dalla letteratura della RDT, un tema che mal si accordava con gli slogan sull'amicizia con l'Unione Sovietica destinati a corredare le piazze del paese e che, non a caso, venne lentamente epurato dal linguaggio ufficiale (« Allein das Wort... es verschwand später. Aus Flüchtlingen wurden Umsiedler... » [417]) anche questo rappresenta un dato nuovo, così come il poter parlare di *Heimweh* a proposito delle zone polacche [2] senza la preoccupazione di essere sospettati di revanchismo è in fondo segno di un « sozialistisches Zusammenleben » più concreto delle dichiarazioni di partito: se nel *Polnischer Baum* [3] Kunert — nato come la Wolf nel '29 — ancora nel 1964 stigmatizzava nei tedeschi un'incapacità quasi fisiologica di una « Bewältigung » del passato e quindi di un'intesa con la Polonia, la Wolf non esita a rievocare il destino dei profughi come sradicamento fisico e culturale:

> 29. Januar 1945: Ein Mädchen, Nelly, plump und steif in doppelt und dreifach übereinendergezogenen Sachen, [...] wird auf den Lastwagen gezerrt, um die in der deutschen Dichtung und im deutschen Gemüt so tief verankerte Kindheitsstätte zu verlassen (370).

Si passa cioè dall'individuazione di una incancellabile colpa nazionale — anche Christa T. nel precedente romanzo della Wolf si definiva « maledetta » — a una maggior attenzione per i traumi del singolo, travolto dal crollo del terzo Reich; e tutto questo è indubbiamente sintomo del cadere di certi tabù che ancora ostacolavano un'approfondita analisi del passato. Ma il libro non si esaurisce qui: il viaggio a L. non

[2] Più esplicita in questo senso la Wolf in « SF », 76/4, p. 390.

[3] In: *Tagträume in Berlin und andernorts*, Frankfurt/Main 1974, p. 23.

è soltanto una « Rückreise », un ritorno a un'infanzia perduta, anzi è l'occasione per richiamarsi continuamente al presente, per mettere in forse la possibilità di ricordare da parte di chi è stato in qualche modo mutilato dall'esperienza nazista:

> In dieser Nacht erst — gegen Morgen, als der Kuckuck im Wäldchen am Kanal zu rufen anfing — wurde dir klar, daß du die Erinnerung, dieses Betrugssystem, zu fürchten, daß du, indem du sie scheinbar vorzeigst, in Wirklichkeit gegen sie anzugehen hast. Die Nachrichtensperre ist noch nicht aufgehoben. Was die Zensur passiert, sind Präparate, Einschlüsse, Fossilien mit einem furchtbaren Mangel an Eigentümlichkeit. Fertigteile, deren Herstellungsprozeß — an dem du, wie du nicht leugnen wirst, beteiligt bist — zur Sprache gebracht werden muß (202).

Soltanto smontando i meccanismi di autocensura, indagando la loro origine, rifiutando il linguaggio prefabbricato — e qui è evidente l'appello alla responsabilità degli intellettuali — è possibile operare per un futuro migliore: « Je tiefer unsere Erinnerung geht, um so freier wird der Raum für das, dem all unsere Hoffnung gilt: der Zukunft » (202). Il far riemergere attraverso il linguaggio quel processo di condizionamento del quale la Wolf si sente corresponsabile comporta una riflessione continua non solo sul « Befund » ma anche sull'atto stesso del « Befinden » e quindi un incessante interrogarsi sulla funzione della memoria, senza la quale l'uomo diverrebbe estraneo a se stesso, ma anche, fatalmente, un inquieto dubitare della propria « Zuverlässigkeit », il timore angoscioso di essere ormai irreparabilmente impigliati nel passato, il sospetto che la mistificazione, anche se inavvertibile, sia già in atto ancor prima di tradursi in ragionamento. Questo « Selbstverhör » implica necessariamente un riesame della propria funzione di intellettuale, e quindi dei rapporti con il lettore, da cui deriva una scrittura che si articola su piani diversi: la ricostruzione cronologica, narrata in terza persona, della storia di Nelly fino al 1947 si situa in un duplice sistema di coordinate: da una parte quella dell'io-narrante che si apostrofa con il « du » — un modo questo per ribadire l'io diviso di chi scrive: prima e dopo la

guerra — e il cui ricordo si muove dall'osservazione del presente, tracciando così le linee di una sorta di psicogramma di un intellettuale nella RDT; dall'altra una cronaca puntigliosa della stesura del libro, rigorosamente datata (Novembre 1972 - Maggio 1975) in cui l'io-narrante tende a coinvolgere il lettore, informandolo del lavorio filologico, letterario e psicologico che precede determinate scelte, delle possibili varianti del titolo, nonché dell'uso degli strumenti bibliografici ivi compreso l'anno di pubblicazione (50). Siamo insomma allo smantellamento totale dell'« allwissender Erzähler ».

In *Lesen und Schreiben* la Wolf, pur indicando nell'autore il « raunender Beschwörer des Imperfekts » — accogliendo così una definizione di Th. Mann — rifiuta tuttavia l'identità *Autor-Erzähler*: l'autore non è il portatore neutrale di un messaggio leggibile, colui che racconta un'esperienza vissuta dopo averne preso distanza; non regge, per la Wolf, il motto della Seghers — « Was erzählbar geworden ist, ist überwunden » — in quanto il processo, se vuol rispettare la « innere Autentizität » di chi scrive, è simultaneo: scrivere vuol dire appunto conoscere, ossia « überwinden », o meglio tentare di superare determinate esperienze e quindi, come in *Kindheitsmuster*, mettere a nudo tutti i meccanismi associativi che portano verso la conoscenza di se stessi. L'« Erzähler » è perciò un « Prosaautor » che osserva e registra se stesso nell'atto di decifrare la realtà per trascrivere sulla carta il risultato di un processo che accompagna l'esistenza dello scrivente, che è « der feste Kern eines jeden Tages, vom wirklichen Leben das Wirklichste » (371). Si è detto « tentativo di superare » perché, se nei saggi teorici tutti i conti tornano, in *Kindheitsmuster* — « eine lange Zeit von Arbeit und Zweifel » (34) — la Wolf sottolinea continuamente il carattere precario dello scrivere: « Das große und vielschichtige Problem der Selbstzensur. Ganz anders muß geschrieben werden » (298). E non a caso anche lo stesso finale risulta essere una doppia negazione dell'« Entwicklungsroman »: l'io diviso non si ricompone attraverso l'esplorazione dell'infanzia, il « du » non integra la terza persona per

realizzare finalmente l'« ich »: « Unverkennbar: Dieses Mädchen, das immer noch Nelly heißt, entfernt sich, anstatt allmählich näher heranzukommen » (527). Poche pagine prima la Wolf non si limita a dichiarare il fallimento « tecnico » del romanzo ma precisa come la « zona morta » che si crea quando l'autocensura impedisce di arrivare alla conoscenza del proprio passato, e quidi di se stessi, sia funzionale al presente:

> Niemals haben Menschen so vieles vergessen sollen, um funktionsfähig zu bleiben, wie die, mit denen wir leben. Die Zeit läuft. Vier, fünf Jahre, die in diese Papiere hineingelaufen sind, blindlings, wie dir manchmal scheint. Vier, fünf Jahre, in denen sich, ungeachtet der Versuche, ihr Wachstum zu bremsen, die tote Zone in dir ausgebreitet zu haben scheint. Die Zahl der Gewohnheiten unaufhaltsam zugenommen hat. Der Hang zur Übereinstimmung. Die Anstrengung, dagegen anzuleben, sich im Gesicht abzeichnet. Das Altergesicht, das sich vorbereitet (502).

Parallelamente alla storia di Nelly si delinea quindi un accorato profilo della Wolf trent'anni dopo: una maschera insonne (149) per la quale la sensazione di vivere resta « ein seltenes Glück » (371), angosciata dalle aspettative deluse, tradita dall'« ambiguità delle parole », oppressa da un'attesa che la costringe all'imitazione di se stessa, alla routine delle « Pseudohandlungen und Pseudoreden » (487). E poiché il motore della scrittura, della riflessione sul passato, è il presente anche nei suoi aspetti più imprevedibili come il sogno o il titolo di un giornale o una notizia inattesa — elementi che vengono accolti dall'io-scrivente come corpi estranei (« ... siehst du dich zu einer langen Pause innerhalb dieses fünften Kapitels gezwungen. Verantwortlich für sie ist die Nachricht vom Tod jenes M., des Deutschlehrers... » (141)) — ecco che il libro diventa un « Gegenwartsbuch »: all'illustrazione del « Neuer Mensch » che ammicca in tanta letteratura socialista la Wolf contrappone spezzoni di una realtà che reca ancora le tracce di un passato incombente: il suicidio di un maestro antiautoritario, il cinismo di una scolara-modello, pronta a discriminare vecchi e infermi in caso di scarsità di alimenti, — tragico riaffiorare del concetto

nazista di « unwertes Leben » — i divieti e i silenzi imposti da un collettivismo burocratico su temi ancora intoccabili come lo stalinismo: « Wann [...] werden wir auch darüber zu reden beginnen? Das Gefühl loswerden, bis dahin sei alles, was wir sagen, vorläufig und dann erst werde wirklich gesprochen werden? » (322). E più in là un'immagine sorniona di miracolo economico, che identifica umanità con motorizzazione, che alla prima occasione rigurgita canzoni nostalgiche e trasforma Buchenwald in un'impresa turistica. Ma anche le nevrosi di questa società: i volti disfatti dalla fatica, l'alienante ripetitività del lavoro in fabbrica, i martellanti slogan produttivistici, il diffondersi degli stati di ansia e di angoscia che nel sogno — una dimensione ricorrente nella prosa della Wolf — si dilatano ramificandosi in richiami e corrispodenze che riconducono a situazioni fortemente traumatiche. L'autoanalisi che l'io-scrivente conduce in un'interrotta ricerca diurna tesa ad abolire le rimozioni e a riempire le lacune della memoria diventa complementare al tempo notturno in quanto è proprio in sogno che si verifica la « Übernahme in das Langzeitgedächtnis » (65). E così il frutto a lungo proibito nella letteratura della RDT è qui ampiamente rappresentato — i sogni sono circa una ventina — con un elemento costante che, dato l'uso antifreudiano che ne viene fatto, lascia aperti inquietanti interrogativi: il ricorrere cioè di un rapporto angoscioso tra un'autorità multiforme e dispotica e un io inerme e innocente, braccato per vicoli ciechi, accusato di colpe ignote e tuttavia gravissime, condannato a usare una lingua sconosciuta o ad essere incessantemente ripreso da un obiettivo invisibile; un io dissezionato e suicida contrapposto a una violenza che sembra avere una sua logica atemporale, che erompe brutale e persuasiva da poliziotti, funzionari, aguzzini, burocrati senza volto. In uno dei sogni più « trasparenti » un gruppo anonimo di uomini in grigio s'introduce in casa « mit einem Auftrag von einer nicht näher bezeichneten Instanz: Sie wollten dich überreden, einen Text anzufertigen, der ihre « allgemeine Meinung » von den « Dingen des Lebens » mit deinen Worten ausdrücken sollte. Deiner Fassungslosigkeit glaub-

ten sie mit dem Versprechen begegnen zu können, daß sie dieses Schriftstück an alle Haushalte verschicken würden. Besseres, sagte der Mann mit dem Bärtchen ernsthaft, aber hoffärtig, könnte einem wie dir doch nicht passieren. Oder solle er dir durch Vorlage des Telefonbuches beweisen, wie viele Leser dir im Falle einer Weigerung entgingen? » (396). Accenni a un *gulag* interiore? Certo quella « Schreibhand » che in sogno viene « kunstvoll wegoperiert » (43), il timore continuo di scivolare in una zona di « Nichtübereinstimmung » psichicamente insopportabile, di vivere una irrimediabile amputazione della memoria, possono indurre a questo tipo d'interpretazione; che sarebbe tuttavia riduttiva perché non tiene conto dei « Kindheitsmuster » alla quale la Wolf continuamente si richiama: collaborazionismo in cambio di successo personale, proprio questo è il meccanismo di compensazione grazie al quale Nelly decide di diventare « Führerinanwärterin » della Hitler-Jugend.

