

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XXI, 2

## STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1978

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**ANNALI**

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

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

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

XXI, 2

1978

**STUDI TEDESCHI**

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

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

Reinhold Grimm, <i>Georg Büchner and the modern concept of revolt</i>	pag. 7
Claudia Liver, <i>Bemerkungen zur Funktion des Räumlichen in Kellers Martin Salander</i>	» 67
Guido Morpurgo-Tagliabue, <i>L'autonomia letteraria di Joseph Roth</i>	» 89

DIBATTITI E DISCUSSIONI

Luigi Forte, <i>Soggettività e socialismo. Annotazioni su letteratura e intellettuali nella RDT</i>	» 133
---	-------

RECENSIONI

Wilfrid Barner (Hrsg.), <i>Der literarische Barockbegriff</i> , Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1975, VII+597 pp. (Wege der Forschung, Bd. 358) (Italo Michele Battafarano)	» 157
Manfred Koschlig, <i>Das Ingenium Grimmelshausens und das 'Kollektiv'. Studien zur Entstehungsgeschichte des Werkes</i> , München, Beck, 1977, 555 pp. mit 41 Abbildungen (Italo Michele Battafarano)	» 160
Ferruccio Masini, <i>Hermann Hesse e la moltitudine dei si</i> , in H.H., <i>L'ultima estate di Klingsor</i> , Milano, Guanda, 1977, LXXXII+74 (Giovanni Chiarini)	» 162
Walter Ernst Schäfer, <i>Anekdote-Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart</i> , Stuttgart, Klett-Kotta, 1977, 66 pp. (Italo Michele Battafarano)	» 166
RIASSUNTI	» 171
COLLABORATORI al presente fascicolo	» 174

AION

SEZIONE GERMANICA

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

XXI, 2

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1978

ANNALI  
STUDI FEDERCI

ARTICOLI E SAGGI

---

GEORG BÜCHNER AND THE MODERN CONCEPT  
OF REVOLT

di  
REINHOLD GRIMM  
Madison, Wisconsin

*This essay is dedicated to the memory of  
Maurice B. Benn (Perth, Australia) by whose  
posthumous book\* it was prompted. He  
lived what he taught.*

Though the English-speaking community has paid relatively little attention to Georg Büchner and his writings, Anglo-American scholars have managed to produce one of the worst as well as one of the best treatments of this fascinating subject. I am referring, on the one hand, to Arthur Knight's un-Brechtian alienation of Büchner, published a quarter of a century ago — and, of course, to Herbert Lindenberger's fine and perceptive study of 1964. The late Maurice Benn's contribution, the third major monograph to appear in English, seems to mark the final turning of the tide. This « critical study » clearly yet quite independently continues the high standards established by Lindenberger and might well succeed in securing a permanent place for the German playwright, not only in the classroom but also among the reading public and even on the stage. Enthusiasm, after all, is as contagious as the Artaudian plague — all the more so if based on such solid

---

\* Maurice B. Benn, *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*, Cambridge 1976. All unspecified page references are to this work.

grounds and abundant evidence as in the case of Benn's book. (And we do have, at long last, reliable translations of Büchner: by Michael Hamburger [1966], by Henry Schmidt [1969/71], by Victor Price [1971].)

Why, then, emphasize the «critical» aspect? The choice of this term is somewhat misleading, for it applies here merely in the limited (albeit most praiseworthy) sense of meticulous scholarship and careful judgment. Benn scarcely finds any fault with his hero. Drawing, as already indicated by the title, on that modern philosophy Albert Camus expounded in *L'Homme révolté*, the author sets out to demonstrate that Büchner's work — not to mention his life — is permeated by the threefold spirit of aesthetic, social, and metaphysical revolt and thus constitutes both a ruthless rejection of older values and the constant search, however difficult, for new ones. Despite disillusionment and despair (they nearly crushed Büchner) his *Dantons Tod* and *Woyzeck* as well as his masterly novella *Lenz* and, to a lesser degree, his quasi-'absurdist' comedy *Leonce und Lena* all testify to the same revolutionary attitude, the same feverish and yet uncannily cold and scientific, almost objective approach. The young writer, filled with an unflinching sense of truth and justice, as Benn so aptly observes, never ceased to rebel against the principle and practice of 'classical,' idealizing art and literature, in favor of a powerful, indeed visionary realism; against oppression, exploitation, and misery, in favor of a truly 'social democracy,' a genuine 'republic' which would do away with class-distinctions and privileges; against a human existence devoid of meaning and guidance, be it divine Providence or some secularized Hegelian *Weltgeist*, in a chaotic, merciless universe where nothing is left to suffering mankind but mutual pity and understanding, humble friendship and solidarity. Refuting any and all attempts to deny this unity in Büchner, to belittle either his existential anguish or his political commitment, Benn insists upon the whole man, the whole work moving at once.

I think he is basically right. Both the fervor and

stringency with which his image of Büchner is proffered will surely prove to be one of the lasting merits of his contribution. But the very force of Benn's argument also betrays its inherent danger and, at times, weakness. Those three forms of Camusian revolt, while providing a convenient framework in technical no less than in ideological terms, inevitably tend to exert a certain «Systemzwang,» *i.e.*, a kind of slight but pervasive schematism and compulsion, which become all the more manifest, both in structure and content, if coupled with a rigid dichotomy between negation and affirmation, as is the case here. One cannot help feeling that this must have blinded the author to his deepest insight, an insight most strikingly evident (or rather, blurred) toward the end of his book, when he does proceed — beyond such sporadic criticism as advanced, very cautiously, against Büchner's aesthetics (cf. 99-102) — to an overall critical assessment. Partly aware of his problems, however, Benn is honest enough to include his own method as well.

It fails to do justice to everything, he frankly admits; it is neither «comprehensive» nor «exhaustive.» In particular, Büchner's passionate «love of nature» and the tender «love of women» in his plays (although by no means ignored by Benn) offer telling examples. The values they represent, so the author assures us, are «evidently not ... values of revolt» (cf. 265). But are they really not? Perhaps, one is tempted to suggest, Benn ought to have «supplemented» (*ibid.*) his reading of Camus with a few chapters from Ernst Bloch, the philosopher of hope. And doesn't the former's treatise itself, this most thorough investigation of man in rebellion and revolution, culminate in expressly integrating nature and love, extolling «le bref amour de cette terre» without which «la joie étrange qui aide à vivre et à mourir» — the Blochian *Prinzip Hoffnung* — could never have arisen?<sup>1</sup> For man's «happiness and joy» are intrinsically linked with the

<sup>1</sup> Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, 168<sup>e</sup> édition 1958, pp. 377 f.

totality of his social and metaphysical, even aesthetic revolt. Büchner knew this; yet his critic, after years of patient research, maintains that « in Büchner's writings no adequate recognition is accorded it » (cf. 268). Benn seems to have been unable to conceive of the values of love and nature, frail happiness and defiant hope as being sublated in that same « rare synthesis » whose dialectics of « a pessimistic world-view and a progressive social and political activism » he so admirably described (cf. 262). It was only with « charity » or « hatred » (cf. 70, 209, *et passim*) that he could reconcile the « extraordinary paradox » (14) of Büchner, hardly with the 'strange joy' which was experienced by Camus.

And not solely by Camus. Just as Büchner's 'paradox' — I couldn't agree more with Benn — already foreshadows Antonio Gramsci's famous dictum « pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà, » so the Frenchman's 'absurd' experience that made him « imaginer Sisyphe heureux »<sup>2</sup> clearly echos such typically Nietzschean concepts as Eternal Recurrence, 'Yea-saying to the world,' and *amor fati*. Again, both ideas are inextricably intertwined, philosophically as well as historically: for what is Camille's hymn to nature, « die glühend, brausend und leuchtend, um und in [uns], sich jeden Augenblick neu gebiert » other than a variation, albeit decades *avant la lettre*, on Friedrich Nietzsche's Dionysian 'pessimism'? and what else are the words of the poet Lenz about « eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert »? Proclaimed on the steps of the guillotine and on the verge of madness, as it were, these confessions from *Dantons Tod* and Büchner's 'dramatic novella' (cf. 194) reveal a synthesis no less paradoxical or extraordinary than the one pointed out by Benn.

Yet for all that, neither Nietzsche nor Gramsci (at least from what I can tell) ever took notice of Büchner; nor, as the author himself has to concede, did Benn's

<sup>2</sup> Id., *Le Mythe de Sisyphe*. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka, Paris, 92<sup>e</sup> édition 1958, p. 168.

mentor Camus (cf. 2). On the other hand, this French existentialist's dependence upon Karl Marx is as obvious as is the even more surprising indebtedness of the Italian Marxist to the foster father of existentialism. There can be no doubt that Nietzsche, too, looms large in the realm of modern revolt, not only Marx. But how incompatible are those two towering Germans of the 19th century, the prophet of the 'superman' and the herald of 'total man'? And isn't somehow their contradictory relationship to each other — I hear the outcries of the orthodox — prefigured by Büchner? If indeed we are to accept as our task, not merely to investigate his life and work but, as Benn has suggested, « to pursue the investigation freely wherever it may lead » (cf. 3), then we needs must arrive at such crucial questions. To answer them is certainly not easy; nevertheless, it can safely be said that references to Marx alone, useful though they are (cf. 33 ff. *et passim*), will no longer suffice for a discussion of the drama of revolt, especially under the aegis of Camus.

This is more than confirmed, if only indirectly, by the widespread efforts to revive and re-evaluate Nietzsche — efforts abounding, above all, among the heirs to Gramsci, the New Left in Italy. Most blatantly, they come to the fore in philosophical works, for instance in Gianni Vattimo's *Il soggetto e la maschera*, which deals with « Nietzsche e il problema della liberazione »;<sup>3</sup> but a similar tendency also informs, sometimes even unbeknown to the authors themselves, various literary and theatrical endeavors. An excellent case in point is the plea *Per un teatro politico*, dating from 1973, by Massimo Castri.<sup>4</sup> This highly stimulating and provocative treatise (note its allusion to Jerzy Grotowski's *Towards a Poor Theatre* which advocates a decidedly non-political view)<sup>5</sup> is all the more remarkable

<sup>3</sup> Cf. Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano 1974.

<sup>4</sup> Cf. Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud*, Torino 1973.

<sup>5</sup> But note also the subsequent allusion to Castri, in Giorgio

and controversial since Castri, director of the Teatro « La Loggetta » at Brescia and a learned critic to boot, successfully tries to amalgamate the achievements of Bertolt Brecht and Antonin Artaud, yet in doing so appears to be completely unaware of Nietzsche's impact on, or at least anticipation of, the teachings of either of them. It may be, of course, that the Italian, in his already sizable book, simply did not care to rehash the alleged « forerunner of fascism » (Georg Lukács) once more. After all, Castri pleads for socialism. Still, given his keen awareness of a Marxian 'theatre and its double,' this blind spot is amazing enough.<sup>6</sup> And moreover, in spite of so many differences, it bears a striking resemblance to what I find lacking in Benn's study of Büchner.

However, a sizable treatise of its own would be required in order to analyze fully this second cluster of contradictory, seemingly incompatible relations and pre-figurations. We would have to examine, on the one hand, the complex kinship of the Epic Theatre to the Theatre of Cruelty, including the interplay between their respective followers;<sup>7</sup> on the other hand, we would have to gauge the extent to which these seminal ideas, whether consciously or not, were in turn derived from the theoretical writings of Nietzsche. His most influential text in this respect is undoubtedly *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, or as its re-edition was called, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* — a title which is bound to remind one of Büchner, although, unlike Nietzsche, the author of *Dantons Tod* discovered the « horrifying fatalism of history » (*gräßlicher Fatalismus*

Strehler's *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano 1974.

<sup>6</sup> Cf. my essay *Dionysos und Sokrates. Nietzsche und der Entwurf eines neuen politischen Theaters*. In: *Karl Marx und Friedrich Nietzsche. Acht Beiträge*. Hrsg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Königstein 1978.

<sup>7</sup> For a preliminary survey, see my article *Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo*. In: *Studi tedeschi* 19 (1976), pp. 91 ff.

*der Geschichte*)<sup>8</sup> while studying the French Revolution. To be sure, there is actually no need to differentiate between the two versions of the *Birth of Tragedy*, since Nietzsche's key concepts remained identical. Yet when he added, in 1886, his brilliant « Versuch einer Selbstkritik, » he made it unequivocally clear, once and for all, that the real message he had in mind was not — as is generally held — the juxtaposition of the Apollonian and the Dionysian but rather the opposition of the Dionysian and the Socratic. To an attentive reader, by the way, this must have been evident from the very beginning. Already in the *editio princeps* Nietzsche had stated his message in the strongest terms possible, as witness particularly the words from § 12: « Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische... »

This new opposition, first announced in 1872, was meant primarily to explain the downfall of tragedy in ancient Greece. But now that over a century has elapsed, it takes on another, truly prophetic quality. For not only was it aimed, quite intentionally and unmistakably, at Nietzsche's own time as well, but it was in fact to determine, far beyond the intentions of the lone philosopher, the course of Western theatre ever since. In his *Birth of Tragedy* as in other writings, he had pointed to a rotten bourgeois culinaryism and to filthy naturalistic art, the worst outgrowths of Socratic thinking, according to him; conversely, he had invoked a total work of art for the future, namely the mythical *Gesamtkunstwerk* in the vein of Richard Wagner which, so Nietzsche hoped, would finally conquer the stage and reinstate Dionysus. (Alas, he returned only *in 69*.)<sup>9</sup> Looking back, one can hardly deny that the same basic constellation, though oftener in

<sup>8</sup> Cf. his famous letter of March 10 (?), 1834.

<sup>9</sup> Cf. Stefan S. Brecht's review of Richard Schechner's *Dionysus in 69* — a rather free adaptation of Euripides' play, *The Bacchae* — in: *The Drama Review* 13 (1969), No. 5, pp. 156 ff.; for an Italian version, see Brecht's volume, *Nuovo teatro americano 1968-1973*, Roma 1974, pp. 59 ff.



sequence rather than simultaneously, has kept recurring time and again, both in theory and practice, in those ever 'more modern' modes of drama and theatre that have swept across the stages from Paris to Moscow and from Berlin to New York. In varying manner and degree, it characterizes all major movements, be they — to cite but a few — Expressionism vs. Naturalism, Surrealism vs. New Objectivity or, more recently, the ecstatic happening as opposed to a terse documentary style. Regardless of the values espoused and condemned, yet always sparked by a fierce disdain of what is summarily labeled 'traditional' and 'conventional,' or bluntly denounced as 'bourgeois,' the opposition of 1872/86 — which coincides, significantly enough, with the gradual revival of Büchner since 1879 — has persisted till this day.

Its most important representatives, each emerging in the early twenties but exerting his main impact only after the war, are Brecht and Artaud. Their 'Nietzschean connection,' missed by Castri and almost everybody as yet, is anchored precisely in that dual principle of the Dionysian and the Socratic: the first pertaining to Artaud who prophesied, but himself failed to accomplish, the rebirth of the old ritual theatre; the second, to Brecht who heralded, and did succeed in creating, a new theatre of dialectical enlightenment, centered upon alienation. What Nietzsche cherished and glorified (compare his self-predications as 'disciple of Dionysus') was received and continued, or at least closely paralleled, by the Frenchman, whereas what he loathed and rejected was, after harsh scrutiny, either discarded or adopted, in order to be further developed, by the German. Artaud took up the Nietzschean element proper; Brecht, the proto-Marxian element, so to speak, *i.e.*, Socraticism with its trust in reason and the perfectibility of man and the world, and with its concomitant 'epic' forms in the otherwise psychological and even naturalistic drama of Euripides. In short, Nietzsche laid the groundwork for an Artaudian theatre of unbridled frenzy — plague and orgy at one and the same time — and for a Brechtian Theatre, sober but in no way pedestrian,

« des wissenschaftlichen Zeitalters » (as its founder repeatedly termed it, in his *Little Organum* and elsewhere in his formidable output of theory and dramatic criticism). The *Birth of Tragedy*, in a word, prefigures both: Brecht's famous *Kleines Organon für das Theater* of 1948 and Artaud's *Le Théâtre et son double*, its equally famous counterpart of 1938.

Was it, then, by mere chance that each of these men admired and loved Büchner, the frenzied playwright-scientist of the early 19th century who had anticipated not only a lot of Marx but also a bit of Nietzsche — indeed quite a bit, if one takes into account Büchner's much discussed nihilism and his pronouncements concerning God? Yet, ironically, Nietzsche had not the slightest inkling of this radical precursor. Artaud and Brecht knew better, however. The former, for example, planned to produce Büchner's *Woyzeck* at his experimental Théâtre Alfred Jarry, while to the latter, although he never came to stage the play, *Woyzeck* was not merely the « first proletarian tragedy » (cf. 264) but the first modern drama to be written at all. Benn deems it necessary to quote from a report by Arthur Adamov — incidentally, one of the oldest and most loyal friends of Artaud's — in which Brecht, in turn, is reported to have declared, only a few months before he died, that Büchner's fragment « marquait pour lui aussi le début du théâtre moderne » (cf. 305).<sup>10</sup> This pledge of allegiance, it is true, sounds impressive enough. But we need not resort to secondary evidence, nor are such declarations confined to the mid-fifties. Already in the twenties, Brecht's most iconoclastic period, he praised *Woyzeck* as « technically speaking, nearly perfect » (*technisch beinahe vollkommen*);<sup>11</sup> and later on, once more in the fifties, he went so far as to establish a specific

<sup>10</sup> Cf. Arthur Adamov, *Wozzeck [sic] ou la fatalité mise en cause*. In: *Les Lettres françaises*, November 28, 1963.

<sup>11</sup> Cf. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt 1967, vol. 15, p. 95. — Henceforth, references to this edition will be abbreviated: GW + vol. and page(s).

subgenre to accommodate this work. Together with the Goethean *Urfaust* (the embryo of the great drama) and the fragmentary *Robert Guiskard* by Heinrich von Kleist, it belongs, so we hear, « zu einer eigentümlichen Gattung von Fragmenten, die nicht unvollkommen, sondern Meisterwerke sind, hingeworfen in einer wunderbaren Skizzenform. »<sup>12</sup> Though incomplete, *Woyzeck* is by no means imperfect to Brecht's mind, but is 'wonderful,' a 'masterpiece,' a veritable stroke of genius. And we have every reason to believe that Artaud, too, would have shared this opinion, even if not its formulation.

Brecht was markedly less enthusiastic about the other works, not only Büchner's comedy but also *Dantons Tod*, Büchner's drama on the French Revolution. Or so it may seem at first sight. There is an entry in Brecht's diary, for instance, dated October 4, 1921. It contains the stunning remark: « Dergleichen [*i.e.*, a play like *Dantons Tod*] ist kein Vorbild mehr... » However, the young writer added immediately: « ... aber kräftige Hilfe. »<sup>13</sup> To say the least, this is a somewhat enigmatic statement, censure as well as praise and thus neither fish nor fowl. But as Brecht clearly indicates, it is based on a performance at the rather poor Stadttheater, the local stage in his native town of Augsburg; and we should also not forget that, with the date given, we are back again in the heydays of his youthful iconoclasm. Seen in this light, Brecht's remark is hardly so puzzling any more. In fact, to admit that a work from olden times was still extremely helpful to the new avant-garde although, of course, it could no longer serve as a model, almost amounts to a Brechtian eulogy in those years, especially if compared to the real Brechtian « vandalism » (as its perpetrator himself once called it).<sup>14</sup> The very same entry, after all, describes *Dantons Tod* as

<sup>12</sup> Cf. GW 17, 1280.

<sup>13</sup> Cf. Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Hrsg. von Herta Ramthun, Frankfurt 1975, p. 161.

<sup>14</sup> Cf. GW 15, 105 f.

'magnificent' (*ein großartiges Melodrama*) and even relates it, not quite unfavorably, to Shakespeare. Shakespeare, to be sure, shows a roundness of characterization (*Plastik*) which Büchner lacks; but *Dantons Tod*, among other things, is « more spiritualized » (*nervöser, vergeistigter, fragmentarischer*).<sup>15</sup>

Besides, Brecht defined this play as 'ecstatic' as well as 'philosophical' (*ein ekstatisches Szenarium, philosophisch ein Panorama*).<sup>16</sup> Doubtless, he must have sensed certain contrasting qualities — an inner dualism, as it were — which we now might well be inclined to subsume under a more familiar heading. Or would it be too arbitrary to associate Brecht's impression, grasped so succinctly and soon, with the duality of the Dionysian and the Socratic, including their various ramifications? Was that which he felt merely a faint reflection of the then still rampant Expressionism? Yet, if there is any epoch in German literary and theatrical life under the spell of both Büchner and Nietzsche, it surely is the decade of the Expressionist « Aufbruch. » Not only *Dantons Tod* but also *Woyzeck*, which saw its first performance as late as 1913, had a tremendous impact on that generation; and as to Nietzsche, there was virtually no playwright or poet, critic or novelist, to evade his influence. Benn gives some cursory hints with regard to Büchner (cf. 262 ff. *et passim*) and we already have valuable articles treating the repercussions of Nietzsche.<sup>17</sup> But one could easily write an entire monograph on each of them.

The same observation applies to Brecht. Having devel-

<sup>15</sup> Cf. Brecht, *Tagebücher / Autobiographische Aufzeichnungen*, p. 161.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> See especially the contributions by Lia Secci and Gunter Martens, in: *Il caso Nietzsche*. A cura di Marino Freschi, Cremona 1973 and *Nietzsche. Werk und Wirkungen*. Hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 1974, respectively; also, compare Herbert Reichert's collection, *Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature*, Chapel Hill 1975.

oped a strong dislike of Expressionism, he tried to criticize Büchner as well, if only on the spur of the moment; but his words, unwittingly or not, reveal rather the opposite. As does *Woyzeck*, so *Dantons Tod* ultimately provides a hallmark of Brecht's admiration. For in his later years, even his verdict of this play as an impossible « Vorbild » for modern writers was to be fully reversed. In Brecht's notes on dramatic structure, « Verschiedene Bauarten von Stücken, » jotted down in 1955,<sup>18</sup> it is *Dantons Tod* which he lists with Kleist's fragmentary *Guiskard* (and also with Friedrich Schiller's *Demetrius*, another fragment) and expressly recommends as a model to be studied and emulated by young dramatists. But what Brecht singles out in it, namely the « Massenszene, » the handling of large crowds in the script and on the stage, is by far not the only exemplary merit which he has meanwhile come to acknowledge. Nor is *Dantons Tod* the only play of Büchner's to be reconsidered. « Welche Unterschiede, » Brecht goes on to exclaim, « zwischen *Woyzeck* und *Leonce und Lena!* » It is an exclamation of awe, denoting not a divergence of excellence but the overwhelming variety of ingenious suggestions offered in both of these works. And there are really not too many plays Brecht recommends. Apart from Shakespeare, who is inexhaustible, naturally, no more than eight from the classical German repertoire are mentioned: three by Goethe, three by Schiller, one by Kleist and one by Gotthold Ephraim Lessing. Büchner, however, is represented not only by his drama on the French Revolution but also by his ambivalent comedy, let alone his proletarian tragedy. In other words, his dramatic *œuvre* as a whole is exalted here and finally raised to the status of an exemplar.

But had it not been so ever since Brecht embarked on his career? Talking about himself in the third person, as befits not only Caesar but also, it seems, a Marxist writer, he reminisced in exile, sometime around 1940:

<sup>18</sup> Cf. GW 16, 939.

When World War I drew to an end, he was a young man studying medicine in Southern Germany. There were two dramatists who influenced him most. One of them, Büchner, was performed for the very first time and the playwright [*der Stückeschreiber*, as Brecht used to refer to himself] saw a production of the fragment *Woyzeck*...

(Er studierte Medizin ... Zwei Dichter ... beeinflussten ihn am meisten. In diesen Jahren wurde ... Büchner zum erstenmal aufgeführt...) <sup>19</sup>

This laconic report (which I have just slightly edited) is Brecht's official testimony, so to speak, of his indebtedness to Büchner. Contained in that gigantic torso of a Galilean dialogue on the theatre called *Der Messingkauf*, the most ambitious theoretical venture Brecht ever undertook, it not only sums up his lifelong fascination with *Woyzeck*, with *Dantons Tod* and *Leonce und Lena*, and in all likelihood, with *Lenz*, too. In addition, it shows how he pictured himself as belonging to the same breed of playwright-scientists as their author — materialistic writers, that is, whose work does not spring from sheer emotion, an effusion of the heart or outpouring of the soul, but is firmly rooted in thought and knowledge, observation and experiment. Significantly, the paragraph preceding Brecht's report begins: « Before the playwright became involved in the theatre he had studied natural sciences and medicine » (*Bevor der Stückeschreiber sich mit dem Theater befaßte, studierte er Naturwissenschaften und die Medizin*).<sup>20</sup> This is a trifle exaggerated, as we know, yet basically correct. Brecht, proud of his early studies in medicine and the sciences, could claim to be akin to Büchner in more than one way. The 'playwright' tended to adjust and stylize things a bit, it is true; but then, on the other hand, Büchner — who had founded the conspiratorial Society of Human Rights, who had secretly written and published the arousing pamphlet, *Der Hessische Landbote* — was not

<sup>19</sup> Cf. *ibid.*, 599.

<sup>20</sup> *Ibid.*

merely a playwright-scientist, either. He was, like Brecht, a playwright-revolutionary as well.

No, it is certainly not by chance that we find so many references to Büchner in Brecht's life and work. I shall agree, however, that they cannot possibly be matched by what we have found in Artaud, whose brief reference, although again no accident, seems to be a totally isolated one. Nevertheless, we ought not to underestimate it. The Théâtre Alfred Jarry was a product of the twenties, after all, and the simple fact that a young writer in France not only knew of Büchner at that time but boldly harkened back to him is undoubtedly most unusual. It is all the more astonishing since Büchner's work, though hailed by the avant-garde, still had to struggle for recognition even in Germany, at least in her academic circles. Under such circumstances, Artaud's intention to stage *Woyzeck* is indeed highly illuminating and imbues his isolated testimony with an authenticity almost as commanding as that of Brecht's. If the German felt attuned to his model, so did the Frenchman, albeit in a different key. And this double accord, together with its Nietzschean overtones, is borne out by any comparison with Büchner, be it in theory or in practice, on the printed page or on the boards.

But let us return once more to the notes and statements of Brecht! For is it not amazing how consistently he connects Büchner's plays with the idea of fragmentariness? Not only does he stress such traits in the fragment *Woyzeck* (although, to be sure, he considers it a « complete fragment, » as Thomas Carlyle would have said) but he also likes to group this play, as well as *Dantons Tod*, with those unfinished works by Kleist, Goethe, and Schiller. *Woyzeck* is linked with *Robert Guiskard* and *Urfaust*; and *Dantons Tod*, with *Robert Guiskard* and *Demetrius*. Nor has Brecht hesitated to proclaim, paradoxical though it may sound, the fragmentariness of *Dantons Tod* itself. He maintains, on the one hand, that this drama is « more spiritualized » than a Shakespearean play, while on the other hand, he calls it « more fragmentary. » But what exactly does Brecht mean by terming it *fragmentarisch*[er]?

Of course, Büchner had to complete this work in an incredible hurry, ejecting it, as it were, within a few weeks, under the constant threat of being arrested, thrown into jail, and perhaps tortured and slowly put to death. Yet nobody can deny — as a look at the text will readily demonstrate — that *Dantons Tod* is definitely not a fragment but an aesthetic and philosophical whole. Obviously then, what Brecht had in mind when emphasizing the fragmentariness in Büchner was not necessarily, not even primarily, the idea of incompleteness but rather of something else. And what is this other than « the 'open' dramatic form » which Büchner's plays, as Benn rightly observes, have in common « with most of Brecht's » (cf. 264)? Didn't Brecht attribute this form to *Urfaust* as well? and also, some restrictions notwithstanding, to Shakespeare and the Elizabethan drama in general? According to the *Stückeschreiber*, they all share the same loose, ballad-like, detached structure — or to be more precise, a seemingly loose structure combining, as a ballad combines its stanzas, a series of separate parts. Each of them forms an independent fragment, so to speak, within the whole fragment, which in a way is fixed, yet never quite tightly or closely.

In view of Brecht's penchant for punning, the very name he adopted, *Stückeschreiber*, might be interpreted as designating 'a writer of plays consisting of pieces or fragments' (the German word *Stück*, similar to the English *piece*, can denote both). There is ample proof in his *Little Organum* to substantiate this. « The parts of the plot, » so we read in § 67, « have to be carefully set off one against the other by giving each its own structure as a small piece within the piece [or play within the play] » (*Die Teile der Fabel sind also sorgfältig gegeneinander zu setzen, indem ihnen ihre eigene Struktur, eines Stückchens im Stück, gegeben wird*).<sup>21</sup> It goes without saying that Brecht's examples — supplemented by his *Caucasian Chalk*

<sup>21</sup> *Ibid.*, 694.

*Circle* — are again borrowed from Büchner (*Woyzeck*), Goethe (*Faust*), and Shakespeare (*Richard III*). Conversely, Schiller and Kleist are conspicuously absent (cf. § 66),<sup>22</sup> and for equally good reason. Their fragments, although unfinished works in a literal sense, belong to the opposite type of drama: namely, its 'closed' form, represented not by Shakespeare, the «dissolute genius» (*wüistes Genie*) chided in Nietzsche's *Ecce homo*,<sup>23</sup> but by Racine and Corneille, the polished masters of the *tragédie classique*, for whom Nietzsche, here as elsewhere, expresses such rare esteem and affection. The French, according to him, at least tried to assume the heritage of the Greeks, that marvelous work of art of the Attic tragedy, once so impeccably perfect — until Socraticism cast its evil eye upon it and destroyed it, leaving nothing behind but the deplorable rubble of Euripidean drama. This hybrid of art and dialectics is decadent, says Nietzsche, both in its 'open' structure and its 'open' ideology. He would approve only of a 'closed,' a genuinely tragic form. Yet that which Euripides, unwilling to reproduce this form any longer, happened to create instead (or rather, to project into the future) was anything but decadence: it was a new work of art, no less important and imperative than the old one. In Nietzsche's *Birth of Tragedy*, it is reluctantly registered as «a dramatized epic» (*ein dramatisiertes Epos*);<sup>24</sup> in Brechtian terminology, it is known as 'epic drama' or 'epic theatre.' Thinking of Brecht's early plays such as *Baal* and, in particular, of Büchner, one might as well call it a ballad for the stage.

A lot more could be said about these correspondences between Büchner and Brecht. But let us now turn to Artaud, for he, too, subscribed to the idea of fragmentariness. That this Dionysian maniac should side with rationalistic Socraticism, if only briefly, may at first seem

<sup>22</sup> Cf. *ibid.*, 693 f.

<sup>23</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta, München 1954 ff., vol. II, p. 1088.

<sup>24</sup> Cf. *ibid.*, vol. I, p. 71.

bewildering. However, what Artaud favored was not merely fragmentariness but outright chaos, and what he abhorred was dramatic form as such, be it 'closed' or 'open.' His notorious slogans «Down with all masterpieces!» and «No more masterpieces!» (*Pour en finir avec les chefs-d'œuvre*, as a whole essay of his is entitled) were perhaps prompted by French classicism but are launched, expressly, against Sophocles and Shakespeare alike. Western drama in its entirety, the Greeks as well as «Shakespeare and his imitators,» are rejected by Artaud because, as he curtly puts it, «they are literary, that is to say, fixed.» Although he continues: «fixed in forms that no longer respond to the needs of the time,»<sup>25</sup> his is a total rejection of any form, any finished text or artistic structure — in fact, of art and literature themselves. In plain but firm language, the prophet from Marseilles decreed: «On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite.»<sup>26</sup> The emphasis is all Artaud's; for what he scorned and detested was — despite his own hectic writing — the 'written,' *i.e.*, 'fixed' or 'literary,' word. Literature, Artaud insisted, must be banned both from poetry and from the theatre. In any case, it must be reduced at all costs and as much as possible.

But he did allow for a few exceptions nonetheless. There were certain «great romantic melodramas»<sup>27</sup> which he mentioned (we remember the young Brecht's formula for *Dantons Tod*), and there was, of course, Büchner's fragmentary *Woyzeck*. It appears to have offered Artaud a unique opportunity to experience what is proclaimed in his paradoxical confession: «Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court...»<sup>28</sup> No doubt, this implicit 'valuation of a text' was due, on the one hand, to the condition of *Woyzeck* as a concrete fragment, barely

<sup>25</sup> Cf. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris 1944, pp. 83 and 81.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>27</sup> Cf. *ibid.*, p. 81.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 83.

'fixed' indeed, and on the other hand, to the inherent structural 'looseness' of the play, its ballad-like sequence of short, detached scenes, full of visionary atmosphere and wild, frantic gestures, embodied in a concise yet immensely rich dialogue. Büchner's play contained not a single trace of what Artaud rejected as « literature »; it was, with its almost nonexistent tradition, not at all besmirched by that hateful « conformisme bourgeois, » that abominable « idolâtrie des chefs-d'œuvre fixes », as Artaud phrased it in his essay against the *chefs-d'œuvre*<sup>29</sup> (from which all these quotations are taken). On the contrary, *Woyzeck*, if any 'written text,' enabled Artaud by its very form as well as content, « to break through language in order to touch life » (*briser le langage pour toucher la vie*) — which means, according to his preface to *Le Théâtre et son double*, nothing less than « faire ou refaire le théâtre. »<sup>30</sup> Life, theatre, and poetry (*poésie*, a concept far transcending the normal usage of this term) are united here as almost identical manifestations of one and the same « tourbillon de forces supérieures, » to quote from Artaud's essay once more.<sup>31</sup> In other words, they are metamorphoses of his universal principle of 'cruelty.'

It has been much decried, and mostly misunderstood. « Il ne s'agit dans cette Cruauté, » Artaud had to specify as early as 1932, « ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. » And he goes on to explain, in this first of his three *Lettres sur la Cruauté*: « Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large... » It is, Artaud repeats, not synonymous with bloodshed, martyred flesh, crucified enemies. « Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question. Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur... » Such determinism, however, has to be a conscious one, Artaud stipulates; and he therefore hastens

<sup>29</sup> Cf. *ibid.*, p. 81.

<sup>30</sup> Cf. *ibid.*, p. 13.

<sup>31</sup> Cf. *ibid.*, p. 88.

to add: « La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. »<sup>32</sup> In Artaud's threefold apology which was to be included in his book of 1938, these philosophical aspects of a « fundamental cruelty » (*cruauté pure*) are more and more developed and intensified.

Still, he does not lose sight of the theatre. In his second letter, written some eight weeks later but also dating from 1932, Artaud declared:

J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer... Le dieu caché quand il crée obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même... Et le théâtre dans le sens de création continue [et] obéit à cette nécessité. Une pièce où il n'y aurait pas cette volonté, cet appétit de vie aveugle, et capable de passer sur tout, visible dans chaque geste et dans chaque acte, et dans le côté transcendant de l'action, serait une pièce inutile et manquée.<sup>33</sup>

*Théâtre*, to Artaud's mind, constitutes a concept as far-reaching as *poésie*. And neither of them was « tacked onto [his] thinking. » Like *cruauté*, they had « always been at home there » and he only « had to become conscious » of their implications.<sup>34</sup>

Thus in the last of his three letters — it followed almost immediately — Artaud gave full rein to his « idées métaphysiques. »<sup>35</sup> Having already referred, in passing, to Gnosticism and its demiurge, he now proceeds to Hindu religion and philosophy, to suffering Brahma, to the juggernaut (« a terrible crushing and grinding ») of all creation and existence. The whole universe is cruelty, he

<sup>32</sup> Cf. *ibid.*, pp. 108 f.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>34</sup> Cf. *ibid.*, p. 109.

<sup>35</sup> Cf. *ibid.*, p. 111.

proclaims: « Eros est une cruauté ... la mort est cruauté, la résurrection est cruauté, la transfiguration est cruauté ... C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé. »<sup>36</sup> And though this be Artaudian mysticism, yet there is method in't. But shouldn't we also have expected at least a bit of another, a more recent philosophy than Hinduism or Gnosticism? The correspondences, I trust, are evident. What Artaud designs is not only « un monde circulaire et clos » but also « [un] espace clos ... nourri de vies, [où] chaque vie plus forte passe à travers les autres, donc les mange dans un massacre qui est une transfiguration et un bien. »<sup>37</sup> However more somber and ferocious, this universe of cruelty shows an unmistakable similarity to the Dionysian universe of Nietzsche. Both are moving eternally in a closed sphere; both inflict, upon every being, endless pain which coincides with boundless bliss; both are controlled by unbending fate or necessity and permeated by a blind life force which manifests itself as will to power. The same *amor fati* (note Artaud's obsession with the term *nécessité*) and the same conscious yea-saying to the world in its totality pervade their ideas. Even a doubtful follower of Nietzsche's like Camus, even an unrecognized precursor of his like Büchner, seems to partake in this world-view. For isn't Camus's 'strange joy,' the absurd happiness of his Sisyphus, comparable to Artaud's experience? Doesn't Büchner, too, share some of it, although he seldom, and much less exuberantly, expressed it?

At any rate, there are enough instances of cruelty in his works, in *Woyzeck* as well as in *Dantons Tod*, the « concrete symbol » of which, « integrating and unifying » the entire play, is, after all, the guillotine. As Benn stresses, it is « oppressively » evoked from the very beginning and « we feel it looming ever nearer, until ... it actually dominates the stage in all its hideous reality » (cf. 153). Other examples of such cruelty — both physical and mental, and

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Cf. *ibid.*

even metaphysical — could be gathered from the torment of the poor soldier Woyzeck, downtrodden and abused by everyone; from the lust for life of his woman, Marie, who betrays him and whom he kills; from the tortured mind of Lenz, the doomed poet, slowly mangled by the advance of madness; or again, from *Dantons Tod* with its orgies, nightmares, and frenzies. But there is no more need to enumerate these Artaudian antecedents than to detail, either structurally or ideologically, those pointing to Brecht. As before, the correspondences, discernible at a glance, are self-evident. Nor is there any reason to treat the massive amount of documentary material incorporated, as is well known, in *Woyzeck*, in *Lenz* and, above all, in *Dantons Tod*. Büchner's many sources have been investigated long since. From those concerning the French Revolution, for instance, one-sixth of the text of the whole work was lifted, in part *verbatim*, when Büchner wrote his historical drama. Truly, the theatre of revolt he created is both 'cruel' and 'epic-documentary.'