E ancora: l'indice che compare al fondo reca, accanto alla numerazione dei capitoli, dei titoli che curiosamente nel libro non compaiono; il capitolo IX è siglato « Wie sind wir so geworden, wie wir heute sind? Hörigkeit ». Con questo titolo la Wolf ribadisce la connessione tra presente e passato, tra certe esasperazioni collettivistiche della storia recente e lo slogan hitleriano *Vom ich zum wir*, dove l'individuo « wird zum kleinen Rad an der Maschine » (252) [4]. La *Hörigkeit* ritrova quindi la sua più immediata origine in forme di comportamento normalizzate dal nazismo: la paura del « diverso » — insano, ebreo o slavo che fosse — il già citato concetto di « lebensunwertes Leben », la tendenza a ignorare un crimine o a classificare il prossimo come « Untermensch » pur di conservare intatta la pulita « Gemütlichkeit » domestica. La « redenzione » dal passato

[4] Cfr. *Nachdenken über Christa T.*, Halle 1974, p. 66: « ... man erfreute sich an der absoluten Perfektion und Zweckmäßigkeit des Apparates, den reibungslos in Gang zu halten kein Opfer zu groß schien — selbst nicht das: sich auslöschen. Schräubchen sein ». A un collegamento tra Christa T. e Nelly la Wolf allude a pag. 300 di *Kindheitsmuster*.

scaturisce come per Christa T. da un faticoso « zu sich selber kommen des Menschen » e il cammino verso questa identità è minato dall'ambiguità della parola che approssima ma non tocca, dallo sgomento di un'obiettività perduta, da un vacillante rapporto tra autocoscienza e lettura della realtà:

> Du stellst dir vor: Aufrichtigkeit nicht als einmaliger Kraftakt, sondern als Ziel, als Prozeß mit Möglichkeiten der Annährung, in kleinen Schritten, die auf einen noch unbekannten Boden führen, von dem aus auf neue, heute noch unvorstellbare Weise wieder leichter und freier zu reden wäre, offen und nüchtern über das, was ist; also auch über das, was war (487).

LA PROSA NELLA RDT: BRIGITTE REIMANN, *FRANZISKA LINKERHAND*

di
ANNA PEGORARO CHIARLONI
Torino

L'ultimo romanzo della Reimann, per molti aspetti autobiografico [1], incompiuto — l'autrice morì quarantenne nel 1973 — narra di una giovane architetta che nei primi anni sessanta lavora alla costruzione di Hoyerswerda, Neustadt nel libro, la seconda « città socialista » della RDT, realizzata per alloggiare gli operai del complesso industriale « *Schwarze Pumpe* ». Ma non ci si aspetti una critica agiografica dei piani quinquennali con riferimenti obbligati agli esempi sovietici uso Stalinallee e all'emancipazione della donna nei paesi socialisti: benché calato in un preciso dibattito — quello intorno ai caratteri peculiari dell'architettura socialista — il romanzo è in realtà un'analisi della generazione nata nel capitalismo, condotta attraverso l'ottica di un singolo personaggio, Franziska, che in un continuo, struggente, intimo dialogo con Ben, l'interlocutore sperato, inventato ma anche negato, ricerca una propria identità. Ne nasce una sorta di *Entwicklungsroman* percorso a ritroso, dilatato in un flusso di ricordi che s'intersecano con il presente in un passaggio continuo dalla prima alla terza persona, dalla confessione alla riflessione, dal rifiuto a un'esasperata affermazione della vita; una vicenda privata che assume dimensioni epiche delineando

[1] La Reimann visse da vicino la trasformazione di Hoyerswerda e l'espansione del *Kombinat* « *Schwarze Pumpe* ». Anche la figura di Exß deriva da un'esperienza sentimentale della scrittrice.

con una serie di profili il comportamento di una famiglia borghese a confronto con la realtà socialista e il più vasto problema della contraddizione tra destino individuale e organizzazione sociale.

Pur essendo un continuo prodotto di un processo di memoria involontaria, nato dal grido sotteso all'inizio di ognuno dei 15 capitoli verso Ben, processo che continuamente ritaglia e nega la funzione di questo personaggio, la storia di Franziska — a differenza del *Nachdenken* di Christa Wolf — poggia su dei nessi causali precisi, orientati intorno a due nuclei narrativi: la casa paterna (1945-1961) e l'esperienza di Neustadt (1962-65).

Franziska proviene dalla borghesia colta e agiata, non clamorosamente compromessa col nazismo ma incapace d'altra parte di votarsi alla « nuova causa ». Il padre, proprietario di una piccola e rinomata casa editrice, assiste inerte, trincerato nel suo « Zauberberg » di libri, incunaboli e porcellane di Meissen, a una sbrigativa liquidazione delle preziose matrici tipografiche imposta dalla gretta politica culturale del primo dopoguerra, mentre la moglie, bigotta e affarista, traffica caffé e sigarette in un mondo troppo stanco e sfatto per lasciare la « Zone », il mondo della vecchia borghesia che vive di rendita e di ricordi nelle ville ormai cadenti, fantasmi nostalgici e arroccati nel loro « Pensionatfranzösisch », in attesa estenuata di pingui pacchi-dono dal « Goldenes Wunderland ». Questo l'ambiente in cui Franziska e il fratello Wilhelm, futuro esponente del clan internazionale della fisica nucleare [2], trascorrono la loro « sazia infanzia » e i dolci natali di marzapane, accanto a una nonna che pare uscita dai *Buddenbrook*, rappresentante di una borghesia illuminata e cosmopolita, piena di allegria renana, la voce « verde

[2] « [...] man delegiert ihn ins Ausland, er bekommt seinen Wagen aus einem Sonderkontingent, er hat eine Vierzimmerwohnung, die das ganze Jahr über leer steht, während er in Dubna arbeitet, und seine Frau kauft im Exquisit Modellkleider von Jacques Heym » (Brigitte Reimann, *Franziska Linkerhand*, Berlin, Verlag Neues Leben, 1974, p. 64).

come il vento di mare », una donna passionale, vagamente anarchica, spregiudicata e coraggiosa, una « Große Alte Dame » che rimane nella sua vitalità il « Leitbild » di Franziska.

Nella nascente repubblica degli operai e dei contadini la provenienza borghese, anche se ideologicamente rinnegata, assume la consistenza di una incancellabile predestinazione calvinista:

> « Wir hatten aber nicht nur die alten, zweifelhaft gewordenen Lebensumstände aufgegeben, sondern auch ihre Ideale, ihre Haltung, du verstehst mich... Wollten wir mit unserem Eifer die anderen überzeugen? Das ist nur halbwahr. Wir waren Renegaten... Weißt du, was ich heute darüber denke? Wir mußten uns selbst immer wieder bestätigen, daß wir richtig gewählt hatten, daß wir übergelaufen waren in die schönste aller Welten — sie mußte vollkommen sein, wir durften uns nicht geirrt haben.
> Wir waren Sonstige... Beim Abitur füllten wir Fragebogen aus; für die Rubrik Klassenzugehörigkeit gab es drei Buchstaben, A, B und S, Arbeiter, Bauern und Sonstige. Du siehst, ich habe diese Bagatelle bis heute behalten, das verdammte S muß mich schrecklich gekränkt haben. Im Kalvinismus, glaube ich, gibt es den Begriff Prädestination, Gnadenwahl, weißt du, und da kannst du dich abstrampeln wie du willst und kannst dich auf den Kopf stellen — du bist auserwählt oder bist es nicht, eine höhere Macht hat längst über dich entschieden, bevor du deinen ersten Schrei getan hast: Himmel oder Hölle. Genauso fühlten wir uns, etikettiert: einmal ein Bürger, immer ein Bürger. Ich kann dir nicht sagen, wie wir darunter gelitten haben...
> Ach nein, es geschah nichts Erschütterndes, ich kann mich nicht mal hinstellen und schreien: Seht, an uns ist ein Verbrechen begangen worden! Verdächtigungen, Nadelstiche, ein idiotischer Kleinkrieg um ein Buch (denn natürlich hatten wir einen dekadenten Geschmack), um Wilhelms Kreppsohlenschuhe (denn natürlich war er anfällig für die westliche Mode), unsere Sorgen — intellektuelle Wehwehchen... Ach, wozu diesen tollen Unsinn wiederholen? Alte Geschichten, die niemand mehr hören will. Wir sind nicht dran gestorben. Wir haben gelernt, den Mund zu halten, keine unbequemen Fragen zu stellen, einflußreiche Leute nicht anzugreifen, wir sind ein bißchen unzufrieden, ein bißchen unehrlich, ein bißchen verkrüppelt, sonst ist alles in Ordnung » (64).

Si noti il tono dolente e tuttavia conciliante, le continue variazioni di distanza che invitano a sottoscrivere la com-

plessità dei problemi, ma anche il peso di quel « verkrüppelt » — Biermann direbbe « kastriert » — che allude a un'identità irrimediabilmente perduta.

L'eroe borghese non è una novità nella letteratura della RDT, si pensi alla già citata Christa T., quello che è nuovo nel romanzo della Reimann è la composizione o meglio la contrapposizione sociale che scaturisce dal rapporto tra Franziska e Exß, il marito, che diventa inevitabilmente rapporto tra « Sonstige » e « Arbeiter » e che costituisce l'intermezzo tra i due nuclei narrativi. Exß è il proletario: un fusto da balera che sa di sole e di sudore, un bell'idiota di cui Franziska diciannovenne s'innamora e che essa sposa nel tentativo di ribadire la sua scelta ideologica, posta ignara di una scommessa tra Exß e gli amici, vinta con un doppio trionfo: « Das Fräulein war Studentin und Jungfer » (70). Dopo le nozze, nozze da cani, senza schnaps e arrosto di maiale, come subito le rinfaccia la famiglia di lui, cominciano i guai: Exß sempre ubriaco, lei sempre sul tecnigrafo; lui un bastione di ottusità soddisfatta che certo non possiede le abilità logiche e sociali esibite da lei, sempre più irritata dalla presuntuosa sicumera di questo « einfacher Arbeiter » che non legge, che rimane scandalosamente incontaminato dall'ansia di qualificazione che anima la RDT. Anche se gli eroi tipo Gatt [3], emblematici della superiorità assoluta della classe operaia sono ormai etichettati dalla critica ufficiale come una manifestazione letteraria derivata dagli anni '50 [4], anche se si lamentava l'assenza di una rappresentazione meno schematica dei rapporti umani nell'attuale sistema socialista, la figura di Exß, che per certe « anomalie » può interessare il lettore occidentale [5], ha provocato qualche riserva nei

[3] Il protagonista di un romanzo di Neutsch, *Auf der Suche nach Gatt* (1973).

[4] *Zur Gestaltung des Arbeiters in unserer gegenwärtigen epischen Literatur. Ein Streitgespräch*, in « WB », 1974, 10, p. 40.

[5] Exß, che non è coinvolto dalla nevrosi produttivistica della RDT, ha ancora un rapporto « ingenuo » con la natura, ha un codice ristretto ma sa prendere i pesci con le mani, mentre Franziska

recensori della Reimann, alla quale si rimprovera di « mancare di giustizia epica nei confronti della classe operaia » [6]. D'altra parte, che un ridimensionamento della figura del proletario perfettamente realizzato nel mondo socialista fosse nell'aria lo dimostra anche la recente pubblicazione della *Unvollendete Geschichte* di Volker Braun [7]. Ma la Reimann va oltre l'accenno o l'episodio isolato: non solo lo stesso Exß è spalleggiato da una famiglia rozza e vociante che il giorno della separazione cala come « un'orda di vandali » a svuotare l'alloggio di Franziska, ma anche il proletariato di Neustadt — e qui veniamo al secondo nucleo narrativo — rissoso, violento, moralmente degradato, rimane per Franziska « eine andere Welt ». Quando nel '72 il romanzo incominciò a uscire a puntate, qualcuno espresse il timore che potesse essere preso per uno sfogo borghese ossia per una critica da destra della RDT [8]. La Reimann, intervistata in proposito, rispose candidamente che i personaggi di un autore sono necessariamente determinati dalla riserva di ricordi e di esperienze dell'autore stesso. In realtà quello che « riabilita » politicamente il romanzo non è tanto l'andamento soggettivo, e quindi implicitamente riduttivo, in cui si struttura, quanto piuttosto il fatto che la protagonista si dichiari ripetutamente responsabile per quella « andere Welt »: l'insistito « Gefühl mitverantwortlich zu sein » (p. 262) diventa denuncia del fallimento di una concezione dell'architettura come « dimensione spaziale del socialismo » [9], la « brave, schöne stolze, sozialistische Stadt », la pretesa bandiera di un'apertura di nuove prospettive per la ricerca urbanistica viene qui

come d'altra parte il *Dr. Kanuga* di Jendryschik, se fa il caffé si brucia le dita.

[6] G. Ebert in « Sonntag », 1974, 30, p. 4.

[7] In « Sinn und Form », 1975, 5. Si veda per esempio la squallida coppia — lei pettinatrice, lui camionista — a p. 956.

[8] Annemarie Auer, *Gespräch mit B. Reimann*, in « Sonntag », 1972, 43, p. 4.

[9] J. Bach, *Zur Architektur in der DDR*, in « Bauwelt », 1971, 20, p. 131. Per il dibattito su Hoyerswerda si veda: L. Spagnoli, *Architettura e urbanistica nella RDT*, Bologna 1975, pp. 50-61.

definita un reticolo di tane televisive, un labirinto di cemento, di strade senza nome, di case senza storia. Non che la Reimann metta in discussione le conquiste della « Pionierzeit », casa e scuola per tutti, di cui semmai si critica un certo uso demagogico [10]. Quello che essa cerca di individuare sono le conseguenze psicologiche dello slogan secondo cui « sozialistisch bauen heißt ökonomisch bauen »: un'urbanistica frantumata in schiere monotone di « Wohnsilos » prefabbricati non può che provocare le frustrazioni individuali di chi, come Franziska, concepisce il nucleo urbano come mediatore di cultura; la reazione piccolo-borghese del singolo tutto teso a conquistarsi uno spazio privato — lo steccato intorno all'aiola, il garage abusivo — da contrapporre al piano regolatore; l'angoscia del tempo libero nelle stanze « sordomute » di dormitori senza volto.

Secondo Marx l'indice di evoluzione di una società è dato non tanto dalla forza lavoro quanto dal « disposable time ». Ma se non si tiene conto degli uomini e dei loro molteplici bisogni, se la pianificazione anziché essere elemento

[10] Si veda l'ironia di questa « facciata » presentata a una delegazione di ospiti francesi in visita nella RDT (p. 509):

« Wir fuhren Gewerkschafter in einem Kleinbus, ranghöhere Gäste im geborgten Wolga durch die Stadt, zeigten Fassaden, eine Taktstraße, Rapids, weißbehelmte Brigadiere, ausgerüstet mit Sprechfunk, eine Wohnung — keine beliebige etwa: Bücherschrank und neue Möbel sind Bedingung, und in der erwählten Wohnung wartet hinter frischgestärkten Gardinen die Hausfrau auf den arrangierten Zufall, Schürze als Requisit überm zweitbesten, wenn nicht besten Kleid, Kaffeewasser brodelt schon, auch zufällig, nein, Sie stören nicht, bitte, wenn Sie sich umsehen wollen, mein Mann, leider, zweite Schicht, ja, im Kombinat, Pressenfahrer, aber Qualifizierung zum, jedenfalls Bergbau, die Bergbaurechte, ja, wir sind zufrieden, ja, wir fühlen uns schon wie zu Haus (die alte Heimat, Espenhain, Böhlen, Zwenkau, verdunkeln Rauchwolken und Erinnerung an ein baufälliges Siedlungshaus, nasse Wände, Klobüdchen im Hof; den Garten allerdings, grüne Bohnen, Phloxbüsche rosa, die Kirschbäume vermißt man doch), also zufrieden, eine Wohnung wie erträumt, zwei Zimmer, Bad, Einbauküche, Miete siebenundfünfzig, eingeschlossen Fernheizung, ja, wir sind so dankbar, unser Staat, sagt mein Mann... Wir zeigten Kinderglück und Hygiene... ».

emancipatore dall'anarchia di mercato è sentita — come a Neustadt — strumento burocratico repressivo, allora l'individuo, isolato dal contesto sociale per mancanza di strutture collettive, « rinchiuso nel cerchio della sua solitudine », vive il tempo libero come un aspetto inevitabile e ossessivo della propria esistenza. Il problema è reso dalla Reimann attraverso l'evocazione ricorrente di un'atmosfera sospesa e allucinata che grava sulle strade deserte di Neustadt: i rari passanti, gli occhi vitrei di noia, la paura della sera, i passi alle spalle, lo stupro nella notte « davanti a finestre indifferenti », le risse tra ubriachi, le tracce di sangue sull'asfalto. E l'angoscia della domenica negli alloggi monocamera perfettamente identici, tutti con i girasoli di Van Gogh appesi al muro e lo spioncino che dà sulle scale, dove il sonno diventa fuga dalla « Budenangst », sopore turbato dall'urlo di una ragazza-madre che partorisce nel seminterrato, dormiveglia che la vita sfiora con un « zartes trockenes Geräusch ». E di domenica — « sempre di domenica » osserva chi la sa lunga su Neustadt — si suicida Gertrud, la segretaria del cantiere, un'alcolizzata che Franziska tenta invano, con zelo ostinato, di redimere, figura polemica, lucida nel suo furore di creatura irrimediabilmente offesa dalla vita, attraverso la quale la Reimann rileva le incolmabili differenze psicologiche che derivano da esperienze sociali diverse:

« Was denken Sie, Geschmack kostet », röhrte Gertrud. Sie hatte, als Franziska in der Krüche war, die Tassen und Teller mürrisch bewundert, betastet und herumgedreht. Blaue Schwerter... « Sie haben gut reden. Meissner. Wer kann sich so was leisten? » « Die habe ich geerbt », sagte Franziska, sie entschuldigte sich schon für das Haus im Millionenviertel, eine satte Kindheit, Morgenkakao und Marionettentheater, sogar für die Große Alte Dame und das königliche Blau ihres Porzellans... Sie prahlte mit der Kistenzeit, mit dem miserablen Mensa essen, o ja, sie hat gehungert, sie hat nicht immer die eine Mark fürs Kino zusammenkratzen können, und an Schaufenstern vorbei mit Augen links, — aber sie lächelte, während sie Gertrud von Entbehrungen erzählte wie über einen Studentenulk: sie war niemals verzweifelt, niemals wirklich in Not gewesen, sie hatte sich Hunger und Mietschulden geleistet, ohne jemals Angst zu empfinden, wie ein Dilettant aus gutem Hause, der sich bei der Boheme einschleicht, ihr Leben teilt, zu teilen

glaubt, weil er auf einem Mantel schläft, im kalten Atelier, und Brot und Zwiebeln ißt... Sie hatte ihre goldenen Sicherheiten, Stipendium jeden Monat, ihre Eltern (die nur für den schlimmsten Fall: sie zahlten, aber sie ließen Franziska bezahlen, in harter Währung ihrer Nierderlage) und eine äußerste, unterbewußte Sicherheit, ungefähr so: bei uns geht keiner unter. Klar. Da gibt es nichts zu reden. (p. 184).

Non si tratta come si vede di una semplice « liquidazione del mondo borghese » come vorrebbe Antje Lorenz [11] ma di un tentativo di individuare, al di là di una facile fraseologia socialista, le differenze di classe che ancora attraversano quello che — « liricamente », ammonisce la Reimann — ci si compiace di chiamare *Volk*. Lo stesso rapporto con Ben, che costituisce come si è detto il filo narrativo del romanzo, poggia più che sui brevi incontri di un'estate, su di un continuo, paziente confronto con il destino di Franziska:

Franziska, die römische Autoren zitiert, geläufig, als läse sie aus ihren Büchern vor [...] Cicero, Cato, Horaz... Namen, nur Namen für Ben, den Hinterhofbengel, Volksschüler, Mittelschüler (zwei Jahre, in denen Unterricht meist ausfällt wegen Luftalarm, Bomben, HJ-Dienst, Evakuirung, [...]) FDJ-Funktionär, ABF-Studenten, der Marx liest, nicht die Verse von Catull: den Catull wird man, wenn überhaupt, irgendwann später, denn damals, verstehst du, hatten wir anderes aufzuholen.

Das versteht Franziska, kennt natürlich diesen Lebenslauf, exemplarisch für tausend andere (aber es ist nicht ihr Lebenslauf) und kennt Mietskasernen, Hinterhöfe, die sogenannten Gartenhäuser im dritten Hof, ohne Garten (aber sie hat nie einer Brandmauer gegenüber gewohnt, nie unter Küchenfenstern, auf Asphalt, zwischen Mülltonnen gespielt), und sie kennt, vorwiegend aus Büchern, Familiäres, Soziologisches dieser Art... (p. 388).

Quella tentata dalla Reimann è insomma un'operazione ben più complessa della cosidetta *Entscheidungssituation* che caratterizza tanta parte della letteratura della RDT — si pensi alla Seghers — è un tentativo di superare i

[11] In *Kolloquium zur DDR-Literatur*, « WB », 1975, 3.

facili schemi del pro o contro il socialismo, di cogliere il peso del passato nei conflitti individuali che molti dichiarano programmaticamente « non più socialmente condizionati » [12]. E non a caso la figura di Ben — per il quale il rapporto con Franziska rimane « ein verlängerter Abschied » ma anche la grande avventura, la possibilità di ritrovare una partecipazione politica, di superare un passato che ingiustamente lo segna [13] — rimane nell'ombra, abbozzo di quell'eroe intellettuale di origine operaia di cui ancora si lamenta la mancanza [14]. Non si può quindi essere d'accordo con G. Ebert che, evidentemente irritato da questo personaggio che osserva con occhio critico e competente (« immer informiert, immer kennerisch aber unfähig oder einfach nicht gewillt, sich zu engagieren ») ma che appunto fa il camionista quando potrebbe far l'intellettuale, definisce l'atteggiamento scettico di Ben « Tünche über dem Verrat an seiner Klasse ». Sembra invece che la Reimann rivendichi attraverso questa figura il diritto a un dissenso interno che non può essere semplicisticamente liquidato come tradimento ma va invece inteso come momento di una ricerca d'identità che passa attraverso il distacco, il ripensamento e, anche, la scrittura: sia Ben che Franziska scrivono infatti la propria storia — nella più privata delle forme letterarie, il diario — aprendo nel romanzo un ulteriore spazio narrativo che rimane tuttavia inaccessibile al lettore, quasi a ribadire la necessità di un'analisi individuale del proprio passato come operazione conchiusa e non interscambiabile.

Nell'insieme il romanzo esprime un disagio che diventa opposizione agli slogan sulla « ormai definitiva libe-

[12] Si veda a questo proposito le dichiarazioni di A. Seghers e di H. Kant citate da K. Schumann, *Aspekte des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft in der Gegenwartsliteratur der DDR*, « WB », 1975, 7, p. 6.

[13] Giornalista in dissenso con il partito dopo i fatti d'Ungheria, viene processato per aver aiutato la moglie di un collega fuggito nella Germania Federale.

[14] *Streitgespräch, op. cit.*, p. 53.

razione della classe operaia »[15], un disagio calato nella rappresentazione di problemi connessi con la pianificazione di un paese fortemente industrializzato. Indubbiamente i vaghi accenni a un'alternativa alla « Totenstille » di Neustadt rivelano aspetti che non sapremmo se definire ingenuo provincialismo o manipolazione dei bisogni:

« und [Franziska] suchte schon zurück: nach dem Mittagsgeläute über der City und der Straße und dem gerüstumsponnenen Gewandhaus, nach dem Wellengeräusch der Straße, die den Bauplatz einschloß und seine Laute vermengte mit dem Stimmen und Schritten hinterm Bauzaun, dem Klingeln der Straßenbahn und Musik aus Kofferradios, nachmittags auch aus dem ungarischen Café, Zigeunergeige, versteht sich, und mit Taubengurren und dem Zischen von Autoreifen auf Basalt [...] » (p. 265).

Pneumatici e colombe in un paese in cui i bar si chiamano già « *Lolita* » ma sotto la pergola il grammofono suona ancora la polca (p. 521); « Boulevard » e « Trottoirs » occhieggianti di vetrine, « in cui un passo o uno sguardo può essere l'inizio di un'avventura forse mai scritta, forse già finita » (p. 505): questo l'ingenuo riciclaggio di ingredienti occidentali che Franziska contrappone alla demagogia della regressione architettonica nella RDT.

D'altra parte anche la Reimann è consapevole delle difficoltà: il romanzo si chiude con un atto di fede ricucito dall'editore[16]; Franziska tornerà a Neustadt per cercare una sintesi tra l'oggi e il domani, tra il bello e il funzionale: il « sintagma contrattuale » è ricomposto, la « prova sublimante » è compiuta. Ma il messaggio del libro resta l'angoscioso interrogarsi sul senso della vita, il sospetto che il codice prussiano del lavoro e della produttività, con cui il « Neues Deutschland » martella quotidianamente i cittadini, finisca per renderli « simili a certe attrazioni che

[15] H. J. Geerdts, *Zu Humanismusproblem in unserer Literatur*, « WB », 1969, 6, p. 1157.

[16] L'ultimo capitolo è un collage di appunti. Manca tutta la parte relativa alla fuga di Franziska da Neustadt e ai motivi del suo ritorno.

un tempo si potevano vedere nelle fiere paesane: topi bianchi in corsa cieca dentro un cilindro che ruota all'infinito » (p. 271).