And so, to a certain degree, are the theatres created by Brecht and Artaud. The correspondences just observed can likewise be discerned — with Nietzsche and Büchner acting as catalysts, if I may dare to say so — between the avowed Marxist from Germany and the unpredictable Frenchman, who sometimes had very different inclinations. (As a matter of fact, Artaud dedicated a poem to Adolph [*sic*] Hitler.)<sup>38</sup> Left is Left and Right is Right, to be sure; but occasionally, the twain do meet. Namely, as Artaud reveled in 'fragmentariness,' *i.e.*, an element of Brechtian epic theatre, so Brecht, at least for a while, indulged in 'gruesomeness,' *i.e.*, an element of Artaudian cruelty (and there are other interrelations that could be mentioned).<sup>39</sup> Scenes of cruelty are embedded not only in Brecht's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (« Rise and Fall of the City of Mahagonny ») and *Badener Lehrstück vom*

<sup>38</sup> Cf. *Antonin Artaud Anthology*, ed. by Jack Hirschman. 2nd revised edition, San Francisco 1965, p. 105.

<sup>39</sup> Cf. my article in *Studi tedeschi* (footnote 7).

*Einverständnis* («Baden Didactic Play of Acquiescence») but also in works such as *Baal* or *Im Dickicht der Städte* («In the Jungle of Cities») and, especially, *Leben Eduards des Zweiten von England* («Life of Edward the Second of England»). This adaptation of Marlowe's famous play, retranslated by Eric Bentley under its original title, reaches its climax in the cesspool of the Tower, where King Edward is imprisoned and tormented in order to «ripen» (*mürb [zu werden]*): that is to say, finally to consent to abdicate. Standing in a hole, «up to the kness in sewage water,» and kept awake day and night by incessant drumming, he is «unnaturally exhausted» — and yet, «he sings!» «If you open that trap,» his hangmen tell each other, «you hear him singing.» For, paradoxically, all this misery, all the sufferings Edward has to endure in his «cage,» only serve to «harden his limbs» and fill him with «boundless greatness,» as he ecstatically exclaims: «Abwasser härtet meine Gliedmaßen... Geruch des Abfalls macht mich noch maßlos vor Größe.» Not only does Edward resist but he openly triumphs. And only minutes before he is choked to death, this most miserable of all kings breaks into the most extraordinary hymn to cruel life:

Rain was good. Not eating filled the belly.  
But the best was the darkness.  
All were irresolute, many reluctant, but the best  
Betrayed me. Therefore  
Who is dark, let him stay dark,  
Who is unclean, let him stay unclean.  
Praise deficiency, praise cruelty, praise  
The darkness.

(Gut war Regen, Nichtessen sättigte. Aber  
Das Beste war die Finsternis. Alle  
Waren unschlüssig, zurückhaltend viele, aber  
Die Besten waren, die mich verrieten. Darum  
Wer dunkel ist, bleibe dunkel, wer  
Unrein ist, unrein. Lobet  
Mangel, lobet Mißhandlung, lobet  
Die Finsternis.)<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Compare GW 1, 287 ff.; espec. 290.

Needless to say that, in a scene so Artaudian, Bentley's<sup>41</sup> free rendering of *Mißhandlung* ('physical ill treatment,' also 'injury' and 'abuse') is thoroughly justified. What is meant here is indeed utter 'cruelty.'

Moreover, as might be inferred, these are not merely the words of an unusual character in an unusual play. King Edward speaks as the young writer's mouthpiece. In one of Brecht's most personal confessions, his book of verse called *Hauspostille*, the very same ideas and images not only recur but are universalized. In fact, his atheistic «Manual of Piety» contains a poem which, forming a choral variation on Edward's hymn of praise, is expressly entitled «Grand Hymn of Thanksgiving.» This *Großer Dankchoral* culminates in a line echoing almost literally the paradoxical ecstasy of Brecht's martyr-king:

Praise ye the coldness, the darkness, the decomposition!

Yet in order to feel the whole impact of such pious blasphemies, one has to be familiar with their frame of reference. What Brecht alludes to is a well-known Lutheran hymn, «Praise ye the Lord,» written three hundred years ago by Joachim Neander but still sung today in thousands of churches in Germany and beyond. Only by juxtaposing Neander's *Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren*, that passionate outburst of Christian belief, can Brecht's jubilant nihilism fully be grasped in its dark power and glory:

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!<sup>42</sup>

It should also be noted, of course, that the word *Verderben* suggests far more than just 'decomposition' or 'decay.' Rather, at least in Brecht's usage during the

<sup>41</sup> Cf. Bertolt Brecht, *Edward II. A Chronicle Play*. English Version and Introduction by Eric Bentley, New York 1966, p. 88 *et passim*.

<sup>42</sup> Cf. GW 8, 216.



early twenties, this and similar concepts tend to be nearly as all-embracing as their Artaudian counterparts. *Verderben* and *Finsternis*, it is true, may not qualify as « metaphysical ideas » — and Brecht would surely have refuted, and been disgusted with, any such classification. Nevertheless, he must have conceived of, and undoubtedly has created in certain works, a universe of cruelty of his own. His *Großer Dankchoral* and his adaptation of Marlowe's tragedy — reminiscent, in several ways, of Artaud's adaptation of Shelley's melodrama, *The Cenci* — are but two random examples which could be augmented at will. There is no denying that the young poet and playwright came astonishingly close to a world-view espoused by Artaud as well as by Nietzsche and Camus. Brecht, too, worshiped the Dionysian, despite all Socratic appearances. Even after his conversion to Marxism, his existential delight in the « Schrecken [einer] unaufhörlichen Verwandlung » as extolled at the end of his *Little Organum*,<sup>43</sup> or contemplated in his favorite image of an eternally changing « Fluß des Geschehens, »<sup>44</sup> did not subside but was simply sublated.

Incidentally, this river or flow<sup>45</sup> is not only Heraclitian but also Nietzschean. One cannot ignore the fact that Brecht's dialectical sublation, though never quite explicitly, resulted in a notion of history as linear and cyclical at the same time. Ever so often in his later work, Progress and Eternal Recurrence are about to coincide.<sup>46</sup> The mature Marxist author — fairly cognizant of the situation, if we think of his lifelong struggle to subjugate the Dionysiac Baal — preserved a good deal of those early views and attitudes paralleled so closely by Nietzsche and Artaud. And Camus, in his philosophy of the absurd, presents an even more striking correspondence, especially

<sup>43</sup> Cf. *ibid.* 16, 700.

<sup>44</sup> Cf. *ibid.* 9, 588.

<sup>45</sup> See the remarks of Peter Heller and myself, in: *Studi tedeschi* 18 (1975), pp. 147 ff.

<sup>46</sup> See, for instance, my article *Brechts Rad der Fortuna*. In: *German Quarterly* 46 (1973), pp. 549 ff.

to the ensuing paradox of history. This is perhaps best illustrated by the telling symbolism used, say, in Brecht's *Lied von der Moldau* and in *Le Mythe de Sisyphe*. Camus resorted to antiquity in order to convey his modern message:

Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir.<sup>47</sup>

Brecht, on the other hand, drew upon the Middle Ages but wrote a proletarian folk song. It is included in his stage version of Jaroslav Hašek's novel *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (« The Adventures of the Good Soldier Schwejk in the [First] World War ») and its decisive stanza reads:

The stones on the Vltava's bottom go shifting  
In Prague three emperors molder away.  
The top won't stay top, for the bottom is lifting  
The night has twelve hours and is followed by day.

(Am Grunde der Moldau wandern die Steine  
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.  
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.  
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.)<sup>48</sup>

Brecht's « Song of the Vltava » — composed in 1943, only a year after the essay on Sisyphus was published — occurs twice in his *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (« Schweyk in the Second World War ») and proves to be no less important than Camus's myth.

What this song and this myth have in common is obvious. Both contain, even duplicate, one central image. Sisyphus rolling his rock a long way uphill, only to see it tumble down again and be forced to begin anew; the

<sup>47</sup> Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 163.

<sup>48</sup> *GW* 5, 1968 and 1994.

stones on the bottom of the river, quietly turning and wandering; the regular change from night to day and day to night as the decades, the centuries go by: all picture one and the same process that combines a linear with a cyclical movement. Progress and Eternal Recurrence coincide. For Camus, this is a real paradox which he consciously accepts. The dynamics of past and future have been replaced by a static present, and Sisyphus, whom we have to imagine « heureux, » holds that this, as everything, is good (*tout est bien*).<sup>49</sup> « L'homme absurde dit oui, » Camus concludes, « et son effort n'aura plus de cesse. »<sup>50</sup> The cycle prevails. It is different, however, with Brecht. For him, what prevails is the linear movement. His words express hope instead of happiness; the will to change and a sense of the future instead of acceptance and absurd 'yea-saying.' In the second stanza of his song, he stresses repeatedly: « Es wechseln die Zeiten. » Unlike Camus who admonishes us « [qu']il faut connaître la nuit, »<sup>51</sup> Brecht emphasizes the dawn and the day. Things will be changing, he assures us, for the times change, too. Brecht paradoxically claimed that, in spite of wandering in circles, man does advance (*Im Kreise laufend kommen wir weiter*, as his pseudo-Chinese sage, Me-ti, would have it, if only in regard to a frustrating debate).<sup>52</sup> Contrary to the convinced existentialist, the convinced Marxist was intent on rejecting any wholesale absurdism.

Yet even his, the mature Brecht's, paradox of history is a real, not just an apparent one. It can by no means be exhausted, let alone resolved, with mere intentions. Implicitly, by converting historical processes into cycles of nature, as well as by postulating change that never ends at all, Brecht accepted — as had Friedrich Engels before in his *Dialectics of Nature* — the great chain of cruel being, the coincidence of an infinite linear progress and

<sup>49</sup> Cf. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 168.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Cf. *ibid.*

<sup>52</sup> GW 12, 461.

never-ending cyclical recurrence. (And are they not ultimately identical, much as two parallels meet at infinity? Brecht, by the way, was well-read in mathematics and the current astrophysical theories, as witness, for instance, notes such as « Der gekrümmte Raum, »<sup>53</sup> also to be found in his prose collection *Me-ti* or *Buch der Wendungen*.) In his youth, at any rate, he not only accepted but consciously affirmed the cyclical nature of history, deriving, like Camus, happiness and strange joy from the absurdity of all existence. And once more, Brecht's *Edward II* offers the prime example. This entire play, both in its structure and its ideology, is a rotating wheel of Fortune, a dramatic emblem of enormous dimensions, symbolizing the rapid alternations of human fate.<sup>54</sup> An absurd, a merciless unity emerges through the workings of that other juggernaut as it performs, ever faster, its senseless circles. History and time themselves, so essential to a « Chronicle Play, » are crushed and ground, as it were, to an amorphous mass of unceasing change and unchanging present. What remains is a static futility. The more Brecht's wheel turns, paradoxically, the less it moves.

Small wonder, then, that all the main characters in his play experience the lot of Sisyphus. I must refrain here from a further comparison although, as everywhere in the *œuvres* of Brecht and Camus, it would certainly be warranted.<sup>55</sup> Just consider Mortimer, King Edward's antagonist. Again using a most significant image, he exclaims toward the end of his « rise and fall »:

Hoisting a small load out of the primeval  
Slime — my own strength ebbing with the years —  
I can't help seeing, stuck to it,

<sup>53</sup> Cf. *ibid.*, 542.

<sup>54</sup> See my article in *German Quarterly* (footnote 46).

<sup>55</sup> A first attempt is provided by Norbert Kohlhasse's *Dichtung und politische Moral. Eine Gegenüberstellung von Brecht und Camus*, München 1965; as to Nietzsche and Camus, see Bianca Rosenthal, *Die Idee des Absurden. Eine Gegenüberstellung von Friedrich Nietzsche und Albert Camus*, Bonn 1977.

The human algae. More and more.  
 As I pull myself upwards I  
 See ever more dead weight.  
 Around the knees of the last one, another  
 Last one. Ropes of people. And at  
 The pulley-wheel of these ropes, breathless,  
 Dragging them all up: me.

(Hochziehend eine kleine Last aus  
 Verjährtem Teichschlamm, muß ich  
 Im Fleisch obschon matter, hängen sehn an ihr  
 Menschliche Algen. Mehr und mehr.  
 Hochwindend mich, spür ich stets neues  
 Gewicht.  
 Und um die Knie des Letzten einen neuen  
 Letzten. Menschliche Stricke.  
 Und an dem Treibrad dieses Flaschenzugs  
 Menschlicher Stricke, atemlos, sie schleppend alle  
 Ich.)<sup>56</sup>

Mortimer's is a travail as useless and hopeless as that imposed on Sisyphus. And later in this scene Queen Anne, once Marlowe's « fair Isabel, »<sup>57</sup> bursts into absurd, hysterical, almost uncontrollable laughter: she laughs, as she intimates, « at the world's emptiness » (*über die Leere der Welt*)<sup>58</sup> yet at the same time, full of insatiable lust, professes her delight in it and her desire to continue to enjoy it. Anne, to be sure, doesn't quite 'praise' darkness and cruelty; but can she be all too remote either from Sisyphus or his elder brother? For what else is her husband, Brecht's jubilant martyr-king of 1924? More than anyone in this powerful drama, King Edward psalming in the cesspool as he awaits his death is a grotesque prefiguration — 'dark' and 'unclean,' admittedly — of what Camus was to personify, so nobly and heroically, by reinterpreting the Greek myth. In Brecht's early play, both a cyclical view of history and a universe of cruelty affirmed in the spirit of Dionysian *amor fati*, are epitomized

<sup>56</sup> GW 1, 268.

<sup>57</sup> Compare Christopher Marlowe, *Edward II*. Ed. by H. B. Charlton and R. D. Waller, London 1933.

<sup>58</sup> Cf. GW 1, 265 and 270.

in an exemplary manner. Nihilism and absurdism converge.

Which brings us back, all of a sudden, to Büchner. The theatre he created, so we found, is 'cruel' in the sense of Artaud as well as 'epic-documentary' in the sense of Brecht. (We need not add, I think, the name of Erwin Piscator.) But while such theatre may also be 'absurd' in a truly Camusian sense it is hardly, as some critics would have us believe, 'absurdist' in the sense of Eugène Ionesco. In this respect, an anticipation or possible connection has grossly been exaggerated, particularly with regard to *Leonce und Lena*. What informs Büchner's comedy is not so much absurdism à la Ionesco but alienation à la Brecht. Benn makes a strong case for this proto-Brechtian « comic alienation » (cf. 167), and given the many grotesque and satirical elements not only in *Leonce und Lena* but in Büchner's work at large, he is absolutely right. Most of them, at least in our context, have been unduly neglected.<sup>59</sup> Likewise, in order to spot a concrete German precursor of Ionesco and his kind, one ought not to look at Büchner but rather at his most gifted and extravagant colleague writing for the stage in those years, namely Christian Dietrich Grabbe. Apart from ambitious tragedies, Grabbe left a single comedy, elaborately entitled *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (« Jest, Satire, Irony, and Deeper Significance »); but this play, if any, foreshadows — via Alfred Jarry and the French Surrealists including the German-born Dadaist, Iwan Goll — the absurdist theatre of the fifties.<sup>60</sup> And this is an ancestry not merely to be surmised or construed. Jarry himself — perhaps the first to plead overtly for the absurd in modern theatre — translated the ribald « Lustspiel » of Büchner's contemporary and staged it, under the new title *Les Silènes*, in 1898. If

<sup>59</sup> See, however, Henry J. Schmidt's *Satire, Caricature, and Perspectivism in the Works of Georg Büchner*, The Hague / Paris 1970.

<sup>60</sup> See the commentary in: Iwan Goll, *Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Reinhold Grimm u. Viktor Zmegač, Berlin 1966.

we remember Artaud's Théâtre Alfred Jarry and its program, or ponder the role played by Silenus and the satyrs (or sileni) in Nietzsche's *Birth of Tragedy*, we must concede a splendid serendipity to the author of *Ubu Roi*. What he discovered, and aptly put into practice, was beyond any doubt « une pièce allemande extraordinaire. »<sup>61</sup>

Jarry's phrase is inserted in a speech on puppets (*Conférence sur les Pantins*) treating a favorite image of his, which was equally dear to Büchner and Artaud. Evidently, these various types of absurdism are tightly intermingled. But instead of going on to differentiate them, we had better return to Büchner's « extraordinary paradox » of a « pessimistic world-view and a progressive ... activism » and ask ourselves whether it should not be extended. Does it not comprise, in Benn's excellent wording so reminiscent of Gramsci, a paradoxical view of history as well? That is to say: Does it not also reflect, albeit on strictly conceptual and biographical levels, the coincidence of a cyclical recurrence and a linear progress? Büchner's famous letter to his fiancée — written on March 10, 1834, or more likely, some time thereafter — is again highly instructive:

I studied the history of the [French] Revolution. I felt myself crushed by the terrible fatalism of history. I find in human nature a horrifying sameness, in the human condition an inescapable force, granted to all and to no one. The individual merely foam on the waves, greatness sheer chance, the mastery of genius a puppet play, a ludicrous struggle against an iron law: to recognize it is our utmost achievement, to control it is impossible.

(Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich.)

<sup>61</sup> Cf. Alfred Jarry, *Tout Ubu*. Édition établie par Maurice Saillet, Paris 1966, p. 493.

Not only these lines, but most of the writings of Büchner, as could easily be demonstrated, abound with such moods and ideas, poignant images and compelling formulations. It is hard to resist quoting from them at even greater length.

Yet it will suffice to take but two aspects into consideration. First, Büchner's letter — and virtually, his entire extant work — is permeated by the gloomy atmosphere engendered by an « inescapable force » turning both nature and history into a « horrifying sameness » and leaving man « crushed » under the « terrible fatalism » it entails. We all know this « iron law. » What it represents is the same 'cruelty' which manifests itself in the senseless rotation of Brecht's wheel of Fortune, and what it produces is the same static futility, the same « savage misery of man's condition » which pervades Brecht's play. Missing, as so often in the author of *Woyzeck*, is only the equivalent to a Brechtian hymn of praise. Unlike the modern King Edward and his creator, Büchner, in most cases, appears to have been unable (or maybe unwilling) to revoke their desperate outcry:

O wilder Jammer menschlichen Zustands!<sup>62</sup>

Secondly, however, the concept of a circular process is not only implied in Büchner's letter but is actually present. There is indeed an analogy to those emblems and images — be they from Brecht or Camus, Artaud or Nietzsche — depicting a similar experience. The latter, for instance, called man a « Stäubchen vom Staube » and spoke of the « ewige Sanduhr des Daseins » which runs incessantly, being turned upside down again and again.<sup>63</sup> Büchner, for his part, pictured man as mere « Schaum auf der Welle, » thus choosing a totally different image and still achieving an almost identical effect. Both express, as do the others

<sup>62</sup> GW 1, 257.

<sup>63</sup> Cf. Nietzsche, *Werke*, vol. II, p. 202.

we have investigated, essentially the same thought. For is it really so farfetched to read Büchner's image of the « wave[s], » by definition rising and falling in all eternity, as a circular and cyclical one, a symbol or emblem imparting an absurd notion of change without change?

Such, at any rate, must have been the way Brecht, one of the keenest of readers, reacted when he studied Büchner's letter. This happened, in all likelihood, already during the early twenties. And it seems, Brecht's impression was to last. As late as 1938, looking back at his formative years dominated not only by Büchner but influenced also by Nietzsche,<sup>64</sup> he, too, visualized the individual as nothing but foam on the wave(s) of an ever-changing, never-changing ocean. He put it as follows:

Ein weißer Gischt sprang aus verschlammter Woge!<sup>65</sup>

It is true, this image has a more active sound and a critical edge to boot; yet who would deny its resemblance to that of Büchner? In addition, Brecht is quite specific. His isolated verse — rather obscure unless placed into perspective — belongs to a fragmentary sonnet « On Nietzsche's *Zarathustra*. » Not man in general, nor just any individual, is envisaged here but the teacher of Eternal Recurrence. The dazzling work and dismal fate of Nietzsche: they are the fleeting foam, the « white spray » flying from a « muddy wave, » *i.e.*, a world of dirty exploitation and decadence. I do not have to belabor the Marxist allegory hidden in Brecht's verse. Nor do I have to dwell upon the wheel, the ball, the globe or sphere, and the many similar signs and movements, circular as well as cyclical, in *Also sprach Zarathustra*. Their meaning and importance are truisms. But the fact remains, and is all the more remarkable, that the tragic philosopher and his euphoria

<sup>64</sup> See my volume *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*, Frankfurt 1979.

<sup>65</sup> GW 9, 614.

were accorded by Brecht (who was used to weighing his words carefully) the very same image that none other than Büchner had employed to utter his anguish and despair.

However, Büchner's « ehernes Gesetz, » that vicious circle of sameness and sempiternal present, forms merely one half of his paradox of history. The other half is formed by the law of the straight line aimed toward the future. As in previous instances, although much more forcibly, the ring of repetition and the arrow of progress meet, or at least collide. And finally, they also coincide, for Büchner literally incorporates them. If his letter is the climactic testimony of his pessimistic world-view, then his life, contradicting such a view every day, is the continuous proof of his social and political activism. His knowledge and bitter insights, resulting in a paralyzing nihilism, are countered over and over by an untiring determination to revolt against all injustice, oppression, and misery. Or as Gramsci has it: « Pessimism of the intellect, optimism of the will. » Only if the two are hammered together, both in historical and philosophical terms, does Büchner's full paradox emerge. That the same man who felt « wie zernichtet » by the immutability of the human condition should found, at about the same time, a secret Society of Human Rights intent on radical change, planning to overthrow the government and trying to revolutionize the people, is almost inconceivable — and yet, this is precisely what Büchner did! If anything, this beginning anew, after having been crushed so dreadfully, recalls the attitude of Camus's Sisyphus who, knowing that his lot will never improve, bends forward, reaches down for his rock, and leans firmly against it to move it uphill once more. Sisyphus continues forever and anon, as Büchner continued again after the devastating failure of his short-lived « Gesellschaft der Menschenrechte, » the members of which were jailed, tortured, and murdered, or had to flee into exile. Like Camus, Büchner was an unflagging rebel. « Hoffen wir auf die Zeit, » he defiantly wrote in 1835.<sup>66</sup> The 'nihilist'

<sup>66</sup> See Büchner's fragment of an undated letter.

accepted defeat just « for the time being » (*für jetzt*) and the 'absurdist' sternly prepared for the future.<sup>67</sup>

This « extraordinary paradox, » says Benn, is Büchner's « rare synthesis. » Nevertheless, Benn himself ascribes it not only to Camus — though restricting it, oddly enough, to *La Peste* — but attributes it also to Ernst Toller. Indeed, he goes so far as to name it, vaguely generalizing, « a peculiarly modern attitude » which might well be the last one « that can still seem valid » (cf. 262). But neither such speculations nor Benn's arbitrary restrictions are tenable. The truth lies in between. Those who indulge in plain pessimism, as those who indulge in plain optimism, will always outnumber the few embodying both — of whom Toller, to be sure, is a most informative example. To include him seems, therefore, quite appropriate. From the prison cell where he served a five-year sentence for his leadership in the abortive German revolution, Toller voiced his paradox of agonizing awareness and indefatigable will. And like Gramsci, he did not at all shrink from combining it with a Nietzschean concept, calling upon the « Starke, » *i.e.*, « Menschen, die ... wollen — obwohl sie wissen, » as he worded it in a letter to Stefan Zweig, dated June 13, 1923.<sup>68</sup> Benn quotes from this letter extensively, and rightly so; but it is by no means the only evidence of Toller echoing Nietzsche, anticipating Gramsci and Camus, and « joining hands » with his « brother » of a century ago, Büchner.<sup>69</sup> Unmistakably, the young prisoner cried out against the cyclical return in history and invoked the proverbial myth which was to be transformed, two decades later, into the core of Camus's philosophy. Toller lamented, and simultaneously braved, the depressing « Wiederkehr » and « gleicher Kreislauf » of things and events, as well as the « Sisyphusarbeit » faced by all revolutionaries; in

<sup>67</sup> See Büchner's letter of August 17, 1835.

<sup>68</sup> Cf. Ernst Toller, *Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte*. Mit einem Vorwort von Kurt Hiller, Reinbek 1961, p. 229.

<sup>69</sup> Compare the source adduced by John M. Spalek, *Ernst Toller and His Critics. A Bibliography*, Charlottesville 1968, p. 25.

particular in Germany.<sup>70</sup> Already these early documents indicate the direction of his whole life — just think of how frantically Toller worked during the Spanish Civil War — and they could easily be supplemented by others testifying to his despair and his desperate efforts to overcome it. Not to mention Toller's creative work, notably his play *Hoppla, wir leben!* of 1927, which offers ample proof of a similar kind.

Regardless of the historical situation, the same predicament elicits the same response, if only among those few. There is no question, however, that their philosophies, or the ideologies involved, may differ drastically. Examples of a still greater thrust are provided not merely by Brecht but once again by Nietzsche who, while praising the return of everything, yet announced the advent of a novel era. Both men, each in his own way, carried Büchner's paradox to extremes. For even Brecht (not the young writer, naturally, but the Marxist) professed how he had to dissuade himself from trusting his very senses; how he had to force his mind wilfully to perceive darkness as though, « perhaps, » it were light. In an almost imploring quatrain, he exhorted himself and his reader:

Traue nicht deinen Augen  
Traue deinen Ohren nicht  
Du siehst Dunkel  
Vielleicht ist es Licht.<sup>71</sup>

Conversely, not even he who preached the recurrence of the identical, the joyous yea-sayer to the world in all its manifestations, was willing to abandon the idea of progress. Despite his acceptance of the iron ring of necessity, Nietzsche celebrated — for instance in *Also sprach Zarathustra* and in his *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* — the « arrow, » the « straight line, » and their ultimate « aim » in « distant futures, » to

<sup>70</sup> Cf. Toller, pp. 216 and 221.

<sup>71</sup> GW 10, 966.

which he blissfully aspired. He had Zarathustra, his main spokesman for his prophecy of the 'superman,' project himself repeatedly as a shivering « Pfeil » soaring « durch sonnentrunkenes Entzücken, » tending « hinaus in ferne Zukünfte » that nobody ever dreamt of. In such enraptured flight through the blaze of the sun, as in the ecstasy of the circle, Nietzsche thought he had found a perfect image for his Dionysian happiness. « Formel meines Glücks, » he emphatically exclaimed in one of his 'arrowy' sayings. And truly philosophizing with a hammer, he defined his formula thus: « ein Ja, ein Nein, eine gerade Linie, ein Ziel... »<sup>72</sup>

How it all ended with Nietzsche is well known. Incapable of enduring so glaring a light any longer, he collapsed, in 1889, and spent the rest of his days in the darkness of insanity. The terrible tension between pessimism and optimism virtually tore him asunder. But let us not forget that Toller, too, proved unable to endure this everlasting tension, to sustain the paradox of intellect and will. In 1939, shortly before the outbreak of the Second World War, his steadfastness gave in and he committed suicide, after years of unwavering struggle. To his friends, it is true, this was not totally unexpected. Toller had long since, not unlike Büchner's Danton, yearned for a place of refuge in nothingness. « Ich hab ein tiefes, tiefes Heimweh, » he confessed from his cell, going on to explain: « Und das Heim heißt: Nichts. »<sup>73</sup> Yet neither Danton nor his author, in spite of so many declarations, laid hands upon himself. Only Toller took his own life. Büchner persisted, as did Camus, Brecht, and Gramsci. To impute that Büchner also gave up would be utterly wrong; but it has been a common prejudice — so deeply ingrained, in fact, that very few seem to be able to get rid of it. The one exception worthy of note (if we ignore the victims of a 'progressive fallacy,' rare but no less one-sided than the former) is perhaps Hans Mayer. He, at any rate, has

<sup>72</sup> Cf. Nietzsche, *Werke*, vol. II, pp. 444 and 949.

<sup>73</sup> Cf. Toller, p. 216.

realized Büchner's paradox from the beginning and stated it in all its contradictoriness. His *Georg Büchner und seine Zeit*, written in exile during the thirties and first published in 1946, does portray the author of *Dantons Tod*, of *Woyzeck* and *Der Hessische Landbote* under the double heading of « 'optimistische' oder 'pessimistische' Welt-sicht, Fortschritt und Freiheit ... oder Kreislauf und Gebundenheit. » Also, Mayer convincingly argues that it was indeed love — though surely not love of nature alone, as he claims — which, in the long run, enabled Büchner to persist and « to live face to face with the Medusa » (*im Angesicht der Medusa zu leben*).<sup>74</sup>

The definitive edition of this book dates from 1972. But as late as 1974, homage paid to Büchner was still marred by the old misunderstanding. The following epigram, modest as it may sound, offers a weighty case in point. Although consisting of just three laconic lines, it attains special weight, because it stems from a writer who simply ought to know better. He is Heiner Müller, the East German dramatist born in 1929. Müller (cf. his *Geschichten aus der Produktion 1*) uses the same device as Brecht but, apparently, feels content to be addressing solely himself. At most, he is talking to readers from his own generation:

ODER BÜCHNER, der in Zürich starb  
100 Jahre vor deiner Geburt  
Alt 23, aus Mangel an Hoffnung.<sup>75</sup>

It is plain that the figure « 100 » marks a slight poetic license, since Büchner died on February 19, 1837. But otherwise, the data are correct. The gist of this poem, however, appears to be all the more improper. Whereas Toller is quite likely to have died « for want of hope, »

<sup>74</sup> Cf. Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Frankfurt 1972, pp. 23 and 380.

<sup>75</sup> Heiner Müller, *Geschichten aus der Produktion 1. Stücke, Prosa, Gedichte, Protokolle*, Berlin 1975, p. 83.

Büchner, decidedly, did not. As we have seen, he 'always' despaired and yet, in utmost defiance, 'never' ceased to hope and to plan for the future. Büchner upheld his gorgonizing paradox until the end of his life.

On the other hand, Müller's miniature epigram is by far not his only text which is relevant here. It belongs to an entire series, or cycle, of poems. Müller aptly calls them *Lektionen*. In most of these « Lessons, » he reflects upon the lives and works of earlier authors, especially revolutionary ones, investigating their hopes and despairs, their achievements and failures and, above all, the final 'solutions' at which they arrived. Suicide, madness, or the holding out against any and all afflictions: such are the possibilities he has to ponder. Two of his poems are of particular interest. The first is dedicated to Brecht; the second, immediately preceding his verse on Büchner, to Vladimir Mayakovsky. To be sure, we might have learned our lesson from Toller as well (or for that matter, from Sergei Esenin who also hanged himself in desperation). At least in Müller's *Majakowski*, as its lapidary title reads, the burning issue is exactly the same. A single question applies both to the Russian(s) and to the German: What made those men commit suicide? Why did a writer like Mayakovsky, the poet of the Russian Revolution, choose the fatal bullet? Or as Müller, in a magnificent couplet, phrases it:

Majakowski, warum  
Der bleierne Schlußpunkt?<sup>76</sup>

Doubtless, this question could be varied at random and elaborated indefinitely. But the problem, in every instance, remains the same.

It becomes even more frustrating with Mayakovsky in the Soviet Union. For after all, weren't his life and work (as well as Esenin's) surrounded by a successful revolution? What on earth, then, was his reason? Was it really — as

<sup>76</sup> *Ibid.*

has likewise been suggested for Toller — disappointment in love (« Herzweh, Wladimir? ») that caused Mayakovsky to kill himself? And if so, are we not again to remember Büchner? Do not his plight and his perseverance, more than anything else, call for a contrast and comparison, precisely with Mayakovsky? Yet Müller continues in an almost flippant tone:

« Hat sich  
Eine Dame  
Ihm verschlossen  
Oder  
Einem andern  
Aufgetan? »

His poem seems to allow for nothing but a petty affair and its carnal complications, which he takes up, toys with, and quickly brushes aside. Or rather, Müller abruptly breaks off, since his answer is given subsequently if implicitly. Having dismissed the assumption of « Herzweh » altogether, so we are led to believe, he now juxtaposes a dynamic emblem of irresistible revolution and ultimate victory (namely, Mayakovsky's bayonet in the fists of his comrades) with an equally stark and compelling sign of stagnation and bitter defeat. It is the fate of the German predecessor of Büchner, Friedrich Hölderlin, who had succumbed — like Alexander Blok, that third Russian to be mentioned here — to the onslaught of insanity. Without any comment, Müller quotes the ending of one of the most touching of Hölderlin's fragments, *Hälfte des Lebens*. Its four italicized lines (at least in Müller's version) form the consummation of *Majakowski*:

*Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt  
Im Winde  
Klirren die Fahnen.*

Such verse has been praised and interpreted as 'purely poetic' and/or 'cryptically existential' for decades. However, combined with the fate of Mayakovsky and the



symbolism thereby laid bare, it gains the concrete quality of the paradox of revolution. This paradox is as permanent as the revolution itself, according to Müller, and thus yields an overwhelming reason indeed.<sup>77</sup> None other, it seems, is necessary. Hence this poem must be understood, despite its dash of benevolent irony, as no less earnest and momentous than the epigram (or epitaph) devoted to Büchner. Müller's opening, « ODER BÜCHNER, » makes their connection unambiguously clear. There is no intent whatsoever, on his part, to belittle or ridicule the agonizing contradictions of his fellow-writers and -revolutionaries; quite to the contrary.

Still, he does rule out, albeit not explicitly, what proved to be of such vital importance to Büchner. Müller completely bypasses it when dealing not only with him but also with Hölderlin; and though undeniable, Mayakovsky's 'woe' is shrugged off as immaterial. Love and happiness, in a word, are at best assigned a subordinate role. But moreover, Müller views them differently. What he advocates is neither the hectic bliss of Nietzsche nor the brief joy of Camus; neither the charity of Hölderlin nor the more wordly feelings of Mayakovsky. (Even the latter's desires and pleasures, as we have heard, receive short shrift.) Instead, Müller wants to promote a « new concept of happiness. » This *neuer Glücksbegriff* is pithily summarized in a discussion published in 1966. « Es gibt da [under socialism] kein privates, unverbindliches, kein Rentner- und Konsumentenglück mehr, »<sup>78</sup> so Müller decreed. Admittedly, this sounds promising enough; but it results, I am afraid, in an old and fairly shopworn dichotomy which, in turn, endows the 'new' in Müller's concept with a rather pale, idealistic hue. Happiness that isn't, at the very same time, a profoundly personal and individual experience must needs be vague and somewhat anaemic. Or to put it bluntly: Ideology as such, however passion-

<sup>77</sup> Compare also Gleb Struve, *Geschichte der Sowjetliteratur*, München n.d., pp. 225 ff.

<sup>78</sup> Cf. Müller, *Geschichten aus der Produktion 1*, p. 143.

ately embraced, is a frigid bedfellow. Besides, most of the characters in Müller's work belie his own postulate happily; they show no lack of private fulfillment but plenty of love and lust and an oftentimes 'Baalish' quest of sheer consumption. Discussing his play *Der Bau* (« Construction ») of 1963-66, the author himself had to concede this basic « Fehler im Stück. » His statement speaks for itself: « Der neue Glücksbegriff wird vorausgesetzt, nicht formuliert. »<sup>79</sup> The reverse, of course, is equally true. The new concept may reign in theory, while the old practice continues unabashed.

Almost all revolutionary writers are haunted by this same dichotomy. If they respond to it, their answers seem to be twofold — depending, though not entirely, on the historical situation. What prevails in a socialist society is the difficult task to attempt a synthesis, as exemplified by East German playwrights such as Peter Hacks or Volker Braun (with *Moritz Tassow* and *Kipper Paul Bauch*, respectively); Hartmut Lange (with *Marski*, completed before its author moved to West Berlin) could be adduced as well. These writers' principal aim is the 'redemption through socialism,' as it were, of that wild Dionysiac, Baal, whom even Brecht, in spite of his constant endeavors, was unable to come to grips with. Conversely, during the ongoing struggle — especially if seen as a permanent one — socialist writers tend to suppress their dilemma without trying to resolve it, and to concentrate, all the more seriously and searchingly, on their fundamental paradox of revolution. Very seldom do they encompass both: tackling the dilemma, on the one hand, and pursuing the paradox, on the other. However, that is what distinguishes Müller. He solemnly pledged and set out to « remedy » the defect in his work (*Das muß korrigiert werden*)<sup>80</sup> and yet, simultaneously, learned and taught quite a different lesson.

<sup>79</sup> Cf. *ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

In this regard, as in so many others, Müller is « Bertolt Brecht's most consequential and important successor. »<sup>81</sup> For undoubtedly, Brecht had already encompassed both. And being torn by contradictions which he stated in no uncertain terms, he did not hesitate to proclaim his view of happiness, either. More categorically than his most fervent disciple, he declared in a conversation with the composer Paul Dessau: « Das Glück ist der Kommunismus. »<sup>82</sup> Brecht tried time and again, in his plays and elsewhere, to reconcile this 'new' concept with the 'old' practice, in virtue of his programmatic lines from *Der gute Mensch von Sezuan*:

To let no one perish, not even oneself  
To fill everyone with happiness, even oneself  
That is good.

(Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber  
Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das  
Ist gut.)<sup>83</sup>

Like a tender sister of Baal, the « good woman » celebrates love and nature, if only from the jungle of her city (see, for instance, Scene 4).<sup>84</sup> Indeed, a host of Brecht's characters indulge therein — whereas Brecht himself, in an elegy no less touching than *Hälfte des Lebens*, felt obliged to disavow a great deal, not just of his writings but also of his doings:

Love I practised carelessly  
And nature I looked on without patience.

(Der Liebe pflegte ich achtlos  
Und die Natur sah ich ohne Geduld.)<sup>85</sup>

<sup>81</sup> Cf. Helen Fehervary, in: *New German Critique* 2 (1974), p. 105.

<sup>82</sup> See Brecht / Dessau, *Lieder und Gesänge*. Neue, erweiterte Auflage, Berlin 1963, p. 20.

<sup>83</sup> GW 4, 1553.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 1531 ff.

<sup>85</sup> GW 9, 724.

Yet the mere fact that entire anthologies could be amassed from Brechtian poems *Über die irdische Liebe und andere gewisse Welträtsel* (1972)<sup>86</sup> amply demonstrates how essential, how vital all this was to 'grim' Brecht. His life and work actually abound with such « earthly » experiences (and, by the way, with friendliness). Brecht hardly handled his love of women sans care<sup>87</sup> nor did he treat nature with impatience or indifference. Rather, each may be seen as constituting a central « unifying theme » of his *Lebenswerk*<sup>88</sup> although, by and large, his attitude toward nature was more complex.