Una critica violenta, che viene spesso ricondotta « al rigore di chi è consapevole dell'irripetibilità della vita umana ». Ma è interessante notare come la stessa perplessità — stemperata in chiave fantascientifica — compaia nelle riflessioni del protagonista del recente racconto di Erich Köhler, *Der Krott*[17], dove il « Kultursekretär » conclude un rigurgito mentale di operazioni culturali osservando: « Das Rad dreht sich [...] ob das Rad vielleicht im Leerlauf rotiert? Hauptsache, es hat einen Tourenzähler » (p. 10).

Il passo s'intitola *Vor dem Tore*: Kafka, ancora introvabile nelle librerie della RDT, riaffiora oggi nella letteratura, avallando le tesi di Goldstücker, il critico praghese che alla Kafka-Konferenz (1963) aveva sottolineato, tra lo scalpore generale, come anche nel mondo socialista l'alienazione dell'uomo fosse tuttaltro che scomparsa.

[17] Berlin, Rotbuch Verlag, 1976 (Hinstorff Verlag, Rostock 1976).

DIE HALTUNG DES GASTES

Zum Problem der epischen Ironie bei George Saiko

Von
ZSUZSA SZÉLL
Budapest

Von Max Brod stammt die Unterscheidung des « edlen Unglücks », worunter er die Konflikte und Leiden der Existenz verstanden haben möchte, von der des « unedlen Unglücks », nämlich von den Leiden der Koexistenz. Die Dichter aller Zeiten fühlten sich vor allem als Anwälte des edlen Unglücks, doch die historischen Erschütterungen unseres Jahrhunderts und die daraus entsprungene Nötigung, zu neuen Erkenntnissen vorzudringen, gestatten es nicht mehr, die Zusammenhänge dieser gar nicht trennbaren Sphären menschlichen Leidens nicht wahrhaben zu wollen.

Wenn der Wertzerfall einer Gesellschaft so weit fortgeschritten ist, daß deren erkenntnisbeflissene Dichter übereinstimmend den Mangel an Allgemeingültigem, den Mangel an Individualität und den Mangel an zwischenmenschlicher Kommunikation als deren Hauptcharakteristiken enthüllen, ist die Kunst, ist die Literatur gleichzeitig auch vor die Frage ihrer Existenzmöglichkeit gestellt. Ist doch Kunst, und vor allem Literatur, eine Form der Kommunikation, die im Individuellen Allgemeines zum Ausdruck bringt?

Die Frage ist nicht ganz neu, und nicht zufällig wurde sie mit erster Prägnanz zu Beginn des Jahrhunderts und von einem österreichischen Dichter empfunden und formu-

liert. Die Krisis des Sprachlichen und Dichterischen, wie sie sich im *Brief des Lord Chandos* meldet, ist ein mit der Krisis der Gesellschaft in innerstem Zusammenhang stehendes Problem. Es erwies sich daher sozusagen als historische Notwendigkeit, daß sich die meisten Romanciers unseres Jahrhunderts nicht nur in ihrem dichterischen Werk, sondern auch sehr bewußt auf theoretischer Ebene damit auseinandersetzten, sehr bewußt um dessen Bewältigung bemüht waren. Die Hauptlinien dieser Bemühungen — das Streben nach neuen Einsichten und Erkenntnissen, nach neuen Bereichen der darzustellenden Wirklichkeit und nach neuen Formen epischer Darstellung — bilden das spezifische Geflecht ihrer Werke.

Die österreichische Epik der ersten Jahrhunderthälfte — auf ihrem Weg von Rilkes *Malte* über Kafka, Musil, Broch und Canetti — hat in dieser Hinsicht schier Unermeßliches geleistet.

Es ist uns hier darum zu tun, anhand der Untersuchung eines Werkes von George Saiko darauf hinzuweisen, daß dieser bis heute nicht genügend gewürdigte Dichter eine eigenständige Fortsetzung der hier skizzierten Linie österreichischer Epik bietet.

Broch verstand Dichten als « Ungeduld der Erkenntnis ». Er betonte als Spezifik des Künstlerischen, den von der Wissenschaft unerreichbaren « Weltrest » erahnen zu lassen. Diesen von der Rationalität der Wissenschaft voll und ganz nicht faßbaren Bereich menschlichen Seins und Erlebens hatte Kafka durch die konsequente Traumlogik seiner Darstellung erstmals als einen neuen, bisher kaum beachteten Aspekt der Wirklichkeit sozusagen plastisch und in sine erfaßt. Diesen Bereich im Zusammenhang mit anderen, gewohnteren Aspekten der Wirklichkeit zu durchmessen, seine Bedeutung und Funktion in der Vielschichtigkeit menschlichen Wesens zu klären, war das eigentliche Anliegen Brochs. Auf diesem Weg war Saiko insofern noch weiter vorgedrungen, als er die Skala der Verbindungen äußeren Geschehens und inneren Erlebens nach beiden Seiten hin noch beträchtlich ausdehnte. Dadurch konnte er vom Konkret-Historischen ausgehend

— die unterirdischsten inneren Regungen ohne den gewißen mystischen Hauch erfassen, den sie bei Broch aufweisen.

Dieser Autor, der von der Sekundärliteratur fast ausschließlich als der Beschwörer des Irrationalen apostrophiert wird, erklärt: « ... der Roman ist auch dort, wo es nicht ausdrücklich in Erscheinung tritt, Gestaltung eines Weltbildes. Und da es kein Weltbild gibt, das nur aus Irrationalem, aus Unbewußtem, aus Trieb- und Trauminhalten bestünde, gibt es auch keinen surrealistischen Roman von völliger, in sich geschlossener Konsequenz ».

Wie seine Vorgänger, erblickt auch Saiko in der Entdeckung der Wirklichkeit die gesellschaftsbildende, gesellschaftsformende Funktion der Literatur. Er erachtet es als Aufgabe des Dichters aufzuzeigen, wie der Agens der Tiefe durch die Konventionsschicht hindurchbricht und so mit deren Instanzen in Konflikt gerät. Der wahre Schriftsteller ist bemüht, « neue seelische Möglichkeiten zu *erkennen* und zu *verbinden, neue Formen* und *Varianten* des *Erlebens,* ja des *Menschseins zu erfinden* ». Eine Aufgabestellung also, die fast wortwörtlich übereinstimmt mit Musils Forderung, den inneren Menschen zu erfinden.

Ausgangspunkt dieses Bemühens sind bei Saiko immer die Leiden der Koexistenz. Die für das Zeitgeschehen spezifischen Erlebnisse werden in ihren gedanklichen und affektiven Niederschlägen eingefangen, um die Realität in einer neuen Dimensionsvielfalt darzustellen, um durch neuartige Blickrichtungen neue Aspekte des äußeren und inneren Lebens zu eröffnen, neue Einsichten und Möglichkeiten zu erkunden. Der erwähnte Kontrast zwischen der jedweder wahrhaftigen Kommunikation abholden Wirklichkeit und dem Ausdruckszwang des Dichters wird dabei in Saikos Epik zu einem auch thematisch zentralen Motiv der Darstellung selbst. Mit eigenartiger Ironie ist der Autor innerhalb der Fabel nicht nur Erzähler, sondern gleichzeitig auch Kritiker und Interpret sowohl des Erzählten als auch des Erzählvorgangs.

Als Beispiel diene die Erzählung *Die Badewanne.*

Wir befinden uns im Jahre 1948, in einer vernachlässigten Pension eines Gebirgsdorfes. In der Wirtsstube begeg-

nen sich eine einheimische Tischgesellschaft und der ' Gast ', der hier Erholung sucht. Erörtert wird eine Kriegsepisode aus der Zeit des Rückzuges. Die *real* verbindende Person der beiden — einander gegenseitig belichtenden — Zeitebenen ist der Leutnant, der seine damalige Aktion auch heute noch verherrlicht und verherrlicht wissen will, der seine damalige Befehlshaltung auch heute noch beibehält. Die *deutend* verbindende Person der beiden Zeitebenen ist der Gast.

Es möge hier abgesehen werden von den auch in dieser Erzählung eminenten Problemen des Fehlens einer Allgemeingültigkeit und der Ich-Erfüllung, die mittels Befehl und Identifikation durch eine Scheingemeinschaft ersetzt werden. Nur der Aspekt der Erzählung soll hier beachtet werden, der sich auf das Problematische literarischer Darstellung bezieht.

Indem der Autor den Gast als Fahnder und Deuter der einstigen und jetzigen Ereignisse und ihres Zusammenhanges auftreten läßt, hat er sich von der eigentlichen Rolle des Erzählers schon weitgehend distanziert. Da er aber auch den Gast in dritter Person einführt [der Gast fungiert genau so als « er » wie der Leutnant und wie auch der General, mit dem sich der Leutnant willkürlich und willentlich identifiziert], hat er seine Epikerrolle der Figur nicht voll und ganz überlassen. Saiko verwendet hier das dreifache « er », — das er auch typographisch hervorhebt — sehr bewußt als ein Mittel, die trotz aller Unterschiede bestehende Gleichartigkeit der Personen zu betonen. Diese Gleichartigkeit beläuft sich im Wesentlichen darauf, daß alle drei Menschen sind, dem Leben verhaftet, und als solche Irrtümern, der falschen Beurteilung ihrer eigenen und anderer Lebenssituationen ausgesetzt. Doch während der Leutnant in all seiner — oft Ekel erregenden — Dreistigkeit überzeugt ist von der Richtigkeit seines Handelns, muß der um richtige Interpretation der Ereignisse bemühte Gast immer wieder das eigene Urteil bezweifeln. Denn der Leutnant verfügt über ein unantastbares Wertsystem, dessen Idol er selber, sein Prosperieren ist. Der Gast hingegen versucht, im Geiste einer humanen Sinnbezogenheit, der er aber nicht habhaft ist, nicht habhaft sein

kann, die Wahrheit zu erforschen. Getrieben von einem inneren Movens, das nur als die unumgängliche Erkenntnissuche der Künstlernatur verstanden werden kann, versucht er durch Erahnen und durch logische Schlüsse, durch Einfühlung in äußere Umstände und in das Innenleben aller in die Episode verstrickten Personen, aber auch durch ein ihnen gegenüber bezeugtes kritisches Verhalten zu erhellen, was eigentlich geschehen ist und geschieht, warum es so und nicht anders vor sich ging und vor sich geht. Der Autor selber aber enthüllt dabei, wie dieser Prozeß des deutenden Erkundens — also der Prozeß der Übertragung aus dem Leben in die Literatur — vonstatten geht.

Der Gast, der vom ersten Augenblick an in der gegebenen Tischgesellschaft und vor allem in dem ihr bestimmend vorstehenden Leutnant eine ihm widerliche Lebenshaltung sieht, müßte in diesem Gefühl durch die vor ihm sich enthüllenden Doppelbezüge der einstigen Kriegsverhältnisse und der jetzigen Dorfverhältnisse nur bestärkt werden. Doch dies geschieht nicht so eindeutig, wie zu erwarten wäre. Das Interesse und letzten Endes auch Verständnis, das er für die Unhelden der Episode aufbringen muß, um sie verstehen zu können, birgt Momente, wo er sich zum Eingeständnis gewißer Identität mit diesen Helden gezwungen sieht. Nichtsdestoweniger ringt er sich zu einem kritischen Rekonstituieren der Wirklichkeit durch. In dieser Hinsicht, auf literarischer Ebene also, kann er seine human-ethische Überlegenheit der Tischgesellschaft gegenüber doch behaupten. Aber im Leben, in der Realität der Wirtsstube und ihrer Atmosphäre, muß er unterliegen. Durch seine Einsicht hat sich nichts geändert, nur er selber, der anfangs zwar als Fremder, doch am gemeinsamen Tisch geduldet erschien, wird jetzt auch räumlich abgeschieden von der Geschlossenheit der Tischrunde.

Die vom Gast aufgedeckte Realität bietet aber in ihrer Dimensionsvielfalt dem Leser die Möglichkeit einer Selbstbegegnung. Die Tatsache, daß der Autor die Vielschichtigkeit äußeren und inneren Erlebens um eine an sich groteske Episode achsiert [der Leutnant provoziert einen 34 Tote ergebenden Kampf mit angeblichen Partisanen, um für die Dame

des Generals eine Badewanne und damit für sich Beförderung zu erlangen], übermittelt er dem Leser indirekt Anhaltspunkte zur kritischen Haltung, zur Orientierung innerhalb dieser Begegnung mit sich und der Welt. Etwas vereinfachend könnte man sagen, Saiko habe seinen Gast das Problematische künstlerischer Lebenserspürung überlassen, um für sich als Erzähler die Eindeutigkeit einer Gegenposition zu ermöglichen. Die Vereinfachung dieser Behauptung liegt aber eben darin, daß die vom Autor eingenommene Position der Sinnbezogenheit nur als Gegenstellung klar umreißbar ist und die Bestimmung des positiven Bezugspunktes, von dem aus diese Wirklichkeit negiert werden kann — gerade durch die Einschränkung der Erzähler-Funktion — eigentlich umgeht.

Durch das Zusammenspiel und Gegenspiel des Autors und seiner teilweise als Erzähler tätigen Figur fügt sich Saiko die episch-ironischen Mittel, die die notwendige Distanzierung von einer unübersichtlich und undurchschaubar scheinenden Lebenswirklichkeit gestatten. Diese Mittel ermöglichen es zwar, ein Einvernehmen mit dem Leser herzustellen (sie sichern also Kommunikationsmöglichkeit), doch dieses Einvernehmen bezieht sich eben auf die Unmöglichkeit genauer Orientierung oder gar irgendwelcher schlüssiger Sentenzen. Die beabsichtigte Schwerverständlichkeit von Saikos Werken findet dadurch eine Erklärung bzw. sie trägt dazu bei, der Orientierungsschwierigkeit Ausdruck zu verleihen.

Saiko folgt Broch in dem Bemühen, « das Irrationale [...] in die Bewußtheit zu heben, um ihm den Stachel der Bedrohung zu nehmen ». Er appeliert dabei an die Notwendigkeit der Fähigkeit des Sich-Bewußtmachens des Unbewußten, da ansonsten das Alogische zum Unsinnigen wird. Diese Fähigkeit versteht er als einen wichtigen Aspekt der künstlerischen Begabung, des Talents, gleichzeitig aber auch als den Moment künstlerischen Schaffens, der die Verbindung mit rationaler Sinn-Bezogenheit nie vermissen darf. « Ohne solche rationale, objektiv verständliche Sinnbezogenheit — schreibt er — ist die Welt episch nicht zu gestalten ». Doch gerade das Verfügen über eine derarti-

ge, der Wirklichkeit adäquaten — genauer: der Wirklichkeit entsprechend gegenüberstehenden — Sinnbezogenheit wird durch den notgedrungenen Verzicht auf epische Allwissenheit in Frage gestellt. Darstellung und Widerspruch sind darin identisch, daß sie eine Position bedingen von der aus dargestellt bzw. widersprochen werden kann. Diese Position müßte den Grund und Boden dafür abgeben, was Canetti als das unbedingte und vollkommene « Wider-seine-Zeit-stehen » des Schriftstellers hervorhebt.

Saiko war sich dessen bewußt und hat es theoretisch auch formuliert, daß das Weltbild des Autors Fokus und Ausgangspunkt der Sinnbezogenheit jedweden epischen Werkes sein muß. Seine Zeit gestattete es ihm aber genauso wenig wie seinem ' Gast ', aus dem als solchen erkannten Chaos gegebener Koexistenzformen auf Grund eines wie immer gearteten bürgerlichen Weltbildes einen Ausweg zu sehen. Die sich im untersuchten Fall in der gespaltenen Erzählhaltung äußernde epische Ironie ermöglicht — wie ersichtlich — nur ein Umgehen, nicht aber die Eroberung eines haltbaren Bezugspunktes.

Diese epische Ironie ermöglicht es immerhin die Menschenwürde all dem gegenüberzustellen, was sich als Brutalität und Lebensangst in menschenunwürdigem Versagen brüstet. Dies ist als denkerisch-dichterisches Ergebnis gleichzeitig viel und wenig. Viel, weil es die Enthüllung einer gesellschaftlichen Struktur impliziert, die unerträgliche Koexistenzbedingungen zeitigt; wenig, weil es über die Enthüllung hinaus höchstens im sehr schmalen Bereich der Einzelexistenz Ansätze positiver Anhaltspunkte bieten kann.

Und doch überschreitet ein derartiges Werk — und so auch Saikos Werk — seine eigenen Grenzen. Es ist eine der Charakteristiken wahrer künstlerischer, literarischer Schöpfungen, daß sie durch die pure Tatsache ihres Zustandekommens, ihrer Existenz auch wirken. Die sich atomisierende Welt findet im dichterischen Wort ihre Bewertung, wird zu bleibender Form geprägt — schon das weist auf eine Möglichkeit der Bannung bestehender und drohender Gefahren.

Kraft der relativen Selbständigkeit des Geistes kann der Mensch, der Dichter, die Literatur den Kampf mit der Welt

der Leutnante aufnehmen. Es gibt die Möglichkeit, die Haltung des ' Gastes ' einzunehmen. Eine menschenwürdige Haltung, da sie zum Ausdruck bringt: wie stark die Ungerechtigkeit auch sein mag, man muß sich ihr nicht fügen, ja es liegt in der Natur des Menschen sich ihr nicht fügen zu können.

NOTE

GOTTSCHED, LA NEUBERIN E IL BAROCCO

di
ITALO MICHELE BATTAFARANO
Bari

La pubblicazione dei titoli della « Bibliotheca Societatis Teutonicae » in forma di catalogo, riserva non poche sorprese agli storici della letteratura [1].

Vi si può trovare il *Satyrischer Pilgram* di Grimmelshausen nell'edizione del 1667, le poesie in latino e in tedesco di Barthold Feind con in appendice un *Masagniello Furioso Oder: Die Neapolitanische Fischer-Empörung. Musicalisches Schauspiel* uscito ancora nel 1708.

Tralasciamo tuttavia di occuparci delle altre opere del Seicento e fissiamo piuttosto l'attenzione sull'edizione completa delle opere di Grimmelshausen ivi riportata. Si tratta di quella uscita presso Felsecker a Nürnberg nel 1713. Prima del frontespizio si può leggere la seguente dedica:

Der sämtlichen Deutschen
Gesellschafft
gehorsamst

Leipzig
am 1. Jan:
1734

Federica Carolina Neuberin
geb. Weisebornin
Deutsche Comoediantin

---

[1] *Bibliotheca Societatis Teutonicae saeculi XVI-XVII. Katalog der Büchersammlung der Deutschen Gesellschaft in Leipzig.* Nach dem von bearbeiteten handschriftlichen Bestandverzeichnis der Universitätsbibliothek Leipzig herausgegeben vom Zentralantiquariat der DDR in Leipzig. Mit Vorwort von Dietmar Debes. Leipzig 1971. 2 voll. L'edizione di Feind si trova a p. 251 e sgg.; quelle di Grimmelshausen a p. 236 e sgg., la dedica della Neuberin a p. 237, la collocazione corrispondente: B. S. T. 8°. 673.

Tenendo presente le filippiche scritte da Gottsched, animatore principale della « Deutsche Gesellschaft » di Lipsia, contro la letteratura tedesca del Seicento, in particolare contro Lohenstein, Hoffmannswaldau ecc., e non dimenticando tuttavia l'autodafé pubblico di Arlecchino nel 1737 e la cacciata di Hanswurst dalle scene tedesche, non è fuori luogo chiedersi se i tentativi di riforma di Gottsched e del gruppo teatrale animato dalla Neuberin, non debbano essere considerati piuttosto come interessanti impulsi innovativi all'interno di un genere letterario specifico e ben definito, quello teatrale, senza però particolari corrispondenze negli altri generi letterari, come per esempio nel romanzo picaresco-avventuroso, e pertanto non si debbano valutare come qualcosa che si trova ancora al di qua di una compatta e coerente riflessione di poetica generale.

In definitiva tra Arlecchino e Hanswurst da una parte e Simplicio, Springinsfeld e Courasche dall'altra, per non parlare poi delle Simpliziaden diffusissime fino a Settecento inoltrato, il pubblico dell'epoca non faceva troppa distinzione. Che poi la facessero le poetiche razionalistiche del Settecento è difficile crederlo.

Perché all'inizio del nuovo anno 1734 la Neuberin scelga proprio l'edizione barocca delle opere di Grimmelshausen in tre volumi, per offrirla in deferente (« gehorsamst ») omaggio alla « Società tedesca », è, quantomeno, un invito a ripensare criticamente certe cesure troppo nette che si son volute stabilire tra la cultura del Seicento e quella del Settecento. E ciò se non altro per evitare di dover dare alla dedica della Neuberin la più semplicistica delle spiegazioni: dovendo l'attrice pur offrire un qualsivoglia omaggio all'inizio del nuovo anno, si mise un giorno a cercare in libreria, trovando alla fine i tre volumi barocchi di scritti satirici, galanti e simpliciani di un ignoto autore nascosto sotto numerosi pseudonimi, i quali, pur non essendo proprio una novità editoriale, avevano quantomeno il pregio di essere economici. E si decise alla fine per quelli.

Li gradirono Gottsched e la « Società tedesca »?

RECENSIONI

FRIEDRICH GAEDE, *Humanismus, Barock, Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.* Bern-München, Francke, 1971, 347 p. (= Handbuch der deutschen Literaturgeschichte. Erste Abteilung: Darstellungen, Band 2.), sFr. 32.

Scritta con giovanile entusiasmo e con un'ampia e attenta riflessione critica, questa storia letteraria del Gaede (n. 1937) affronta insieme tre secoli di cultura tedesca, che generalmente, in simili trattazioni, sono stati sempre considerati ognuno per sé e ognuno contro tutti. All'inizio di questo secolo si prediligevano gli studi sul Cinquecento tedesco, da qualche decennio l'interesse s'è spostato soprattutto verso il « barocco », sicché son venuti a mancare, se si prescinde dalle storie della letteratura tedesca più comuni e sommarie, gli studi che tendessero a dare uno sguardo unitario dei primi secoli della letteratura tedesca moderna, indagandone le evidenti fratture e illustrandone però anche la continuità di forme e motivi. Per questo motivo quello del Gaede è un lavoro meritorio; esso colma una lacuna, riuscendo a fornire un'interpretazione stimolante dell'attività letteraria che si estende da Celtis ed Erasmo fino a Lessing. (Per motivi editoriali Wieland e Klopstock vengono trattati nel volume successivo.) Rifiutando l'alternanza periodica delle mode, Gaede intende fare nuovamente della storia, nel suo significato più ampio, l'oggetto delle ricerche di germanistica e non, viceversa, la germanistica oggetto della storia. Per questo motivo egli rifiuta nel corso delle sue analisi le interpretazioni di pretto stampo « werkimmanent ». (v. pp. 5-6).

I tre secoli in esame vengono divisi in cinque parti — Humanismus, Reformation, Verkehrte Welt (Realistische Literatur im 16. u. 17. Jahrhundert), Barock, Aufklärung — all'interno delle quali vengono esaminati di volta in volta « Vorassetzungen », « Gestalten », « Formen und Gattungen ». La scelta è fuzionale, poiché l'autore non vuole più concepire la storia letteraria come una serie cronologica di monografie, precedute, se è il caso, da notizie biografiche e da introduzioni storiche, secondo cioè uno schema tradizionale oramai del tutto insufficiente. I risultati raggiunti da Gaede sono di tutto rispetto, diremmo, soprattutto per la coerenza dimostrata dall'autore nel rompere con gli schemi canonici e nell'azzardare ipotesi individuali, interpretazioni originali, aperture a tutto campo

con frequenti confronti tra autori appartenenti ad epoche diverse, anche recentissime. Ciò dimostra che la discussione con la critica più aggiornata non è sinonimo di pseudoneutralità o addirittura agnosticismo *tout court*. Gaede non evita pertanto argomenti spinosi, non si rifiuta di dare un giudizio, di tentare una spiegazione dei problemi più complessi. Si veda quanto dice sul concetto di vanità e su quello di pessimismo nel Seicento (p. 118 sgg.), su quello di realismo, svolto in tutta la parte terza, oppure su quello di totalità in Lohenstein e Anton Ulrich, divenuto, ormai a fine Seicento, sinonimo di prolissità. Interessanti risultano anche le osservazioni sul perché della diffusione nella cultura del Seicento di emblemi, allegorie (p. 181 sgg.), specie se si pensa al fatto che, malgrado l'interesse oggi vivissimo verso questi aspetti, difficilmente vien chiarito, anche nelle ricerche più approfondite, per quale motivo essi abbiano incontrato particolare diffusione proprio nel 17. secolo. Quando poi l'autore stabilisce un parallelo tra il *Machiavellus* di Weise e il *Dantons Tod* di Büchner, oppure indaga le commedie di Reuter all'interno della tradizione realistica della « Verkehrte Welt » da Brant a Brecht, allora non si può fare a meno di apprezzare il taglio nuovo dato da Gaede alla propria storia letteraria. E infatti, oltre ai preminenti interessi storici e storiografici dell'autore, si capisce fin dalle prime pagine che notevole attenzione l'autore ha dedicato a problemi di poetica, retorica e logica (si vedano tra l'altro le pagine su Gottsched e Lessing) e che il suo interesse verso questi aspetti non è di data recente. Il capitolo che ci sembra più riuscito è quello sulla « Verkehrte Welt », nel quale il concetto di realismo viene indagato in autori come Brant, Murner, Fischart, Moscherosch, Grimmelshausen, Beer, Weise, Reuter ecc. In esso vengono individuati con chiarezza a livello letterario i nessi profondi esistenti tra la cultura del Cinquecento e quella del Seicento, e ciò proprio seguendo lo svilupparsi di un motivo popolare, quello del « mondo alla rovescia », che tanta fortuna ha avuto in due secoli di attività letteraria in Germania, ma che diffusissimo era anche nelle altre regioni europee. In rapporto a ciò Gaede, parlando del realismo, afferma: « Der Realismus hat eine deutlich antimimetische Tendenz. Sein formales Prinzip ist nicht das der übergreifenden Ganzheit, sondern der additiven Reihung. Die Einzelteile der Dichtung werden in offenen Formen summiert und nicht in geschlossenen Formen funktionalisiert. Die Autoren der Verkehrten Welt von Brant bis Grimmelshausen bestätigen dieses Prinzip. Sie zeigen nicht eine Welt autonomer sinnbergender Teile, sondern eine Welt, deren Einheit zerbrochen ist, sie zeigen den Mangel übergreifender Ganzheit. Der Selbständigkeit der Teile im klassischen Epos steht so die Verselbständigung der Teile im realistischen Werk gegenüber. » (pp. 80-81).