In any case, it ought to be evident why Müller, in the following « Lesson, » took his cue not only from the aforesaid elegy but also from that Brechtian verse on darkness and light, quoted earlier. *An die Nachgeborenen* (« To Those Born Later ») starts with the truly elegiac exclamation:

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

Based on the same somber metaphor, Brecht's quatrain reads, as will be remembered:

Traue nicht deinen Augen  
Traue deinen Ohren nicht  
Du siehst Dunkel  
Vielleicht ist es Licht.

Both texts are combined by Müller who more than agrees with Brecht, drawing on him near *verbatim*:

<sup>86</sup> See *Über die irdische Liebe und andere gewisse Welträtsel in Liedern und Balladen von Bertolt Brecht*. Auswahl u. Vorwort von Günter Kunert, Frankfurt 1972.

<sup>87</sup> For details, see Klaus Völker's somewhat gossipy biography, *Bertolt Brecht*, München 1976, as well as Aija Kuplis's dissertation, *The Image of Woman in Bertolt Brecht's Poetry*, University of Wisconsin 1976.

<sup>88</sup> Cf. Keith A. Dickson, *Brecht's Doctrine of Nature*. In: *Brecht-Jahrbuch* 3 (1973), pp. 106 ff.

Wirklich, er lebte in finsternen Zeiten.  
 Die Zeiten sind heller geworden.  
 Die Zeiten sind finsterner geworden.  
 Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis  
 Hat sie die Wahrheit gesagt.  
 Wenn die Finsternis sagt, ich bin  
 Die Helle, lügt sie nicht.<sup>89</sup>

Verily, Brecht lived in dark times. Have they come to an end? In what way do they differ from ours? There is more light now, says Müller, but there is also more darkness. So if the light claims to be darkness, it must be telling the truth; and if the darkness claims to be light, it can't be accused of lying. Has anything changed at all?

Nothing has, according to Müller, and yet everything. In other words, his *Brecht*, entitled as laconically as his *Majakowski*, is the most thorough, most poignant lyrical expression of the extraordinary paradox of revolution and history in general. Stripped of all personal feelings and moods, Müller's lines present the bare historical, or revolutionary, process in its permanent interchangeability of movement and stagnation, advance and reverse, progress and recurrence. It is couched, quite fittingly, in an imagery evincing the dialectics of enlightenment to the very letter — those insoluble dialectics which, regardless of how they are stated, leave the mind caught between hope and despair, and more often than not, wavering from optimism to a pessimism that only an almost absurd act of the will can overcome. Even the author of the *Little Organum* of 1948, who extolled the terrors of unceasing transformation and advised us to enjoy them « als Unterhaltung, »<sup>90</sup> was not fully proof against such trials. In his quatrain, also dating from the late forties, he sounds rather uncertain, allowing but for a faint possibility of darkness turning into light, light shining in darkness (or *Lux in tenebris*, to parody one of his own parodies); whereas Müller, more

<sup>89</sup> Müller, *Geschichten aus der Produktion 1*, p. 82.

<sup>90</sup> Cf. GW 16, 700.

Brechtian than Brecht himself, conceives of them as inextricably enmeshed and entangled, and establishes his insight as a universal law. To be sure, it lacks the serenity and poise of the *Little Organum*, and, in addition, the seeds of this 'dark enlightenment,' so to speak, are not only to be found in Brecht but can likewise be discovered in Nietzsche. Müller's poem as a whole, in fact, is reminiscent of both: with its startling antitheses and chiasms as well as with its (seemingly) monotonous parallelisms and repetitions. He owes an immeasurable amount to Brecht but also, in some measure, poetizes — or rather, philosophizes — with a Nietzschean hammer. At least in this text, there appears to be not the slightest difference between the struggle for socialism and its accomplishment, between a pre- and a post-revolutionary situation.

However, is there really none? If we study *Brecht* attentively, I think we'll have to modify our judgment. Müller's « Lesson » does convey change, though on a strictly formal and structural level. Its design betokens a subtle, almost imperceptible movement from darkness to light, precisely because the former (cf. « finstere[n] Zeiten, » line 1) governs the outset, while the latter (cf. « Helle, » line 7) dominates the end. Progress wins out in Müller's lines, their overpowering 'darkness' (mentioned four times) notwithstanding. And once again, Brecht provides a persuasive model. It is the ending of his play on Galileo as produced by him at the Berliner Ensemble in 1956. (When Brecht died, Erich Engel took over the production.) The final darkness that enveloped the theatre, both concretely and figuratively, and the last piece of dialogue uttered in this scene, flatly contradicted each other; yet the form of their clash, its mere structure and texture, signaled hope. Charles Laughton's version, written in collaboration with Brecht, comes perhaps closest to the original. Galileo is sitting upstage; his daughter, Virginia, has moved to the window:

GALILEO: How is the sky tonight?

VIRGINIA: Bright.

GALILEI: Wie ist die Nacht?

VIRGINIA: Hell.<sup>91</sup>

Müller may well have been inspired by this ending, too, since his verse stems exactly from 1956 — as does, incidentally, the main part of his cycle. Consequently, he may also have composed it under the dual impact of Brecht's sudden death, on August 14, and of events such as the hapless Hungarian uprising in November.

That second thoughts are in order, at any rate, is further borne out by Müller's twofold poem, *Zwei Briefe*.<sup>92</sup> These epistles, much more discursive than most other « Lessons, » gradually introduce the author of *Leben des Galilei* and group him, significantly enough, side by side with the author of *Dantons Tod*. While Büchner's anguish is stressed without comment, Brecht's work — despite Müller's sincere admiration — is classified as preliminary, and his death, naturally, as premature; but « great tenacity » is attributed to him as an individual, as well as to his lifelong search for a « possibility not to kill his neighbor, » *i.e.*, for mankind to live in peace. Only shortly before he died, so we hear, did he catch a glimpse of this possibility. At long last, Müller says, it began to emerge, albeit still « afar » and « halfway hidden by a fog of blood. » But as a matter of fact, those concepts and metaphors were already employed by Brecht himself and they appear, for good reason, either in his play on the birth of science or in his elegy on the dawn of socialism. « Das Ziel, » he confessed in *An die Nachgeborenen*,

Lag in großer Ferne  
Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich  
Kaum zu erreichen.<sup>93</sup>

Likewise, his Galileo comes to profess (again in the Laughton translation of 1947, which is actually a second

<sup>91</sup> *Ibid.* 3, 1342.

<sup>92</sup> Müller, *Geschichten aus der Produktion 1*, p. 81 f.

<sup>93</sup> GW 9, 724.

version): « This age of ours turned out to be a whore, spattered with blood. Maybe, new ages look like blood-spattered whores. »<sup>94</sup> Or as Brecht/Galileo put it in 1938, when the first version of the play was completed:

Ich bleibe ... dabei, daß dies eine neue Zeit ist. Sollte sie aussehen wie eine blutbeschierte alte Vettel, so sähe eben eine neue Zeit so aus.<sup>95</sup>

Both writers use an imagery of blood in order to characterize the new age or its emergence; and each time the ultimate « aim » is far away and unattainable — although for Brecht, contrary to Müller's contention, it was at least « clearly visible. » As of necessity, however, Brecht made Galileo announce, immediately after the sentences just quoted: « Der Einbruch des Lichts erfolgt in die allertiefste Dunkelheit. » Obviously, the 'dialectics of enlightenment' cannot be absent, either.

But they are prone to shifts of emphasis. Doesn't Müller here sound far more pessimistic than the Brechtian texts he alludes to? Nevertheless, he maintains that there had been « some hope, » not sheer « want of hope » as ascribed to the young revolutionary from Hesse. Müller opens his centerpiece on Brecht, in his « Two Letters, » with lines which can hardly fail to remind us of his verse on Büchner, including his own misunderstanding:

Oder der mißverständene Bertolt Brecht  
Mit großer Zähigkeit und etwas Hoffnung  
Mehr als den Bogen spannen konnte auch er nicht  
Wieviele Strohköpfe überlebten ihn.  
Sein Leben lang suchte er eine Möglichkeit  
Den Nächsten nicht zu töten. Gegen Ende

<sup>94</sup> Bertolt Brecht, *Galileo*. English Version by Charles Laughton. Ed. and with an Introduction by Eric Bentley, New York 1966, p. 124.

<sup>95</sup> Quoted by Käthe Rüllicke, *Leben des Galilei. Bemerkungen zur Schlußszene*. In: *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht* (1957), p. 273.

Hatte er sie von weitem gesehn  
Halb verdeckt von einem blutigen Nebel.<sup>96</sup>

Brecht's utopia — in whatever «distant futures,» as Nietzsche would add — has a place in history, if only for those «born later.» To those living today, on the other hand, no more is allotted, even in a socialist society, than the tiny «span between nothing and a little.» Such, in concluding, is Müller's humble message, the «Lesson» he has learned and decided to teach:

Für uns die Spanne zwischen Nichts und Wenig.<sup>97</sup>

Yet quite contradictorily, in his «Construction,» the hero is proud and eager to declare: «Ich bin der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune.»<sup>98</sup> And this message, contained in the selfsame volume as the previous one, is surely no less peremptory. Once more, it is pronounced by, and addressed to, the revolutionary builder(s) of socialism. Though changing but «a little,» or perhaps «nothing,» during their brief span of life, they know they are living bridges spanning the immense distance between the «ice age» and the «commune,» the horde and the collective, and thus changing everything. Times immemorial and distant futures — prehistory and posthistory, as it were — must be welded together, according to Müller, in order to create a concrete utopia. Which is to say that one paradox, paradoxically, is being countered by another. But man's vicissitudes continue.

It may seem arbitrary to associate Müller directly with Nietzsche, although the metaphors of bow and arrow are undoubtedly present in his poem. To associate him with Camus, however, is anything but arbitrary. Just as the French existentialist, in the early forties, chose the myth of Sisyphus to express his innermost belief, so did the

<sup>96</sup> Müller, *Geschichten aus der Produktion 1*, p. 82.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 134.

East German Marxist when, in 1955/61/74, he wrote and rewrote his play, *Traktor* («Tractor»). Of course, the context is totally different in each case, for Müller's elaborate image, inserted in a drama on agricultural productivity achieved under the most adverse circumstances, is indeed, despite its 'absurdity' inherited from Camus, «poetic material for and within the building of socialism.»<sup>99</sup> Moreover, Müller carefully avoids to cite Sisyphus' name. But the ancient myth, as well as the modern meaning it now is fraught with, make themselves felt all the more intensely:

*Immer den gleichen Stein den immer gleichen Berg hinaufwälzen. Das Gewicht des Steins zunehmend, die Arbeitskraft abnehmend mit der Steigung. Patt vor dem Gipfel. Wettlauf mit dem Stein, der vielmal schneller den Berg herabrollt als der Arbeitende ihn den Berg hinaufgewälzt hat. Das Gewicht des Steins relativ zunehmend, die Arbeitskraft relativ abnehmend mit der Steigung. Das Gewicht des Steins absolut abnehmend mit jeder Bergaufbewegung, schneller mit jeder Bergabbewegung. Die Arbeitskraft absolut zunehmend mit jedem Arbeitsgang (den Stein bergauf wälzen, vor neben hinter dem Stein her bergab laufen). Hoffnung und Enttäuschung. Rundung des Steins. Gegenseitige Abnutzung von Mann Stein Berg. Bis zu dem geträumten Höhepunkt: Entlassung des Steins vom erreichten Gipfel in den jenseitigen Abgrund. Oder bis zum gefürchteten Endpunkt der Kraft vor dem nicht mehr erreichbaren Gipfel. Oder bis zu dem denkbaren Nullpunkt: niemand bewegt auf einer Fläche nichts. STEIN SCHERE PAPIER. STEIN SCHLEIFT SCHERE SCHERE SCHNEIDET PAPIER PAPIER SCHLÄGT STEIN.<sup>100</sup>*

Of the paradox of revolution and history, this text is the most compelling and yet, at the same time, most complex presentation that has ever been published, at least by a Marxist writer. However obscure at first sight, it is a highly revealing document, especially if seen in its context. Not only does it offer a whole series of variations on

<sup>99</sup> Cf. Fehervary, in: *New German Critique*, p. 104 (footnote 81).

<sup>100</sup> Heiner Müller, *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin 1974, p. 21.

Sisyphus rolling his rock uphill and helplessly watching it tumble down again, but it also equates his predicament, by picturing him as « der Arbeitende, » with the frightening travail of those who are working for socialism. Over and over, Müller ponders the paradoxical coincidence of advance and return, rise and fall, progress and recurrence inherent in this symbol, and the cycle of « hope and disappointment » it implies. One might even be tempted to conclude, in view of his choice of vocabulary, that he takes the word 'revolution' in its most literal sense possible, *i.e.*, connecting the very concept of it with the notion of a circular movement. His predilection for the verb « wälzen, » at any rate, is quite obvious. (And « Umwälzung » instead of « Revolution, » it should be noted, was a favorite term of Brecht's, too.)

Also, it ought to be evident that Müller combines myth and history. This tendency of his is by no means restricted to *Traktor* but equally rampant in other works. For example, in *Zement*, Müller's stage version of F. V. Gladkov's novel of the same title, there erupts a veritable geyser of myths and legends, sputtering forth Prometheus and Hercules as well as Ulysses, Medea, and Achilles. And « Cement » takes place right at the hub of history: namely, in Russia during the revolution! As Müller's adaptation, first produced by the Berliner Ensemble three years ago, was written only in 1972 (cf. again *Geschichten aus der Produktion 2*) this can hardly be attributed to a juvenile phase in his development. In fact, it permeates his entire *œuvre*. I cannot see any dichotomy, in regard to Müller, between his « production of history » and an alleged « incest of myth » (as it has been claimed by a young critic).<sup>101</sup> On the contrary, his combination of myth and history corresponds exactly to his blend of a mythical theatre of cruelty à la Artaud, with a dialectical theatre of history à

<sup>101</sup> This is the position of Helen Fehervary; see her article *Enlightenment or Entanglement. History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller*. In: *New German Critique* 8 (1976), pp. 80 ff.; cf. espec. p. 87.

*la Brecht*. We need only consult plays such as *Schlacht* or *Germania Tod in Berlin*,<sup>102</sup> in order to realize that Müller, like Peter Weiss, is one of the most consequential successors of either of them. It will come as no great surprise that rumors are running, according to which one of his next plays will be devoted, in all likelihood, to Charles Manson.<sup>103</sup>

This peculiar amalgam is clearly reflected in a style characterized, as witness the sentences quoted from *Traktor*, by a singular mixture of scientific and poetic language. Talking almost like a physicist, on the one hand, he meticulously discusses the increase or decrease of the weight of the rock, and how that affects the strength and capacity of the « worker » — while bringing in, on the other hand, additional imagery which raises myth and metaphor, and their concomitant meaning, to an even higher power. Müller draws upon chess and athletics, for instance, speaking of a « stalemate » (*Patt*) between Sisyphus and the rock before they approach the summit, and of a subsequent downhill « race » (*Wettlauf*) between the two; yet he also deliberates, in plain terms, what might conceivably put an end to Sisyphus' struggle. There are three possibilities, so we are told: the culmination (*Höhepunkt*) which would actually mean man's ultimate victory over his fate; the termination (*Endpunkt*) which would indicate his final defeat; or else, a point zero (*Nullpunkt*) which would amount to a kind of entropy. Such thinking, of course, is not only discursive but also 'linear,' since it tries to break away from the vicious circle; however, it is immediately overwhelmed by yet another « eruptive cascade of metaphors »<sup>104</sup> which repeats

<sup>102</sup> Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin*, Berlin 1977, pp. 35 ff.

<sup>103</sup> These rumors have not come true; instead, Müller has produced an equally monstrous play, *Leben Gundlings Friedrichs des Preußen. Lessings Schlaf Traum Schrei* (sic) which, however, has not yet been published.

<sup>104</sup> Thus Wilhelm Girnus in the aforementioned *Gespräch mit Heiner Müller*; cf. Müller, *Geschichten aus der Produktion 1*, p. 143.

and reaffirms 'cyclical' thinking. « STEIN SCHERE PAPIER » refers to the German game, « Knobeln », based on gestures, and used in lieu of throwing dice: a game which is by definition both aleatory and circular. All we have to do is read on where Müller stops, and complete his enumeration — « SCHERE PAPIER STEIN PAPIER STEIN SCHERE » — until we have come full circle. Significantly, his text expressly emphasizes the « roundness of the rock » (*Rundung des Steins*) beforehand.

But once more, the circle is met by the straight line; the ring, by the arrow. For doesn't the very roundness of the rock also contribute to its maneuverability? In other words: Isn't the stone ever easier to handle the smoother it gets? We must be careful lest we fall short of Müller's mark. His ambiguous myth calls for a close reading in every respect. In particular, such caution applies to « Knobeln. » Anyone familiar with that game will notice, upon rereading Müller's sentence, that here again the choice of vocabulary is indicative. Namely, instead of employing the ordinary terms which suggest the mutual destructibility, or rendering ineffective, of « stone, scissors, and paper, » and would invest the whole passage with a negative equality, Müller seems to have searched for productive alternatives that subtly endow his image with a more positive meaning. This is unmistakable in « STEIN SCHLEIFT [*i.e.*, 'whets,' or 'sharpens'] SCHERE, » where any trace of the usual wrecking, destroying, demolishing is missing; but even in « SCHERE SCHNEIDET PAPIER, » what we associate is not so much a destructive 'cutting up' but rather a productive 'cutting out.' The reckless « zerschneiden, » in short, is replaced by a regular « [zu]schneiden. » By thus startling, in various ways, the expectations of his audience, Müller already obtains a slight ambiguity which then, at the end, becomes altogether outspoken. The normal expression, in the last triad of words, would have been « einwickeln, » *i.e.*, 'to wrap up,' or 'to envelop'; yet Müller has selected a synonym, « [ein]schlagen, » and by dropping its prefix evokes, naturally, the original meaning as well: namely, 'to beat' — a

verb which in German, like in English, signifies also 'to defeat, to overcome, to surpass.' As a result, « PAPIER SCHLÄGT STEIN, » though caught in an endless cycle, simultaneously breaks away from it, turns off into a linear, a forward motion. Progress and productivity, however ambiguously, win out over the barren recurrence of the identical.

And this paradoxical breakthrough is in turn echoed by the ending of the play itself. Here, a « Traktorist » who had served as a soldier under Hitler reminisces — without any pangs of conscience — how he and his comrades had killed an old Russian peasant, member of a collective farm, in front of a gigantic corn field. Because they were drunk and in a generous mood, they deigned to grant him a favor, letting him dig his own grave in his own ground:

Wir hatten Schnaps, der Leutnant war bei Laune  
Er sagte: sagt dem Bolschewiken, weil mir  
Sein Bart gefällt, erlaub ich ihm, daß er  
Sein letztes Loch auf seinem eignen Feld schippt.<sup>105</sup>

So they ask the peasant to show them his field amongst those thousands of acres of corn. But the old man simply replies: « Thisallmyfield. » He doesn't even remember where his own lot used to be before the kolkhoz went into effect. His sole answer is an all-embracing gesture:

Wir fragten, wo sein Feld ist. Sagt der Alte:  
HierallesmeinFeld. Wir: wo sein Feld war  
Eh alles kollektiv war. Der zeigt bloß  
Wie ein Großgrundbesitzer ins Gelände  
Wo kilometerbreit brusthoch der Mais stand.  
Der hatte wo sein Feld war glatt vergessen.<sup>106</sup>

These are the concluding lines of Müller's play. Their message, it would appear, is unequivocal. However, it has to be read, or received, against the dual background of the

<sup>105</sup> *Id.*, *Geschichten aus der Produktion 2*, p. 24.

<sup>106</sup> *Ibid.*

somber myth of Sisyphus and of a history of violence and war, devastation and genocide. Such is the « fog of blood » present not just through him who relates the murder (a builder of socialism!) but still threatening all over the globe. In verse preceding this scene, and preformulating the message it is to convey, Müller states in no uncertain terms that, although Hitler's war was over, the battles continued — and will continue to rage, so we must infer, for a long time to come:

UND ALS VERLOREN WAR DIE SCHLACHT  
SIE GINGEN HEIM DAS SCHLACHTFELD IN DER BRUST  
UND WURDE MANCHER NOCH ZU FALL GEBRACHT  
SICH SELBER WAFFE UND SICH SELBER FEIND!  
UND SIEGTE MANCHER DER SCHON NICHT MEHR WAR  
WIE GRAS WÄCHST AUS DEN TOTEN FRÜH IM JAHR<sup>107</sup>

While sounding a final note of hope, in history as in his version of the myth, Müller does maintain his precarious balance. He, too, upholds his extraordinary paradox till the very end. And therefore, not unlike Jean Genet, the author of the most ambiguous play on revolt and revolution in French literature, Müller might proclaim: « Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin. »<sup>108</sup> *Le Balcon* and *Traktor* both date from about the same time and both writers have by no means altered, but rather deepened, their primary conceptions.

To be sure, Genet, that other follower of Artaud's, is a bitter foe of Brecht's, and what is worse, has revealed himself as a rabid reactionary.<sup>109</sup> Our fleeting comparison, then, was merely formal — although, if pursued in a different direction, it would gain immediate significance.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Jean Genet, *Le Balcon*. Édition définitive, Décines 1966, p. 7.

<sup>109</sup> Compare his latest exhortations which appeared, under the title *Ich erlaube mir die Revolte*, in *Die Zeit*; cf. Overseas Edition 8 (February 20, 1976). Actually, they constitute an interview with the provocative novelist, Hubert Fichte.

<sup>110</sup> See my articles *Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen* and *The Play Within a Play in Revolutionary Theatre*, in: *Basis* 1 (1970) and *Mosaic* IX/1 (1975), respectively.

More than formally, however, the position, attitude, and ideas of Müller emerge if gauged, for instance, by those of his East German colleagues, Reiner Kunze and Volker Braun. For these two mark the concrete pitfalls Müller has managed to avoid. Neither has he (though indebted not only to Artaud but also to Camus) ever denied the possibility of effecting change, not even for himself; nor has he (though trying to sublimate Brecht, as do so many dramatists in the GDR) indulged in shallow optimism. But Reiner Kunze, in a recent interview with the West German newspaper, *Die Zeit*, flatly confessed that he feels much closer to Albert Camus than to Karl Marx. According to the reporter, Kunze « doesn't believe that he can change anything; perhaps, he doesn't believe in changeability at all. »<sup>111</sup> To Kunze's mind, it is the human condition as such which constitutes an insoluble, a hopelessly 'antagonistic' contradiction. And he is quoted here *verbatim*:

Auge in Auge mit dem Nichts zu leben und im Bewußtsein der Absurdität dieses Daseins Mensch sein zu wollen, sich als Mensch zu erweisen.<sup>112</sup>

Volker Braun, on the other hand, declares that he has arrived at a stage 'beyond Brecht,' and already entered the Promised Land Marx predicted; for him, the « aufwühlendster Widerspruch » still left to the revolutionary builder of socialism is but « der neuartige » between the political leaders and those who are being led by them (*zwischen den politisch Führenden ... und den Geführten*). Although he admits that ours is a period of transition which doesn't exclude the GDR, either, he is convinced that, « obviously, » such novel contradictions are assuming more and more weight and importance. But, of course, they are 'nonantagonistic.' Deceptively similar to

<sup>111</sup> Cf. Marlies Menge, *Pfarrer für Heiden. Eine Begegnung mit dem DDR-Schriftsteller Reiner Kunze*. In: *Die Zeit*. Overseas Edition 48 (November 26, 1976).

<sup>112</sup> *Ibid.*



Brecht, in style and method, he posits a « new dramaturgy » which content-wise, by its rules and guidelines, claims to supersede the Brechtian model once and for all.<sup>113</sup>

Braun, it is true, shares a number of ideas with Müller and he is certainly one of the most talented East German writers — as is, conversely, Kunze, the author of a book with the highly ironical title, *Die wunderbaren Jahre*. Yet neither of them seems to be able, or willing, to endure and sustain the agonizing paradox of revolution and history. Only Müller does and this is what distinguishes him from any of his colleagues, be they from the GDR or from other socialist countries. His dramas have been labeled « Optimistic Tragedies »<sup>114</sup> but in reality, and despite all attempts at disassociation, they are far more akin to Brecht and Büchner than to Vsevolod Vishnevsky who, in 1932, published the original *Optimisticheskaya Tragediya*. Müller's 'optimism' bespeaks the same 'progressive absurdism,' the same *coincidentia oppositorum* so blatantly manifest in Brecht's dictum from his *Leben des Galilei*, « Der Einbruch des Lichts erfolgt in die allertiefste Dunkelheit. » For after all, what does Müller's contention amount to, in that « Tractor » rendition of the Camusian myth? To state that Sisyphus grows all the more powerful and sovereign the more he has to toil and to labor (*Die Arbeitskraft absolut zunehmend mit jedem Arbeitsgang*) is surely no less paradoxical. Clearly, Brecht and Müller are united in one and the same absurd and admirable belief in progress whose earliest roots are apparent in the life and works of Büchner. One might well call it a modern *credo quia absurdum*, a dialectical materialist mysticism.

In summing up, I could also have invoked the paradox of Gramsci once again — who, by the way, died exactly a hundred years after Büchner, in a fascist dungeon in 1937. His creed, as well as that of Brecht and Müller, or even

<sup>113</sup> See Volker Braun, *Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate*, Frankfurt 1976, pp. 19 f.

<sup>114</sup> See Wolfgang Schivelbusch's article of the same title, in: *New German Critique* 2 (1974), pp. 105 ff.

Camus, is miles apart from the complacent absurdism of a Ionesco which some people would like to detect in Büchner. Compared to this giant, Ionesco and his kind, with their stale and stagnant products, strike me as dwarfish and ridiculous, almost silly.<sup>115</sup> Nevertheless, in all fairness, one cannot but concede that, ever since the young playwright was rediscovered toward the end of the 19th century, writers and readers alike have always appropriated their own Büchner: which is, in fact, the touchstone of every great historical figure in literature or the arts, whose works invariably attain mythical dimensions. Each admirer, whether creative or not, singles out what he needs most. Such was already the case when the German naturalists, Gerhart Hauptmann and Frank Wedekind, went on their pilgrimages to their idol's grave in Zurich, after Karl Emil Franzos had re-edited Büchner's works — the first edition worthy of that name — in 1879; but even nowadays, both in Germany and abroad, the same can be observed. This holds true of the more critical approach of Gastón Salvatore (a Chilean writing in German) whose play, *Büchners Tod*, was published in 1972, as well as of the unrestrained awe of Adamov who, as early as 1963, praised *Woyzeck* as « cette pièce qui me touche si profondément. »<sup>116</sup> And only a few years ago, a New Left variation on Büchner's novella appeared and was widely discussed: namely, Peter Schneider's story, *Lenz*.

Yet neither were the naturalists the first nor will those modern authors — let alone countless readers and theatre-goers — be the last, to succumb to the spell of Büchner. In between, of course, there was the expressionist generation, to name but the most conspicuous

<sup>115</sup> This is not to belittle the historical role which has to be attributed to Ionesco; cf., for instance, the volume by various hands, *Sinn oder Unsinn? Das Grotteske im modernen Drama*, hrsg. von Reinhold Grimm et al., Basel / Stuttgart 1962. Significantly enough, a Czech version appeared under the same title: *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*, Praha 1966.

<sup>116</sup> Cf. his remarks cited above (footnote 10).

movement, a member of which, as late as 1929, wrote a « Stück um Büchner » (subtitle) called *Die Gesellschaft der Menschenrechte*. But this play, by Franz Theodor Csokor, had long been preceded by Fritz Groß' « Lyrisches Flugblatt, » *Georg Buechner: Stationen eines Lebens* [sic], which was printed in 1919.<sup>117</sup> In short, nearly every modern artist or movement, at least in the German-speaking countries, has laid claim to Büchner as an ancestor or, at any rate, found some confirmation in his works. Solely Nietzsche sticks out, oddly enough. The rediscovery of the tragic world of Büchner, soon after the *Birth of Tragedy* had appeared, and caused its scandal, seems to have gone completely unnoticed by this ardent lover of any reevaluation of the past. That Nietzsche ignored so influential a precursor of his is one of the whims and ironies of *Geistesgeschichte*, but not only of *Geistesgeschichte*. For wasn't he, on the other hand, quite notorious for his hatred of practically everything connected with the French Revolution?

However, *les extrêmes se touchent*, and the « dialectics of enlightenment » have become ever more penetrating. Nowhere can this be seen more clearly, in all its paradoxical, indeed already paralyzing contradictoriness, than in a recent statement by Heiner Müller, issued as a facsimile in an anthology of « Plays from the Twenties, » the very selection of which is highly telling. The heritage of Artaud and Brecht as that of Nietzsche has been welded together, at long last, by the East German playwright; but, doubtless, the shadow of Büchner also looms large, although his name is not mentioned. In fact, I feel Müller's « Note on Antonin Artaud » might justly be read as a fitting if all too somber — and, to be sure, quite one-sided —

<sup>117</sup> In addition, compare both the works and the secondary literature listed by Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, Stuttgart 1977, pp. 40 ff.; espec., see Dietmar Goltschnigg, *Csokors Drama 'Gesellschaft der Menschenrechte.'* *Zur Rezeption und Wirkung Georg Büchners im Expressionismus*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1974, Tübingen 1975, pp. 344 ff.

summary of what I have tried to extricate in my foregoing considerations. Thus, then, spake Heiner Müller:

Artaud, die Sprache der Qual. Schreiben aus der Erfahrung, daß die Meisterwerke Komplizen [sic] der Macht sind. Denken am Ende der Aufklärung, das mit dem Tod Gottes begonnen hat, sie der Sarg, in dem er begraben wurde, faulend mit dem Leichnam. Leben, eingesperrt in diesen Sarg.

DAS DENKEN GEHÖRT ZU DEN GRÖSSTEN VERGNÜGUNGEN DER MENSCHLICHEN RASSE läßt Brecht Galilei sagen, bevor man ihm die Instrumente zeigt. Der Blitz, der das Bewußtsein Artauds gespalten hat, war Nietzsches Erfahrung, es könnte die letzte sein. Artaud ist der Ernstfall. Er hat die Literatur der Polizei entrissen, das Theater der Medizin. Unter der Sonne der Folter, die alle Kontinente des Planeten gleichzeitig bescheint, blühen seine Texte. Auf den Trümmern Europas gelesen, werden sie klassisch sein.<sup>118</sup>

The reference to Brecht's *Galileo* is most revealing indeed. And it also indicates to what extent Müller's sum total does in fact differ from mine. Namely, while Galileo the scientist continued to believe in, and struggle for, progress in spite of his recantation, Müller the Marxist seems to have recanted for good. What is imparted by his words is no longer a concept of genuine revolt, of a mundane *credo quia absurdum* as it was embodied, for the first time in history, in the life and work of Georg Büchner; rather, those words betray sheer absurdism and despair, even delight in despair. Could it be that Heiner Müller, the author of the most compelling and complex formulation of the modern concept of revolt, as well as of its most poignant expression in lyric poetry, has also become the first to signal its final demise?<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Cf. « Faksimile einer Notiz von Heiner Müller zu Antonin Artaud », in *Stücke der Zwanziger Jahre*. Hrsg. von Wolfgang Storch, Frankfurt 1977, p. 132.

<sup>119</sup> Cf. espec. Heiner Müller's text, *Hamletmaschine*, in his most recent volume, *Mauser*, Berlin 1978, pp. 89 ff. (*Mauser*, it should be noted, is Müller's most radical formulation of the paradox of revolution and history in dramatic terms).

Yet can one ever foresake such a paradoxical belief?  
The very question is enigmatic:

Der Text bricht ab, und ruhig rotten die Antworten fort.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleum, Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt 1975, p. 117. This is the concluding line, not only of the ballad devoted to Ché Guevara but of Enzensberger's entire volume which is, in effect, centered exclusively on the dialectics of enlightenment and the paradox of progress. However, compare also his most recent book, *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*, Frankfurt 1978.

BEMERKUNGEN ZUR FUNKTION DES RÄUMLICHEN  
IN KELLERS 'MARTIN SALANDER'

VON  
CLAUDIA LIVER  
Napoli

Daß die dingliche Welt und vor allem der landschaftliche und der architektonische Raum in Kellers spätem Roman nicht in derselben Fülle und Dichte da sind, nicht mit der gleichen Ausstrahlung und Leuchtkraft Geschehen und Personen umschliessen, wie etwa in den Jungendkapiteln des *Grünen Heinrich*, wird jedem Leser sogleich auffallen. Am deutlichsten hat das Bruno Hillebrand hervorgehoben, für den der natürliche Raum im *Salander* so gut wie nicht existiert, oder, da wo er doch auftritt, fast immer als farblose Zugabe oder als schwache Reminiszenz erscheint oder zum bloßen Nützlichkeitsfaktor degradiert wird<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*, München 1971. Über *Martin Salander*: S. 116-121. Eine Zusammenstellung der wichtigsten Arbeiten über den Raum in der Dichtung findet sich auf den S. 329 f. Fruchtbare Anregungen zur Auseinandersetzung mit der Frage gibt vor ihm Herman Meyer in seinen Aufsätzen *Raum und Zeit in Raabes Erzählkunst*, DVj. 27, 1953, S. 236-267, und *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in *Zarte Empirie*, Stuttgart 1968. Als nicht recht produktiv hat sich Wolfgang Kayser's Raumbegriff in seiner Typologie des modernen Romans als Geschehnis-, Figuren- oder Raumroman erwiesen (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1956<sup>4</sup>, S. 359-365), wo der Zeitroman letztlich als ein besonderer Typus des Raumromans angesprochen wird (S. 364). Diese Annahme liegt der sehr sorgfältigen Arbeit von Margarethe Merkel-Nipperdey zugrunde, *Gottfried Kellers 'Martin Salander', Untersuchungen zur Struktur*

Hier soll der Versuch unternommen werden zu zeigen, daß der Raum im *Martin Salander* nicht nur eine Rolle spielt, sondern eine Struktur darstellt, welcher im veränderten Kontext eine neue Funktion zukommt. Die jeweilige Art des Erlebens oder Nicht-Erlebens des Räumlichen und der Natur erweist sich durchwegs als produktiv für den Verlauf des Ganzen und dessen Gestimmtheit.

Damit sei auch schon angedeutet, daß die im Vergleich zu früher spärlicher hervorgehobene Bezogenheit des Menschen zum Raum schwerlich als ein Zeichen von Kellers verminderter Schöpferkraft gedeutet werden darf<sup>2</sup>.

*des Zeitromans*, «Palaestra» Bd. 228, Göttingen 1959, aus der Kellers Spätwerk als ein Raumroman par excellence hervorgeht, als eine Aneinanderreihung von Raumszenen und Raumbildern, was nicht unbeteiligt gewesen sein mag an Fritz Martinis Erklärung des Versagens des *Salander* als Zeitroman, indem ebendiese «Komposition in Raumszenen [...] der dargestellten Wirklichkeit das Statische, Zuständliche, die Verfassung des zeitlichen Stillstandes vermittelt» und es also nicht vermag, «den Menschen in seiner Zeitlichkeit zu gestalten und ihn in seinem individuellen Verhältnis zu der Bewegtheit der Zeit faßbar zu machen» (*Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1962, S. 607). Nicht der abstrakte Raum, in dem freilich jedes Gespräch zwischen zwei Partnern, jedes Gegenüberstehen von Gruppen, jede Bewegung der Figuren sich vollzieht, soll uns hier beschäftigen, sondern der sinnlich wahrgenommene Raum, wie er von den Figuren erlebt, vom Erzähler vermittelt und vom Leser in Erinnerung behalten wird; denn nur der erlebte Raum scheint uns für die geistige Welt der Erzählung von Bedeutung.

<sup>2</sup> Die neuere Literatur steht dem *Salander* nicht mehr so ablehnend gegenüber wie die ältere. «Die Kennzeichnung des Altersromans als eines Zeugnisses der Altersschwäche, die sich lange an das Werk geheftet hat, hatte großenteils politische Hintergründe» (Werner Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. IV, Stuttgart 1975, S. 588). Vgl. auch Hans Mayer, *Von Lessing bis Thomas Mann*, Pfullingen 1959, S. 309 f.; ferner W. Kohlschmidt, *Dichter, Tradition und Zeitgeist*, Bern und München 1965, S. 339. Ein schwaches Buch ist der *Salander* auch für Adolf Muschg nicht, welcher zwar auf unglückliche Züge hinweist, die in seiner Deutung vor allem damit zusammenhängen, dass der Held, über die Absicht des Dichters hinaus, so sehr Geschöpf seiner Zeit ist, dass ihm der geschäftliche Verkehr über dem menschlichen steht. (Gottfried Keller, München 1977).

Eine andere Frage bleibt freilich offen — sie führt auch über Keller und *Martin Salander* hinaus — nämlich die, inwieweit sich der Schriftsteller vor eine Alternative gestellt sehe zwischen Gesellschaft und Kosmos. Schließt die Teilnahme an den Zeitproblemen die Erlebnisfähigkeit für Natur und Landschaft bis zu einem gewissen Grad aus? Leben der Mensch, der Dichter, seine Figuren entweder in einem sozialen oder in einem von Natur und Kunst gebauten Raum? Beobachtungen an *Martin Salander* und an anderen engagierten Werken der Zeit scheinen dieser Vermutung bis zu einem gewissen Grad Recht zu geben.

Wie die Beziehung des Dichters zur Wirklichkeit sich in der Zeit und besonders in den letzten 20 Jahren seines Lebens gewandelt hat, läßt sich u.a. an der Einleitung zum 2. Band der *Leute von Seldwyla* und der letzten der darin enthaltenen Novellen ablesen. Es genügt ihm nun nicht mehr, ins überzeitlich Humane zu transponieren, was die Zeit seiner Feder aufdrängt. Daß der Staatsbürger und Publizist schon früher die Entwicklung der öffentlichen Dinge unter eine ganz anders geartete scharfe Lupe genommen hatte, als ein oberflächlicher Leser sie dem Dichter der Novellen zutrauen würde, zeigen beispielsweise seine Äußerungen in der Tagespresse über die sozialen Schattenseiten des wirtschaftlichen Aufschwungs aus demselben Jahre 1861<sup>3</sup>, in dem das optimistisch gestimmte seidene *Fähnlein* in Auerbachs Volkskalender erschien und durch das Feuilleton des Berner *Bund* rauschte<sup>4</sup>. In sein dichter-

<sup>3</sup> Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Jonas Fränkel, Bern und Leipzig 1926-1948, Bd. 21, S. 145-150 und passim.