Noi avremmo visto volentieri ancora più approfonditi i legami

europei della letteratura tedesca; mentre un'occasione mancata per il lettore purtroppo è dovuta all'impossibilità dell'autore di prendere in considerazione i numerosissimi lavori di E. Garin sull'Umanesimo e sul Rinascimento, e quelli di L. Mittner sul pietismo (di ambedue gli studiosi esiste però qualcosa anche in traduzione tedesca). La brillante concisione stilistica del Gaede è stata almeno in un caso fonte indiretta di inesattezze: Thomasius lesse l'opera del pastore olandese Bekker *Die behexte Welt*, in trad. ted., e solo molto dopo il 1688-90 e precisamente dopo un'acutissima crisi che lo spinse a rivedere, ai primi del Settecento, l'intera credenza nelle streghe. A p. 235 dell'opera di Gaede questo sviluppo storico decisivo non è molto chiaro.

Crediamo infine che un cenno sulla « Messa tedesca » di Müntzer sarebbe stato opportuno, innanzitutto perché fu il *primo* tentativo del genere, poi perché Müntzer aveva una cosciente e coerente concezione del tradurre e per chi tradurre il latino della liturgia, e infine perché la « Messa tedesca » di Müntzer, rimase per secoli — naturalmente anonima, l'unica in lingua volgare nelle chiese della Turingia, sicché la sua importanza per la formazione della lingua tedesca moderna non è secondaria. Di Gaede si veda anche l'agile volumetto *Realismus von Brant bis Brecht*, uscito presso lo stesso editore nel 1972.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

WOLFRAM MAUSER, *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosoziologische Interpretation*, Wilhelm Fink Verlag, München, pp. 205.

I CONFLITTI DI HOFMANNSTHAL

La forza plastica, scrisse Hofmannsthal, ha le radici nella giustizia; in nome di quest'esigenza etica egli perseguì la compiutezza nel limite e nel contorno, nella linea e nella chiarezza, inalzando il senso della forma e della norma come un baluardo contro la seduzione dell'ineffabile e dello sfacelo, di cui pure egli s'era fatto portavoce nei suoi esordi straordinariamente precoci e pericolosi di ragazzo prodigio. Anziché bruciarsi in una genialità acerba ed inetta a crescere, Hofmannsthal si costrinse a una rapida e composta maturità, capace di arginare nell'ordinato equilibrio e nella tornita armonia quella sensibilità morbosa e decadente da cui egli stesso si sentiva incalzato. Squisita voce dell'estetismo e del decadentismo, ossia di forze tese a corrodere e a negare la società ottocentesca, Hofmannsthal riuscì a divenire anche il poeta ufficiale e difensivo della sua compagine sociale. Scrittore nato con la vocazione alla rottura e alla disgregazione, egli cercò instancabil-

mente di trasformare la modernità in tradizione e di ricondurre ogni inquietante passo verso l'ignoto nel solco rassicurante d'un retaggio familiare. Quest'operazione di ricomposizione dei dissidi e della scissione non avvenne senza crepe e senza ferite, tanto più laceranti quanto più garbatamente e signorilmente dissimulate. Alla puntuale analisi di tali incrinature nascoste è dedicato l'acuto e serrato libro di Wolfram Mauser, che indaga la struttura del testo hofmannsthaliano intesa quale risultato dei conflitti latenti nella personalità e nella scrittura dell'autore, e quale risultato del loro superamento, reale o fittizio, e del loro aggiustamento — sapientissimo ma pur sempre precario, come ogni esito di un'autentica conflittualità vissuta a fondo da una persona ricca di pulsioni e di problemi.

Mauser imposta il suo studio in chiave psicosociologica, dedicando anzi un capitolo introduttivo all'esposizione e alla discussione di tale orientamento metodologico. Respingendo ogni generica applicazione di categorie psicoanalitiche e ogni determinismo biografico, il germanista di Freiburg concentra la sua attenzione sulla struttura psichica dei conflitti, ossia delle esigenze e dei desideri contraddittori, e sul momento in cui essa si traduce in struttura letteraria, in articolazione interna al testo. Si tratta di un'angolazione estremamente dinamica, aperta alle continue variazioni e riassestamenti che avvengono tra le pulsioni contraddittorie, la loro composizione in un ordine pur sempre provvisorio e i nuovi conflitti che quest'ultimo a sua volta provoca, in un processo ininterrotto che coinvolge pure la conflittualità latente nel lettore, continuamente e intimamente chiamato in causa dall'opera letteraria. È un'angolazione che permette a Mauser di cogliere dialetticamente, nel vivo del suo farsi, il processo di formazione dell'identità, cui egli dedica una vasta e informatissima illustrazione metodologica. Particolare attenzione viene rivolta, sia nella parte generale sia in quella analitica relativa all'opera hofmannsthaliana, all'intersezione tra fattori storico-sociali e fattori individuali; la soggettività — e quindi anche e soprattutto la soggettività poetica — appare l'incessante fusione di impulsi esterni e risposte interne, di strutture sociali che s'interiorizzano in strutture della coscienza e della rielaborazione che ad ogni istante la mutevole totalità dei dati acquisiti viene a subire. Nata dalla costituzionale incapacità umana di accettare e sopportare stabilmente una situazione contraddittoria, la risposta del soggetto ai conflitti è una risposta attiva-produttiva, che mira a realizzare la propria identità nel loro superamento, volgendosi di volta in volta alle forme socialmente canonizzate in cui si attua quel superamento medesimo. Muovendosi con finezza e con agguerrita documentazione nei grovigli della conflittualità, Mauser si sofferma sui modelli sociali come sulle pulsioni affettive individuali, sui modi del superamento effettivo e su quelli del superamento mancato e della serie di trasferimenti psichici che

quest'ultimo promuove. In un continuo confronto critico con gli studiosi precedenti, Mauser tratteggia la situazione politica e culturale dell'Austria *fin de siècle*, dalle tensioni sociali al soggettivismo inalzato a stile di vita dalla borghesìa viennese. *Der Tor und der Tod* gli si rivela, tramite una serrata indagine testuale, il dramma della vita intesa quale identità contraddittoria e disturbata, da cui nasce, in concomitanza con la crisi dell'adolescenza, l'atteggiamento estetizzante — atteggiamento che peraltro Mauser intende come funzionale al vero problema centrale, che è appunto il tentativo di definire la propria identità.

L'identità incrinata — e i conflitti o le false soluzioni dei medesimi che emergono dalle sue lacerazioni — è al centro delle successive analisi psicosociologiche dedicate alla *Reitergeschichte*, al *Brief*, al *Rosenkavalier* e a *Der Schwierige*. Mauser tende a subordinare al suo tema centrale — la conflittualità come struttura portante dell'intera opera hofmannsthaliana — tutti gli altri motivi, dalla *Sprachskepsis* — forse un po' trascurata nell'indagine del *Brief* di Lord Chandos — alla finalità etica impressa da Hofmannsthal alle commedie. Attraverso l'esame delle opposizioni polari e archetipiche istituite da Hofmannsthal nelle commedie, Mauser giunge a conclusioni notevolmente dure e severe sulla fragilità della soluzione data dal poeta ai propri conflitti personali, indissolubilmente fusi con quelli politico-sociali del suo tempo, e sul carattere regressivo che viene ad assumere, per contraccolpo, la sua posizione ideologica. Sono soprattutto gli articoli patriotticamente impegnati scritti negli anni di guerra che offrono a Mauser lo spunto per una dettagliata raffigurazione della precarietà ideologica di Hofmannsthal, della sua regressione restaurazionale che obbedisce agli scacchi, sempre più profondi, subiti dal poeta nella sempre più insicura composizione dei propri conflitti. Ne scaturisce un ritratto di Hofmannthal forse anche troppo severo, ma anche da tale punto di vista meritorio, perché si tratta di una severità derivata da un profondo e perciò esigente amore per l'arte dello scrittore.

CLAUDIO MAGRIS

RIASSUNTI

HORST KÜNKLER, Die Abgründe streunen... *Sull'interpretazione di due poesie dell'ultimo Celan.*

Il presente studio cerca, in via preliminare, di opporsi al pregiudizio, ancora diffuso, dell'inaccessibilità interpretativa della cosidetta lirica 'ermetica' dei moderni. Difficilmente comprensibile non significa però incomprensibile — a la 'polisemia' tanto messa in risalto da Hugo Friedrich a proposito della lirica 'ermetica' di Mallarmé, Rimbaud, Pound o Ungaretti può difficilmente valere quale caratteristica di una lirica moderna contrapposta ad una presuntamente classica. È la stessa polisemia che spinge a una interpretazione. Anche quelle poesie di Celan che impediscono l'accesso ad una loro comprensibilità, richiedono di essere comprese. Come si configuri la comprensione di tali poesie, deve essere mostrato attraverso l'esempio interpretativo di due poesie celaniane *Sperrtonnensprache* (dal ciclo *Lichtzwang*) e *Die Abgründe streunen* (dal ciclo *Schneepart*).

HORST KÜNKLER, Die Abgründe streunen... *Zur Deutung zweier Gedichte des späten Celan.*

Die Abhandlung unternimmt einleitend den Versuch, dem immer noch verbreiteten Vorurteil bezüglich der hermeneutischen Unzugänglichkeit der sogenannten 'dunklen' Lyrik der Moderne entgegenzutreten. Schwerverständlichkeit ist nicht schon Unverständlichkeit —und die von Hugo Friedrich so nachdrücklich betonte « Vieldeutigkeit » der 'hermetischen' Lyrik eines Mallarmé, Rimbaud, Pound oder Ungaretti kann schwerlich als Kennzeichen einer modernen Lyrik gegenüber einer angenommenen klassischen gelten. Vieldeutigkeit fordert gerade zur Deutung auf. Auch die sich dem verstehenden Zugang am meisten sperrenden Gedichte Celans wollen verstanden werden. Wie sich die Aufgabe des Verstehens solchen schwerverständlichen Gedichten gegenüber gestaltet, soll am Beispiel der Interpretation zweier Gedichte Celans *Sperrtonnensprache* (aus dem Zyklus *Lichtzwang*) und *Die Abgründe streunen* (aus dem Zyklus *Schneepart*) deutlicher werden.

MARIO SPECCHIO, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di P. Celan.*

Il saggio è incentrato sui rapporti della poesia celaniana con alcuni motivi della mistica ebraica in generale e chassidica in particolare. L'elemento fondamentale e catalizzatore di tale rapporto è il sentimento della morte che domina l'opera di Celan e si polarizza nei suoi aspetti estremi di distruzione-assurdo e di autoannullamento-verità. Questa tensione fa sì che il discorso si articoli su piani diversi e convergenti ove la collocazione culturale di Celan nell'aria della mistica ebraica si rivela uno dei presupposti fondamentali — ma non l'unico — al fine dell'acquisizione del mezzo poetico, della 'lingua' a strumento di conoscenza e orientamento.