<sup>4</sup> An Auerbach schreibt Keller am 25. Juni 1860: «Dagegen halte ich es für die Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können, ja, so seien sie und so gehe es zu!» [...] Kurz, man muß [...] dem allezeit trächtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist» (*Dichter über ihre Dichtungen*. Gottfried Keller, hrsg. von Klaus Jeziorkowski, München 1969, S. 412). Später klingt es allerdings anders: «Das 'Fähnlein', kaum 18 Jahre alt, ist bereits ein antiquiertes Großvaterstück; die patriotisch-politische Zufriedenheit, der siegreiche altmodische

sches Werk hat die unmittelbar zeitbezogene kritische Haltung im *Verlorenen Lachen* Einzug gehalten und ist im Altersproman zur bestimmenden Komponente geworden. « Wenn Du Dich an die Erzählung 'Das verlorne Lachen' erinnerst », schreibt Keller zu Beginn des Jahres '82 an Paul Heyse, « so hast Du ungefähr den Grund und Boden, eine politisch oder sozial moralische Entwicklung aus der aktuellen Misère heraus in versöhnliche [...] Perspektiven »<sup>5</sup>. Und etwas später an derselben Stelle: « Es handelt sich darum, vor Torschluß noch aus dem ewigen Referieren heraus- und in das lebendige Darstellen hineinzukommen. » Tiefer als andere scheint uns Werner Weber diese bewußte Wendung in Kellers Haltung erfaßt zu haben: « Der alternde Mann sah Früchte, die er in den Anlagen des Volkes niemals bestritt, nicht fallen, sondern faulen. Über die Ursachen dafür hatte er sich im Zeitlos-Verbindlichen seiner Kunst geäußert. Nun trat der Greis zum verzweifelten Gang an: er wollte, nach den Ursachen, die Wirkungen jetzt 'logisch' und 'modern'<sup>6</sup> den Zeitgenossen vor Augen stellen, welche gleichnishafte Mitteilungen nicht gewachsen waren »<sup>7</sup>.

Freisinn sind wie verschwunden, soziales Mißbehagen, Eisenbahnmisere, eine endlose Hatz sind an die Stelle getreten » (ibid. S. 446). Mehr als einmal kommt der Dichter des *Salander*, möchte man vermuten, anspielend auf das *Fähnlein* zurück. Die Doppelhochzeit, welche zu einem politischen Volksfest erweitert wird, mutet an wie eine Parodie auf den Schluß der früheren Erzählung, in dem die vaterländische Feier auch den Sieg der Liebe der jungen Protagonisten in sich schließt. Das Volksfest, dem einst eine fast kultische Bedeutung zuzukommen, erfährt nun eine ganz andere Behandlung (vgl. S. 307). Die Freude ist nicht mehr sündenrein!

<sup>5</sup> *Op. cit.*, S. 501.

<sup>6</sup> « Ich gehe jetzt mit einem einbändigen Romane um, welcher sich ganz logisch und modern aufführen wird; freilich wird in anderer Beziehung so starker Tabak geraucht werden, daß man die kleinen Späßchen vielleicht zurückwünscht », schreibt Keller im August 1881 an Storm (*Op. cit.*, S. 500), welchem dann der Tabak tatsächlich zu stark und zu fremdartig war.

<sup>7</sup> Werner Weber, *Der Schweizer Dichter in den Bedingungen seines Landes*, in *Die Schweiz. Eigenart und Weltverbundenheit*, hrsg. von Emil Egli, Zürich 1958, S. 214 f.

Ein starkes Verantwortungsgefühl seiner Zeit gegenüber läßt ihn eine neue Ebene der Kommunikation suchen, auf der sie ihm ansprechbarer scheint<sup>8</sup>. Von den Zweifeln an dem Beginnen und der Sorge um seine Kunst, wie sie ihn im Verlauf dieser Arbeit immer wieder befielen, gibt sein Briefwechsel eindeutiges Zeugnis<sup>9</sup>.

Wo das Zeitbildliche und Zeitkritische im Vordergrund stehen — und nicht mehr der einzelne Mensch in seiner Beziehung zum Kosmos — verflüchtigt sich streckenweise der landschaftliche und der architektonische Raum fast ganz. Umso bedeutsamer ist sein Hereinspielen jedoch da, wo er, einzelnen Figuren und Situationen zugeordnet, eine ganz bestimmte Funktion übernimmt: die Verbildlichung und Sinnerhellung zugleich von deren Befindlichkeit im und deren Relation zum Ganzen. Weit entfernt davon also, als Kulisse oder als Rahmen eingesetzt zu werden, in den das Geschehen hineingestellt würde, wie es bei anderen Erzählern der Zeit häufig vorkommt<sup>10</sup>, wird der Raum, wird alles Sichtbare der äußeren Welt hier durch die Augen der handelnden oder zuschauenden Figuren gesehen<sup>11</sup>; das gilt

<sup>8</sup> Sein Bestreben, sich im Stil der Zeit zu nähern, ironisiert Keller andererseits in dem schon zit. Brief an Heyse: « Ich möchte mich gern in Spielhagens Romantheorien unterrichten, wie ich es anfangen muß. » Wenn Hans Schuhmacher in seinem *Nachwort* zum *Salander* (Goldmanns Gelbe Taschenbücher 1558/59, S. 298) den Satz ernst nimmt, so läßt sich das nur damit erklären, daß er das Nachfolgende übersehen hat: « Er hat neuerlich wiederholt dergleichen von sich gegeben, aber ich kann den verkehrten Galimathias nicht lesen », etc.

<sup>9</sup> *Dichter über ihre Dichtungen*. G. K. (zit.) S. 500-533.

<sup>10</sup> Um bei Spielhagen zu bleiben: Zum Vergleich mit dem Anfang des *Salander* eignet sich der des zweiten Teils von *Hammer und Amboß*, wo der Held gleichfalls nach sieben Jahren in die Landschaft seiner Jugendzeit zurückkommt (wo der Autor übrigens gegen seine Objektivismus-Theorie verstößt, indem er den Leser über den Helden hinweg anspricht). Räumliche Elemente werden in großer Zahl erwähnt, bleiben aber bloße Versatzstücke, ohne Ausstrahlung in die geistig-seelische Welt des Helden, während bei Keller jedes Zeichen in einem ganz bestimmten Sinnzusammenhang steht.

<sup>11</sup> Eine auffällige Frequenz der Verben der Sinneswahrnehmung

ganz besonders für den « Hauptmenschen », dessen Beziehung zur Natur sich ebenso problematisch gestaltet, wie seine Beziehung zur Umwelt überhaupt. Das Verhältnis einer jeden Figur zu Natur ist charakteristisch für deren Verhältnis zur Umwelt schlechthin. Gerade das weitgehende Zurücktreten des Räumlichen wird zum Zeichen für den Verlust einer harmonischen Beziehung des Menschen zur Umwelt, für die Unechtheit seines Verhältnisses zur Wirklichkeit oder für die Entfremdung der Gesellschaft von der Natur.

Ganz im Räumlichen spielt der Empfang, den die Heimat dem nach siebenjähriger Abwesenheit zurückkehrenden Helden bereitet. « Auf neuen Straßen », die « schon nicht mehr die früheren neuen Straßen waren », entfernt sich der Ankömmling vom Bahnhof und bemerkt, sich umschauend, « daß er auch nicht aus dem Bahnhof herausgekommen, von welchem er vor Jahren abgefahren, vielmehr am alten Ort ein weit größeres Gebäude stand ». Bewunderung und ein leises Unbehagen mischen sich im Betrachter (« ... daß der Mann wie verzückt hinsah, bis er von dem Verkehrstrubel unsanft gestört wurde »). Die Spannung zwischen den Bildern in seiner Seele und denen, welche sich dem Auge darbieten, wird bald ganz explizit in einer Formulierung, die durch gegensätzliche Verwendung verschiedener Sprachregister keinen Zweifel läßt an der Grundgestimmtheit des Heimkehrers: « Jedoch vergeblich forschte er zwischen der rastlosen Überbauung des Bodens nach Spuren früherer Pfade, die sonst zwischen Wiesen und Gärten schattig und freundlich hügelan geleitet hatten. »<sup>12</sup> Dem unanschaulichen

---

bestätigt das. Die ersten anderthalb Seiten, auf denen man Salander vom Bahnhof bis zum Zeisig gehen sieht, enthalten folgende Verben: sich umsehen, schauen, bemerken, hinsehen, forschen, sich versetzt finden, wiedererkennen, betrachten. Daß Keller im *Salander* seinen Figuren « die Erschließung des Szenenraums überläßt », wird auch von M. Merkel-Nipperdey unterstrichen (*Op. cit.*, S. 70).

<sup>12</sup> « Die alten grünen Pfade » Heinrichs liegen hier ganz in der Nähe.

ersten steht ein zweites sehnsüchtig in die Gründe der schauenden Erinnerung hinabtauchendes Sprachgebilde gegenüber: klassisch in Wortwahl, Bau und Rhythmus, bildhaft und harmonisch ausgewogen, zieht es das Gewicht der Aussage ganz auf seine Seite herüber. Den heimkehrenden Mann, der wohl fortschrittlich gesinnt ist und die vielen Neuerungen mit einer gewissen Befriedigung zur Kenntnis nimmt, belebt in diesem Augenblick im Tiefsten die Hoffnung auf ein Wiederfinden des Vertrauten, ihm Zugehörigen. Daß er selber schon, und nicht zum letztenmal, daran zum Verräter geworden ist, ist ihm nicht im entferntesten bewußt und gehört mit zur Tragik des Helden.

« Angenehm überrascht » erblickt er auch kurz darauf einen unverändert gebliebenen Häuserwinkel, den er sofort an « seiner verjäherten ländlichen Bauart wiedererkannte. Die vorspringenden Dächer, das rote Balkenwerk, die kleinen Vorgärtchen waren die nämlichen wie seit Menschengedenken »<sup>13</sup>. « Mit warmem Heimatgefühl » betrachtet er nun « die alte Lokalität », und dabei steigen ihm Kindheitserinnerungen auf, bevor sie sich zum Schauplatz einer Kinderszene belebt, an der sein eigener Jüngster, von ihm nicht gekannt, beteiligt ist. Die Szene, in der zuerst durch die Kinder und dann durch die herbeigeeilten Erwachsenen und ihr Gespräch mit dem Fremden ein gesellschaftliches Thema aufgerollt wird, öffnet ihm die Augen darüber, daß in der « alten Lokalität » der Zeitgeist eitler Verblendung am Werk ist. Das Zweischneidige seines Wiedersehens mit den vertrauten Örtlichkeiten wird somit auch gleich im sozialen Raum angelegt, in welchem der Roman zum größten Teil spielen wird. Nicht das Altvertraute, Geborgenheit Versprechende, sondern der Einbruch des dazu in Kontrast stehenden Zeitbedingten wird zum eigentlichen Agens in der Struktur, die von dieser Eingangssequenz aus weiterführt.

---

<sup>13</sup> Historisch-kritische Ausgabe Sämtlicher Werke, Bd. XII, Bern und Leipzig 1943 (S. 2), auf die sich sämtliche im Text folgenden Seitenangaben beziehen.

Daß gerade in diesem Häuserwinkel ein Verhängnis großgezogen wird, welches Jahre später über sein eigenes Haus kommen wird, ahnt der Reisende freilich nicht. Dem Leser tut sich, kommt er auf den Anfang zurück, ein ganzes Geflecht von vorausdeutenden Sinnbezügen auf.

Die hier einsetzende Raumstruktur erhält ihre Bedeutung dadurch, daß sie Spannungen, die im Helden angelegt sind und seinen weiteren Weg charakterisieren, Gestalt werden läßt: Alt und Neu, Begrenzung und Weite, Vertraut und Fremd, Verweilen und steter Aufbruch, Zuversicht und Enttäuschung.

Das naiv kontemplative Erleben, das harmonische Im-Raum-Sein erweist sich schon hier wie auch späterhin öfter als Illusion eines Augenblicks, auf den eine Ernüchterung folgen muß, als Zeichen für die radikal veränderte Beziehung Mensch-Umwelt, wobei das Naive, das Harmonische zum Produkt der Sehnsucht (oder der Selbsttäuschung), gleichsam zur Mythe zu werden im Begriff ist. Erfüllung im Raumerlebnis und Zusammenprall mit einer harten Realität kennzeichnen auch die folgende Episode: Noch bevor er seine Familie aufsucht, läßt sich der Ankömmling von Freund Möni zu einem Abstecher in den « roten Mann » verleiten, wo er erfahren wird, daß sein in Jahren mühsam zurückerobertes Gut noch einmal in die Fänge des gleichen Schwindlers geraten ist, der ihn sieben Jahre zuvor um alles gebracht und zum Auswandern gezwungen hatte. Die Empfindung der Geborgenheit und glücklichen Ruhe, die vom Raum auf den darin Verweilenden ausgeht, wird sich in kurzem als nichtiger Schein, als Effekt einer grausamen Täuschung entpuppen. Doch vorerst stellt sie sich ein, aufgebaut aus Elementen des Räumlichen: Das Haus liegt « hinter Obstbäumen verborgen », die « Wohn- und Gaststube » ist leer, aber alles atmet behäbige Ruhe und schöne Ordnung aus, die für die Gäste bestimmte « weiße Flasche » wird « ins Wasser des blanken Kupferkessels » getaucht, der Wein wird « frisch im Keller » geholt. Wie Martin sich « an den breiten Nußbaumtisch » gesetzt hatte, « schaute [er] sich um, holte tief Atem und sagte: ' Wie ruhig und still ist es hier! Seit sieben Jahren bin ich nicht hinter

einem Tisch wie diesem gegessen! ' » In diesem beschaulichen Moment des Angekommenseins und des Zurückfindens in die Heimat muß der Blick sich durch das Fenster weiten, auf « Grünes, Apfelbäume, Wiesen », das fruchtbare, wohlbestellte Land, auf dem gerade gearbeitet wird, und man ahnt « die sonnige Ferne », in welche die « Werkleute » hinausblicken. Die Landschaft, in der die Kellerschen Menschen zur Empfindung der Harmonie von Innen und Außen gelangen, ist immer eine begrenzte, gepflegte Landschaft; die Ferne erscheint als Abschluß des Überschaubaren, nicht als Eingang zum Unendlichen. Der dem Menschen als einem sozialen Wesen gemäße Raum ist die Kulturlandschaft.

In den ersten fünf Kapiteln, welche im wesentlichen den Tag der Heimkehr und den unmittelbar darauf folgenden erzählen (während die bis zur neuerlichen Abreise verfloßenen Wochen nur gestreift werden), schafft der Raum ganz entscheidend am Aufbau des Erzählvorgangs mit.

Das mit der Ankunft des Vaters plötzlich zurückgekehrte Glück konkretisiert sich im « Saal mit offenen Fenstern », bei « Tafelmusik » (S. 45), und in später Stunde erleuchtet der helle Mond den Heimweg der Familie, den die Kinder singend zurücklegen (während wenige Stunden früher Frau Salander scheu auf einem Umweg zu ihrer Wohnung zurückgekehrt war, um nicht beim Bäcker vorbeizukommen, dessen aufgelaufene Monatsrechnung sie nicht mehr hatte begleichen können).

Das Fenster, das Marie in ihrer Verzweiflung öffnet, wie sie von dem neuerlich hereingebrochenen Unheil erfährt, veranschaulicht den Kontrast von Innen und Außen, von Dunkel und Hell, von Enge und Weite: « ' Was für ein schöner Tag! ' rief sie; ' welch liebliche Sommerluft ist uns vergällt! ' ». Innen und Außen, Enge und Weite sind als in räumlichen Bildern ausgedrücktes Thema bereits angeklungen in der Erzählung Salanders von seinen Jahren als Lehrer auf dem Land: « die Buben ... verkrochen sich in alle möglichen Schreibstuben. Keinen sah ich je wieder auf dem Feld und an der Sonne » (S. 16) und: « Da wurde

es mir plötzlich zu eng in der friedlichen Schulstube...; ich zog hieher, in die Stadt dort hinter den Bäumen, wollte mitten im Verkehr stehen, unter Erwachsenen, auf Freiheit und Fortschritt ausschauen». Der Enge der «Stube» (Schreibstube, Schulstube) steht die Weite des Feldes in der Sonne, der Stadt, mitten im Verkehr, des freien Tätigkeitsfeldes gegenüber.

«Ausfliegen», «ausziehen» ins Weite ist auch hier, im Engpaß der Not, das Verlangen, das die beiden Eheleute belebt und zu einer nachmittäglichen Wanderung ins Grüne veranlaßt. Im «durchsichtigen Schatten des Waldes» kommen die Menschen auch bald zu sich selber zurück, in Schichten, welche von der momentanen Sorge um das verlorene Gut nicht berührt werden.

Zum Rastplatz ist ein «Waldtälchen» ausersehen, Inbegriff des idyllischen Ortes, «durch das ein schöner klarer Bach floß, der sein reichliches Wasser über das bunte Geschiebe und Gerölle wälzte, wie es der Berg abließ. In einer rundlichen Ausbuchtung ergoß sich über einige bemooste Steinblöcke ein kleiner Wasserfall, unmittelbar aus jungem Buchenschlag hervor.» Martin kennt den Ort «von früher her», und auch Kellers Leser glauben ihn nicht zum erstenmal zu betreten. Hier wiederholt sich in neuer Variante, was wir schon beobachtet haben: die Hoffnung auf ein Verweilen in der Geborgenheit des vertrauten Ortes wird schockartig vereitelt durch die plötzlich sich den Blicken darbietende Gegenwart des — mit Krebsfang beschäftigten — Wohlwend!<sup>14</sup>. Die Worte aus dem Munde des Betrügers und Lügegeists, so unecht wie er selbst: «Wo sollte ich mich hinflüchten als

<sup>14</sup> Die Szene ist mehrfach interpretiert worden, u.a. als «Raumscene» von M. Merkel-Nipperdey (*Op. cit.*, S. 51-55), von Wolfgang Preisendanz, um zu zeigen, «wie sich zwischen belanglosen äußeren Erscheinungen eine Beziehung herstellt, die suggeriert, was in und zwischen den Menschen im Spiel und anhängig ist» (*Gottfried Keller in Benno von Wiese (Hrsg.), Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1969, S. 453.)

an den Busen der Mutter Natur»<sup>15</sup>, wirken wie eine Parodie auf das Streben der Salanderschen nach Erholung im Freien und Weiten.

Die soll ihnen denn auch endlich zuteil werden, nachdem sie an einer erhöhten Stelle, «unter offenem Himmel» angekommen sind, «vor welcher das östlich und nördlich gelegene Land sich wirklich ausbreitete und in den Schmelz des schönsten Ferneblaus verlor. Unter einer Gruppe hoher Tannenbäume nahm eine Ruhebänk sie auf, und sogleich suchten die Augen zwischen den sanft hinziehenden Erhebungen und dazwischen sich schmiegenden Gefilden ihre Heimatgegenden, und sie glaubten an sonnigem Hange eine Kirche oder ein Schulhaus weiß aufschimmernd zu sehen.» Nicht das Waldtälchen in seiner trauten Abgeschlossenheit, wohl aber die auf das weite Land hinaus offene Hochstelle vermittelt den Protagonisten ein Erlebnis des Landschaftlichen, das sich der hier noch tragenden Raumstruktur des Ganzen einfügt. Daß der Anblick der Landschaft den Helden in seinem Kern berührt, seine politischen und anthropologischen Interessen auf den Plan ruft, daß auch ein lehrhafter Zug, wie er durchaus zu seinem Wesen gehört und vom Erzähler öfter wohlwollend kritisch hervorgehoben wird, sich einmischt, tut der Sache keinen Abbruch, dass es sich hier um ein echtes Raum-erlebnis handelt<sup>16</sup>, welches so dicht mit der Position der

<sup>15</sup> Vgl. den Schluß des Kapitels 17 im Grünen Heinrich: [...] «schief ich sozusagen an der Brust der gewaltigen Natur ein.» Wie Keller seine Zeitgeistproblematik von signifikanten «Sprachsymptomen» her aufrollt, zeigt Werner Kohlschmidt, *Der Zeitgeist in Kellers 'Martin Salander'* in «Orbis Litterarum» XXII, 1967, S. 93-100. Wohlwends «Methode, sich hinter immer neu gewählten Masken der Halbbildung zu verstecken, die jämmerliche Wirklichkeit geschäftlichen Betrugs hinter dem Schein geistiger Interessen zu verbergen», verrät sich immer wieder an seinem Sprachhandeln.

<sup>16</sup> Vgl. dazu bei Hillebrand (*Op. cit.*) besonders die S. 118 und 119. Natürlich hat er recht mit seinem Vergleich zwischen dem frühen und dem späten Roman. «Gemessen an der vollen Entfaltung seiner schöpferischen Potenz im Grünen Heinrich, mußte das dogmatische Thema zu einem Hindernis werden.» Die Frage ist



Figuren im Umwelt und Romangeschehen verwoben ist, daß von ihm Impulse in die unmittelbare und fernere Zukunft ausgehen. Der Vergleich mit der überseeischen Welt, der hier schon zum zweitenmal angestellt wird, läuft darauf hinaus, daß der Held sich seinem Land und seinem Volke verpflichtet weiß: « Solange ich aber das Ganze unserer Volksentwicklung auf dem alten Boden haben kann, wo meine Sprache seit fünfzehnhundert Jahren erschallt, will ich dazugehören, wenn ich es irgend machen kann. Ich ginge doch ungern wieder fort! » Mit dem letzten Satz ist sein Entschluß angedeutet, noch einmal auf längere Zeit über den Ozean zu fahren.

Die Erzählung übergeht die drei Jahre des zweiten Amerikaaufenthaltes und setzt zu Beginn des 6. Kapitels mit dem Abend der neuerlichen Rückkehr des Familienvaters wieder ein.

Der Drang nach dem Erlebnis der Weite, nicht der landschaftlichen, sondern der des zur Freiheit herangereiften Volkes<sup>17</sup>, beherrscht den ersten Tag, welcher « sich denn auch zum schönsten Herbsttage » erhellte (S. 83), so recht dazu angetan, unseren Helden « einen tüchtigen Gang in das Volk hinaus tun » zu lassen; wo er den « Hauch und Glanz der neuen Zeit » zu spüren hofft; jedoch muß er sich bald, angesichts des immer gleichen Treibens, eines vorschnellen Optimismus' anklagen und wird endlich Zeuge einer widerwärtigen Szene, bei der er mit knapper Not um Handgreiflichkeiten herumkommt. Hoffnungsfroher Aufbruch und enttäuschter Rückzug charakterisieren die erste

---

nur, ob er nicht, dieser These zuliebe, allzu streng urteile und sich damit der Erkenntnis einer Funktion der räumlichen Elemente im *Salander* verschließe.

<sup>17</sup> In der Frage nach der Datierung der hier gemeinten Ereignisse und somit der Lage des Romangeschehens in der historischen Zeit wird man, aufgrund der Rekonstruktion des ganzen Zeitplans, den Verfassern der Sacherklärungen in der hist. krit. Ausgabe (Bd. 12, S. 505 ff.) Recht geben, welche 1869 schreiben (Einführung der reinen Demokratie in Zürich) und nicht M. Merkel-Nipperdey, die, wie man auf den ersten Blick versucht sein könnte, auf das Jahr der Revision der Bundesverfassung, 1874, tippt (*Op. cit.*, S. 56).

Kontaktnahme des Helden mit dem sozialen Raum, in dem er sich fortan bewegen wird. Dem Drang nach der Weite (dem Gang « in das Volk hinaus ») antwortet, ihn als Illusion entlarvend, die Szene in der Enge der Gaststube, die ernüchternde Erfahrung mit einem Vertreter des (eben nicht) mündig gewordenen Volkes. Wie ein Echo auf diese Begebenheit steht gegen das Ende zu eine andere, ihr verwandte, in der der Held schon viel kritischer gesehen wird und das allgemeine Bild düsterere Töne angenommen hat. Martin sitzt in der Festhalle, bei einem der zahlreichen Volksfeste, die er neuerdings wieder zu besuchen angefangen hat, « gestachelt von dem verliebten Jugendbedürfnis ». Der Erzähler läßt seinen Helden eine Weile in der Illusion, « das Blühen des Vaterlandes in neuer Jugend zu genießen », schwelgend verharren, bevor er ihn unsanft daraus aufrüttelt: « Die Abendsonne, welche eben unter die betreffende Festhalle hereinschien, spiegelte an der vergoldeten Innenwand eines großen Ehrenpokals [...] und der Goldschein leuchtete mit unbeschreiblichem Zauber in die durchsichtige Purpurflut. Martin heftete seine Augen auf das funkelnde Farbenbild, das, urplötzlich aus offenem Himmel gekommen, seine Gedanken zu besiegeln schien, wie ein flammendes Siegelwachs. Ein rötlicher Schimmer aus dem Becher spazierte sogar über sein begeistertes Gesicht [...] » (S. 307), bis eine leichte Erschütterung den Tisch entlang läuft, welche daher rührt, dass eben einer der beliebtesten Festgenossen von zwei Polizeibeamten in Haft genommen wird, Auftakt zu der Skandalwelle, die gleich heranrollen wird.

Der leidenschaftliche Demokrat mit seinem Glauben an die Erziehbarkeit des Volkes muß noch manche Enttäuschung einstecken, bevor er resigniert seine Hoffnung auf das Werk des Sohnes setzen wird. Nach der stürmischen Versammlung, in der er, als ein politischer Neuling, allzu offen und eifrig belehrend aufgetreten war und folglich einen Mißerfolg erlitten hatte, sucht er, wie öfter schon, seine Gelassenheit auf einem einsamen Gang durch die vertraute Landschaft wieder.

Sein Weg führt ihn zu einer Szene, welche wieder, wie

schon mehrmals beobachtet, einen schönen Schein vor ein — wenn auch erst ganz von weitem — herannahendes Unheil stellt. Kunstlose aber ansprechende Klänge einer ländlichen Tanzmusik locken ihn auf eine abgemähte Wiese, unweit eines ländlichen Gasthofes, zu folgender Szene: « ... ein junges Völkchen, welches in lockerem Ringe und freien Gruppen um den Bottich [auf dem die Musik Platz genommen hatte] herumtanzte, ohne allen Lärm, im goldenen Abendschein, daß die verlängerten Schatten der Tänzer auf dem grüngoldenen Boden mitspielten » (S. 104). Beglückt betrachtet der Wanderer dieses « Bild wie aus einer anderen Welt ». « Freieidlich und grundvergnügt » bewegt es sich vor seinen Augen und zieht ihn zu sich hin auf den grüngoldenen Boden. Wieder ist es ein Raumerlebnis, welches auf einen Augenblick die Illusion einer möglichen Harmonie von Innen und Außen erstehen läßt. Daß im weitem Verlauf der Szene die aufdringliche Gegenwart der Zwillingsmama das Bild entzaubert und sich in ihr das verhängnisvolle Verhältnis der Salandertöchter zu deren Söhnen anbahnt, zeigt aufs neue, wie sich das Raumerleben kontrastreich mit dem gesellschaftlichen Geschehen verknüpft. Die Sequenz klingt, nachdem das vorlaute Element das Feld geräumt hat, mit einem Blick nach der Stille des gestirnten Himmels aus: « Und jetzt wollen wir auch heimwandern, sonst wird es zu dunkel; denn wir haben Neumond, aber die Sterne kommen schön, seht doch, einer nach dem andern! »

Der Sternenhimmel wölbt sich immer dann über dem Helden, wenn er, mit seinen Gedanken allein, Erlebtes überdenkt oder in sich nachwirken läßt. « Der Eindruck, den er von seinem Gang durch das neue Volk und von dem Auftritt mit dem Maulhelden davongetragen, erwachte wieder, als er unter dem alten Sternenhimmel dahinschritt » (S. 96). Das Adjektiv « alt » unterstreicht deutlich die Kontrastposition von Vertraut und Fremd und hat sein Pendant in dem semantisch entgegengesetzten, affektiv aber ganz anders gelagerten « neu » des Relativsatzes. — Nach der Landpartie mit der Wohlwendschen Familie geht er abends zu Fuß nach Hause, « langsamen Schrittes, bald

gesenkten Hauptes, bald nach den Gestirnen ausschauend, welche einzeln und zu zweit hier und da in der Höhe über die Gassen zogen, ebenso säumig wie der Mann in der Tiefe » (S. 300). Für das Bild der Gestirne hat Martin immer dann Augen, wenn sein Eigenstes und Privates angerührt wird — « einzeln und zu zweit » spielt auf seine Neigung zu der (nur) schönen Myrrah an. In seiner Funktion als Sinnbild erinnert es an frühe Erzählungen, z.B. *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, wo die Sterne oder Sternbilder als Vergleiche, oder metaphorisch, für die vorgezeichnete Bahn eines Menschenlebens herangezogen werden.

Die von allen Figuren des Romans am sichersten in sich ruhende Gestalt, Marie Salander, erlebt den Raum bezeichnenderweise nicht sentimentalisch; sie steht zu ihm in einem ungestört natürlichen unproblematischen Verhältnis, einer unter den vielen Zügen, der sie mit den Gestalten des großen Romans und der besten Novellen verbindet<sup>18</sup>. Wie Naturerscheinungen eng mit ihren Gemütsbewegungen verwoben sein können, zeigt die Sequenz der letzten Stunden vor Martins erster Rückkehr, als der Hunger unvermittelt an die Familie herangetreten ist. Hinter den Kindern stehend, sieht sie über ihre Köpfe

<sup>18</sup> Marie ist die letzte — sehr glückliche — Verkörperung des Kellerschen Frauenideals, « wie es uns immer im Tintenfasse steckt, d.h. faulen Kerlen meinesgleichen » (im zit. Brief an Heyse), wie es aus all den bekannten Figuren spricht, durch die das Leben Halt und Ziel, Glanz und Grazie erhält. (Vgl. dazu Lukács, *Deutsche Realisten im 19. Jh.*, Bern 1951, S. 225-30.) Marie ist aber nicht nur die harmonisch Ausgewogene, bei der Sicherheit und Ruhe, die gütig Verständige, von der lächelnde Verzeihung zu haben ist. Sie ist ihrem vorwärtsstrebenden Eheherrn in mancher Beziehung überlegen und auch voraus: Die Verirrung, welche die Töchter in eine zum Scheitern bestimmte Ehe hineintreibt, wird von ihr nicht einfach mit dem Ritronell des alten Briest abgetan: « Ach, liebster Mann, wir haben gewiß gefehlt, daß wir die Kinder nirgends in die Welt geschickt haben und auch nichts erlernen ließen, was einem Berufe ähnlich war! » (S. 117). Durch Marie tut Keller ein prophetischen Blick in die Zukunft, wenn er sie von dem « schrecklichen Kriegszug » sprechen läßt, « welchen die Schweizer nach Asien oder Afrika werden unternehmen müssen, um ein Heer von Arbeitssklaven [...] zu erobern » (S. 239).

hinweg zu, wie auch der letzte Bissen verschwindet, auf den diese gehofft hatten: « Es dunkelte ihr von den Augen, was indessen auch davon herrührte, dass eine Regenwolke unvermerkt heranzog und einzelne Tropfen bereits gegen die Scheibe schlugen ». Nach einem Augenblick der Mutlosigkeit rafft die Frau sich wieder auf, und das Naturschauspiel, welches sich zur gleichen Zeit bietet, ist mehr als eine Begleiterscheinung dazu: « Der Himmel selbst schien ihr zu Hilfe zu kommen, denn es ward heller um sie ». Das prächtige Farbenspiel am Abendhimmel inspiriert sie zu der Erzählung von den Hezelmännchen und dem Regenbogenschüsselchen, mit der es ihr gelingt, die Kinder eine Zeitlang über ihr Leiden hinwegzutrusten. Solche Projektionen seelischer Vorgänge in den äußeren Raum, rasche Ausblicke auf Erscheinungen in der dinglichen Welt, welche verständlich machen, was sich in und zwischen den Menschen tut, gehören zu den wichtigsten erzähltechnischen Mitteln, deren Keller sich immer mit Meisterhand bedient hat.

Der Innenraum, Frau Mariens eigentliches Reich, ist in seiner klaren Aufgeräumtheit und Ruhe ausstrahlenden Freundlichkeit von ihrem Wesen durchdrungen und verfehlt seine gute Wirkung auf die anderen nicht: « Aber trotz dieses Vorsatzes bedurfte es des freundlich erleuchteten Wohngemaches, in das er trat [...], um ein leichteres Herz zu gewinnen » (S. 97). Nicht nur für den Helden wird das Haus, wie die Geistesart der Frau es prägt, immer wieder zum ruhigen Hafen, wenn sein unstetes Schiffelein herumgeschaukelt wurde; auch der heruntergekommene Großrat Kleinpeter<sup>19</sup> geht gestärkt und zuversichtlicher weg, und sogar auf die ungeratenen Zwillinge übt es eine momentane gute Wirkung aus: « der wohlgeordnete Raum erhöhte ihre ungewohnte Achtung » (S. 170).

<sup>19</sup> Die Kleinpeter-Geschichte steht am Schluß des 12. Kapitels und bildet eine eigentliche epische Integration, die untermalend und kontrastreich sich der Haupthandlung in dem Moment eingliedert, in dem Salander — als Nachfolger des gestrandeten Kleinpeter — in den Kantonsrat gewählt wird.

Die Verblendung, in der die Töchter befangen sind, findet ihren Ausdruck in der Gestaltung der Örtlichkeit, den sie zum Schauplatz ihres nächtlichen Stelldicheins mit den Zwillingen gewählt haben: schäbige Überbleibsel eines patrizischen Lustgartens hinter dem Geschäftshaus, denen etwas Falsches und Widersinniges anhaftet: « ein altes in Sandstein gearbeitetes und verwittertes Brunnenwerk mit Delphinen und Tritonen, von einem spärlichen Wassergeträufel umflüstert » (S. 124). Das Dürftige der Örtlichkeit, welche übrigens vom Vater als verborgenem Zuschauer gesehen wird, was die Szene recht eigentlich zur Szene macht, veranschaulicht das Falsche, Mißliche der Situation und das verkehrte Verhältnis zur Wirklichkeit, in das die Mädchen hineingeraten sind.

An einer anderen Stelle drückt sich das Verfehlt ihrer Neigung am Motiv des in die Ferne schauenden Menschen durch ironischen Einsatz der Sprache aus: (beide steigen sie dann und wann auf eine Anhöhe, von der aus man die Häuser der Zukünftigen sehen kann) « und wenn sie oben anlangten, forschten sie mit beseelten Augen in dem Ferneblau, welches die darin entrückten Gegenstände ihrer Liebeswahl noch tausendmal verschönerte » (S. 168). Später wird der Blick der enttäuschten Frau die entgegengesetzte Richtung suchen und der Erzähler seinen Ton anders stimmen: « Die Frau Netti aber stand in einer fensterartigen Öffnung des Laubwerkes und schaute, die Hand über der Stirne, in die Ferne, nach dem blauen Höhenzuge bei Münsterburg. Auf der Rückseite mußte die Kreuzhalde sein, während auf dem halb zugewandten Scheitel des Berges eine leise grünliche Tinte, von der westlichen Sonne gestreift, jene Waldwiese ahnen ließ, wo der Vater die Mädchen mit den Zwillingen tanzend gefunden hatte! » (S. 255).

Sehr bedeutsam ist die Art, wie der Raum um die Figuren des Ehepaars Weidelich herum eingesetzt ist. Ihr ganzes unermüdliches Sich-empor-arbeiten war auf die Zukunft der Söhne ausgerichtet, in welcher sich ihnen die bitterste Enttäuschung und endlich der völlige Zusammenbruch ihrer Existenz vorbereitet. Schon vor dem Herein-

brechen der Katastrophe sind sie ausgeschlossen von dem Scheinglück; es stellt sich ihnen als ein Unerreichbares, in der Ferne Liegendes dar: « [...] so konnten sie in der Ferne die weißen Mauern und die Fenster beider Häuser im Scheine der niedergehenden Sonne schimmern und funkeln sehen » (S. 158) und (S. 164): « Als die guten Leute spätabends noch einmal hinausgingen und die letzten Bahnzüge in der Ferne durch die Stille rollen und pfeifen hörten, wußten sie, daß sie die Söhne nun nicht mehr sehen würden. » Nach der Verhaftung des ersten, als ihr ganzes Glück zusammenstürzt und mit dem sinnbildlich verwendeten Blumenhut der Mutter den Fluß hinabgefahren ist, bleibt ihnen nur noch ihr « altes Haus », um sich darin zu « verbergen » und « still[zu]halten » (S. 331), das Haus, welches, zusammen mit der umliegenden Wirtschaft, bis dahin als Schauplatz und Ausdruck ihrer aufwärtsstrebenden Rührigkeit eine Rolle gespielt hatte.

Der Frau Amalie, welche zwar im höchsten Grad vom eitlen Geist der Zeit befallen, aber vom Erzähler nicht ohne Anteilnahme und mit unvermindertem Können geschildert ist, gibt, als sie « der Torheit enthoben », « den letzten Gang in einem bessern und höhern Stile » geht, ein Naturbild von hier seltener Eindringlichkeit das Geleit: « Es war ein unruhiger Tag im Spätherbste. Bald schien die Sonne auf Wiesen und Gärten, bald jagte der Wind fliegende Wolken über den Himmel und ihre Schatten über die Wege, welche der Trauerzug langsam beschritt, den von acht Männern getragenen Sarg voran. Über die Bahre und die Köpfe der Leidtragenden hinweg wehte der Wind außerdem das von den Bäumen gerissene abgestorbene Laub, und die gelben Blätter raschelten und tanzten auf dem Wege so hurtig voraus, wie wenn sie Leben und große Eile hätten, den Heimgang einer Seele anzusagen » (S. 374). Das Herbstbild, in dem die Unrast vorherrscht, meint, über den unmittelbaren Kontext hinaus, die ganze Gestimmtheit, in die die letzten Kapitel, mit all den inneren und äußeren Erschütterungen und Endzeit-Symptomen, getaucht sind.

Am Verhältnis der Zwillinge zur Natur zeigt sich am deutlichsten, wie die Beziehung zum Raum als Gradmesser

der Humanität oder andererseits der Zeitverfallenheit der Figuren gelten kann. Die Zwillinge haben, in ihrer menschlichen Armut, nicht einfach kein Verhältnis zum Raum; von ihnen wird nirgends Räumliches perzipiert, ihr Verhalten wird immer aus der Perspektive der anderen Figuren gezeigt und erweist sich durchwegs als destruktiv. Die zwei bedeutungsmäßig parallel gesetzten Episoden, in denen sie sich an der Natur vergreifen, ordnen sich sehr sinngemäß in die Gesamtstruktur des Verhältnisses Mensch-Raum oder Individuum-Umwelt ein.

Isidor ist gewillt, den Buchenhain im « Lautenspiel » leichtsinnig seiner Geldgier zu opfern (S. 252), genauso wie rücksichtslose Spekulanten die Liegenschaft auf der « Kreuzhalde » ihres Baumschmucks und damit auch ihres natürlichen Schutzes beraubt hatten (S. 50). Man erinnert sich auch der Begebenheit vom Kahlschlag und der Episode von der letzten großen Eiche, welche Jukundus im *Verlorenen Lachen* endlich preisgeben muß, Sinnbild für seine Kapitulation vor dem kurzsichtigen Gewinnenden der Zeit.

Die Naturdinge, bei Keller immer meisterhaft eingesetzte Bauelemente des Atmosphärischen, sind jetzt selber der Gefahr ausgesetzt, in den allgemeinen Desintegrationsprozeß hineingerissen zu werden. Die alte Naturfrömmigkeit verbindet sich im neuen Kontext, in der Besorgnis um ihr Heiligtum, mit dem sozialen Anliegen des Natur- und Umweltschutzes.

Eindringlicher als die erste verdeutlicht die zweite Episode, in ihrer starken Bildhaftigkeit, daß ein Raub an der Natur auch immer ein menschliches Versagen und ein Vergehen an der Gesellschaft darstellt. « [Julian] schüttete die Weidtasche auf den Tisch aus, und über dreißig arme Vögel mit verdrehten Hälschen und erloschenen Guckaugen, Drosseln, Buchfinken, Lerchen, Krammetsvögel und wie alle hießen, lagen als stille Leute da und streckten die starren Beine und gekrümmten Krällchen von sich » (S. 259), und nach einem kurzen Wortwechsel « raffte er die Vögel bei den Füßen zusammen, je fünf oder sechs zwischen zwei Fingern, und zog mit diesen hängenden Vogelbuketts von dannen. » Die Stelle, welche in einer stark affektiven

Sprache die Rohheit Julians in dem Bild seiner Opfer sichtbar macht, welches das Empfinden der Beteiligten zutiefst verletzen muß, läßt deutlich werden, woran die Ehe Nettchens unheilbar krank liegt<sup>20</sup> und legt darüber hinaus einen weiteren Zusammenhang klar: von einem, der im Privaten herzlos vorgeht, ist auch den öffentlichen Dingen gegenüber nichts Gutes zu erwarten. Dieses bei Keller durchgehend wirksame gedankliche Motiv — in seinem negativen Aspekt — wird hier aus der Szene selbst entwickelt. Die destruktive Haltung, wie sie aus dem traurigen Vogelbild spricht, gilt den Gefühlen der Mitmenschen genau so wie den Rechten der Gesellschaft. Die Bemerkung Salanders, daß die Jagd auf Singvögel doch verboten sei, quittiert der Vogelsteller mit der Äußerung, daß man sich an ihn, den Ratsherrn, doch wohl nicht heranwagen würde, welcher Hohn auf die demokratischen Institutionen mit dem lakonischen « Gleichheit vor dem Gesetze, nicht wahr? » kommentiert wird<sup>21</sup>.

Raumbeschreibungen, als Perzeption des Räumlichen von Seiten der handelnden und erlebenden Figuren dargeboten, finden sich am Anfang des Romans in größerer Dichte und werden in der Folge immer seltener, wobei sich Naturelemente gegen den Schluß hin zusehends in den Bereich des Bildes, des Vergleichs und der Metapher flüchten.

Das mehrmals metaphorisch eingesetzte « Unwetter » erfährt eine unvergleichliche Ausgestaltung in der Passage

<sup>20</sup> Den Brüdern verwandt ist Louis Wohlwend, der Ungeist, Schwindler und Räuber, und konsequenterweise ist auch sein Verhalten gegenüber den Dingen in Raum und Natur immer ein zerstörerisches. Daß er das Waldtälchen durch seine Gegenwart entweiht, daß er Krebse fängt und später Schmetterlinge aufspießt, daß er das « zierliche, aber gebrechliche Damenschreibtischchen, das er sich zugelegt » (S. 380), um darin seine unsinnigen Schreibereien aufzubewahren, in Trümmer legt, sind sinntragende Details, die sich, nebst vielen anderen, der beobachteten Mensch-Umwelt-Struktur einfügen.

<sup>21</sup> Eine Interpretation der Szene findet sich bei W. Preisendanz, a.a.O., S. 453 f. und bei M. Merkel-Nipperdey, *Op. cit.*, S. 20 f.

von den serienweise auftretenden Veruntreuungsskandalen, welche über das Land hereinbrechen: ein ins Bildhafte übersetzter geraffter Tatsachenbericht, in dem die Häufung ähnlicher Effekte der allgemeinen Verderbnis mit grotesker Wirkung an die mythischen Vorstellungen von Hexensabbat und Totentanz rührt (S. 310 f.). Beim Prozeß gegen die beiden Weidelichs erscheint der Gerichtssaal als ein unruhig wogendes Meer, aus dem Inseln und Klippen emporragen (S. 366). Schiffahrtsmetaphern werden gegen den Schluß hin noch mehrmals in Anspruch genommen<sup>22</sup> als Zeichen der Instabilität, der das Leben anheimgefallen ist, während zu Beginn des Romans der Held nach einer pessimistischen Betrachtung über das « Personal der politischen Ober-, Mittel- und Unterstreber » sich noch zu neuer Zuversicht aufrufen konnte, « auf den unverlierbaren guten Ackergrund des Volkes vertrauend, der stets wieder geradegewachsene hohe Halme hervorbringe » (S. 100).

Die unterschiedliche Behandlung des Räumlichen innerhalb des Romans läßt sich also aus der Entwicklung der Erzählung selber erklären, die jedoch nicht von der gequälten Entstehungsgeschichte abzutrennen ist. Die der *Deutschen Rundschau* gegenüber einmal eingegangene Verpflichtung zur Publikation in Fortsetzungen hat es dem Dichter bekanntlich nicht erlaubt, den ohnehin schon problematischen Stoff in sich ausreifen zu lassen. Wenn Keller mit dem Schluß, wie er in der *Rundschau* erschien,

<sup>22</sup> Nachdem die größten Stürme und Gewitter sich verzogen haben, legt sich die Flut, und es heißt: « Das neue Leben der wieder vollzähligen Familie floß nun klar und ruhig weiter, bis die Flut sich etwa kräuselte, durch Martins pflichteifrigen Geist bewegt » (S. 400), und « Ruhig fuhr nun das Schiffelein Martin Salanders zwischen Gegenwart und Zukunft dahin [...]. Auch das dunkle Raubschiffchen des Louis Wohlwend [...] strich noch wiederholt heran, konnte aber nicht mehr entern » (S. 406 f.) Das Piratenschiff wird durch den Diminutiv seiner Gefährlichkeit beraubt, und die Lebensreise des Helden hat sich in ruhige Gewässer gefunden, nachdem ihm zur Zeit der « Erdbeben » (S. 340) auch das Festland nicht mehr recht sicher erschienen hatte, als es ihm, wie Woyzeck, vorgekommen war, « wie wenn wir auf einer hohlen Stelle der Erdrinde säßen! » (S. 357).

durchaus nicht zufrieden war, so ist für uns Heutige der um die Arnold-Episode erweiterte Schluß der Buchausgabe auch nicht überzeugender. In unserem Zusammenhang von Interesse sind die Notizen, welche den Plan für einen ganz anders angelegten Ausgang andeuten: in einer Naturkatastrophe (« Reinigende Wendung ») hätten die Menschen nach mannigfachen Verirrungen den Weg zu sich selber wieder finden sollen<sup>23</sup>.

Zu sich selber scheint auch Martin Salander in früheren Jahren immer wieder zu kommen, wenn beschauliches Verweilen im Raum, wenn die Begegnung mit der Natur ihm die Empfindung der Harmonie von Innen und Außen, von Mensch und Umwelt vorspiegelt. Aber diese Empfindung als Illusion zu entlarven, ist immer gleich der Zeitgeist in der einen oder anderen seiner Masken zur Stelle, und es tut sich dem Helden eine Konfliktsituation auf. Gegen das Ende zu scheint der Raum ihn kaum mehr anzusprechen, wenn nicht als Anstoß zu der resignierten Feststellung vom Widerspruch von leuchtender Schönheit des Ortes und Laster, das sich an ihm hat entfalten können. Die schmerzlichen Erfahrungen, welche Keller so weit von seinem früheren Erzählstil weggeführt haben, drücken sich gerade in dieser unscheinbaren Stelle sehr deutlich aus, wo er den Helden das Idyllische in seiner Disharmonie mit dem menschlichen Tun empfinden läßt.

Wie die Episoden vom Baumschlag und vom Singvögel-Mord die Natur zum Opfer des verdorbenen Geistes machen und das Verbrechen an ihr letztlich zum Verbrechen an der von ihr nicht abzulösenden Gesellschaft wird, scheint uns dichterische Verarbeitung eines Zeitproblems zu sein, die ihresgleichen sucht.

Das Verhältnis des Menschen zum Raum ist in Kellers spätem Roman nicht einfach verblaßt, sondern so in die Problematik und Gestimmtheit des Ganzen einbezogen, daß es seinen Beitrag zu dessen Gültigkeit auch heute noch leistet.

<sup>23</sup> Vgl. im Anhang des Bdes 12 besonders die S. 411 ff. und 450 ff.

## L'AUTONOMIA LETTERARIA DI J. ROTH

di  
GUIDO MORPURGO TAGLIABUE  
Trieste

### § 1 - Una scelta di lettura.

Abbiamo insistito altra volta sulla componente eteronoma dell'opera letteraria, specie nell'età moderna<sup>1</sup>; il che comporta naturalmente un problema di critica: quando, cioè, il lettore privilegia (perchè il critico glielo suggerisce) gli aspetti eteronomi di un'opera e ne trascura quelli più autenticamente estetici. Questo può anche accadere allorchè egli interpreta quali autonomi aspetti eteronomi dell'opera d'arte, o viceversa. Con due risultati devianti: il testo verrà letto piuttosto in chiave storiografica, documentaria, sociologica che artistica, oppure, che so?, si prenderà per realismo storico quello che è solo una proiezione immaginaria (così, poniamo, è stata ritenuta una notevole opera d'arte *La Montagna Incantata* di Th. Mann, che è solo ideologicamente interessante, o per storici i temi del *Doctor Faustus*, appartenenti a una semplice immaginativa culturale; si è trascurato invece quel capolavoro che è il ciclo delle *Storie di Giuseppe*).

La cosa è pericolosa, tanto come principio quanto per i suoi ultimi effetti. Il critico 'impegnato' infatti, che cosa esclamerà? — Alla malora l'autonomia estetica, puro estetismo! Ben altro il lettore cerca nell'opera letteraria: cerca

<sup>1</sup> *L'eteronomia artistica*, in « Nuovi Argomenti », 1977, nn. 53-54.

proprio ciò che soddisfa i suoi interessi extra-artistici: sono questi che vanno letteraturizzati; l'opera d'arte non è fine a se stessa! — Non si accorge che proprio quei successi artistici, autonomi, contengono non di rado, disciolti, valori extraestetici (moralì, storico-sociali, politici...) molto più profondi, diciamo « valori pesanti » di fronte ai quali gli altri valori eteronomi dietro ai quali corrono lettore e critico, appaiono episodici, cronachistici, o al più ibridi e equivoci. Potremmo definire una lettura eteronoma come la preminenza data al « riferimento » anzichè al « senso » dell'opera, alla *cosa da dire* anzichè alla *cosa detta*, senza avvertire che l'autore spesso ha detto assai più di quello che il critico cerca e vuole. La lettura profonda contiene la lettura superficiale, e compito del critico è appunto di avviare a quella.

Tale 'lettura profonda', o ricerca dei 'significati pesanti', la facciamo coincidere con una lettura 'autonoma'; e perchè non nascano equivoci, ricordiamo che l'« autonomia artistica » è qualche cosa di molto semplice, di tecnico e preciso: vuol dire condizionamento tra stile e significato. Risultato « eteronomo » è invece quello relativamente indipendente da uno stile: le stesse cose, interessantissime, si possono dire con stile diverso; naturalmente non quegli aspetti delle cose, quei sensi, che solo lo stile può dire.

Se ciò è vero, ne consegue che unicamente una lettura stilistica può fare emergere quei contenuti 'pesanti', e che una tale lettura è tutto il contrario di un formalismo superficiale; sempre che non prendiamo il termine « stile » in una sua accezione puramente linguistica, ciò che sarebbe improprio. La stilistica è nata in Grecia sulla falsariga dell'etica; senza che ciò escluda trattarsi sempre di una questione di linguaggio.

Un'altra conseguenza potrà essere questa. Lo stile è scelta, lo stile è giudizio di stile. Già gli autori del Settecento, Dubos, Crousaz, Hume, videro quanto il gusto sia « esprit de comparaison ». Una critica stilistica non potrà non essere una critica valutativa, assiologica, oltre che descrittiva, semantica; anche se oggi vi è qualche resistenza ad ammetterlo.

Per non perdersi in generalità, portiamo il discorso concernente la lettura autonoma su un autore assai noto in Italia, intorno al quale la critica di questi anni si è esercitata con una informazione esauriente e una penetrazione rara, e sul quale ha detto, ci sembra, tutto quello che si poteva dire, almeno in senso eteronomo: Joseph Roth.

## § 2 - *Narrare e rappresentare.*

Altro è narrare, altro è rappresentare.

La distinzione possiamo ancorarla abbastanza lontano, ad Aristotele: altro ciò è accaduto, altro è ciò che sta accadendo<sup>2</sup>. Sono due modi stilistici, o addirittura due generi letterari, e Aristotele preferiva il secondo al primo, il dramma all'epica, il *mimema* al *diaggelma*. Era una distinzione tecnica, empirica e abbastanza rudimentale. Guai perciò a farne delle nozioni raffinate e assolute. Potremmo, p. es., far collimare la narrazione con un processo *denotativo* e la rappresentazione con un processo *connotativo*: quella dice soprattutto *che cosa* è accaduto, gli eventi, questa il *come* accadono, sia in forma di dialogo, sia in forma di azione scenica, sia in forma di descrizione di atti, di pensieri, di situazioni. È chiaro però che in tal caso non possiamo intendere le due nozioni come due categorie costitutive, come due strumenti linguistici, ma solo come due principi regolativi, due criteri di interpretazione. Un momento connotativo è ineliminabile ovviamente da ogni denotazione (è ben raro, soprattutto in campo letterario, il dire *che* una cosa è accaduta senza accennare in qualche modo *come* è accaduta), nè d'altra parte una connotazione può stare in piedi senza denotazione (non si può dire qualche cosa se non di qualche cosa). Una battuta di dialogo può essere semplicemente denotativa di un fatto (« Sono incinta — disse la moglie al marito... »), senza per questo essere meno rappresentativa di una scena in atto, o viceversa una diffusa descrizione inerire tanto strettamente al

<sup>2</sup> *Rhet.* 111, 10, 1410 b, 34-35; *Poet.* 17.

fatto riferito da non potersi individuare quel 'che' senza quel 'come'.

La distinzione non la si deve quindi stringere in nodi linguistici: va intesa in sede di proposizione, non di enunciato; e in quanto tale, ripetiamo, piuttosto come regolativa che non costitutiva di un discorso.

Dopo di che veniamo a J. Roth

Roth sa raccontare, non sa rappresentare<sup>3</sup>. Narra le cose accadute come accaddero, siano semplici storie di un uomo o eventi storici; non rappresenta il loro accadere, non ne dà la rappresentazione scenica, il farsi, i comportamenti in atto. O meglio, li dà, — ma li dà male; per lo più in modo insufficiente o eccessivo. Le sue scene 'rappresentate' sono spesso false, e si aggiustano solo in una prospettiva successiva, allorchè si ricompongono come eventi trascorsi, come antecedenti.

Prendiamo in esame il romanzo *Radetzkymarsch*, che è il più noto e giustamente celebrato degli scritti di Roth, e che per la sua ricchezza e limpidezza, può servire come 'chiave' per leggere tutta la sua opera; o almeno la sua opera letteraria più matura, quella che i critici considerano la sua terza fase<sup>4</sup>. Vi si riconoscono, trasparenti, le sue virtù e i suoi difetti (più virtù che difetti); altrove (esageriamo per icasticità) avremo o solo virtù o soverchianti difetti. Una delle prime scene 'rappresentate' è quella della seduzione del tenentino C. J. Trotta da parte della più matura signora Slama; la moglie del modesto e coscienzioso « Wachtmeister » Slama, la quale gli offre una bibita, poi lo sbottona e se lo mangia: una scena che ha la sommarietà

<sup>3</sup> Il termine viene usato nella sua accezione abituale, stilistica, che il testo poi preciserà. Prescinde dal senso semiotico di rappresentazione (insieme *Abbildung* e *Vertretung*: effetto speculare con mezzi sostitutivi) per il quale si può vedere: *Estetica e semantica*, I, in « Rivista di Estetica » 1961, n. 3; II, 1962, n. 1; *L'Arte è linguaggio?*, nella riv. « Op. cit. » 1968, n. 11; *La chiave semiologica dell'architettura*, « Riv. di Estetica », 1969, n. 1.

<sup>4</sup> cf. C. Hohoff, *Der Erzähler J. Roth und seine Welt*, 1937, citato in C. Magris, *Lontano da dove, J. Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino 1971, pp. 17-91.

quasi di uno sketch da *vaudeville*. A parte una eventuale interpretazione eteronoma psicanalitica (tale sommarietà, come espressione della misoginia, della scarsa considerazione per la donna, che sempre mostra il letterato Roth), quella scena non è che la *ficelle* per ipotizzare un lungo amore improbabile del tenentino Trotta; e anche questo amore un semplice presupposto per la successiva scena delle condoglianze; e anche questa, lunga e mediocre, redenta solo nel finale, nella consegna delle lettere della ormai defunta signora al tenente da parte dell'umile marito: scena che acquista tutto il suo significato solo retrospettivamente, quando diviene un penoso episodio trascorso, un antefatto, e soltanto così prende la sua giusta luce, nella conclusione: allorchè l'autorevole padre rivela di aver egli stesso consigliato (autorevolmente consigliato) al caporale di consegnare le lettere, e ora se le fa consegnare dal figlio e le soppesa: « Recht viele Briefe! — Jawohl, Papa », e infine nel loro incrociare, padre e figlio, l'infelice impassibile Slama in servizio. Tutto si ricompone allora in prospettiva, e solo così anche le scene mediocri diventano significative, facendosi passato, ricordo. Descrizioni impacciate e prolisse si fanno nella memoria concise. Le rappresentazioni si inseriscono e si telescopano l'una nell'altra, e l'ultima rivoluta le prime, riducendole a eventi accaduti, racconto.

Se questo accade nei casi migliori, che cose dire dei casi peggiori?

Che dire di scene le quali nè si rigenerano nè si riscattano, perchè non servono a nulla e non dicono nulla: come le prolisse, superflue pagine ove è dipinto, gesto per gesto, il penoso incontro dei Trotta, padre e figlio, con il pittore *bohème* e un pò *clochard* Prof. Moser? Anche questa scena può trovare un vago e opinabile riscatto solo nella tecnica del *telescoping*: consentirà più tardi un'altra scena, di un nuovo incontro del *bohémien* un pò scroccone con il Trotta figlio: la quale, a sua volta, trova un senso in un brevissimo scorcio successivo: allorchè il Trotta confessa al padre — il quale non commenta — di aver riveduto in seguito e frequentato il Moser; non ne sappiamo altro: una penellata, da cui induciamo un certo non-conformismo del figlio in



confronto col rigido riserbo sociale del padre. Ma la cosa non ha seguito. Sono due lunghissime scene per una breve pennellata. Anche questa volta, poche righe possono ritenersi dense di significato perchè ricche di lunghe precedenti descrizioni e rappresentazioni ridotte a antefatti. Molte pagine su ciò « che sta accadendo » per consentire un breve accenno a ciò « che è accaduto ». Leggendo il lettore non può non riflettere che Roth ci ha messo proprio tutta la passione che uno mette nel fare ciò che non sa fare.

Senza dubbio Roth era capace anche di rappresentazioni felici, geniali. Ma non le consideriamo nemmeno eccezioni che confermino la regola: piuttosto casi eccezionali di quella regola, di quella tecnica. Si veda la rappresentazione del Capitano medico Dott. Demant nell'apprestarsi al duello: una rappresentazione di un evento in atto, come voleva Aristotele, « sul punto di accadere » — un episodio che Cechov avrebbe firmato —: allorchè il Dott. Demant, prima di avviarsi al suo posto, si toglie e depone gli occhiali da miope, e stupito constata che anche così, ci vede. E' una scena pregnante, esterna e interna, di atti e riflessioni, presentata, descritta... Ma no! E' più quello che *non* è rappresentato, detto, precisato, che quello che viene presentato. E' più la connotazione che manca che quella che è data. Perchè se li toglie, gli occhiali? Per un gesto meccanico, istintivamente allusivo: ora che va a morire, come quando va a dormire? O per non uccidere? O per accentuare il rifiuto dell'assurdità criminale del duello e di *quel* duello, lui medico, insasuefatto alle armi, contro un militare esperto tiratore? (Eppure lo ucciderà). Niente viene detto. La scena è geniale proprio perchè non è connotativa: il processo rappresentativo viene subito interrotto, e le poche connotazioni dateci, ancora una volta si condensano e si illuminano solo a posteriori, quando diventano un antefatto, non un oggetto di descrizione ma di narrazione. Nè il duello nè il suo esito sono esposti (grazie al cielo! Roth non può essere Cechov). L'esito è soltanto *riportato*, come riportata era stata già prima la scena della provocazione: una rappresentazione in una rappresentazione, con effetto narrativo, lontano, proprio secondo il canone antico, da Platone in poi: dell'evento

riferito (non mimetico, non presente: dell'accaduto, non dell'accadere).

Qualcuno insisterà che tuttavia Roth dà prova talvolta di una straordinaria capacità descrittiva, che è pure un modo di rappresentare, di presentificare. E' innegabile. Ma, a parte che altri potrebbe correggere che si tratta spesso piuttosto di una virtuosità scenografica che non scenica, va precisato in che consiste e come si manifesta. Si tratta in genere di rappresentazioni di ciò che è costante, ricorrente, le opere e i giorni, anche se eccezionale e episodico: comportamenti rituali, cerimoniali, famigliari o militari: descrizioni di ciò che egli sente — da moderno — come insieme sacro e paranoico: il costume. Sono temi sui quali egli si compiace di esercitarsi in descrizioni minuziose; ma, anche quando sono scritte grammaticalmente al presente o al passato prossimo, è come fossero sempre in un imperfetto iterativo. Basti ricordare la descrizione degli esercizi militari festevoli e acrobatici, dei cosacchi, o la superba cerimonia imperiale, insieme popolare e aulica, della processione di S. Stefano; dove tutto è veduto minuziosamente come nelle fiabe, per la curiosità e la meraviglia di occhi infantili.

Anche qui dunque l'eccezione non è eccezione, è una regola a livello eccezionale. Il fiabesco infatti qui non è fiaba, ma favola, parabola. Il descrittivo, il rappresentativo, il particolarizzare, quando è *fiaba* è partecipazione, è incantamento, lo si vive, vi si entra, come nella scena di un dramma (perciò i bambini gestiscono e parlano fantasticando). Una *parabola* invece la si contempla da lontano, la si evoca e vi si assiste come a un conciso segno ammonitore del destino; è una storia antica che ci ammaestra. In questa dimensione anche il 'rappresentativo', anche « ciò che avviene » diventa allegoria: è ciò che è sempre avvenuto, ciò che sempre accade, un rimando narrativo. Tale è persino il monologo interiore del vecchio imperatore Francesco Giuseppe; tale è la minuziosa rappresentazione della morte del vecchio servitore Jacques: dove anche ciò che è unico, irripetibile, diventa esemplare (Jacques, malato, muore solo dopo aver voluto scrupolosamente lucidare gli stivali del padrone; il

padrone gli fa un funerale superbo, e egli solo segue il feretro, rigido e aulico): tutto riesce esemplare, proverbiale, ripetitivo, eterno; non episodicamente drammatico, ma epico. Non più vicino a noi, ma lontano; non rappresentazione ma racconto.

### § 3 - Dallo stile al tema

In quale modo accada che nei momenti di riuscita anche il rappresentativo di Roth si faccia narrativo, e la psicologia si faccia epica, e per quale processo, e con quale esito finale, rimane ancora da vedere; anche se potrà soltanto venire indicato (l'esame troppo minuzioso non si confà alla critica, è controproducente; l'operazione critica si fa piuttosto per interpolazione — e talvolta per estrapolazione — piuttosto che per induzione completa). Tuttavia, molto può risultare già da indicazioni negative. E infatti, che cosa accade nell'opera letteraria di Roth quando le sue doti di ricerca rappresentativa, psicologica, drammatica, presenziale, non hanno una funzione sagacemente subordinata e non confluiscono in risultati narrativi epici, cioè quando egli non riesce a modificare miracolosamente l'oculare e a riportare anche il vicino lontano, ma le due ottiche non si risolvono l'una nell'altra, e le due visioni si sovrappongono e si incrociano, non collimano, non si fondono? E' una domanda abbastanza legittima, perchè questo accade in buona parte dell'opera di Roth.

E qui è necessario un inciso.

La produzione di Roth, morto quarantenne, è ricchissima, ha l'abbondanza delle attività geniali, ed è inconfondibile; e tuttavia, nei modi e nei risultati, è la più disordinata che si possa immaginare. E' vero, il suo linguaggio è sempre personalissimo, riconoscibile, e vi ritornano taluni temi e taluni personaggi, e vi si riconoscono processi di evoluzione o involuzione ideologica dell'autore; ma tutto ciò non le toglie un che di discontinuo e diseguale. Non si vede nessuna ragione evolutiva (almeno a prima vista) che renda conto perchè due anni dopo *Radetzky marsch* (1932) esca *Tarabas*

(1934), completamente fuori da quell'ottica mentale, almeno a prima vista; nessuna spiegazione di come e perchè un anno dopo il racconto *Das falsche Gewicht* (1937) esca il lungo romanzo, una ripresa sulla famiglia Trotta, *Die Kapuzinergruft*, (1938). Per coglierne una linea evolutiva i critici non hanno potuto che ricorrere a una spiegazione psicologica e biografica: la sempre più amara attitudine pessimistica di Roth, ben giustificata dalla situazione storica. L'unità sarebbe quella di un diagramma progressivo verso un sempre più radicale « desengaño ».

In modo brusco però si potrebbe anche dire che non c'è un'unità nell'opera di Roth, ma che ce la si può trovare. Non suoni una battuta. Significa questo: che certe analogie di situazioni, e addirittura il riapparire di certi personaggi, e certe costanti ambientali, e certi sfondi paesistici, non bastano a creare una vera unità nell'opera di Roth, la quale malgrado ciò appare come frantumata. L'unità è un'altra. E' — almeno nei prodotti del suo periodo maturo — l'incontro di un metodo stilistico e di una certa tematica. Tutte le opere di questo periodo si approssimano a un tale esito, alla riuscita di questo incontro; talune lo raggiungono, altre no. Esiste quindi un'unità di metodo, sincronica, non un'unità di sistema, evolutiva, diacronica. L'unità in questo caso, come nel caso di un carattere umano (e gli antichi per indicare lo stile usavano proprio la parola 'carattere', *Karakter*), consiste in una certa vocazione, nella disponibilità a una certa perfezione: a dire solo in certi modi solo certe cose. E' l'unità di una vocazione, non è un'unità di risultati oggettivi. E' una unità che possiamo riconoscere unicamente discriminando e valutando. Quanto al suo modo originale, di dire, alla sua singolare forma stilistica — lo sciogliersi della rappresentazione in narrazione —, lo abbiamo già veduto. Egli non lo raggiunge che allorchè con questo modo di discorso perviene a esprimere un suo tema specifico, una certa struttura di favola. Non è difficile riconoscere anche questa, che risulterà dal seguito stesso dell'esame.

Proseguiamo perciò in questo esame, applicando — come avevamo annunciato — un metodo negativo, per confronti. Prendiamo in considerazione un altro romanzo, la *Kapu-*

*zinergruft*, di sei anni posteriore al *Radetzky marsch*, e che voleva esserne per certo aspetto la continuazione. Esso è completamente diverso, anche se il tema è simile. Un altro Trotta, cugino del giovane C. J. Trotta del primo romanzo, e anche più amletico, assiste al definitivo crollo della civiltà austro-ungarica, come il primo Trotta aveva assistito alla sua decadenza incipiente. Ma accade un fatto curioso. Apparentemente tra il primo e il secondo romanzo vi è continuità e logica; in realtà no. Apparentemente i due protagonisti sono paralleli. Se mai, il nuovo protagonista è più ricco e maturo del primo, come è giusto che sia: un epilogo, una catastrofe, comportano una maturazione, una coscienza, una complessità che non esistono in un prologo. In effetto non è così.

C. J. Trotta era un giovane che viveva in uno stato di incompleta consapevolezza: sentiva e reagiva, ma soprattutto a un livello preconsciouso, preriflessivo; e proprio ciò faceva l'autenticità del personaggio, un carattere compresso fin dall'infanzia in una rigida disciplina. E' stato osservato anche molto acutamente, che, come altri giovani personaggi di Roth, egli non conosce formazione: il *Radetzky marsch* non è un 'Bildungsroman'<sup>5</sup>. Ed è vero. Il protagonista non si afferma, non vince, non si recupera, ma come tutti i personaggi di Roth, si distrugge. Eppure non vi è *Bildung* più *Bildung* di questa: tutto un superamento di valori e un approdo ad altri valori — anche se appena intraveduti — progressivo, avventuroso e infelice. Ma anche la *Bildung* di Wilhelm Meister, nel 'Bildungsroman' per eccellenza della letteratura moderna, non era un progressivo processo di distruzione (la distruzione dell'irresponsabile artista, che valse a Goethe le ire dei romantici)? Una distruzione, una metamorfosi della personalità è pure quella del giovane C. J. Trotta, che culmina nella sua morte. Diremo che non è una *Bildung* quella che insegna meno a ben vivere che a non vivere male e a ben morire? Più riflessiva invece, e appunto per questo più radicalmente negativa (poiché comporta una mera ri-

<sup>5</sup> C. Magris, *op. cit.* pp. 193-4. Eppure egli aveva riconosciuto che « il tema della *Bildung* è il motivo centrale della narrativa di Roth » p. 89.

flessione, e non conosce la positività del sentimento) l'esperienza del secondo Trotta. Questa sì, che non è una *Bildung*. Non forma, non perfeziona un carattere.

Il nuovo protagonista è un personaggio più complicato del primo: è un personaggio duplice. E' il futile vitaiolo viennese, infetto dal decadentismo gaudente dell'epoca, e tuttavia, a differenza dei suoi colleghi e amici, superficiali e incoscienti, è dotato di un senso acuto e presago del declino dei tempi, della catastrofe imminente. E' diviso tra il suo ambiente sociale, con i compagni del reggimento, la vita di caffè viennese, i privilegi di rango, e l'attrazione — un vero richiamo — verso le nature semplici, il cugino caldarrostaio slavo Joseph Branco, il fiaccheraio ebreo Manes Riesiger. Roth ne suggerisce — ma solo implicitamente — una spiegazione nella natura mista del personaggio: che è uno sloveno, di origine contadina, inurbato a Vienna, entrato nel piccolo *establishment* degli ufficiali: un incrocio sia razzistico (slavo-germanico) che sociale (contadino-cittadino). E' un nuovo C. J. Trotta più complesso, o almeno più consapevole, più critico del primo; anche troppo.

Il romanzo è come un ciclo diviso in due parti: una ascesa e una discesa del protagonista. Una incipiente giovanile *Bildung*, che si ferma a metà; poi una involuzione. Il personaggio che fino allora aveva dominato gli avvenimenti, ne è poi dominato. Il crinale, lo spartiacque è dato da due eventi contemporanei, uno pubblico e uno privato: lo scoppio della guerra, e il matrimonio. Coincidono, e sono il principio della fine; per Roth la donna è sempre foriera di disgrazia. Tutto quello che seguirà dipenderà materialmente e moralmente dall'una e dall'altra causa. La giovane moglie, che al ritorno dalla prigionia egli ritrova sciocca, lesbica e fatua, impersona il decadimento sociale del dopoguerra. Succubo, incapace di lottare, il protagonista ne è la vittima, e viene distrutto.

Questo personaggio ha un peccato originale, un peccato stilistico che è poi un peccato umano: parla in prima persona. E' il personaggio che dice « io », l'*Ich-Erzähler*. E' il protagonista e il meta-protagonista, e come tale la sua storia è tutta una riflessione sulla sua storia, che è essa

stessa una storia di riflessioni più che di passioni. Questa attitudine riflessiva costituisce la virtù etica del protagonista nel primo periodo giovanile della vita: gli permette di sorpassare la futile incoscienza dei suoi eguali, lo avvia ad un iniziale formazione, a una incipiente presa di coscienza, a un principio di *Bildung*. Contiene però anche un principio negativo: un'attitudine alla vita come spettacolo, all'assistere alle cose senza intervenirevi, senza nemmeno veramente parteciparvi. La scelta stilistica dell'esposizione in prima persona, per cui il soggetto agente rientra nel metasoggetto narrante, corrisponde poi a questo carattere del personaggio, e per così dire lo favorisce, ossia lo aggrava, lo peggiora. Tutte le volte che Roth usa il metodo del racconto in prima persona, decade; gli viene meno la distanza narrativa; rinuncia alla sua dote epica. Perciò qui il soggetto che parla, « rappresenta » sempre le cose, le descrive, e lo fa in modo romanzesco, drammatico, psicologico, sempre un pò spettacolare; tutte le cose vengono presentate in atto, e in una coscienza incrinata; per cui non a caso un ammiratore di Roth ha definito magistralmente il romanzo un « zerbrochener Spiegel »<sup>6</sup>. Gli episodi del romanzo appaiono fissi e lucidi come immagini in uno specchio, ma in uno specchio rotto, scomposti. Figure che vorrebbero essere semplici, epiche, di una umanità integra e elementare, vengono riflesse in scene staccate, tutte alternative, sorpresa, sempre teatrali (così gli interventi ogni volta stupefacenti del Fiaker Manes e di Joseph Branco). Se la coscienza di C. J. Trotta era stata uno specchio liscio, eguale, anche se un pò appannato, la coscienza di questo nuovo Trotta è tutt'altra cosa. Là tutto era evocato: anche il presente diventava subito passato, epico, un passato che cresceva, si ingrossava, e che il protagonista portava tutto con sé nella sua vicenda: faceva la sua progressiva esperienza, la sua *Bildung*. Qui tutto è presentato un pò scenicamente; lo specchio riflette tutto in modo un pò scomposto, o troppo vivido, quasi folkloristico (nella prima parte), o tetramente stinto e deforme (nella seconda).

<sup>6</sup> F. C. Weiskopf, cit. in C. Magris, *op. cit.* p. 237.

In tal modo la *Kapuzinergruft* ha finito con l'essere meno il seguito del *Radetzkymarsch* che il suo rovescio. Quello era una tragedia, questo è un dramma: quello era dominato dal fato, da una situazione storica che annientava anche le energie migliori; questo è la distruzione interna di un corpo sociale e di un individuo per mancanza di energie: è la storia di un multiplo disfacimento senza resistenze, e il liberarsi soltanto di forze viziose, e l'impossibilità di una rinascita. Tutto è logico: la vicenda storicamente è logica, i personaggi sono logici. E tutto è poeticamente illogico, tutto è fuori posto, manca al suo fine. Quanto più la esposizione si fa rappresentativa, vissuta, psicologica, drammatica, romanzesca, scenica, tanto più si annullano le sue figure, si fanno più giornalistiche e meno letterarie. A parte qualche eccezione stupenda (la madre), e malgrado il loro frenetico agire, rimangono macchiette, profili, immagini strane, schizzi. Tratti anche finissimi di osservazione e di introspezione (si pensi alla assistenza e alla veglia al servo morente nella notte di nozze, o al protagonista giovanilmente diviso tra la fidanzata e gli amici) si stingono e si cancellano. Perché?

Lo abbiamo detto: il narrativo non si può trasporre in rappresentativo, e così il tragico non si può trasporre in drammatico, l'epico in romanzesco. Non lo si può stilisticamente e non lo si può eticamente (le due cose coincidono): il tragico e l'epico hanno catarsi, il drammatico e il romanzesco no. E la scelta di uno stile drammatico romanzesco, addirittura monologante, non può corrispondere che a un ispirazione drammatica e romanzesca. Ma Roth è tragico e epico.

Su un piano eteronomo va da sé che tutto questo può essere veduto come il risultato del pessimismo dell'ultimo Roth, e inserito in un contesto storico che ne fa da causa: un pessimismo, che con la sua ombra deforma in grottesco anche ciò che l'autore voleva puro e esemplare; e così gli toglie ogni catarsi. Ma questo stesso effetto è già avvertibile in sede di stile. Non per nulla un atteggiamento stilistico — si è detto — è un atteggiamento etico; è l'ultima ratio morale di un autore. La condanna stilistica è quindi una condanna etica (del personaggio e dell'autore, è la stessa

cosa). Le narrazioni prevalenti nel primo romanzo ci davano suggestione e incanto, le rappresentazioni della *Kapuzinergruft*, alla fine, quasi sempre insoddisfazione o noia. Per C. J. Trotta provavamo un senso di rispetto tragico, per quest'ultimo Trotta (come, vedremo, per altri personaggi, Golubtschik, Taittinger...) proviamo solo commiserazione (e fastidio).

#### § 4 - Le categorie del racconto.

Forse è utile precisare uno schema di criteri, anche se inevitabilmente approssimativo e grossolano. Simili strumenti possono essere utilizzabili anche quando vengono contestati.