MARIO SPECCHIO, *Betrachtung des Todes und mystische Motive im Werk P. Celans.*

Der Aufsatz beschäftigt sich zentral mit der Beziehung der Poesie P. Celans zu einigen Motiven der hebräischen Mystik im Allgemeinen und der « chassidischen » im Besonderen. Das grundlegende Element und der Katalysator dieser Beziehung ist das Gefühl des Todes, das das Werk P. Celans bestimmt und das sich in seinen äußersten Aspekten von Zerstörung-Absurdität und Selbstvernichtung-Wahrheit polarisiert. Diese Spannung bewirkt, daß sich die Argumentation auf verschiedenen und zusammenlaufenden Ebenen artikuliert, wo sich der kulturelle Standort Celans in der Sphäre der hebräischen Mystik als eine grundlegende — wenn auch nicht einzige — Voraussetzung offenbart zur Aneignung des dichterischen Mittels, der 'Sprache' als Instrument von Bewußtsein und Orientierung.

CLAUDIO MAGRIS, *Il significato latitante.*

Nel suo saggio l'autore vuole porre in evidenza alcuni lineamenti costitutivi della letteratura austriaca moderna e contemporanea. Prendendo in esame i più importanti scrittori (Hofmannsthal, Kafka, Musil, Canetti, Doderer) e fenomeni (la letteratura praghese, l'ebraismo orientale, la critica della scienza ecc.) l'autore sottolinea la particolare sensibilità della letteratura austriaca per i problemi centrali della cultura moderna: scissione del segno e dissoluzione del soggetto, eclissi del significato e disgregazione della totalità. Una particolare analisi viene dedicata al problema del significato (della sua assenza e/o latitanza) e vengono posti in speciale rilievo i temi della negatività e dell'evasione nell'astratto.

CLAUDIO MAGRIS, *Der unauffindbare Sinn.*

In seinem Aufsatz will der Verfasser einige Grundzüge und Leitfaden der modernen und gegenwärtigen österreichischen Literatur hervorheben. Am Beispiel der wichtigsten Schriftsteller (Hofmannsthal, Kafka, Musil, Canetti, Doderer) und Phänomene (Prager Literatur, Ostjudentum, Kritik der Wissenschaft u.s.w.) betont der Verfasser das besondere Empfinden der österreichischen Literatur für die Hauptprobleme der modernen Kultur: Spaltung des Zeichens und Auflösung des Subjekts, Verfinsterung des Sinnes und Zergliederung der Totalität. Eine eingehende Analyse wird der Frage nach dem Sinn (nach seiner Abwesenheit und/oder Unauffindbarkeit) gewidmet; ein spezielles Gewicht wird auf die Negativität und auf die Flucht in die Abstraktion gelegt.

MARIE LUISE WANDRUSZKA, *Strutture della comunicazione nella* Penthesilea *di Kleist.*

Alcune categorie della « teoria dell'interazione » di Watzslawick-Beavin-Jackson, e del loro modello di terapia, forniscono la base per un'analisi delle strutture comunicative della *Pentesilea.* Il prevalere della comunicazione analogica, che è di per sé ambigua e che si esprime soprattutto a livello metaforico, l'isolamento di Achille e di Pentesilea rispetto ai loro gruppi di appartenenza, le implicazioni di una lotta per un'autodefinizione puramente narcisistica: tutti questi elementi sembrano anticipare modelli comportamentali che si affermano come dominanti, con la necessaria ontologizzazione teoretica, solo nel tardo capitalismo. Nel quadro mitico dell'età arcaica questi comportamenti, che poi entreranno nella « normalità », sono rappresentati come « tragedia ».

MARIE LUISE WANDRUSZKA, *Kommunikationsstrukturen in Kleists* Penthesilea.

Der Beitrag versucht, mit Hilfe einiger Kategorien der Interaktionstheorie von Watzlawick-Beavin-Jackson und ihres Therapiemodells, die Kommunikationsstrukturen der *Penthesilea* zu analysieren. Die zentrale Bedeutung ambivalenter, analoger Kommunikation, die vor allem in der Funktion der Metaphern deutlich wird, Achills und Penthesileas Isolation von ihren Bezugsgruppen, der ausschließlich narzißtische Charakter des Kampfes um Selbstdefinition: dies alles erscheint wie eine Vorwegnahme von Verkehrsformen, die erst im Spätkapitalismus gesellschaftlich dominant

geworden sind und als solche auch theoretisch ontologisiert werden konnten. Eine Vorwegnahme im mythischen Gewand, der dieser Zustand, freilich, noch nicht zur « Normalität » geronnen ist.

ISABELLA BERTHIER, Korrektur *di Th. Bernhard.*

Applicando radicalmente il modello conoscitivo di Wittgenstein, Th. Bernhard proclama, nel suo ultimo romanzo, l'impossibilità — metafisica — di dare un senso al reale e — poetica — di formularlo. Paradossalmente, da questa doppia impossibilità nasce il romanzo come volontà disperata e ostinata a un tempo, di comunicazione. In tal modo il fruitore assume un'importanza determinante, tanto da diventare il tema nascosto dell'opera.

ISABELLA BERTHIER, *Th. Bernhards* Korrektur.

Aus der radikalen Anwendung des Wittgensteinschen erkenntnistheoretischen Modells leitet Th. Bernahrd in seinem neuerschienenen Roman die Unmöglichkeit, der Wirklichkeit metaphysisch einen Sinn zu geben und diesen poetisch zu formulieren ab. Gerade aus dieser doppelten Unmöglichkeit entsteht paradoxerweise der Roman, als verzweifelter doch ungebrochener Wille zur Kommunikation. Die Bedeutung, die dabei dem Leser zufällt, wird auf diese Weise immer größer, ja sie wird sogar zum hintergründigen Thema erhoben.

ANNA MARIA CARPI, *Un'agiografia di Peter Handke.*

Il romanzo *Die linkshändige Frau*, che ha punti di contatto con *Die Schwierigen* di Frisch, con *Malte Laurids Brigge* di Rilke, con *Tonka*, di Musil, e che richiama la « mite legge » stifteriana, segna la conversione di Handke alla narrativa tradizionale, ma soprattutto mostra come egli abbia trovato una via di sbocco dall'impasse linguistica nella regione dell'ineffabile e del mistico, che ne è manifestazione.

ANNA MARIA CARPI, *Eine Hagiographie von Peter Handke.*

Der Roman *Die linkshändige Frau*, der verschiedene Berührungspunkte mit den *Schwierigen* von Frisch, mit Rilkes *Malte* und Musils *Tonka* aufweist und sogar an das Stiftersche « sanfte Gesetz » erinnert, zeugt von Handkes Wendung zur traditionellen Erzählkunst. Er zeugt aber auch von Handkes Flucht aus der Sprach-Impasse in die Region des Unsagbaren und dessen Offenbarung des Mystischen.

ANNA PEGORARO-CHIARLONI, *La prosa nella RDT: Brigitte Reimann,* Franziska Linkerhand.

La Reimann smonta il mito dell'unità del « libero Volk socialista » individuando contrapposizioni sociali e profili di comportamento diversi attraverso la storia di una giovane architetta impegnata nella realizzazione di nuovo modello di società.

ANNA PEGORARO-CHIARLONI, *Prosa der DDR: Brigitte Reimann,* Franziska Linkerhand.

Die Reimann baut den Mythos der Einheit des « freien sozialistischen Volkes » ab, indem sie gesellschaftliche Widesprûche und unterschiedliche Verhaltensweisen aufzeigt, durch die Geschichte einer jungen Architektin, die sich um das Modell einer neuen Gesellschaft bemüht.

ANNA PEGORARO-CHIARLONI, *La prosa nella RDT: Christa Wolf,* Kindheitsmuster.

Il viaggio nella memoria dell'io-narrante implica il rifiuto del cliché politico-culturale che vedeva nella Germania Federale il simbolo della continuità con il nazismo e nella RDT l'unica erede delle tradizioni democratiche. Il confronto con il passato diventa una lucida analisi del presente, dilatata da elementi onirici, tesi a ribadire le responsabilità dei singoli individui.

ANNA PEGORARO-CHIARLONI, *Prosa der DDR: Christa Wolf,* Kindheitsmuster.

Die Rückreise ins Gedächtnis des Ich-Erzählers setzt die Ablehnung des Klischees voraus, das in der BRD das Symbol einer Kontinuität des Nazismus und in der DDR den einzigen Vetreter der Demokratie sah. Die Konfrontierung mit der Vergangenheit wird zu einer mutigen, durch traumhafte Elemente erweiterten Gegenwartsanalyse, die die individuelle Verantwortung betont.

ZSUZSA SZÉLL, *L'atteggiamento dell'ospite. Sul problema dell'ironia epica in G. Saiko.*

Dall'analisi e interpretazione del racconto di G. Saiko *Die Badewanne* risulta nell'opera un'ironia epica, che si manifesta in una singolare frattura dell'atteggiamento narrativo. Viene messo in risalto come, grazie a questa ironia, si possa ipoteticamente tratteggiare il non esistente punto di riferimento dell'atteggiamento critico e della possibilità di orientamento e venga superata la consapevole difficoltà comunicativa fra autore e lettore.

ZSUZSA SZÉLL, *Die Haltung des Gastes. Zum Problem der epischen Ironie bei G. Saiko.*

Analyse und Interpretation von G. Saikos Erzählung *Die Badewanne* ergibt eine epische Ironie des Werkes, die sich in eigenartig gespaltener Erzählhaltung kundtut. Es erweist sich, daß kraft dieser Ironie der nicht-existente Bezugspunkt kritischer Haltung und Orientierungsmöglichkeit hypothetisch umrissen und die bewußte Kommunikationsschwierigkeit zwischen Autor und Lesser überbrückt wird.

CAMBI

ELENCO DEI CAMBI

ACME
ACTA LINGUISTICA
ACTA LITERARIA
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS
ANNALI Fac. di Lett. e Filosofia - Università di Napoli
ANNALI Ca' Foscari
ANNALI Università di Lecce
ATTEMPTO
AURORA - Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft
AUßENPOLITIK
BEITRÄGE zur GESCHICHTE der DEUTSCHEN SPRACHE und LITERATUR
BEITRÄGE zur NAMENFORSCHUNG
BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde
BODLEIAN LIBRARY RECORD
BUCKNELL REVIEW
COMPARATIVE LITERATURE
DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE
DIETSE WARANDE E BELFORT (Antwerpen)
DOITSU BUNGAKU
DURHAM UNIVERSITY JOURNAL
DUTCH QUARTERLY Review of Anglo-American Letters
ECO della STAMPA
ENGLISH STUDIES
ETUDES GERMANIQUES
GERMAN LIFE AND LETTERS
GERMANICA WRATISLAVIENSIA
GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT
The GISSING NEWSLETTER
GOETHE-JAHRBUCH
GOTHENBURG STUDIES IN ENGLISH
GRILLPARZER-JAHRBUCH
HEBBEL-JAHRBUCH
HEIDELBERGER FORSCHUNGEN
HEINE-JAHRBUCH
JAARBOEK van de Kon. Vlaamse Academie (Gent)

JAARBOEK van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde (Leiden)
JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen
JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts
The D. H. LAWRENCE Review
LEUVENSE bijdragen (Antwerpen)
LEEDS Philosophical and Literary Society Record
MANUSCRIPTA
MISCELLANEA - Annali dell'Università di Feltre
MODERN Language Review
MODERN PHILOLOGY
MONATSHEFTE - Wisconsin
MUTTERSPRACHE
NEOPHILOLOGUS
NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen
NIEUW Vlaams tijdschrift (Antwerpen)
De NIEUWE taalgidis (Groningen)
NORTHWEST Review
PHILOLOGICAL QUARTERLY
RICE University Studies
RINASCIMENTO
SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft
SCHWEIZERISCHE ZEITSCHRIFT für Geschichte
SPIEGEL der Letteren (Antwerpen)
STUDI GERMANICI
STUDIA Germanica Gandensia
STUDIES in English Literatuure
STUDIES in PHILOLOGY
SYMPOSIUM
TEXT & KONTEXT
De VLAAMSE gids (Brussel)
VLAANDEREN (Tielt)
WEIMARER BEITRÄGE
WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT der E.-Moritz-Arndt-Universität Greifswald
WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig
WORKING Papers in Cultural Studies
ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch
ZEITSCHRIFT für Mundartforschung

PUBBLICAZIONI VARIE
delle
Università di:

BASEL
BELFAST
BONN
FRANKFURT a.M.
FREIBURG i.B.
HAMBURG
HALLE
HELSINKI
INNSBRUCK
KIEL
MAINZ
MÜNCHEN
OHIO STATE UNIVERSITY
STANDFORT
STUTTGART
TRIESTE
TÜBINGEN
UTRECHT
WIEN

LIBRI RICEVUTI

Motsch Monica, *Ezra Pound und China*, Heidelberger Forschungen, Heidelberg, C. Winter Univ.-Vl., 1976.