Il τὸ γεγονός e il τὸ γινόμενον, l'« accaduto »<sup>7</sup> e « ciò che sta accadendo », il narrativo e il rappresentativo, l'epico e il drammatico, sono due momenti o dimensioni che si ritrovano in tutte le letterature, fin dall'antico, e spesso miste nello stesso genere. L'epopea antica e medioevale conteneva interventi parlati, discorsi al presente, come la tragedia conteneva *récits* al passato (e ciò divenne persino un vizio nella tragicommedia classica francese); la combinazione era poi consueta nelle storie. Ma solo nell'età moderna, con il genere romanzo, quella mescolanza è diventata una fusione. In tal modo le due dimensioni perdettero anche il carattere che avevano in origine, di distinzione linguistica, grammaticale.

Siamo partiti da tale distinzione originaria, di *diagesis* e di *mýmesis*: la prima una *narrativa* di eventi accaduti, passati, lontani, l'epica; questa *rappresentativa*, presente, mimetica e dialogica, il dramma. Va da sé che le due doti non andavano quasi mai disgiunte: così anche la forma drammatica aveva sempre un contenuto mitico, epico, fatale, ed era tragedia: a darle anche forma linguistica narrativa

<sup>7</sup> Demetrio, *De elocutione*, ed. W. Rhys Roberts, Cambridge 1902, pp. 214-216.

provvedevano le evocazioni dei cori. Il senso epico era nettamente prevalente, persino talvolta nella lirica (Pindaro). Questa simbiosi si è mantenuta nei tempi moderni, ma rovesciata. È nata così un'epica drammatica, più presenziale che evocativa, più rappresentata che narrata, non più storia impenetrabile del destino, ma penetrazione descrittiva dell'umano: il romanzo. Il bisogno epico del sovrarazionale negli eventi, presso i moderni si razionalizzò invece in un'altra forma, nell'allegorico: una sintesi gnomica, un concettuale normativo, a diversi livelli (parabola, simbolo, allegoria). E come il tragico (drammatico-epico) si convertiva in allegorico, così il romanzesco (epico-drammatico) si convertiva in psicologico.

Per comodità possiamo disegnare una specie di quadrato di Psello, simile cioè al classico quadrato logico; basterà tener conto che non è logico, non comporta quindi incompatibilità e necessità rigorose. Contraddizioni, contrarietà, implicazioni, qui sono tutte possibili. L'arte è il regno dei compossibili.



Nessuna combinazione è esclusa. Esiste un AO (certe opere di Shakespeare o di Calderon, etc.); esiste un AI (il naturalismo di Flaubert o di Joyce); esiste un IO (Kafka); esiste un EO (Th. Mann). Lettori più sensibili possono rettificare e arricchire questi esempi.

E il nostro autore?

Quando Roth tenta la combinazione EA incorre in un riconosciuto fallimento: il *Kapuzinergruft*. Quando tenta la combinazione AI, peggio: *Beichte eines Mörders*, un Dostojewsky di plastica. Quando prova un IO, noi ci sentiamo

desolati e umiliati: non riusciamo a tener dietro al nostro amico Claudio Magris, il più competente e penetrante conoscitore del mondo di Roth. *Die Geschichte von der 1002. Nacht* a noi sembra un pasticcio mal riuscito: la cornice allegorica, d'una leggerezza mozartiana, non si confà al quadro romanzesco, psicologico (e di scarso interesse) che contiene<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Una questione di gusto può sembrare una bagatella, ma pone un problema metodologico. Perciò anche una piccola divergenza può sollevare un quesito.

Una scelta di gusto è un dato di fatto, e proprio come tale contingente e dogmatico; l'unica legge per razionalizzarla, in tal caso, rimane « l'ubi major (Magris) minor cessat »: fuori di scherzo, il dialettico *argumentum ad verecundiam*, una cosa molto seria. Se infatti l'intendere e apprezzare un testo significa decodificarlo, non sembra dubbio che a colui che è in possesso di un più ricco codice linguistico e filologico, verbale e storico-culturale deve venir concesso il privilegio dell'interpretazione. A meno di non rifiutare di prendere a modello dell'ermeneutica letteraria il modello linguistico, come invece oggi si tende a fare, riconoscendo che questo ultimo serve solo da propedeutica alla critica, e niente di più. Poiché tale appunto è la nostra convinzione (v. *L'arte è linguaggio?*, sulla rivista « Op. cit. », 1968, n. 11, pp. 5-45), ricorriamo perciò a un altro modello.

Per il logico il mondo del letterato è un mondo di possibili: il suo discorso concerne una rappresentazione mentale, non un referente, non ha denotazione oggettiva. Questa rappresentazione mentale è fornita di una sua legalità, che varia secondo diverse assiomatiche (altro è il sistema accettabile in un racconto naturalistico, altro in una fiaba, altro in una *science-fiction*, etc.). La cosa però non si ferma qui; se così fosse, tutto si risolverebbe in una questione di « verosimiglianza interna », cioè nella scelta arbitraria di una prestabilita assiomatica. Nasce invece proprio a questo punto il vero problema: le diverse assiomatiche — quante ce ne offre la storia letteraria — sono obbligate o libere?

Vediamo le due tesi.

I - Obbligate. Esistono i generi: non diciamo i tradizionali generi letterari, poema, romanzo, novella, lirica, etc., ciascuno con un suo sistema di coerenza (quel che è lecito nell'*Orlando furioso* non era ammesso nel più sbrigliato romanzo picaresco); intendiamo generi di assiomatica: storico, mitologico, onirico, leggendario, fiabesco, psicologico, avventuroso, poliziesco, etc., divisioni che si potrebbero moltiplicare all'infinito — per un logico — trattandosi

J. Roth era un artista tutt'altro che irriflessivo. Eppure

di « possibili ». In realtà si tratta di suddivisioni di fatto, a posteriori, sempre provvisorie e finite e standardizzate. Costituiscono criteri di giudizio in base ai quali il lettore accetta o respinge e il critico sistematizza legalmente i prodotti letterari: insomma sono le humane « regole del gusto » altrettante assiomatiche storiche.

Tesi contraria:

II - Libere. Le assiomatiche sono infinite, imprevedibili, libere. Prima di Kafka non esisteva la verosimiglianza inverosimile di Kafka. Possiamo farla rientrare nell'« impossibile credibile » di Aristotele, ma è ovvio che quell'impossibile-credibile di Kafka (poniamo quello della *Metamorfosi*) prima di Kafka non esisteva; e così via.

Il criterio della *verosimiglianza interna*, della autosufficiente coerenza letteraria, dunque non basta. Potrebbe infatti concludere tanto nel dire che tutto è liberamente obbligato, come nel dire che tutto è obbligatoriamente libero. La verosimiglianza interna rimanda a una *verosimiglianza esterna*. Certo, il referente del discorso letterario è sempre un'immagine mentale, e sarebbe ridicolo chiedersi se quell'immagine mentale è vera o falsa (come faceva B. Russell [1905]: ma i cervelli geniali si perdono anche in bagatelle); e quanto poi alla questione del romanzo storico, i *Promessi sposi* o *Guerra e pace*, essa fa un caso a parte. D'altronde dire con Frege (1892) o con Strawson (1950) che quella rappresentazione non è né vera né falsa, è giusto, ma non aiuta molto; e anche concludere con Mac Coll che si tratta di oggetti irreali, non serve (favorebbe la tesi II, sterile). Dobbiamo perciò riconoscere che una assiomatica interna non è sufficiente a costituire una assiomatica letteraria. Va integrata. Non si può non sottoscrivere, a questo proposito alla tesi di H. Reichenbach, quando dichiara: « I comportamenti dei personaggi fittizi nel loro contesto di fantasia devono presentarsi in modo da soddisfare le leggi della psicologia valide per le persone reali: in altri termini, le leggi supposte per le persone fittizie devono essere *obiettivamente* vere. Il soddisfare o meno a questa condizione di verità obbiettiva è un criterio in base al quale va giudicata la qualità della funzione immaginativa » (*Elements of Symbolic Logic*, 1966, p. 282). I personaggi di Gulliver rispondono a condizioni inverosimili, ma sottostanno alle leggi naturalistiche più abituali; Alice nel paese delle meraviglie si comporta in circostanze stravaganti da giudiziosa bambina, e risponde ai *non-sense* nei modi più sensati; la psicologia dello scarafaggio di Kafka è la più normale possibile. Non esiste un racconto dove « tutto è permesso » (come vorrebbe Northrop Frye)\*.

\* *Anatomy of Criticism*, N. York, Atheneum, 1967, pp. 51-52. Cfr. D. Chateau, *La sémantique du récit*, « Semiotica » 18, 3, 1976, p. 213.

è stato geniale solo quando gli è riuscita quasi per caso,

Un «referenziale esterno» è dunque essenziale al racconto letterario, e ciò propone un quesito. Non si tratta di un referenziale *ad libitum*, anche se è una scelta convenzionale. I referenziali possono essere quanti si vuole, ma rispetto ad essi lo psicologo, il sociologo, lo storico, etc. hanno sempre qualche cosa da dire. Lo storico, il sociologo, lo psicologo avranno molto da dire sui viaggi di Gulliver o su Robinson Crusoe; lo storico e il sociologo forse non hanno da dire niente (chi sa? non stanno mai zitti) sulla *Metamorfosi* di Kafka, ma lo psicologo ha da dire parecchio in proposito. E così via.

Tutto sta però in «quel che c'è da dire»: cioè in quello che l'opera dice. E a me il referenziale storico, sociale e psicologico della *1002. Nacht* non dice nulla: nulla di interessante. Forse invece a Magris dice troppo: perché egli è troppo competente, vive troppo all'interno, specialisticamente in quel mondo. Egli non è Monsieur X, il lettore universale. Certo *1002. Nacht* ci parla di un certo ambiente della Vienna «belle époque» estremamente datato, il quale tuttavia non diviene paradigma. Ci parla di una piccola povera-diavola proletaria Mitzi e di un povero-diavolo barone Taittinger. E poi? Anche la Gretchen del *Faust* era una povera-diavola. Tutta la cornice fiabesca aperta all'inizio e chiusa alla fine del racconto è incantevole e affascinante, proprio perché preannuncia un paradigma; ma poi il quadro che l'autore inserisce in quella cornice, per quanto avventuroso, è soltanto uno standard, uno standard umano, ma non ogni standard umano è un paradigma (può esserlo che so? lo standard *Bloom* di Joyce, come può esserlo il non-standard *Swann* di Proust). Nel caso dei personaggi di Roth della *1002. Nacht*, essi sono certamente abbastanza coerenti con un loro referenziale esterno, localizzati e datati, e la loro verosimiglianza interna è conforme a una corretta verosimiglianza esterna. Non è la datazione che ci disturba. E allora? È semplice. Sono poveri. Il loro referenziale è povero. E i poveri hanno sempre torto.

Va però specificato, che povertà e ricchezza costituiscono bensì un dato quantitativo (se l'attributo non piace si parli di «densità semantica», suona meglio), ciò non significa però che si tratti sempre di un fattore palese, esibito, esplicito. Per lo più è implicito, presupposto (la «presupposizione», da qualche decennio in qua, costituisce l'elemento principe della logica, figuriamoci poi della logica narrativa)\*\*. Il referenziale di un personaggio come Tarabas

\*\* P. F. Strawson, *on Referring*, 1950; N. Frye, *Anatomy of Criticism*, 1967; A. J. Greimas, *Éléments d'une grammaire narrative* (1969); C. Rohrer, *Le système de Montague, et les presuppositions* (1973); R. Stalnaker, *Présuppositions* (1973).

per una necessità non programmata, ma spontanea, e persino talvolta quasi contro intenzione, la combinazione vincente, una combinazione originale: in apparenza molto semplice, in realtà complessa, come tutte le combinazioni geniali. Pensare un IO e scriverlo come un EO.

### § 5 - Storia e favola.

A questa combinazione corrispondono poche opere. Roth non è stato di quegli autori che trovano subito una loro corrente e vi scivolano dentro come acquatici veloci.

era inesauribile, ma di esso Roth ci diceva ben poco: eppure ci è tutto presente. Viceversa del funzionario absburgico Trotta padre ci è detto molto, e ci è dato anche molto. Della madre del cugino Trotta in *Kapuzinergruft* ci è detto poco, e ci è dato tutto; e così via. Della consistenza sociale e psicologica di Taittinger e di Mitzi etc., invece ci è detto moltissimo, ma quel che ci è dato, a stringerlo, è ben poca cosa. Certo, il critico con un'operazione di estrapolazione può fare di Mitzi una Gretchen. Però leggendo Goethe non avevamo bisogno di estrapolare. E nemmeno — si parva licet ... — quando leggiamo del controllore Eibenschütz.

Che altro c'è da dire? Penso che con me Claudio Magris sarà indulgente. Ma i suoi colleghi? Che cosa significa — diranno — questo voler misurare quantitativamente i personaggi? Si spieghi (ci spiegheremo più avanti). Insomma, è o non è 'Mitzi' un'immagine mentale e quindi un personaggio letterario? E in caso positivo, lo si riconosca un po' decentemente: le gradazioni del + e — non contano, conta il sì e il no.

Ecco:

$$(\exists x^{li}) \text{ st } (y_1^{li}) \cdot K (y_1^{li}, x)$$

Così va meglio?\*\*\*

\*\*\* H. Reichenbach, *op. cit.* p. 283. Per chi avesse qualche perplessità (improbabile di fronte a una formula così trasparente), precisiamo che essa significa: che in almeno un discorso letterario  $(\exists x^{li})$  il nostro lettore (st) viene impressionato (K) in tutti i casi (x) da un termine nominale 'Mitzi', descrizione di un singolare personaggio immaginario,  $(y_1^{li})$ , il quale personaggio  $(y_1^{li})$  opera sul lettore in ogni caso (x). Si può però anche leggere: che Mitzi, personaggio descrittivo letterario  $(y_1^{li})$  adora (K) Taittinger (st), e che ciò vale per qualunque lettore (x), in almeno un'opera letteraria  $(\exists x^{li})$ . Semplice.

Ha incontrato molte correnti, è andato controcorrente, e così non poche volte ha logorato il suo talento. In che cosa consista la sua felicità di scrittura, ossia la sua conquista di autonomia in quanto successo stilistico, lo abbiamo accennato fin dall'inizio a proposito di *Radetzkymarsch*, là dove abbiamo rilevato, accanto a momenti di inabile opacità rappresentativa, momenti geniali in cui la rappresentazione dell'accadere si riassorbiva nella narrazione, nella prospettiva a fuoco, nella giusta nitida distanza dell'accaduto.

Questo ancoraggio di Roth alla dimensione del trascorso, del tempo passato, non è sfuggito ai critici, nè avrebbe potuto sfuggire; ma in genere è stato colto in una dimensione contenutistica, o addirittura ideologica. L'attenzione per l'arte di Roth si è risolta nell'attribuirgli un processo di scrittura e nel ricorrere a un processo di lettura prevalentemente eteronomi. La cultura e la società degli *Ostjuden* galiziani, il senso della plurinazionalità tanto prossima a una sovra-nazionalità del mondo austro-ungarico, con il quale la piccola patria dello *shtetl* come pure la *Heimat* degli slavi potevano vivere in simbiosi, e la crisi di questa condizione<sup>9</sup>, sono stati studiati come le testimonianze che danno un senso alla letteratura di Roth. Solo in questa interazione la sua opera letteraria — oltretutto abbastanza poliedrica — acquisterebbe tutta la sua densità semantica, le facce del poliedro riflettendo tanti aspetti della realtà storica; la sua arte non sarebbe arte se non fosse documento, sia pure immaginativamente alterato. Si riconosce che Roth non è fedelmente storico, ma sempre temporale. Questo il più diffuso modo di leggere Roth.

Che spesso Roth tendesse a sciogliersi da questo legame, e che il suo non fosse mai un vero realismo storico, che la sua storia fosse anche in parte anacronistica, non mancò di notarlo qualche acuto critico<sup>10</sup>. Ma lo si è giudicato un errore ideologico (di conservatorismo)<sup>11</sup>, e persino

<sup>9</sup> Magistrale in tale senso il volume di C. Magris, cit., ricchissimo di riferimenti.

<sup>10</sup> *op. cit.* c. II, § 2.

<sup>11</sup> *op. cit.* loc. cit.

estetico (distruzione del narrativo, « spazio immaginario », « stilizzazione del niente », « ironico rifugio nel libro », « parola svanita »...) <sup>12</sup>. Sembra ovvio che, se tale interpretazione era giusta — e certo era acuta e bene informata —, lo era da un punto di vista che abbiamo definito di fruizione eteronoma. Ma la natura del risultato non può far dubitare del punto di vista? Non si rischia, così, di sfuggire a un desueto dilemma astratto, quello del crociano poesia-non poesia, ma di cadere in un altro dilemma non meno astratto, sociologia-non sociologia?

L'ebraismo orientale, il mondo slavo, la civiltà asburgica, sono le articolazioni del referenziale storico di Roth, quasi tre stadi, tre cariche della sua ispirazione. Ma quando il lancio riesce, quale è la forza inerziale che trascina il suo satellite, e quale è la sua orbita? Certamente lo *Judentum* gli ha fornito una matrice ideologica fin dagli anni giovanili, non priva di prese di posizione polemiche: l'ebraismo contro il nazionalismo, il popolo contro la nazione, la tradizione contro la storia, la sacralità contro la secolarità...; e questo gli ha permesso anche la comprensione del mondo slavo (che pure era quello che faceva i pogrom), e l'adesione alla mentalità asburgica, e a fare di quella civiltà e di quello stato una pietra di paragone, e poeticamente un mito. Ma, se la presa di coscienza ebraica fu per Roth un punto di partenza per l'acquisto della *Weltanschauung* asburgica (Roth fu incline persino a convertirsi infine al cattolicesimo) <sup>13</sup>, tra l'una e l'altra — ci sembra — non ci fu solo un ampliamento, un rapporto di parte e tutto, o di transfert e di analogia, come hanno veduto i suoi critici (anche se questa veduta è per sé un acquisto irrefutabile), bensì qualche cosa di più: un incremento, che fu anche un capovolgimento di ispirazione. L'eroe positivo ebraico è sempre un fedele della Legge; l'eroe ariano è un ribelle. Nell'ordine dello *shtetl* si deve rimanere <sup>14</sup>; dall'or-

<sup>12</sup> *op. cit.* c. IV, § 12, pp. 298-301.

<sup>13</sup> v. D. Bronsen, *Joseph Roth. Eine Biographie*, 1974, c. XVIII.

<sup>14</sup> cfr. *Juden auf Wanderschaft* (1927).



dine dell'Impero non si può non uscire. La ispirazione ebraica di Roth, come quella di tanti scrittori ebrei era prevalentemente ambientale e tradizionalistica, e sempre in pericolo di cadere nel folclore; Roth non si fermò a questa, ma passando a un'altra, passò anche a una diversa dimensione che non era più neppure storico-psicologica, nè romanzesca, ma qualcosa di diverso: qualcosa che nasceva da quella prima ispirazione ma rovesciata, trasformata in modo irricognoscibile.

Come si avrebbe torto a leggere il *Radetzky* quale storia del crepuscolo di una famiglia, così si avrebbe torto a leggervi solo il crepuscolo di una civiltà, la civiltà austroungarica, un romanzo storico. La sua sostanza è piuttosto una parabola. Ciò è stato riconosciuto. Ma fino a che punto si è individuato il senso di quella parabola? Fino a che punto vi si è riconosciuto il referenziale ultimo dell'ispirazione di Roth, in base al quale ci si fa trasparente l'interpretazione di gran parte della sua opera e si può misurarne il successo?

Quale parabola?

Nel *Radetzky* la parabola non è sempre pura, anche se è evidente; non esce sempre dalla atmosfera storico-politica che la annebbia e rischia addirittura di mistificarla (non si interpreta d'ordinario quel romanzo come esclusivamente conservatore, nostalgico?) In realtà, malgrado tutto, essa risulta alla fine ben visibile e incisiva. Più limpide e esatte, come traiettorie inerziali, saranno in seguito le parabole di certi racconti, di *Tarabas* e del *Falsches Gewicht*.

#### § 6 - La trasparenza della parabola.

Una parabola la si legge sempre in trasparenza; è una filigrana più sottile di una allegoria. Ma vi sono carte tanto vivacemente stampate che l'intravedere la filigrana richiede molta attenzione; in altri casi più semplici il disegno traspare subito, limpido e aereo.

Il primo è il caso di *Radetzky*, il romanzo più

riuscito e più celebre di Roth: al quale la ricca duplicità, di episodio storico e di parabola eterna, ha giovato. Il pubblico letterario è come le democrazie politiche, capisce anche quello che non capisce (le oligarchie politiche o letterarie capiscono meglio, ma quando non capiscono, non capiscono del tutto): il pubblico ha letto la morale storica e ha sospettato la morale umana; e l'arte è anche un affare di sospetti.

Il lettore ha intravisto dietro quel disegno storico un disegno eterno, o più modestamente naturale, della umana « natura umana ». Con rispetto dello storicismo, esiste pure una astratta natura umana. Dietro i valori dell'episodico e del dialettico c'è sempre una essenziale logica illuministica.

La parabola illuministica del *Radetzky* è molto semplice; e il suo fascino sta proprio nel prender quota a partire da una enorme spinta storica. Quando i Trotta escono dall'ordine atavico della fedele ubbidienza del servus slavo e cercano e trovano il loro equilibrio nel nuovo ordine aulico asburgico (non senza inquietudini; il primo Trotta, l'avo, prova qualche ribellione e repulsione), la prima generazione, del figlio, alto burocrate, può vivere senza dubbi nè sbandamenti, nell'umiltà e nella grandezza del servizio; anche quello dell'Imperatore era un servizio. Ma quando nel nipote Trotta riemergono più acuti e assillanti i dubbi dell'avo, tutto si incrina. Prima l'assurdità del duello e la morte dell'amico Demant, poi i desolati dubbi del conte Choinicki, poi il crudele dovere di sparare sugli scioperanti, infine lo spettacolo ignobile dei comilitoni ungheresi alla morte di F. Ferdinando, questi episodi spezzano la fiducia in quell'ordine, lo mostrano tarlato, vicino al disfaccimento. Quel sacro si rivela un feticcio, e con l'ordine sociale vacilla l'individuo, crolla l'uomo.

Questo crollo coincide con una nuova incipiente formazione, con una rieducazione, con una *Bildung* per assurdo, à rebours, cieca ma sicura. Il giovane Trotta si differenzia e si allontana progressivamente sempre più dai compagni, e infine se ne separa. Prima cambia reggimento, diserta dalla sua società privilegiata, poi abbandona l'eser-

cito e si isola in una casupola da giardiniere, come un inverosimile eremita, e quando scoppierà la guerra — che ogni ufficiale di carriera attende come la sua missione — morirà nel portare fraternamente aiuto ai compagni e non nell'assalire il nemico. Un pò di Tolstoj? Forse. In Trotta è già prefigurata la conversione di Tarabas.

Ma non è proprio questo — si dirà — che si è sempre letto nel *Radetzkymarsch*? Certo, poichè vi è scritto; ma non sempre, non del tutto, e non così. Lo si è letto soprattutto come storia, storia romanzata, non come parabola, e non come la *Bildug* che questa vuole illustrare. La parabola in genere la si è riconosciuta di preferenza dove ce n'è troppa (*Leviathan*, *La leggenda del santo bevitore*: quasi un Kafka), dove comincia ad essere accartocciata e secca; assai meno invece dove è nascente e viva. Ma se nella dimensione storica dei suoi affreschi non si coglie il disegno della parabola, non si coglie Roth, o solo il meno e non il più di Roth.

Il minor Roth non sta dove egli non mira alla parabola (vi aspira sempre), ma dove vi tende a vuoto, dove mima una parabola incompleta o forzata, inesistente. Un esempio ne è offerto dal *Beichte eines Mörders*, dove lo stile in prima persona non è il suo stile narrativo, ma — molto peggio che nella *Kapuzinergruft* — uno stile romanzesco, tutto scenico, e il contenuto non è una *Bildung* autodistruttiva, etica, ma una distruzione estrinseca, per atti inconsulti suggeriti addirittura da un personaggio che è il diavolo, il Diavolo in carne ed ossa, col piede zoppo. Tutta la psicologia delle passioni (sete di giustizia e amore sensuale) è poi semplicemente recitata, ed alquanto kitsch. In sostanza, una goffa fiaba, non una parabola.

Quale è allora la *sua* parabola? Sappiamo che soltanto uno stretto stile narrativo la rende con assoluta evidenza (è come se impedendogli ogni indugio gli impedisse di fermarsi a mezza strada, ma lo obbligasse a darle compimento). L'abbiamo veduta: è una *Bildung* negativa, una negazione, una autodistruzione che è una purificazione, la nascita, o l'aspirazione alla nascita, di un nuovo uomo. Non è soltanto un senso distruttivo o autodistruttivo in-

volontario del protagonista, ma una catastrofe foriera di una catarsi. E soltanto quel suo stile narrativo epico consente questa epica morale.

Raggiungere la trasparenza della parabola, cioè l'evidenza di una legge in un episodio — e nel caso, una legge tragica —, è il successo stilistico, la conquistata autonomia letteraria di J. Roth. La perfezione, o almeno la purezza, egli la raggiunge in due lunghi racconti, i due capolavori: *Tarabas* e il *Peso falso*.

### § 7 - La parabola modello.

Una parabola ha sempre qualche cosa di enigmatico. È più facile ma più segreta di un'allegoria (che è più complicata, ma più precisa: è un sistema logico di simboli). A rigore ogni opera d'arte è enigmatica, realizza il precetto stilistico raccomandato dagli antichi (Teofrasto, Demetrio), di non dire tutto, di lasciare al pubblico qualche cosa da pensare, di indurlo a sforzarsi per conto suo. La teoria della collaborazione tra lo spettatore e l'autore, non è d'oggi, ha duemila anni; e la parabola, tutta fondata sull'enigma e il suo scioglimento, ne è una delle forme primigenie.

In uno dei capolavori di Roth, il racconto *Tarabas*, c'è un momento che è, tra tutti gli episodi di Roth, il più acutamente enigmatico: l'improvvisa, non spiegata conversione di Tarabas. L'autore non ha voluto darcene neanche un solo motivo. E questo episodio illustra meglio di ogni altro l'essenza specifica della parabola di Roth.

Chi legge soltanto quel racconto, allorchè giunge a quell'episodio impreveduto rimane sconcertato, e un'ombra di impersuasione lo accompagna fino alla fine. Chi ha già letto *Radetzkymarsch* invece trova tutto semplice e come spiegato. E chi ha letto *Radetzkymarsch* e *Tarabas* capisce poi il senso della storia di Anselm Eibenschütz nel *Falsches Gewicht*. Sono tre cifre diverse (e altre ne sono riconoscibili, analoghe) con un unico comun denominatore. Non vi sono più dubbi allora su quello che è il tema originale della narrativa di Roth.

Il m. c. d. sta in questo: che l'uomo ha bisogno di una regola, di un codice, di una norma di vita, non estrinseca ma fatta sua; solo in tal modo egli è insieme morale e sociale. Ne ha bisogno per essere individuo, persona. Questa regola che lo sostiene può essere, nel mondo di Roth, la tradizione ebraica, il costume familiare e sacrale dello *shtetl*; ma hanno avuto torto i commentatori di Roth a insistere in prevalenza su questo modello. Esso è stato certamente per Roth il modello originario, lo *Ur-Vorbild*, la matrice, il modello di tutti gli altri suoi modelli, ma è un fatto che la sua arte grande e potente egli l'ha raggiunta proprio quando, partendo di qui, egli ha individuato per i suoi personaggi altri modelli, e proprio modelli laici, meno definiti e fissi, meno obbligati, più sciolti e più arbitrati del modello originario. In ultima analisi la tradizione ebraica, anche se è sempre presente nel mondo di Roth, vale come un'altra qualsiasi tradizione, in certo senso anche meno. Quello che conta è un costume in quanto tale, una solidarietà, una fraternità, una obbedienza e una funzione, in altri termini una disciplina, nella quale soltanto l'individuo si costituisce e consiste: la civiltà absburgica e la burocrazia statale per il funzionario Trotta padre, la civiltà e la carriera di ufficiale per Trotta figlio, l'ordine rivoluzionario per Kargan nello *Stummer Prophet*, la caserma, abbandonata con nostalgia per il controllore Eibenschütz, il costume guerriero di comando e di avventura per Tarabas, etc. Quando un tale ethos, quale che sia, viene meno — lo abbiamo già veduto — l'animo dell'individuo si incrina. L'occasione ne può essere un fatto trascurabile, un minimo urto con la realtà, ma la sua personalità va in pezzi. L'uomo ha bisogno di un ordine ideale e reale non precario. Senza di quello è senza corazza, è un vulnerabile mollusco fuori della sua conchiglia.

E qui nasce la parabola. Tutti gli ordini sono precari; tutti decadono. Decade la morale della *thora* e dello *shtetl*, sopraffatta dalla civiltà borghese (*Hjob*), decade l'ordine civile e storico absburgico, minato dai nazionalismi (*Radetzky-marsch*); si corrompe l'ordine fervido e fraterno della rivoluzione (*Der stumme Prophet*); si rilassa e si corrom-

pe la disciplina dell'onesta vita civile (*Das falsche Gewicht*); viene meno l'ordine esaltante della guerra (*Tarabas*)... Ogni ordine è un valore vissuto come assoluto, soprastorico, ma che ha un destino perituro, storico. « Per non perire — diremo con Th. W. Adorno — ogni formazione della società lavora inconsciamente alla propria morte ». <sup>15</sup> Tutta l'opera letteraria di Roth dimostra solo questo: che ogni ordine si dissolve, e che l'ordine è necessario; la sua decadenza mette in crisi ogni volta l'individuo, e proprio questo ne dimostra l'esigenza inevitabile, la trascendentalità. La storia e la cronaca diventano in tal modo parabola.

Un'ombra religiosa si stende su tutti gli eroi sconfitti di Roth: la dissoluzione di un ordine mondano comporta un senso di vanitas, e crea una disposizione negativa, propria di tutte le religioni. Non è solo lo sfacelo del paterno Impero che può dirsi una parabola dell'estinzione del sacro, come è stato scritto acutamente <sup>16</sup>; è l'incrinarsi di ogni ordine che può dirsi una estinzione del sacro: anche il disfarsi del proprio piccolo ordine privato, anche dell'ordine di vita di personalità deboli, come il Trotta della *Kapuzinergruft*, o di imbecilli quali Golubtschik, il protagonista di *Beichte eines Mörders*, o del vanesio barone Taittinger, protagonista della *1002. Nacht*. Ovviamente in questi ultimi casi la parabola fa poco parabola: non nasce una vera crisi, e la catastrofe non conosce catarsi; la parabola è dimezzata.

Quando invece la parabola di Roth è veramente tale, è esatta come una cifra, è un'equazione. Un'equazione che può avere due soluzioni, due risultati (talvolta contemporanei, paralleli o fusi). Reciprocamente, dove il racconto di Roth non è il racconto di una crisi, ivi non è nemmeno racconto: e non vi è crisi ove il protagonista non ne esce, non la risolve.

Per risolverla non vi sono che due soluzioni, per lo più affiancate: così in *Radetzky-marsch* la soluzione del Trotta padre e quella del tenente J. C. Trotta figlio; in *Ta-*

<sup>15</sup> Th. W. Adorno, *Scritti sociologici*, Torino 1976, p. 225.

<sup>16</sup> C. Magris, *op. cit.* p. 195.

*rabas* quella del capitano Konzew e quella di Tarabas. I primi perseverano nell'osservanza dell'ordine anche quando l'ordine vacilla, ubbidiscono alla consegna (Konzew fino alla morte): vivono fino in fondo la retorica del loro sistema, anche quando cominciano a dubitarne. Gli altri reagiscono, anche istericamente, fuggono nella ricerca disperata e tragica di un nuovo ordine: ignoto, sperato, scommesso, misticamente negativo. In modo grossolano, due strade: per metafora, una stoica e una cinica, una scolastica e una mistica, una di perseveranza e l'altra di evasione, una di fedeltà e l'altra di ribellione, una di autoconservazione e l'altra di autodistruzione. Naturalmente sono metafore. Entrambi i motivi costituiscono la dialettica della ispirazione di Roth, ma è solo quando prevale lo sconvolgimento del secondo motivo che l'arte di Roth si solleva.

Perciò non diremo che lo *Judentum* è la sua ispirazione. La tenace resistenza ebraica nella tradizione fa da sfondo da basso continuo, da referenziale, ma non da tema all'arte di Roth. Il tema della fedeltà ebraica è stato esaurito e bruciato nel racconto *Hjob*; dopo di allora diventa sussidiario, un ingrediente, un termine di confronto dell'altro tema: dell'infedeltà aria alla legge: della fuga, della secessione dal proprio ordine, che è sempre perituro, corrottilabile, insoddisfacente (non è l'incrollabile pietrificato ordine di Javeh). L'individuo è costretto ogni volta a ribellarsi, e soffre di tale ribellione. Questa ribellione e questa sofferenza sono sentite da Roth come troppo universali per venire sceneggiate in forma di dramma, dialogato o romanzato; devono trasparire narrativamente come una eterna favola, una parabola.

Riconosciamo questo motivo negli abbandoni e nelle rinunce del mite C. J. Trotta; lo ritroviamo, nel rivoluzionario Kargan, che si avvia « per forza eppur volontario » in Siberia; nel protagonista della *Kapuzinergruft* che opta per un modesto reggimento slavo; in Tarabas, che abbandona l'esercito e si fa pellegrino viandante; nel controllore dei pesi Eibenschütz, che continua sì la sua vita di servizio, ma ormai sull'orlo di un abisso, nella vertigine di una continua ribellione che è una autodistruzione. Questo tema

costante della autodistruzione, un positivista del secolo scorso l'avrebbe spiegato con la natura di bevitore di Roth, noi vediamo piuttosto nella passione di bevitore di Roth un risultato della sua tendenza alla autodistruzione.

#### § 8 - Due racconti perfetti.

La crisi, lo sconvolgimento, la ricerca della catarsi è forse più tetramente tragica e più assolutamente poetica che altrove nella vicenda lineare del racconto *Das falsche Gewicht*. Qui il protagonista ha compiuto un primo errore, è incespicato e ha perduto il passo: è uscito dal suo ordine, l'ordine militare a cui la vocazione l'aveva destinato: per una mera debolezza, per una mediocre colpa dalle conseguenze inesorabili, come nelle tragedie greche. Ai piccoli errori non c'è rimedio. Ha ceduto alla giovane moglie, che voleva una vita borghese (per Roth, misogino, la donna è una creatura sempre sciocca, futile e infida, senza cervello nè cuore nè sensi, capace di *Liebelei* non di *Liebe*, ed è sempre funesta portatrice di guai). A nessun costo si deve uscire dal proprio costume. Da quel momento qualcosa nel protagonista Anselm Eibenschütz si incrina: la sua esistenza si fa inautentica, senza fervore, e anche la sua vita coniugale si spezza. La giovane moglie, che vuole abbracciare un uomo nudo e che si trova tra le braccia un uomo sempre idealmente in divisa, lo tradisce, gli dà un figlio non suo: ed egli cercherà evasioni, che sono delle velleitarie ribellioni a quella regola ormai imbastardita che è la vita civile, dove tutto è incerto e infido, senza tuttavia uscire dalla sua regola. Via via si rende conto che l'ordine in cui vive — è di falsari, ladri, contrabbandieri. È l'allegoria del mondo, in cui l'uomo puro si sente alienato. Egli continua a difendere dal disordine il suo settore di ordine — la giustizia dei pesi dei commercianti — incorrottilabile, e per altro verso cerca in quello stesso disordine (l'alcool, l'amore sensuale di una zingara, l'atmosfera dei disertori) una fuga dalla sua decessione. Fedeltà all'ordine e ribellione all'ordine si confondono. Egli, il controllore,

falsifica i pesi dell'esistenza, scambia il vero e il falso alla ricerca del peso giusto, e tutti i suoi pesi sono falsi e tutti i suoi pesi sono giusti, come gli verrà riconosciuto da Dio, il Grande Verificatore, nel delirio della agonia. La ribellione di Anselm Eibenschütz, spirito umile, è tutta interiore; si manifesta solo in qualche distruttivo disordine di vita; ha la dignità della contenuta tristezza; è una rivolta gonfia e repressa, e perciò tanto più lacerante. Niente, nel racconto, viene analizzato, niente viene rappresentato e descritto; anche le presenze della natura, bellissime, vive e insieme araldiche, anche qualche breve scena di evento, scorrono riasorbite nel processo narrativo come in una corrente veloce e avventurosa, quella dei rapidi torrenti che danno l'angoscia del pericolo. Stilisticamente e umanamente è il capolavoro di Roth.

Il caso di *Tarabas* è più complesso; ed è più difficile, ma anche più facile: ai nostri fini più didascalico.

La crisi del protagonista di *Tarabas* appare come un enigma; in realtà è un paradosso; e un paradosso è una analogia capovolta, basta rovesciarla e si spiega. Il paradosso è che l'ordine di *Tarabas* è un disordine. *Tarabas* è il personaggio vitale, energetico, impulsivo, irriflessivo, egoistico, arbitrario, prepotente e innocente. Il suo egoismo, come una perpetua immaturità adolescenziale, provoca dovunque vittime, senza malvagità; in ogni confraternita, involontariamente, irresponsabilmente calpesta qualche cosa, persino nella famiglia; persino il padre lo maledice e lo scaccia. Solo nella guerra egli trova la sua patria, il suo ordine: « Der Krieg wurde seine Heimat. Der Krieg wurde seine grosse, blutige Heimat »<sup>17</sup>. Nella confraternita d'armi egli riconosce la propria collettività, ivi il suo egoismo e la sua violenza possono farsi generosità e abnegazione: « Tutti amavano *Tarabas*, e tutti lo temevano ». La guerra è la sublimazione della milizia, e la milizia è la sublimazione dell'ordine dove tutto è comando e ubbidienza, dove tutto si subordina a tutto, tutto intera-

<sup>17</sup> J. Roth, *Werke*, in 4 vol. Amsterdam 1975, *Tarabas*, c. VI, p. 347.

gisce, dove viene esaltata al massimo insieme l'iniziativa individuale e la regola anonima, dove la collettività è tutta un contatto organico, vivente. L'esercito è l'ordine: non più l'ordine delle gerarchie, dei regolamenti, delle manovre, delle parate, delle cerimonie care ai Trotta (e all'Imperatore austriaco), ma l'ordine della guerra, dove tutto è abitudine e tutto è improvvisazione, tutto è regola e tutto è eccezione. Questo ordine di guerra, vissuto da ufficiale o da capobanda, è il suo ordine, e in questo ordine si espande e si pacifica la sua personalità. Ma quando la guerra viene meno, e trionfa prima il marasma rivoluzionario e poi l'esigenza di un nuovo ordine amministrativo, burocratico, formale, allora è come se una sana marea si ritirasse, che lascia *Tarabas* senza elemento. È la crisi. Al giovane tenente C. J. Trotta era venuto meno l'ordine della disciplina, dell'autorità, del rispetto, dell'osservanza e del cerimoniale; a *Tarabas* viene meno l'ordine del comando, del prestigio personale, dell'iniziativa, della azione e della solidarietà guerriera.

Il ritorno all'ordine è la fine del suo ordine. È la consapevolezza che il suo ordine era provvisorio e precario, come tutto era stato provvisorio e precario nella sua vita. Si rende conto che dietro a lui, persistente, ineliminabile, stava sempre il vecchio ordine nel quale egli era stato sempre un irregolare e un fuggiasco. Dal generale mandato in ispezione, dopo i disordini nel villaggio, viene fatto consapevole che non ha più da dare ordini, ma da riceverne e da farne eseguire; che le sue infrazioni al vecchio sistema non sono state dimenticate e scomparse, ma sono state sanate proprio nell'ambito del vecchio sistema; e che anche quella legge intima, privata, dell'amore, che egli credeva di avere imposto con maschia arroganza alla cugina Maria, è stato rifiutato; egli può non solo fare ingiustizie, ma subirne.

Gli ebrei sono sempre l'antifrasi e l'antitesi, il controcanto dei protagonisti di Roth. Di fronte al giovane C. J. Trotta, beniamino privilegiato, stava come suo fattore contraddittorio l'ufficiale medico Demant, non privilegiato; di fronte al Trotta integrato nella casta militare, il Demant

aspirante professionista borghese. Di fronte alla convinzione autoritaria di Tarabas si scatena l'indisciplina sobillata da un soldato agitatore ebreo; di fronte al suo attivismo prevaricante sta la passività paziente, la costanza immobile della comunità ebraica, e il loro senso solidale di fronte alla sua anarchia. Tarabas già vacilla nel suo ubi consistam: ha perduto la sua norma: in fondo non ne ha mai avuto una; aveva creduto di trovarne una, e ora gli è venuta meno. E proprio allora compie l'atto — un insignificante gesto — che scatena la sua crisi. Per un impulso superstizioso, per irritazione, per violenza, brutalizza un vecchio ebreo che, per pietas — per portare in salvo i rotoli della *thora* — ha osato uscire dal ghetto dopo il pogrom; lo offende, e alla sua misera reazione, lo colpisce e lo umilia, gli strappa la barba. Strappare i peli della barba a un vecchio ebreo in tempi di pogrom non era poi un enorme delitto (anche agli occhi del parroco da cui andrà poi a confessarsi), ma è l'atto che lo rende consapevole del suo disordine. Dopo l'episodio, risvegliandosi nella sua camera, nella locanda di un taverniere ebreo, non vede intorno a sé che effigi di ebrei: esempi di un ordine immanente, uomini che vivono in un ordine sovraindividuale, il contrario del suo. Si ritrova nelle tasche i peli della barba del vecchio, e alla sua chiamata accorre l'oste ebreo Kristianpoller, l'uomo più ragguardevole del paese, e infine sulla parete lo guarda un ritratto a lui sconosciuto: l'ebreo Moses Montefiore, l'eminente borgomastro di Londra — gli spiega l'oste — che anche la regina d'Inghilterra riveriva. Egli invece non ha rispettato gli ebrei, e ora che la guerra è finita, in confronto alla loro disciplina solidale si riconosce fuori di ogni ordine, un isolato, un solo: nessuna autorità legittima più la sua brutalità, che fino allora aveva esercitato in modo così naturale, e così giusto; ora essa è delitto. Un delitto, proprio perchè egli, come persona, è un nulla: è una formica senza formicaio, un'ape senza alveare, un lupo senza branco. Gli ebrei non valgono più degli altri portatori di ordine, per Tarabas, ma egli non è portatore di alcuno. Perciò decide di accettare questo stato fino in fondo. È quello in cui si riconosce: sarà la sua pe-

nitenza. Abbandona l'esercito, il rango, il potere: si fa viandante, pellegrino, eremita, miserabile, pezzente. È sempre stato in fondo e continua ad essere un ospite isolato, un singolo, un pellegrino provvisorio su questa terra: « ein Gast auf dieser Erde ». Viandante sempre in cerca di una illusoria stabilità. Anche di lui arrogante, come del modesto controllore Anselm Eibenschütz, si potrebbe dire che tutti i suoi pesi erano stati falsi e tutti i suoi pesi erano stati veri; ma ora egli crede di avere trovato definitivamente il peso giusto.

#### § 9 - *L'arte di Roth.*

C. J. Trotta, Nikolaus Tarabas, Anselm Eibenschütz: tre destini, tre itinerari paralleli, tre ribellioni all'ordine, tre fughe, tre autodistruzioni, tre morti e tre purificazioni. Ogni storia è una storia diversa e enigmatica (e altre se ne potrebbero aggiungere simili, nell'opera di Roth), ma confrontate l'una con l'altra divengono trasparenti. Dicono quanto difficile, impossibile, e santo, è per la serpe umana uscire dalla propria pelle; quando deve uscirne, muore.

Dall'una all'altra lo stile si decanta. Quell'alternativa di narrazione e rappresentazione, che faceva misto e ineguale lo stile del romanzo *Radetzky marsch*, ora si unifica, si assotiglia. Nei racconti la rappresentazione lascia luogo alla narrazione, o vi si incorpora, o vi si riassorbe. Non è più necessario quel telescopaggio mnemonico che faceva la singolarità e fungeva da rimedio di *Radetzky marsch*. Ma non si può parlare di un fenomeno di evoluzione, di maturato talento stilistico dell'autore: opere successive (p. es. la *Kapuzinergruft*) offrono un ritorno alla insoddisfacente mescolanza primitiva. Non si può attribuire nemmeno questo stile più veloce e compatto, con la sua prospettiva epica, lontana, alla prerogativa del racconto breve in confronto del romanzo; racconti brevi posteriori (come *Die Geschichte von der 1002. Nacht*) presentano di nuovo quell'ibrido. Non diremo che Roth è un talento che non impara nulla; diremo che non impara a non sbagliare.

Ciò che si può dire è invece questo: che quando rappresentazione e narrazione si fondono e il tutto si risolve in un raccontare fluido e veloce, quando le cose si fanno nitide e sintetiche come già accadute, in una prospettiva lontana, solo allora il racconto si fa perfetta parabola; non soltanto il linguaggio ma il significato si fa lineare e essenziale, e completa il proprio ciclo. Soltanto quello stile dà quei risultati; dove quella tecnica è parziale, i risultati significativi sono parziali. Ricco e misto, il romanzo *Radetzky* ci è servito per questo da campione di prova: quei momenti di stile narrativo erano i suoi momenti di successo, che ne hanno permesso la riuscita finale; è l'unico romanzo dove la parabola si è resa compiuta.

Le storie di Roth sono sempre avventurose e imprevedibili, senz'altro paragone se non quello della letteratura picaresca (i cui modi hanno messo antiche radici nel mondo germanico), eppure quando sono fortunate danno un risultato semplice e lineare.

Possiamo definire il loro stile come evocativo e non scenico, epico e non drammatico, un raccontare e non rappresentare. In questo stile di parabola anche gli eventi più imprevedibili e improbabili e le figure più fantasiose non turbano la normalità di una epopea quotidiana, simili ai vortici e ai risucchi del fiume, che si sciolgono nel suo scorrere normale. Gli episodi non si incastrano gli uni negli altri, non si implicano come momenti teatrali ove una scena consegue all'altra, una premessa e una conseguenza. Prevalde il nesso di congiunzione su quello di implicazione. Soltanto smontando e ricostruendo il suo racconto, da critici pedanti, vi troviamo motivi e cause, ragioni psicologiche, i perchè dei comportamenti dei personaggi. Le storie riuscite di Roth non sono lunghe catene di avvenimenti, sono lunghe corde, che finiscono al punto giusto, spezzate.

C'è parabola e parabola. C'è la psicologia che si sublima in allegoria, con Kafka; un'attitudine che non è di Roth. La sua psicologia si cancella, si nasconde nel racconto, e si fa pura narrazione di avvenimenti, epica, e la sua epica si fa allegoria, paradigma: una allegoria spontanea, non

mai esibita. È passato da un IE a un EO. Questa è la sua cifra, e di nessun altro.

La sua parabola non è dunque *la parabola*; è la parabola di Roth: un genere suo, una favola, che non si perde fuori dal senso narrativo del racconto: non diviene immediatamente emblematica, come d'ordinario quel che si intende per favola, per parabola; non diviene un sistema di archetipi, come la favola-fiaba; conserva la sostanza psicologica con la sua singolarità, elevata a epica e a allegoria. Ogni storia è contingente e accidentata, ma ne esce un senso paradigmatico.

In tale combinazione c'è sempre una carta che egli tiene nascosta, come un geniale baro. In *Radetzky* tiene nascosto l'O, in *Tabas* tiene nascosto l'I, nel *Falsches Gewicht* tiene nascosto l'E. Vince solo quando giuoca tutte e tre le carte. Si potrebbero studiare le sue opere meno riuscite come quelle in cui non ha saputo giocare tutte queste carte, non ha saputo barare (in *1002. Nacht* non c'è E), oppure ne ha giuocate delle altre, sbagliate (in *Kapuzinergruft* non c'è E, e c'è A). Ma sarebbe pericoloso.

#### § 10 - Valutare e capire.

Pericoloso non per Roth, ma per noi. Insistere a parlare di un Roth maggiore e di uno minore, di un Roth riuscito e di uno fallito, farebbe accusare la nostra indagine (excusatio non petita...) di essere non solo antipatica ma paleolitica, riconducibile alla vecchia formula « poesia — non poesia »; un'indagine non descrittiva ma valutativa, assiologica e non fenomenologica (come invece oggi si preferisce).

In realtà il valutare, il selezionare, il discriminare è una propedeutica indispensabile al distinguere, al descrivere, al capire. Non esiste una analisi esclusivamente di fatto, puramente individuante, descrittiva. O sarà una verifica storico-sociologica, ambientale (è il caso più frequente di eteronomia contenutistica), e i suoi parametri saranno sempre subordinati a valutazioni ideologiche, e queste, inconfes-

satemente politiche; la migliore critica su Roth in genere non vi si sottrae. Oppure sarà un'indagine strutturale, stilistica, e non potrà non partire da risultati di gusto, e assiomaticizzarne le componenti, come noi abbiamo fatto. Non c'è possibilità di distinguere i modi di un autore se non partendo dai suoi risultati, e i risultati sono valutazioni di risultati. Perciò abbiamo creduto di riconoscere l'originalità di ispirazione di Roth — e con questo l'unità ideale della sua opera — soltanto col modo antipatico di individuare le sue riuscite, distinguendole dai suoi fallimenti. Per criterio positivo abbiamo assunto l'incontro di due sue prerogative immediatamente palesi: A) un prevalente *stile* narrativo, e B), consono ad esso, un particolare *tema*, di un certo ciclo umano. Insieme fanno un criterio formale e contenitivo nel quale riconosciamo la cifra Roth.

Ciò lascia pensare che la distinzione del nostro ultimo « cane morto », Benedetto Croce, non era nè erronea nè piatta nel suo principio quanto oggi si crede, ma soltanto insufficiente nelle sue applicazioni. Opinabile — insieme generico e restrittivo — era il criterio da lui usato per distinguere la poesia dalla non-poesia (egli stesso finì col dubitarne), non già il principio di distinguerle. Scartato questo criterio autonomo, non rimarrebbe infatti che l'altro, anch'esso egualmente valutativo, sulla base dei principi estrinseci che abbiamo detto (in base ai quali la *Kapuzinergruft* dovrebbe venir preferita al *Radetzkymarsch*, o lo *Stummer Prophet* al *Tarabas*, e via dicendo, ciò che i critici non si azzardano a fare, per timore di dover cambiar mestiere). Il « nolite judicare » in questo campo è impossibile: il criterio del giudizio nasce dalla ricerca, ma senza di esso non vi sarebbe possibilità di ricerca.

Analizzare e valutare. Distinguere le componenti stilistiche della prosa di Roth è valutarne la funzione e i risultati, l'efficacia. Non c'è fenomenologia se non su base assiologica, e quanto al pericolo di dogmatismi, si tratta di un pericolo facilmente neutralizzabile nella multipla cultura contemporanea. Privilegiare in modo dichiarato certe forme e certi contenuti stilistici è poi veramente dogmatico? Non è stato, il nostro, un procedere per congetture e

confutazioni? E che cosa vi è di meno dogmatico? Quelle confutazioni si possono confutare, e quelle congetture sostituire.

Che tutti noi lettori siamo portati ad apprezzare insieme valori autonomi e significati eteronomi in ogni opera letteraria, sembra innegabile. Quello che è da tener presente è però che la loro dialettica non va intesa come simmetrica, reversibile. I due fattori sono di natura e di peso diverso. Una considerazione dell'opera d'arte in senso autonomo conterrà sempre anche i suoi condizionamenti eteronomi (e persino i loro oggetti); non vale invece la reciproca. Se l'autonomia estetica, la riuscita stilistica di un'opera letteraria non può prescindere dalla sua finalità sociale e umana (per diversa che sia: quella di Ugo Foscolo o quella di Stefan George...; il concetto di autonomia è tutto meno che un concetto estetistico), invece una valutazione in termini sociali e umani non tiene necessariamente conto della sua perfezione artistica, e così facendo proprio taluni significati umani le passano inosservati. Se una dialettica vuole essere efficace, deve essere dotata di una direzione irreversibile.

#### § 11 - *L'esito di Roth.*

L'opera di Roth è stata studiata a fondo dai moderni germanisti (ai quali dobbiamo oggi probabilmente la critica letteraria più equilibrata e acuta), e non c'è aspetto fin qui trattato che sia sfuggito alla loro perspicacia. Quella che qui si è proposta è soltanto una parziale rettifica di indirizzo, un distacco da una lettura un po' troppo eteronoma di Roth: di un Roth veduto soprattutto come testimone della tradizione ebraico-orientale e delle sue vivissitudini, e cantore elegiaco del tramonto dell'Impero; riconoscendo peraltro che senza l'approfondimento di questi aspetti non emergerebbe quello che c'è di ulteriore in Roth e che fa la sua visione letteraria originale.

Non è sfuggito ai più acuti critici che l'epica storica del *Radetzkymarsch* è non meno metastorica che storica e con-



clude in parabola; ma forse è sfuggita la portata di quella parabola allegorica. Il carattere di parabola non poteva poi mancare di venire riconosciuto nei suoi racconti; ma non ci si è curati di esaminare come la sua dimensione romanzesca psicologica si risolvesse sempre in proverbio etico, l'epica in gnomica, e con quali significati specifici, con quale esito finale.

La sua ispirazione non è etnica, nè storica, nè attuale, anche se nutrita di tutti questi humus. Oltrepassa il folklore ebraico e la cronaca asburgica, e anche la loro simbiosi di *Austrizität-Judentum*, e perviene allo spazio immaginario della favola. Nato in Volinia, nutrito di tanto spirito galiziano, legato al costume dello *shtetl*, ricca la sua memoria di tanti gesti cerimoniali e atavici e di struggenti paesaggi famigliari, figlio di una tradizione letteraria *jiddisch*, e partecipe delle vicissitudini dell'ebraismo più recente, Roth emerge al livello della grande arte solo quando si solleva fuori di quei temi e avanza su un altro proscenio.

L'etica delle fedeltà alla Legge, con quanto essa comportava di pittorescamente statico, di commovente e buono, poteva ispirare più la fiaba che la favola (come in J. B. Singer). Non va inoltre ignorato che fin dalle opere giovanili, di ispirazione strettamente legata all'*Ost-Judentum*, il tema di Roth non era stato semplicemente la celebrazione del costume, la nostalgia dello *shtetl*, ma talvolta anche quello della decezione del credente, e della sua rivolta contro il mondo e contro l'ingiusto Dio creatore di quel mondo che lo schiaccia. Così il reduce Andreas (*Die Rebellion*) insultava Dio nel delirio, così nell'ultimo racconto ebraico di Roth, *Hjob*, il vecchio patriarca Mendel Singer rimasto fedele alla tradizione e alla legge, giungeva a contestare il suo Signore, al punto di gettar quasi al fuoco i paramenti rituali. Ma queste erano le rivolte del servo schiacciato, le sue reazioni all'ingiustizia personale. Non è la stessa cosa che si ritrova nella parabola delle opere mature. L'arte superiore di Roth nasce quando quel tema si è esaurito, insieme con l'esaurirsi della sua attività ideologica, politica, radicale, ribellistica. Se ci si vuole ri-

ferire a quel tema come a un precedente e a un modello del suo definitivo tema dell'età matura, bisogna precisare che esso è non stato trasposto ma trasformato. L'arte di Roth si decanta e si invigorisce proprio quando il suo giovanile attivismo perde vigore, e quando dalla rappresentazione del presente egli si fa a un passato più remoto, conforme alla sua vocazione epica; dopo che il suo sconcerto di ebreo del dopoguerra austriaco si è placato nella memoria di una conciliazione di anteguerra, nel vagheggiamento di una possibile pace perduta, quella della *Austrizität-Judentum*. È di lì, come da un ponte che travalicava le spaccature giovanili, che egli è pervenuto a un recupero di quel primo tema, ma in un'altra chiave più universale. Non si tratta più della rivolta dello schiavo oppresso, della ribellione dell'umile contro un mondo degradato e sconvolto (il mondo del primo dopoguerra tedesco), e della protesta dell'innocente contro l'ingiustizia che lo ferisce (quando questo tema riappare, nella *Kapuzinergruft*, risulterà soltanto una involuzione). I nuovi protagonisti di Roth ora non sono più ebrei, talora sono addirittura personaggi privilegiati, sempre liberi, cioè modelli umani non più cronachisticamente condizionati e destinati a una personale rivolta. In questo senso la sua ispirazione ultima potrebbe anche dirsi la meno testamentaria e la più aria che si possa immaginare (con un pò di enfasi impropria si potrebbe citare il mito di Prometeo): della legge sentita come transeunte, deperibile, storica, e del suo ordine come un peso dubbio (la legge aria non è mai stata sicura: nell'*Antigone* rimaneva incerto quale sia la giusta legge; nell'*Edipo a Colono* il supremo giudizio dell'Areopago risultava indeciso; incerta e contraddittoria la condanna di Socrate,...): di qui la fuga disperata e suicida dell'eroe. I Trotta, i Tarabas, gli Eibenschütz saranno tutti esempi di contestazione di una legge, ma da sudditi dissidenti, non da schiavi rivoltosi. E nemmeno prometeici: si tratta per ciascuno di una sua secessione privata. Non hanno nessun dono, nessun aiuto, nessun messaggio da recare al prossimo, salvo l'esempio di una capacità di

liberazione anche autodistruttiva: un esempio da decifrare, talvolta tortuoso, sempre segreto.

Questo aspetto della ispirazione di Roth non può venire letto in chiave strettamente eteronoma, quale documento, prolungamento e risonanza di una sua personale inquietudine, entro un certo ambiente storico in Occidente. È una lettura che perciò abbiamo evitato.

Senza dubbio l'opera di Roth si presta anche a indagini e a interpretazioni d'ordine squisitamente eteronomo, sia storiche che biografiche; ma tanto queste sono efficaci a chiarire il materiale letterario del quale egli fece uso, tanto poco sembrano atte a render conto della sua favola, o parabola, o mito letterario. Perché Roth passò dal mito dell'ubbidienza e della disciplina a quello della ribellione e dell'evasione, e li congiunse? Perché fece proprio, in modi nuovi, inconfondibilmente suoi, questo tema universale? Per un transfert, per una sua volontà inconscia di spegnere o almeno di superare la propria limitazione ebraica (alla fine di Roth quasi si convertì al cattolicesimo)? In fondo, già a partire da Carlo Marx (*La questione ebraica*) il trasporto del messianesimo ebraico in radicalismo rivoluzionario — tanto determinante nella cultura politica moderna — era stato un abbandono della propria tradizione separata, della propria natura autoctona, per una assimilazione alla cultura e alla vita del mondo occidentale, per una disperata metamorfosi, un nuovo sofferto modo di cambiar pelle. Oppure fu per reagire, almeno letterariamente, problematizzandolo e dirompendolo, al tranquillante mito consolatorio del quale egli stesso era stato il fautore, quello del compromesso *Austrizität-Judentum*? O addirittura per mischiare due temi ebraici, quello della famiglia e del grembo atavico del gruppo, e quello dell'esodo, dell'allontanamento di Abramo della famiglia e dal gruppo, proiettandoli liberamente fuori dall'ebraismo? Se ci si riflette, si conviene che l'insistere in qualunque interpretazione del genere non aggiunge niente al significato generale o particolare delle sue favole. Il lettore avverte quell'estrapolare fattori biografici e crona-

chistici soltanto come fastidiose intrusioni. Quell'estrinseco contesto non serve per nulla a decifrare il testo.

Perciò ci siamo limitati a quest'ultimo. Vi abbiamo riconosciuto l'emergere di una autonomia artistica al di là di tutti i suoi condizionamenti; una contro-lettura, se si vuole, rispetto a quel tipo di lettura accennato sopra. Suo esito, in questo caso, il riconoscimento della superiore secretà della letteratura nello spazio immaginario della favola.

DIBATTITI E DISCUSSIONI

*SOGGETTIVITA' E SOCIALISMO*

Annotazioni su letteratura e intellettuali nella RDT \*

di  
LUIGI FORTE  
Torino

« La collettività prospera e nei giornali si può leggere quale sostanziale contributo il mio uomo abbia fornito a tale scopo; tuttavia da ometto sdentato qual è, egli non può gioirne a dovere ».

Così Jureck Becker, uno dei più giovani ed affermati romanzieri della Rdt, conclude la breve parabola che apre il IV capitolo del suo romanzo *Irreführung der Behörden* pubblicato nel 1973. Chi è quest'ometto di cui Becker parla e quale rapporto lo lega alla collettività? A prima vista, uno dei tanti cittadini d'oltr'Elba afflitto un bel giorno da un forte mal di denti. Ma l'estrazione del dente malato rivela ben presto che il materiale della sua dentatura, rilucente ed inusitato, potrebbe essere di grande aiuto per lo sviluppo sociale della comunità. L'uomo è sottoposto al fuoco di fila delle richieste dei vertici politici: dovrebbe sacrificare al bene comune i suoi preziosi denti. Irremovibile dapprima, poi turbato a sfinito cede all'irruento dilagare delle pretese burocratiche. Da eroe sdentato testimonia ora a malincuore la violenza della Ragion di Stato sia pur apparentemente finalizzata al benessere collettivo.

In questa trasparente storiella, si può ipotizzare, a tutti i livelli, la dialettica tra individuo e società che da più di un decennio caratterizza lo sviluppo della letteratura tedesca orientale. Tramontata l'epoca della ripresa

\* Il presente articolo riproduce con lievi correzioni il testo di una conferenza tenuta nell'aprile del 1977 presso l'Associazione Culturale Italo-Tedesca di La Spezia.

postbellica che aveva generato una fitta prole di memorie, di libri antifascisti e romanzi che sottolineavano nel paradigma distruzione-ricostruzione, l'ethos e la vitalità d'un mondo carico di speranze socialiste, la nuova generazione ha posto in termini sempre più critico-didattici i problemi della realizzazione concreta del socialismo.

Non solo la guerra e il nazismo si allontanano a grandi passi dalla scena letteraria; non solo tematiche ringiovaniscono e proiettano sullo schermo ampie discussioni sul lavoro, la democrazia, il luogo storico del soggetto in una società collettivizzata, ma anche la letteratura, come particolare prassi sociale, tenta di svincolarsi con convinzione da ogni forma di dirigismo culturale, sia esso presente in gravose proposte volte a confinarla in una declamazione passiva e rigida dello sviluppo e del progresso, sia in pesanti indicazioni metodologiche ed estetiche impartite dalle cattedre dello sclerotizzato realismo socialista.

Tutta la letteratura, propone, da oltre un decennio a questa parte, se la si vuol ridurre un po' angustamente a formula, la ricerca dell'identità dell'intellettuale, dello scrittore, il suo iter discusso e problematico attraverso un organismo sociale che rischia non di rado di corrompersi in formule e in vuota propaganda.

Non è infatti causale che Gregor Bienek (Gregor come il personaggio scisso della *Metamorfosi* kafkiana), il soggetto che muove le fila del romanzo di Becker, sia uno studente divenuto col tempo scrittore di grido e sceneggiatore. Nella storia di un destino intellettuale si concentrano le aporie e i disagi, gli interrogativi e le inquietudini di una categoria che non ha ancora concretizzato del tutto la propria vocazione sociale, in bilico tra un compito di dirigenza spirituale, spesso svilito negli anni cinquanta da angusto strumentalismo politico, e una presenza sempre più concreta alla base, nei processi produttivi e nel lavoro di affinamento critico delle coscienze.

La manniana, inesorabile frattura borghese tra arte e vita tende a rimarginarsi nell'integrazione degli intellettuali nel mondo produttivo e nel loro sollecitare e discutere i più generali e comuni problemi dello sviluppo. Questo è

per lo meno la linea di tendenza che individua, talora con sotteso trionfalismo, nei momenti storici precedenti la costruzione del socialismo una sorta di *preistoria* sprofondata nello sfruttamento e nell'oppressione, un mondo di violenza cieca ramificato nelle profonde oscurità del mito come testimoniano, nella seconda metà degli anni sessanta, molti lavori del drammaturgo Heiner Müller, dal *Filottete* agli *Orazi*.

Ma al di là talune storicizzazioni piuttosto schematiche, che in ogni caso sottolineano, come in Müller, un continuo confronto e un articolato giudizio tra maturazione del soggetto nel proprio 'lavoro liberato' e preistoria umana, il dialogo tra intellettuale e società resta problematico. La novità di questi anni, che ha caratterizzato almeno agli inizi la segreteria di Erich Honecker, non è emersa dalla sensibile liberalizzazione (che gli ultimi avvenimenti, il caso Kunze come quello più vistoso di Biermann hanno cancellato), quanto da una non indifferente autonomia che il dibattito letterario e artistico, talora sulle riviste ufficiali, ha assunto.

L'intellettuale organico s'è fatto strada secondo la traiettoria d'un certo qual irruente determinismo della vera cultura che, pur su un terreno abbastanza refrattario a processi democratici di fondo, sa esaltarsi in giusti valori. « Se il mondo culturale — scrive Gramsci nei *Quaderni del carcere* — per il quale si lotta è un fatto vivente e necessario, la sua espansività sarà irresistibile, esso troverà i suoi artisti ». E questi sono comparsi, nel nostro caso, con un'inquietudine che ha accantonato modelli oleografici, già sapientemente elusi nei pur difficili anni cinquanta da un romanzo sulla condizione delle campagne nel dopoguerra come *Ole Bienkopp* di Strittmatter, e di conseguenza ogni rigurgito di piatto realismo.

Le nuove proposte di romanzo pedagogico ad esempio, esteriormente ingabbiato in una densa scrittura tradizionale dettata da un personaggio-eroe che propone anche il punto di vista, confermano più di altri generi il ribollire di un magma sociale che viene spesso colto con ironico distacco e con originale e cosciente anticonformismo. Ac-

canto al nostro Gregor Bienek si raccolgono molti altri interpreti: il giornalista Robert Iswall, ad esempio, che nel romanzo di Hermann Kant, *Die Aula*, suggerisce uno spaccato inedito della vita tedesca nella Rdt attraverso i destini di alcuni suoi colleghi, uno dei quali, fuggito ad ovest, riattiva un luogo comune dello stesso Becker e di Ch. Wolf, che nel primo romanzo *Der geteilte Himmel* ha colto nel personaggio del chimico Manfred Herrfurth, rimasto a Berlino ovest dopo un congresso, l'occasione per un discorso sul socialismo, la sua libera scelta (quella fatta dalla fidanzata Rita Seidel che non lo ha seguito) e le sue motivazioni.

Ad Iswall come a Rita Seidel si potrebbe ancora affiancare il « nuovo Werther », Edgar Wibeau, l'antieroe del racconto di U. Plenzdorf, che conclude in un involontario suicidio una breve giovinezza costruita (anche romanzescamente) sul mito del giovane Holden salingeriano e attratta, non a caso, dall'individualismo di Robinson Crusoe.

Wibeau sta ormai agli antipodi della cultura celebrativa; il suo isolamento e la sua solitudine, che corrono sulla falsariga del modello goethiano, esprimono la protesta contro ogni forma di pianificazione, non il rifiuto in blocco di una società. Mettendo a fuoco il disagio e l'enorme carica liberatrice della giovinezza in una società che ha parzialmente eliminato solo le grosse cause strutturali della costrizione e della violenza, egli coglie, anche se nella prospettiva del rapporto sentimentale, il trauma, la frattura tra sé e gli altri, implicitamente la carica piccolo-borghese del suo atteggiamento. « Questo è stato forse il mio più grave errore: per tutta la mia vita sono stato un pessimo incassatore. Non ce la facevo a mandar giù nulla, ecco tutto. Io, idiota, volevo sempre essere il vincitore » — si legge verso la fine del libro. La monade Wibeau esprime una confrontazione col presente che l'autore Plenzdorf ironizza col sapiente uso delle citazioni dal Werther goethiano, attraverso il quale, come ha scritto Jauss, « con un'ironia controcorrente l'identità stessa della società socialista viene posta in dubbio proprio da quella

eredità che essa rivendicava e che invece ne evidenzia ora le contraddizioni ».

L'individualismo, sembra la lezione da trarre, è nient'altro che la concretizzazione di un rapporto mancato; il narcisismo di Wibeau la conseguenza di un ripudio sociale non predeterminato, ma implicito nelle stesse strutture. E non deve stupire che il problema degli spazi di autonomia e di realizzazione dell'individuo si ponga anche attraverso il riflesso dell'umanesimo borghese usato in chiave critica e non apologetica secondo la linea interpretativa suggerita dal Potere. Non c'è lezione migliore che mostrare quanto i modelli borghesi, troppo spesso invocati, siano di gran lunga più progressisti della loro prestazione epigonale in terra socialista. Nel confronto letterario si esercita dunque, e non invano, quella coscienza critica che, a detta di Gramsci, « non può nascere senza rottura del conformismo (...) autoritario e quindi senza un fiorire delle individualità ».

Wibeau, per quanto coscienza in tono minore, gli sarebbe forse piaciuto, anche se propone solo taluni presupposti e non già un cammino avanzato. « Che si lotti per distruggere un conformismo autoritario — è ancora Gramsci a suggerire —, divenuto retrivo e ingombrante, e attraverso una fase di sviluppo di individualità e personalità critica si giunga all'uomo-collettivo è una concezione dialettica difficile da comprendere per le mentalità schematiche e astratte ».

Sembra un programma che ben si conforma alle esigenze più avanzate degli intellettuali della Rdt. Lo spazio critico che essi hanno guadagnato nel dibattito politico e culturale del paese mostra oggi più che mai i segni di una transizione, senza gli spericolati estremismi di contrapposizioni radicali, ma, s'intende, non per questo politicamente meno rilevanti.

Il caso Biermann, che per sviluppo ed esito sta un po' a sé, s'innesta qui come modello significativo di un'aporia nella gestione della democrazia del paese e del disagio che, d'un tratto, si è riassunto e riversato nella sua figura. Se collegato inoltre ai più recenti avvenimenti cecoslovacchi

e polacchi, esso rientra in una catena che pone interrogativi non eludibili né esportabili come un qualsiasi prodotto di mercato. E tuttavia, per la stessa dialettica storica di cui è parte, esso non rischia tanto l'emarginazione, che sarebbe il naturale proseguimento d'un capitolo ormai noto per chi dal 1964 non poteva più pubblicare né cantare, ma il definitivo drammatico smussamento politico. « Senza la Rdt non c'è più Biermann », ha dettato egli stesso ultimamente ad un giornale italiano mentre s'appresta a completare la pubblicazione delle sue testimonianze letterarie con il titolo di 'opere postume'.

Ma l'indicazione della transizione, della precarietà di ogni situazione storica, che il governo cristallizza e congela nello slogan politico del socialismo come 'formazione sociale relativamente indipendente', ricorda più da vicino quel momento di anticipazione di una società senza classi, che Brecht esortava a pensare, nei suoi *Studi marxisti*, in tempi assai lunghi (« Essa viene decisa un giorno ben preciso, ma solo dopo anni o decenni si giunge alla sua realizzazione ») e che oggi più che mai si dovrebbe presentare come possibile autorealizzazione dell'uomo in una società sviluppata e libera.

Pare che gli scrittori non abbiano accettato l'affermazione che proviene da più parti, e in particolare dai centri ufficiali dell'ideologia politica, secondo la quale la Rdt avrebbe eliminato ogni antagonismo di classe. E' indiscutibile che le grandi contrapposizioni borghesi, legate in primo luogo alla formazione del profitto e al conseguente sfruttamento di alcune parti sociali sono state risolte e superate. Ma non è altrettanto certo che la costruzione verticistica del potere, l'identificazione ideologica tra partito e stato, non abbia contribuito a rinsaldare la forza della burocrazia scavandole ai piedi un vuoto di scetticismo e di incertezza. Solo in tal modo si può spiegare la paura verso il dissenso intellettuale che il governo teme, presumendo nel momento stesso in cui lo estirpa, che possa allargarsi a macchia d'olio.

Le immagini del 'monopolburocrate' e gli interrogativi che il quadro di base pone ai vecchi compagni ascisi

alle massime cariche di partito, come sono espresse in due poesie di Biermann tratte dall'ultima raccolta *Für meine Genossen*, non rivelano più la ricerca da parte di Wiebeau di uno spazio di autorealizzazione costruito sui luoghi comuni del nonconformismo (alla stregua di Fredi Rohsmeisl, operaio addetto al drenaggio, che in una vecchia ballata di Biermann osò tentare moderni ritmi di danza all'americana e fu processato), ma un dibattito ormai maturo sulla democrazia di base, sui progressi e i regressi d'un ideale politico che, nelle sua impostazione di fondo, non è mai negato bensì esaltato. Ma se a questo livello del confronto traspare, come diceva Brecht parlando di stalinismo, quanto ormai le lotte di opinione si siano trasformate in lotte di potere, non si deve tuttavia credere che l'area d'azione dell'operatore culturale non possa includere anche, nei tempi e nei modi che la dialettica politica consente di volta in volta, quella « gigantesca mobilitazione della saggezza delle masse » (è ancora Brecht a parlare) che sta alla radice della più combattiva letteratura di questi anni. L'identità dell'intellettuale può solo coincidere con la scoperta, mai definitiva s'intende, d'un linguaggio come scrittura, visione del mondo, codice morale, che articoli in sé contraddizione e affermazione, presente e futuro del socialismo. E' l'indicazione che spesso il giovane Volker Braun, poeta reboante e scomodo, narratore, scrittore di teatro, comunica nel suo furore dialettico. Se l'ipotesi di fondo rimane quella di mutare « il modo di vivere, cioè incrementare l'attività politica delle masse », il senso operativo della poesia si pone allora per Braun su un piano di alta elaborazione, « mira — come egli annota — agli scopi precisi della nostra rivoluzione ».

Nel rifiuto di una rappresentazione opaca della pura fattualità (del tutto impossibile, come ricorda anche P. Hacks, giacché l'arte proietta la natura su un medium, cioè la lingua nel caso specifico), Braun esorta programmaticamente a cogliere gli avvenimenti « nella loro contraddittorietà, lasciando trasparire dalla costruzione delle poesie lo sviluppo dialettico ». Di fronte a tali acquisizioni che i suoi testi, spesso criticati, hanno sempre corporea-

mente praticato, non ci sarà bisogno di portare gli occhiali da sole come faceva quella donna di cui racconta Reiner Kunze nel suo ultimo libro *Die wunderbaren Jahre*, la quale appunto in ambienti chiusi difendeva in tal modo i propri occhi, rifiutando di lasciarsi manipolare da modelli prefabbricati di comportamento.

E' una domanda che s'impone per chi ha alle spalle un programma già elaborato nelle sue grandi linee di sviluppo e un partito che cerca, bene o male, di realizzarlo. Tutto riconfluisce in quella dimensione di libertà intellettuale e morale che per sopravvivere, ma talora politicamente suicidarsi, deve bandire ogni intenzione celebrativa, o per dirla con Adorno, ogni falsa conciliazione di soggetto e oggetto. L'interrogativo semplice ma efficace, che un contadino rivolge a Kunze nel libro citato: «Scrivi come c'è nei giornali o com'è nella vita?» riassume senza fronzoli le responsabilità dell'intellettuale, il suo inestirpabile legame con una realtà che è socialista e dentro la quale, non va dimenticato, vuole vivere e progredire. Non c'è dunque spazio per i detrattori alla Solgenitzyn, e Biermann, con buon fiuto socialista, lo ha riconosciuto subito e pubblicamente.

La dialettica tra individuo e società, tra scrittore e collettivo non deve trascurare, pur nella spregiudicatezza critica, il riconoscimento delle reali condizioni del paese. I commenti che vengono rivolti a Gregor Bienek e alla sua storia dell'uomo sdentato nella casa editrice dov'egli presenta il dattiloscritto, parlano chiaro. «Certo non ci mancano situazioni criticabili — rammenta una lettrice —, ma si guardi da giudizi complessivi di comodo. Non dimentichi che tutta la gente che fa qui da noi il socialismo, lo fa, senza alcuna eccezione, per la prima volta».

Ma è anche vero, d'altronde, che c'è modo e modo di dirlo. Se la burocratizzazione ha ridotto in frantumi grandi aspettative di libertà d'espressione, dando forse ragione ad Arnold Zweig che umanesimo e rigida organizzazione sono sempre stati difficilmente conciliabili, la società socialista ha tuttavia dato al suo interno una prima ed efficace risposta alla libertà dai bisogni, dalle costrizioni

zioni materiali ad un livello di massa. Non solo. Brecht, che s'intendeva di libertà kantiane ma conosceva anche la violenza fascista del capitalismo, dava una prima impostazione, ancor prima della guerra, a tale problema. «La liberazione, scrive negli *Studi marxisti*, è una liberazione delle forze produttive, ogni libertà personale viene fatta dipendere da essa».