Meyer Almut Agnes, *Heilsgewißheit und Endzeitwartung im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts*, Heidelberger Forschungen, Heidelberg, C. Winter Univ.-Vl., 1976.

Baumeister Thomas, *Hegels frühe Kritik an Kants Ethik*, Heidelberger Forschungen, Heidelberg, C. Winter Univ.-Vl., 1976.

Mutschler Fritz-Heiner, *Erzählstil und Propaganda in Caesars Kommentarien*, Heidelberger Forschungen, Heidelberg, C. Winter Univ.-Vl., 1975.

Meller Horst, *Das Gedicht als Einübung. Zum Dichtungsverständnis William Empsons*, Heidelberg, C. Winter Univ.-Vl., 1974.

Warning Gerda, *Die Funktion des Erzählers in Wielands* Oberon *und Puskins* Ruslan und Ljumila, Diss. Hamburg 1975.

Koelliker Beat, *Reinfried von Braunschweig*, Diss. Basel (1971), Biel 1975.

Stamm Renate, *The mirror-tecnique in Senecan and Pre-Shakespearean tragedy*, Diss. (1972), Bern, Francke Vl., 1975.

Pfaendler Ulrich, *Drama und Mitspiel*, Diss. Basel 1975 (1974).

Bartos-Höppner Barbara, *Schulgeschichten unserer Zeit*, Würzburg, Arena Verlag, 1975.

Österreichische Nationalbibliothek, Jahresbericht 1975, Wien 1976.

Ludwig, Martin H., *Perspektive am Arbeiterroman: Untersuchungen zum Verhaltnis von literarischer und soziologischer Darstellung der Arbeitswelt am Beispiel von Max von der Grüns* Irrlicht und Feuer; Diss. Hamburg 1975.

Fisher, Klaus-Uwe, *Ludwig Marcuses schriftstellerische Tätigkeiten im französischen Exil 1933-1939*; Diss. Hamburg, Scriptor Kronberg Verlag, 1976.

Prillwitz Siegmund, *Überlieferungsstudie zum* Barlam und Josaphat *des Rudolf von Ems*, Diss. Hamburg (1970), Kopenhagen 1975.

Bong-Hi Cha, *Das Erstlingswerk Rudolf Kassners: Ansätze zu seinem « physiognomischen Weltbild »*, Diss. Tübingen 1976.

Oh Intahk, *Didaktische Überlegungen zum elementaren Muttersprachunterricht in der Bundesrepublik Deutschland und in Korea*, Diss. Tübingen 1976.

Koppenburg Rudolf, *Konvergenzen in einigen europäischen Kultursprachen*, Diss. Tübingen 1976.

Les Grecs a toutes les époques, Paris, E. Dentu Libraire-éditeur, 1870.

Schneider Helmut J. E., *Bürgerliche Idylle. Studien zu einer literarischen Gattung des 18. Jahrhunderts am Beispiel von J. H. Voss*, Diss. Bonn 1975.

Luchtenberg Sigrid, *Untersuchung zu Euphemismen in der deutschen Gegenwartssprache*, Diss. Bonn 1975.

Pott Hans Julius, *Harfe und Hain. Die Deutsche Bardendichtung des 18. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1976.

Konstanze Rahn, *Ernst Penzoldt und das Theater*, Diss. Frankfurt a.M. 1976.

Richard Wicox, *Goethes Einfluß auf George Meredith*, Diss. Frankfurt/M. 1976.

Christa Möller, *Die biblische Tradition als Weg zur Gottesschau. Eine Hermeneutik des Judentums bei Philon von Alexandria*, Diss. Tübingen 1976.

Ferruccio Masini, *Brecht e Benjamin. Scienza della letteratura e ermeneutica materialistica*, Bari, De Donato, 1977.

Gebauer Hans Dieter, *Grimmelshausens Bauerndarstellung*. Marburg, N. G. Elwert Verlag (Marburger Beiträge zur Germanistik Bd. 53), 1977.

Rudolf Kettemann, *Bukolik und Georgik. Studien zu ihrer Affinität bei Vergil und später*. Heidelberg, C. Winter - Universitätsverlag, 1977.

Frank Ernst Müller, *Syntaktische und perzeptuelle Komplexität von Sätzen. Eine psycholinguistische Untersuchung zur Wahrnehmung syntaktischer Strukturen*, Diss. Berlin 1975.

Werner Brecht, *Morphologische Analyse des Deutschen. Bezeichnungsanalysen. Formalisierte morphologische Analyse. Programmierung*, Diss. Bonn 1976.

Horst Mühlmann, *Luxus und Komfort. Wortgeschichte und Wortvergleich*, Diss. Bonn 1975.

Fruchtblätter, *Freundesgabe für Alfred Kelletat*. Hrsg. von H. Hartung, W. Heistermann u. P. M. Stephan, Berlin 1977.

Christian Tauber, *Le thème de l'enfance dans la littérature actuelle*, Thèse, Zürich, Juris Druck+Verlag, 1971.

Phraseologie der KSZE-Schlußakte, Bonner Universitäts-Buchdruckerei, 1977.

Dr. Hendrik van Gorp, *Het optreden van de verteller in de roman*, Hasselt, Heideland-Orbis N. V., 1970.

Mittelniederdeutsches Handwörterbuch, hrsg. von G. Cordes, Neumunster 1977.

Jahrbuch Asien, Afrika, Lateinamerika. Bilanz und Chronik des Jahres 1975, Berlin 1976.

Winfried Christ, *Rhetorik und Roman. Untersuchungen zu Gottfried von Straßburg* Tristan und Isold, Diss. Mainz, Meisenheim am Glan, 1977. Deutsche Studien Bd 31.

Blessing Karl Herbert, *Die Problematik des « modernen Epos » im Frühwerk Alfred Döblins*, Diss. Mainz, Meisenheim am Glan, 1972.

Ausstellung, Chronicon Austriae und Sonderausstellung. 250 Jahre Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, Katalog, 28 Maggio-16 Ottobre 1976.

Österreichisches Theatermuseum, Ausstellung 200 Jahre Burgtheater, Wien 1976.

Burgtheater und Historismus, zum Jubiläum des Wiener Burgtheaters 1776-1976, Wien 1976.

Wiss. Zeitschrift der E.-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, *Die Befreiung vom Faschismus durch die Sowjetunion entscheidende Voraussetzung für den weiteren Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus*, Greifswald 1976.

Sokol Anthony Eugene, *Das habsburgische Admiralitätswerk des 16. und 17. Jahrhunderts*, Wien 1977.

Trenkler Ernst, Le guide di Roma *in der österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1976.

Hamburger Bücher 1491-1850. Aus der Hamburgensien-Sammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Hamburg 1973.

Lâle Köseoglu, *Die Stellung der Frauenfiguren in den Dramen von Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und Hans Günter Michelsen bis 1968*, Diss. Hamburg 1974.

Friedrich Holst, *Untersuchungen zur Wortbildungstheorie mit besonderer Berücksichtigung der Adjektive auf-gerecht im heutigen Deutsch*, Diss. Hamburg 1974.

Gertrud Benarab, *Die operativ-pragmatische Basis der Sprachphilosophie Ludwig Wittgesteins*, Dissertation, Hamburg 1974.

Helmut Jenzsch, *Jüdische Figuren in deutschen Bühnentexten des 18. Jahrhunderts*, Diss. Hamburg 1974.

Kuhn-Emmerich Brigitte, *Die Toleranz bei Nikolaus von Cues. Das Ergebnis seiner religiösen Denkweise*, Diss., Bonn 1968.

Rexroth Dieter, *Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Armonik*, Diss. Bonn 1971.

Bouillon Elisabeth, *Zum Verhältnis von Text und Melodie in den Englisch-schottischen Volksballaden*, Diss. Bonn 1961.

Leuwer Pirkel Ruth, *Mörike-Lyrik in ihren Vertonungen. Ein Beitrag zur Interpretation*, Diss. Bonn 1953.

Suchanek Wolfgang, *Das Deutschlandbild in der italienischen Presse 1870/71*, Diss. Bonn 1975.

Reitze Paul Franz, *Beiträge zur Auffassung der dichterischen Begeisterung in der Theorie der deutschen Aufklärung*, Diss. Bonn 1969.

Wiecker Rolf, *W. Heinses Beschreibung römischer Kunstschätze*, Kopenhagen 1977.

25 Jahre Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Vorträge gehalten auf der wissenschaftlichen Konferenz des Instituts für Germanische Philologie der Universität Wroclaw am 21. und 22. Oktober 1974, Wroclaw 1975 (Deutsche und polnische Edition).

Meier Georg Friedrich, *Gedanken von Schertzen. Mit Einl., Zeittafel und Bibliographie von Klaus Böhnen*, Kopenhagen 1977.

Gerd Müller, *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen* Die Verwirrungen des Zöglings Törless *und* Der Mann ohne Eigenschaften, Diss. Uppsala 1971, Almquist & Wiksells, Uppsala 1971.

Sprachwissenschaft und Fremdsprachenunterricht, Poznan 1975.

Hugo Moser und Hugo Stopp (Hrsg.), *Grammatik des Frühneuhochdeutschen*, I. Bd, Zweiter Teil, Heidelberg 1973.

Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/M. 1964.

Albert Ludwig, *Schiller und das erste Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1908.

Sabine Christiane Brinkmann, *Die deutschsprachige Pastourelle. 13. bis 16. Jahrhundert*, Diss., Bonn 1976.

Renate Roos, *Begrüßung, Abschied, Mahlzeit. Studien zur Darstellung höfischer Lebensweise in Werken der Zeit von 1150-1320*, Diss., Bonn 1975.

Peter Novak, *Studien zu Gehalten und Formen mittelhochdeutscher Gebetslyrik des 13. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1975.

Ferdinand Urbanek, *Die sprachliche und literarische Standort Bertholds v. Holle und sein Verhältnis zur ritterlichen Standessprache am Braunschweiger Welfenhof*, Diss. Bonn 1952.

L'immagine riflessa - Rivista quadrimestrale di sociologia dei testi, 1 (1977).

Franz Grillparzer, *Un dissidio tra i fratelli d'Asburgo*, trag. in 5 atti a cura di Ervino Pocar, Guanda Editore 1977.

Austriaca-Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche. Le roman au XX siecle, 4, 1977.

Friedrich Hölderlin, *Die Maulbronner Gedichte 1786-1788. Faksimile des « Marbacher Quartheftes »*, hrsg. von W. Voilke, Schriften der Hölderlin-Gesellschaft, Marbach am Neckar 1977.

Hans Mayer, *Außenseiter*, Frankfurt 1975, Sonderausgabe 1977.

Günther Heeg, *Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil*, Stuttgart 1977.

Dizionario Critico della Letteratura Tedesca, a cura di S. Lupi, Torino 1976.

Hermann Hesse, *L'ultima estate di Klingsor*, trad. di M. Specchio, introd. di Ferruccio Masini, Guanda 1977.

INDICE DELL'ANNATA XX (1977)

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

RASSEGNE

NOTE

RECENSIONI

INDIRIZZI COLLABORATORI DEL PRESENTE FASCICOLO

MARIANNE BAEUMLER, Mozartstr. 6, D-7412 Eningen.

ITALO MICHELE BATTAFARANO, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, P.za S. Giovanni Maggiore, 30 - Napoli.

ALEXANDER BAUER (P.E.N.), Vörstekoppel 59, D-2000 Hamburg.

ISABELLA BERTHIER, Istituto di Filologia Germanica, Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Bologna.

ANNA MARIA CARPI, Istituto di Filologia e Lingue Germaniche, Fac. di Lettere, Università di Macerata.

HORST KÜNKLER, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, P.za S. Giovanni Maggiore, 30 - Napoli.

CLAUDIO MAGRIS, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino.

MAZZINO MONTINARI, Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Magistero, Università di Firenze.

ANNA PEGORARO, Istituto di Lingue e Letterature straniere, Facoltà di Magistero, Università di Torino.

MARIO SPECCHIO, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Siena.

ZSUZSA SZÉLL, RAJK LÁSZLÓ, U. 62-b, H-1133 Budapest.

MARIE LUISE WANDRUZKA, Istituto di Lingue Germaniche, Facoltà di Magistero, Università di Parma.

DALL'INDICE DEL PROSSIMO NUMERO:

Marino Freschi, *A proposito dello* Herz *nel* Werther.

Klaus R. Scherpe, *Rettung der Totalität durch Konstruktion. Fontanes vierfacher Roman* Der Stechlin.

Ralf R. Nicolai, *Die « Johanna Brummer ». Episode in Kafkas* Amerika.

Anna Macchi-Giubertoni, *Stravinski ovvero la parodia come 'solitudine alternativa' nel* Doktor Faustus *di Thomas Mann.*

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

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