Il discorso sulle libertà personali rischia dunque di cadere nel vuoto o di essere comunque mistificante se non poggia su un basilare capovolgimento dei rapporti di forza nell'ambito produttivo. Per questo è giusto ritenere che il dibattito si possa e si debba fare in un'area che ha liberato, in una prima fase, vaste masse di lavoratori manuali ed intellettuali, senza intervenire a fondo malauguratamente nel processo di democratizzazione dell'apparato. E Brecht, esaltato negli anni cinquanta come un moderno classico, avrebbe potuto impartire una severa lezione che solo Biermann, più tardi (si pensi alla poesia *Portrait eines alten Mannes* nella raccolta *Con le lingue di Marx e di Engels*) riprese inascoltato. «E' faccenda dei funzionari, annotava Brecht, eliminare la propria categoria. La migliore espressione del miglior funzionario suona: sono diventato inutile. Per questo è faccenda dei funzionari creare dappertutto, dove una massa è posta di fronte a dei compiti, dei funzionari in essa, i quali concorrano a superare tali compiti, ma che possano poi essere essi stessi superati, da ultimo, dai compiti superati». E in Biermann leggiamo: «Guardate, compagni, questo trasformatore del mondo: il mondo / ha trasformato, ma non se stesso / le sue opere sono alla meta, ma lui è alla fine / Guardate, compagni, e tremate!».

Il rapporto tra intellettualità e scopo sociale s'incepisce dunque nella mediazione della struttura di potere burocratica e neostalinista, anche se attorno al nucleo di problemi che essa pone in negativo, dalla democrazia al rinnovamento delle libertà socialiste, si sviluppa e si affina la ricerca di nuove risposte. Occorre forse partire da una realistica descrizione d'un possibile tema romanzesco che J. Becker mette in bocca al suo scrittore Bienek. Il mo-



dello non è più il contadino o l'operaio, come imponeva la linea culturale di Bitterfeld negli anni ulbrichtiani, ma un insegnante, e il progetto del romanzo delinea una traiettoria comune a molti scrittori della Germania orientale. « Egli viene dall'occidente — scrive Becker — con un variegato fardello di speranze e aspettative, che finora nel suo ambiente gli parevano irrealizzabili. Io voglio narrare come una parte di esse si realizzi, e l'altra, altrettanto grande, no. Come egli sia soddisfatto dell'una e disilluso dell'altra (...) dalla gente che incontra si riesce a capire che il cammino verso la parte irrealizzata dei suoi ideali non è fondamentalmente compromesso in questo paese, che non va a sbattere contro muri indistruttibili. » Sembra il canovaccio biografico di molti giovani scrittori nati a ridosso della guerra e cresciuti poi nella cultura socialista. Ma in Becker è forse qualcosa di più. È il momento di convergenza dell'idea di fondo del suo romanzo e delle linee del suo sviluppo, là dove lo scrittore Bienek, dopo le secche dell'alienazione da lavoro e da routine, e dopo una crisi matrimoniale riscopre, in un contesto narrativo di esemplare sobrietà, la pratica del dialogo. Con i momenti repressi della critica sociale emergono così gli elementi dialettici di una discussione su impegno dell'intellettuale e ideali socialisti. Il dialogo finale tra Bienek e la moglie Lola coglie nel segno la possibile estraneità ai problemi sociali di chi coltiva un mestiere ormai legato al successo e, d'altro canto, sottolinea i grossi rischi di una fabulazione costruita unicamente su dubbi e incertezze. Ma non si tratta solo di posizioni contrastanti. La realtà di fondo individua l'uso morale di una scrittura, il suo rapportarsi ai grossi problemi della classe o del milieu sociale a cui fa riferimento; e in quest'uso si avvicendano appunto interesse della collettività e prospettiva individuale. In tale duplice avventura, che lo scrittore può vivere solo nella sua ritrovata identità, si innesca un meccanismo di assoluta verità, di irremovibile coerenza con la legge del mutamento che non sia vano sproloquio né inganno delle masse. Torna alla mente l'interrogativo di Ch. T., il personaggio antieroico del romanzo di Ch. Wolf, *Nachdenken*

*über Ch. T.* del 1969: « ...cominciò a chiedersi cosa mai significasse: mutamento. Parole nuove? la nuova casa? Macchine, campi più grandi? L'uomo nuovo, sentì dire e cominciò a guardarsi dentro. »

Proprio la Wolf condensa più di altri il rapporto così essenziale alla vita del socialismo tra neumanesimo, attento alle problematiche del primo Marx, ricostruzione dell'uomo dopo la pratica alienante dell'atomizzazione capitalistica, che Brecht aveva stigmatizzato nei suoi primi drammi, e forme istituzionali. Se l'uomo, come aveva ben capito Balzac, è tutto il complesso di forze sociali in cui vive e opera, non è pensabile che, mutate queste, anch'egli non muti.

Christa T., che nel romanzo scomparirà ancora giovane, interroga senza tregua questo rapporto, cerca di fissare nel suo spazio vitale le ragioni di un malessere diffuso, di una insoddisfazione personale. « Il meccanismo secondo cui tutto si muoveva — ma si muoveva poi? — le ruote dentate, le cinghie, gli assi erano piombati nell'oscurità, ci si rallegrava dell'assoluta perfezione e funzionalità dell'apparato; per tenerlo in movimento senz'attriti non c'era sacrificio che paresse troppo grande — neppure estinguersi. Essere minuscola vite. » Il sacrificio dell'individuo, ridotto a piccola, ma attiva componente del sistema, non ne risolve tuttavia le contraddizioni, che la Wolf emblemizza con raffinata liricità (« Un gelo in tutte le cose. Giunge da lontano, penetra dappertutto. Bisogna sottrarsi, prima che vada fino in fondo... ») o investe d'un alito nevrotico (« Poiché non poteva dubitare del mondo, le rimase unicamente il dubbio in se stessa. La paura che questo una volta per tutte non potesse essere il suo mondo. L'inevitabilità del sussistente l'ha angosciata. Si è applicata a dei segni, ad un'accusa quasi muta: un bimbo. »).

Questa discesa alla coscienza e ai suoi segnali premonitori, che ricorda i movimenti sincopati di Ingeborg Bachmann, il suo ritmato singhiozzante, su cui la Wolf ha scritto un saggio di intima adesione, non deve trarre in inganno. La rivitalizzazione della soggettività non è un rigurgito idealistico, come conferma la stessa autrice par-

lando con il critico Hans Kaufmann di 'soggettiva autenticità' quale metodo per sussumere la realtà nella scrittura. Con esso l'esistenza del mondo oggettivo non viene affatto posta in discussione; emerge piuttosto una soggettività che tenta di delineare nuove relazioni umane e si cala in quel rapporto di tensioni da cui nasceranno, come attraverso un vero e proprio processo, autore e materiale narrativo sull'onda di reciproche trasformazioni.

Se la poetica della scrittrice sottolinea, in concomitanza con molti intellettuali, la dinamica dello scrivere quale raggiungimento di una nuova frontiera, inesausto divenire delle forme che catturano realtà, la sua prassi scandaglia i fondali dell'io, le sue sottili e talora deboli reazioni di fronte all'apparato. Lo scopo non è l'anarchia della psiche o l'introiezione del soggetto di fronte alla prepotenza del Super-Io, ma piuttosto il ristabilimento di quel giusto equilibrio e rapporto libidico tra io e collettività. Non si può negare, come è stato detto, che i suoi interrogativi si rivolgano alla forma storica della individualità che genera i nuovi modi di produzione. È nel tentativo di fondare uno statuto del singolo, scrittore ed operatore culturale, che i problemi debbono essere ripresi alla radice. La soggettività lotta sì per la sua identità politico-culturale, per imporre spazi più autenticamente dialettici e democratici, scuotendo dal di dentro le strutture sclerotizzate della mediazione burocratica, ma insegue anche quella lotta per la oggettività, « per liberarsi dalle ideologie parziali e fallaci, come diceva Gramsci, (...) per l'unificazione culturale del genere umano. »

Volker Braun ha esortato ad ampliare l'ottica sull'accadere del mondo e Ch. T., nel romanzo della Wolf, esprime la speranza, leggermente pretenziosa ma indicativa, di poter essere, così com'è, necessaria alla perfezione del mondo. Nei nuovi processi produttivi e nella collettivizzazione il singolo è allora evocato come punto di incontro, innesto di pubblico e privato. E l'intellettuale, lontano dal richiamare in vita prerogative e privilegi borghesi, si espone più che mai per la correzione di una cultura socialista che, ponendosi come medello universale, dovrebbe indicare le

vie di una gestione democratica di base, l'accaparramento del reale per lo sviluppo equilibrato di tutte le forze sociali. In tal senso le domande che ancora salgono dalle pagine della Wolf sono una vittoria della cultura socialista, non la sua denigrazione: « Il futuro? (...) Il futuro, la bellezza e la perfezione, lo risparmiamo, ricompensa a venire per l'instancabile diligenza. Allora saremo qualcosa, allora avremo qualcosa. Ma poiché il futuro veniva sempre più allontanato da noi, poiché ci accorgevamo che non era altro che il prolungamento del tempo che con noi trascorrevamo, e non si poteva raggiungerlo — allora un giorno dovette scaturire la domanda: *Come saremo noi? Che cosa avremo?* ».

Gli appelli al disgelo culturale che emergono dalle pagine di Lukács dopo il XX Congresso, pur in un mutato quadro storico-politico, conservano ancora oggi, in alcuni punti di carattere generale, un'attualità che chiarisce lo scollamento ormai in atto tra dirigismo e autonomia letteraria.

Se ancora agli inizi degli anni sessanta una certa cautela spingeva Kunert a rivestire di classica memoria tendenze contemporanee nel breve giro dell'epigramma (valga come esempio la poesia *Come lusso superfluo*) e connotava metaforicamente tutto l'operare poetico del primo Kunze, entro cui s'inscrive la raccolta *Sensible wege*, nel decennio successivo il 'linguaggio esopico' ha ceduto il campo, specie nel romanzo, ad analisi libere ed indiscrete, rinvigorendosi spesso in una trama di interrogativi pressanti, trasformandosi in pugnaci proposte di rinnovamento o addirittura in gesti di condanna, avallati sempre con troppa generosità dal gioco editoriale e politico dell'occidente. È il caso, non secondario, dello stesso Kunze che, messo da parte il sottile ma intenso lirismo, impastato di ironia e di elegiaco incanto brechtiani, è sceso sul terreno di una polemica pesante, fondamentale vera ma, come dimostrano le pagine di *Die wunderbaren Jahre* spesso settaria, perché unilaterale. Eppure, a volerne distillare il succo più genuino, queste pagine come, in modo talora più drammatico ma anche più oggettivo, quelle di Biermann,

non fanno che sottolineare e confermare in un'ottica attuale, uno degli assunti lukácsiani del saggio *La lotta fra progresso e reazione nella cultura d'oggi*, dell'estate del '56, secondo il quale « quei compagni che persistono nel dogmatismo staliniano recano, involontariamente ma obiettivamente, aiuto alla borghesia, e la confermano nell'opinione che la dittatura del proletariato sia incompatibile con la democrazia, con la libertà, con la legalità, che il marxismo sia una collezione di dogmi, che sulla base dell'ideologia socialista non possa realizzarsi alcuna scienza né alcuna arte e così via. »

Tuttavia, pur nell'ambito di queste tendenze che hanno accompagnato con fasi alterne la politica culturale ulbrichtiana e anche il 'nuovo corso', la soggettività artistica è riuscita a mantenere in vita e a far progredire, nel suo costante rapporto con l'oggettività del movimento e le esigenze storiche, il suo bisogno di confronto dialettico tra speranze e realizzazioni. Contro ogni sospetto di meccanicismo che tendesse a relegarla in posizione di passività e di attesa, essa ha sempre delineato proposte e innescato contraddizioni. Mai come in questo caso, almeno considerando gli esempi più ragguardevoli, i giovani hanno dato ragione implicitamente a quel Lukács che nel gennaio del '56, al IV Congresso degli scrittori tedeschi, poneva in termini critici il problema del realismo, involucro e sostanza della letteratura che sa « configurare le differenze tra la realtà empirica e le tendenze che vi operano ». L'iconoclastia emergeva anche nel filosofo ungherese. La sua proverbiale rigidità in fatto di estetica socialista sembrava attenuarsi in una visione priva di ogni ottimismo banale e di ogni modellistica precostituita. È uno dei momenti in cui, pur con molta cautela, il suo pensiero si muove verso il 'principio speranza' dell'avversario E. Bloch, a cui l'aveva contrapposto negli anni trenta il dibattito sull'espressionismo.

Non sull'informe utopistico, che pur condensa spesso bisogni repressi dell'uomo, né soprattutto su semplici postulati programmatici deve poggiare l'operazione letteraria posta, nel suo divenire, a cavallo tra lo storicamente realiz-

zato e il realizzabile. Non c'è pertanto nulla di persuasivo né di duraturo nell'opera di chi « rappresenta la prospettiva come realtà ». Occorre invece sottolineare la dimensione diacronica per scoprire come anche il futuro della creazione artistica, cioè la sua possibilità di parlare nel tempo, sia affidata all'immagine del 'non-ancora', a ciò che è tuttavia potenziale nella realtà sussistente, o a ciò che in essa si presenta in movimento.

« Alla realtà ci teneva molto — dice la Wolf di Ch. T. verso la fine del suo romanzo — perciò ella amava il tempo dei reali mutamenti. » Questa dinamica che Lukács aggancia ad un credo dialettico, affermando che « i risultati che otteniamo oggi sono i germi dei problemi che dovremo risolvere domani » ha certamente non solo permesso di superare, sul piano teorico se non sempre su quello della politica culturale, l'improduttiva identità di realtà fattuale e prospettiva socialista. Essa ha richiesto e richiede una revisione dello stesso realismo come piatta gratificazione delle parziali conquiste sociali del sistema.

In quest'ottica tutta la letteratura della Rdt — i suoi autori più significativi, riconosciuti e apprezzati ormai al di fuori dei confini nazionali — si pone come movimento di revisione del realismo, anzi talora come antitesi programmaticamente soggettiva che non insegue né cerca di catturare ad ogni piè sospinto la totalità, né tanto meno di configurare nella forma il superamento della contraddizione tra fenomeno ed essenza che lo stesso Lukács aveva posto alla base di ogni capolavoro. Caso mai può valere la prassi brechtiana che vede nel mantenimento di tale opposizione la realtà stessa dell'arte, concedendo al fruitore un diretto impegno di partecipazione alla ricostruzione d'una totalità che il capitalismo ha, nella reificazione imperante, reso impossibile.

È chiaro che nell'attuale pratica del realismo ritornano in superficie, per quanto decantati di tutta la loro corporeità teorica, i vari momenti del dibattito che ha visto contrapposti fin dagli anni trenta fronti assai eterogenei della sinistra tedesca in esilio. Se Lukács rimane sostanzialmente il difensore e il teorico del 'rispecchiamento', pur

con l'apertura e la genialità dialettica che gli vanno riconosciute, Karl Korsch (con il suo ormai celebre *Marxismo e filosofia* che gli meritò l'esclusione dalla KPD nel 1926) e più tardi tutta l'ala eterodossa, da Brecht a Bloch a Eisler nell'accesa discussione sull'espressionismo, e ad Anna Seghers, che riprende la controversa questione del realismo nella sua discussione epistolare con Lukács, si collocano su una linea di maggiore flessibilità e apertura tendente a non postulare con il realismo una precettistica legata a modelli preordinati che, come diceva ironicamente Brecht, rammenta un po' la *gag* di Chaplin, in cui questi tagliava via con un bel paio di forbici tutto ciò che fuorusciva dalla sua valigia strapiena.

Non a caso Ch. Wolf ha dedicato alla Seghers, sulla fine degli anni sessanta, due bei saggi che fanno luce sui fondamenti teorici della sua narrativa. Fin dallo scambio epistolare del 1938 con il filosofo ungherese, la Seghers aveva maturato una precisa avversione nei confronti del realismo come tecnica e imposizione di metodo dipendente dai grandi modelli della narrativa borghese ottocentesca (da Balzac a Flaubert a Tolstoj). Non solo: la polemica tra i due autori relativamente alla frase di Gorkij: « Lo scrittore non è più lo specchio del mondo, ma un frantume di specchio », ripropone il divario tra una concezione ancorata alla salvezza della totalità ed una sensibilità pronta a scoprire potenzialità narrative anche in un mondo frantumato e non più ricomponibile. « Ma allora preferivamo frammenti — risponde la scrittrice parlando degli anni di guerra e della repubblica di Weimar — che rispecchiassero sinceramente una frazione qualsiasi del nostro mondo a tutti i falsi specchi. »

La via per un'arte libera da ogni ipoteca neo-classica, che accettava il rischio del mondo e si apriva dunque al riconoscimento dello sperimentalismo, era spianata. La precettistica, a sua volta, era rigettata per un metodo che si lasciava definire forse più eticamente che esteticamente. Attualizzare, rendere cosciente il reale, scoprirlo anziché adeguarlo a dei canoni: in tale posizione critica, che tra-

lasciava ogni pretesa sistematica, si poteva condensare forse la lezione della scrittrice tedesca.

La Wolf ne ha colte alcune sollecitazioni di ordine soggettivo, capaci di ridare alla creatività individuale la giusta funzione di intermediaria tra le istanze personali e i sociali rapporti di produzione.

Non soltanto letteratura e realtà sono, come ella dice, fuse l'una nell'altra nella coscienza dell'autore, ma questi, secondo una formula cara alla Seghers, si pone come « luogo di trasbordo dall'oggetto al soggetto e quindi di nuovo all'oggetto. » Questa funzione mediatrice in grado di annullarsi nella forma come punto di coagulo di nuove conoscenze riattiva e potenzia il ruolo della soggettività, la sua stessa autoanalisi (per quanto concerne la prassi romanzesca), per una verifica più puntuale del rapporto tra singolo e collettività perfezionabile solo nella piena autonomia dei due momenti.

La ricostruzione del soggetto, sia nel suo momento estetico come in quello della 'sensibilità', ribadisce, con lontani echi tardo settecenteschi allorché si andava elaborando il disegno di conquista della scena storica da parte del soggetto borghese, la volontà di mostrare l'individuo nelle sue reali possibilità. Si tratta, come direbbe Volker Braun parlando di una nuova drammaturgia, di analizzare il rapporto tra comportamento libero e coatto. È chiaro pertanto che le speranze di Ch. Wolf non si muovono in direzione di un recupero archeologico di spazi borghesi nell'area di sviluppo socialista, ma sondano le potenzialità del soggetto in una situazione politica in cui è stato parzialmente superato l'antagonismo di classe.

Non si può del resto eludere, a questo punto, la tensione che scaturisce dal rapporto tra soggettività creatrice, impegnata in un'opera di recupero di tutti i momenti liberatori, e le restrizioni dogmatiche. Se è vero che la *Realpolitik* si è sempre scontrata con le utopie libertarie, è altrettanto vero che qui ci si muove non sul piano del 'monopolcapitalismo', ma su quello socialista, dove gli spazi di autonomia e di autenticità del singolo dovrebbero crescere e improntare di sé tutta la struttura del paese.

La frase di Marx, per cui è l'essere sociale a determinare la coscienza vale più che mai nella sua possibile accezione burocratica. La dialettica fondamentale tra 'sopra' e 'sotto', per riferire i termini cari ad Heiner Müller, che l'ha ripresa tra l'altro nella commedia *Der Bau*, langue e isterilisce in una malintesa, troppo spesso autoritaria politica culturale. È allora facile supporre che il motivo della libertà, attraverso mediazioni che lo tradiscono, rischi di assestarsi, come notava Adorno nei *Minima moralia*, sul « tono umiliante della sterile assicurazione » dove « l'esito è pur sempre prescritto dalla grande politica, e la libertà stessa appare in veste ideologica, come discorso sulla libertà: in declamazioni stereotipe, anziché in azioni umanamente commensurabili. »

Di fronte all'apocalissi dei francofortesi, che ha trovato purtroppo sufficienti esemplificazioni nelle violenze del capitalismo occidentale, non è il caso di disarmare: la frizione tra soggetto e potere non è ancora il canto del cigno che preannuncia paesaggi di vuoto e desolazione. La ricerca tenace della contraddizione sociale e dell'identità intellettuale, che in essa scava per portare alla luce tutti i resti dello stalinismo, si denota ormai come istanza di gruppo, esigenza artistica che non vuole 'soggetti impagliati', per ripetere Adorno, ma concrete riflessioni sull'emancipazione individuale nello sviluppo, ben s'intende, delle forze produttive e soprattutto dei rapporti di produzione.

La crescita della coscienza soggettiva, proprio a livello sovrastrutturale, è direttamente proporzionale al rinvigorirsi dei fermenti neostalinisti. In questa battaglia, che pur non è di oggi e annovera casi come quelli di Peter Huchel, Stefan Heym, Ch. Reinig oltre a quelli attuali, resta determinante la più o meno esplicita avversione al dottrinarismo realista: l'atteso rifiuto di ogni eventuale garanzia offerta dal fideismo realistico ribalta così lo scrittore dal suo tradizionale ruolo di « specchio passivo della realtà obiettiva » come diceva la Seghers, ad un lavoro attivo del medesimo che è sì « prodotto del suo tempo — ci avverte ancora Ch. Wolf — ma anche soggetto creativo, che deve

trovare il coraggio e la responsabilità di navigare direttamente verso la realtà senza riguardi e senza paura di deviazionismi. »

Il rischio della 'vista', l'immediatezza del mondo e delle sensazioni che esso suscita, spianano anche in una società non antagonista, il cammino della fantasia organizzatrice. Di fronte al collettivo, che è già mediazione politica di singole intenzioni, la soggettività ambisce ad un ruolo « rivoluzionario e realistico perché induce ed incoraggia all'impossibile. »

Nell'elaborare una proposta di teoria della prosa, Ch. Wolf cerca di conciliare l'imperativo del reale (non del fattuale o dell'affermativo) con la pedagogia dell'utopico, presa a prestito forse da una certa familiarità con i testi di Ernst Bloch, che ella conobbe ai tempi del suo studio a Lipsia. Del resto, Heiner Müller fa dire all'ingegnere Hasselbein, nell'opera teatrale *Der Bau* che l'arte comincia là dove termina il museo e, poco oltre, lo induce a difendere un'arte che sia estranea ai dogmi ufficiali. « Non sperperi il suo occhio sulla natura — continua Hasselbein rivolgendosi ad un pittore di maniera — i palazzi della cultura ne sono strapieni; pittura per ciechi. (...) Dipinga per lo meno ciò che non vede. »

Dietro il rifiuto del programma si nasconde anche l'emancipazione da un retaggio culturale che ha innalzato da sempre ai massimi onori la linea democratico-plebea oltreché, su suggerimento di Lukács, i paradigmi del realismo borghese.

Non è dunque un caso che sull'onda di questo critico ripensamento sulla collocazione storica dell'artista e sui suoi strumenti estetici, si sia aperto sulla rivista letteraria *Sinn und Form* uno stimolante dibattito sulla lirica, tendente ad ampliare la prospettiva umanistico-borghese con gli spunti ricchi e complessi offerti dal panorama internazionale. Gli stimoli proposti, a suo tempo, da P. Huchel si rinnovano in una direzione che avalla la letteratura non solo nell'ottica dell'engagement ma anche in quella insolita del libero gioco, fine a se stesso, riconoscendole un rapporto proprio, autonomo.

Lukács non tramonta, certo, ma non rappresenta più il solo punto di vista. È così possibile, accanto alla salvaguardia dei valori espressi dalla *deutsche Klassik*, sottolineare l'importanza crescente di una letteratura avanguardista, « il cui significato — ormai si legge in un articolo di Manfred Starke — è indiscutibile per la letteratura internazionale socialista e democratica. « Non c'è bisogno di riflettere a lungo per scoprire quanto pesi qui Brecht a scapito di Lukács e come ritornino smorzati e riutilizzati gli echi del dibattito sull'espressionismo.

L'autonomia dell'esperienza artistica, il suo porsi su un piano di costante soggettività, svincolata da ogni forma di mero meccanicismo sociale, riappare in molti spunti poetologici che senza scoprire terre nuove, disinnescano il meccanismo della dipendenza dell'opera dal *milieu*. In appendice alla sua raccolta *Offener Ausgang* del 1972, Kunert difende la non ovvietà del linguaggio poetico, celebrando quella che con De Saussure definiremmo la *parole* e l'infrazione del codice linguistico: « Nella poesia, egli scrive, la lingua può riguadagnare in autonomia, cioè in polivalenza, pienezza semantica, colore, bellezza e intensità, tanto più in quanto si è disposti a considerarla come una concretizzazione relativamente autonoma della coscienza ».

Riguadagnata la piena libertà estetica, il soggetto penetra nel tessuto sociale con il gesto attivo della corresponsabilità e della concreazione. Pare che dopo tanta strada non si sia raggiunto che il punto d'incrocio delle molte libertà borghesi che alimentano la tolleranza 'retorica' e i modelli libertari costruiti in tante pagine delle letterature occidentali. I rigurgiti stalinisti, è fuor di dubbio, hanno obbligato e obbligano spesso a battaglie di retroguardia. È però anche vero che l'opposizione al sussistente, la lotta per un ribaltamento della teoria del « rispecchiamento », la sollecitazione delle contraddizioni sociali rappresentano le premesse per un più solidale dialogo tra soggettività intellettuale e corpo sociale.

Se Biermann costituisce, specie in chiave politica, una incredibile rottura, a ben vedere, nell'equilibrio del sistema, le istanze soggettive, nelle opere, non si lasciano più ri-

condurre a semplici cliché decadenti o accomunare sotto la categoria un po' sbrigativa della 'delusione', come faceva ancora Lukács, che in *Narrare o descrivere?*, riferendosi ai soliti sperimentalisti borghesi (Joyce e Don Passos) affermava che « l'opposizione tra soggetto e mondo esterno è talmente rigida e cruda che non può dar luogo a nessuna dinamica di mutui rapporti. L'ultimo grado evolutivo raggiunto dal soggettivismo nel romanzo moderno (...) finisce difatti per trasformare tutta la vita intima dell'uomo in una statica, materiale fissità. »

Nel socialismo questo confronto rimane tuttora aperto, non risolto in un'immagine della realtà, come ha affermato Braun, che lo scrittore collabora a costruire. Ma la dialettica di soggetto e oggetto è posta intanto su un piano più giusto: non dove l'individuo continua a vegetare, tra le grandi unità standardizzate e amministrate, come Adorno amaramente riferiva sulla monade-uomo nel processo capitalistico. Ma dove potrebbe affrettarsi forse il rituale della liberazione nella comune e democratica difesa dei processi di sviluppo e rinnovamento dell'uomo e nella gestione diretta dei momenti economici che tale affrancamento potranno allora rendere realmente possibile.

RECENSIONI

WILFRIED BARNER (Hg.), *Der literarische Barockbegriff*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, VII-597 p. (= Wege der Forschung, Bd. 358).

Tra coloro che hanno considerato il termine « barocco » ormai troppo polivalente e perciò fuorviante e coloro che l'hanno utilizzato piuttosto come una comoda approssimazione, Wilfried Barner, allievo di W. Jens e autore di una monumentale e meritatamente famosa « Barockrhetorik » (Tübingen 1970) ha operato, nelle vesti di curatore di un volume dedicato al barocco letterario europeo, una scelta che desse conto delle diverse tendenze. I contributi, pur se pubblicati nel corso di quasi un secolo (1888-1970), tendono anche per la loro apertura europea a non suscitare soltanto l'impressione di voler essere una generica documentazione storiografica, avendo Barner inteso indicare con la sua scelta anche le prospettive ancora aperte ovvero i risultati critici raggiunti o ritenuti ormai di acquisizione comune. Dopo il volume curato da R. Alewyn (*Deutsche Barockforschung*, 1965) e dedicato a lavori di germanistica pubblicati dal 1916 al 1936, quello di Barner integra con intelligenza e completa definitivamente il panorama antologico degli studi sul barocco letterario europeo. In simili raccolte di saggi critici tuttavia è quasi inevitabile che il lettore esigente si rammarichi per l'esclusione di questo o quel lavoro, ai suoi occhi più utile e rappresentativo di qualcun altro incluso dal curatore. Si tratta però di giudizi personali largamente opinabili e perciò sostanzialmente secondari. Segnaliamo perciò col beneficio dell'inventario la mancanza di una rassegna specifica dedicata alla letteratura italiana del Seicento e la presenza, forse un po' troppo generosa, di F. Strich e di H. Hatzfeld con due saggi. Quello che invece si dovrebbe assolutamente fornire in questo, come negli altri volumi della stessa collana, è un indice dei nomi ed una bibliografia selezionata, se non proprio ragionata.

Barner ha utilizzato l'introduzione per illustrare gli aspetti problematici dell'argomento e per esporre i criteri che hanno determinato la sua scelta. Egli ha considerato cinque aspetti principali: comparatistico, tipologico-stilistico, epocale, nazionale, storico-sociale. Sull'etimologia del termine barocco viene pubblicato il chiaro e penetrante saggio di B. Migliorini (*Etymologie und Geschichte des Terminus « Barock »*, 1962), con il quale il lettore italiano può con-



frontare i contributi in parte divergenti, in parte integrativi, di F. Venturi (*Contributi ad un dizionario storico*, in « Rivista Storica Italiana », 1959), di G. Getto (in « Lettere Italiane », 1960), di D. Cantimori (in « Rivista Storica Italiana », 1960). Dello stile barocco in generale si occupano il celebre saggio di H. Wölfflin (*Die Gründe der Stilwandlung*, 1888) e quello altrettanto noto e ancor più criticato, in Italia specialmente da B. Croce e da M. Praz, di F. Strich (*Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*, 1916), presente anche con un lavoro più recente (*Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung*, 1956). Alle sparse osservazioni di Nietzsche sul barocco è dedicato un lavoro dello stesso Barner, estratto dalla già citata *Barockrhetorik* (*Nietzsches literarischer Barockbegriff*, 1970): secondo Nietzsche lo stile barocco è comune a tutte le arti, non è legato ad una sola epoca storica e ritorna in epoche diverse: non è stile deterioro, la sua natura specifica è legata alla disciplina della retorica. La nota posizione negativa di Croce verso il barocco, riassumibile sinteticamente nella convinzione che, essendo il Seicento epoca di scarsa energia politico-morale, anche l'arte, secondo una tipica impostazione etico-politica del filosofo napoletano, risultava deterioro gioco retorico-erudito, viene esemplificata in una conferenza svizzera degli anni Venti (*Der Begriff des « Barock »*, 1925). Essendo ormai lontani i tempi delle polemiche pro o contro Croce, si riesce a leggere questo come anche gli altri saggi crociani sull'argomento con discreto profitto e, al di là del disaccordo, confrontare i coevi entusiasmi della « Geistesgeschichte » tedesca con le severe, benché unilaterali, pagine di B. Croce, poste da Barner tra quelle di O. Walzel e quelle di H. Cysarz. Di quest'ultimo è riportato un saggio del 1923 (*Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks*), molto adatto, quantunque discutibilissimo, per capire gli inizi degli studi barocchi in Germania: l'efficace stile espressivo di Cysarz è già di per sé 'barocco', la sua indubbia apertura culturale e filosofica preludio di costruzioni ideologiche del tutto problematiche e pericolosamente evanescenti: barocco come ideologia. Il lavoro di O. Walzel (*Barockstil bei Klopstock*, 1928) nel tentativo di dimostrare come Klopstock sia l'unico e genuino poeta barocco, ci appare oggi estremamente datato: frutto della più irregimentata « Geistesgeschichte » cerca di portare ad una sintesi accettabile l'entusiasmo del tempo per il barocco, ormai avviato a diventare un fin troppo comodo stile astorico, e alcune note tesi spengleriane.

Sulla musica barocca ha scritto F. Blume (*Begriff und Grenzen des Barock in der Musik*, 1962) pagine molto chiare e informative, utili specialmente ai non specialisti (anche nella musica si riscontra una tendenza agli estremi, ai confronti strutturali ecc.). Alle varie letterature nazionali sono dedicate le rassegne, sempre tra lo storico e lo storiografico, di W.F. Schirmer (*Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur*, 1929), di H. Hatzfeld

(*Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich*, 1929), di L. Spitzer (*Der spanische Barock*, 1943-44), di M. Praz (*Barock in England*, 1962). Più generali sono invece i lavori di H. Hatzfeld (*Zur Klärung des Barockproblems in den romanischen Literaturen*, 1949), di A. Angyal (*Das Problem des slawischen Barocks*, 1956-7). Due rassegne sono i lavori di M. Szyrocki (*Zur Differenzierung des Barockbegriffs*, 1966) e di J. Rousset (*Das Problem des literarischen Barock in Frankreich*, 1963). Il lavoro di K.O. Conrady (*Vom « Barock » in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts*, 1962), tratto da una più ampia monografia dedicata a *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Bonn 1962, differenziando opportunamente tra i diversi autori del Seicento tedesco, preferisce usare il termine barocco solo per alcuni di essi (Gryphius ma non Opitz) e attira perciò, indirettamente, l'attenzione su quello che è ancor oggi un campo della letteratura tedesca del 17° secolo, per il quale sarebbe molto approssimato parlare di barocco tout court: la prosa.

Due rassegne molto differenti l'una dall'altra, sia cronologicamente sia metodologicamente, sono i lavori di H. Lützel (*Der Wandel der Barockauffassung*, 1933) e di W. Hubatsch (« *Barock als Epochenbezeichnung?* », 1958) dedicati al barocco quale termine epocale; sull'argomento il lettore italiano conosce già del D. Cantimori la relazione (*L'età barocca*) al congresso romano del 1960 su « Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini » e il polemico saggio del 1960 già citato (*Il dibattito sul barocco*).

Nel tentativo di spiegare meglio il concetto di barocco, introducendo quello di manierismo, e differenziare con esso le epoche storiche e alcune tendenze divergenti se non addirittura contrastanti, sono stati scelti da Barner alcuni saggi di studiosi diversi (mancano però, fors'anche per motivi editoriali, Hauser, Sypher, Hocke): E.R. Curtius (*Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil*, 1940-1), Borgerhoff (« *Manierismus* » und « *Barock* »: ein schlichtes Plädoyer, 1953), H. Hartmann (*Barock oder Manierismus?*), A. Buck (*Barock und Manierismus: die Anti-Renaissance*, 1965), B. Lee Spahr (*Barock und Manierismus*, 1967). Le differenziazioni, spesso molto fini e sempre interessanti, non sembrano però esser riuscite a superare l'equivoco quanto efficace ibridismo della formula di Blake Lee Spahr, oggi quasi unanimemente accettata: « Manierismus ist ein Stil, Barock eine Epoche. Manierismus ist die *maniera* des Barock. Manierismus ist *ratio*, Barock *emotio*; beide stehen sich als statisch und dynamisch, als potentielle und kinetische Kraft gegenüber. Der gemeinsame Nenner der Epoche des Barock ist der manieristische Stil. » (p. 539)

Qualche parola infine sul saggio di H. Hartmann che, frutto di una polemica ideologica propria della DDR agli inizi degli anni Sessanta, è un lavoro sostanzialmente sbagliato. Hartmann vede già di malocchio il termine barocco, rifiuta apoditticamente quello

di manierismo, accusa Lukács di usare quello di « Neue Sachlichkeit », esprime forti preoccupazioni per l'abuso di « espressionismo », accontentandosi alla fine di dividere la letteratura tedesca del Seicento in « feudale » e « contadino-popolare » (p. 401) e in attesa dei primi germogli borghesi. Il rifiuto di ogni categoria stilistica rischia qui di diventare una battaglia preconcepita.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

MANFRED KOSCHLIG, *Das Ingenium Grimmelshausens und das 'Kollektiv'.* Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes, München, Beck 1977, 555 pp. mit 41 Abbildungen.

Annunciato agli inizi degli anni Sessanta, questo volume di M. Koschlig è uscito in occasione del Grimmelshausen-Jahr. L'autore aveva già dato con la dissertazione del 1939 un contributo decisivo agli studi sull'autore degli scritti simpliciani, indagando soprattutto i problemi bibliografici — complicatissimi e molto oscuri ancora oggi — posti dalle opere dello scrittore che amava nascondersi dietro pseudonimi, da quelle a lui attribuite, dalle edizioni-pirata e da quelle evidentemente false. Il lavoro su Grimmelshausen, divenuto col tempo il « Lebenswerk » dello studioso (del quale ricordiamo qui anche pregevoli studi su Mörike), si realizza finalmente nel presente volume, che raccoglie studi e ricerche pubblicate a partire dagli anni Cinquanta (soltanto due brevi scritti sono dell'immediato anteguerra) integrandoli tutti con un lungo saggio inedito su Johann Christoph Beer (1638-1712). La tesi principale di Koschlig si può riassumere nel rifiuto, molto deciso e motivato, di attribuire a Grimmelshausen determinati scritti (li abbiamo elencati nella sezione « Umstrittene Werke » della nostra *Grimmelshausen-Bibliographie*, Napoli 1975). Autore di quelle opere sarebbe invece appunto quel Beer prima citato, attivo « sei es als Korrektor, sei es als Bearbeiter, Übersetzer, Kompilator, Herausgeber oder Autor » (p. 321), oltreché come « Privatlehrer ». Al servizio dell'editore di Grimmelshausen Felßecker, Beer è, secondo Koschlig, figura centrale nell'officina tipografica di questo stampatore e, di conseguenza, anche figura centrale in tutti gli enigmi tipografici e bibliografici intorno alle opere di Grimmelshausen. Era infatti l'officina di Felßecker a Norimberga a costituire quel « Kollektiv », del quale si parla nel titolo del libro, e cioè quel gruppo anonimo, ma non tanto, che, in aperta polemica con lo scrittore che viveva nei dintorni di Strasburgo, rielaborava e riscriveva, ristampava e rifaceva le opere di Grimmelshausen. Di qui la rottura di Grimmelshausen con Felßecker e il passaggio all'editore Dollhopff di Strasburgo. Per il titolo del suo lavoro Koschlig riprende una felice intuizione

di Goethe, il quale, esponendo a Riemer le sue osservazioni sul *Simplicissimus*, affermava: « ...in der Anlage tüchtiger und lieblicher als der Gilblas. Nur können sie kein Ende finden, Verleger und Publikum, daher es zuletzt Kollektiv werde. » (12 -12-1809)

Per dimostrare la sua tesi Koschlig elabora una massa enorme di pubblicazioni dell'epoca, di carte e di documenti archiviali, scrivendo così una vera e propria « Geschichte des Buchwesens » nel secondo Seicento. Chi volesse con pazienza confrontare i risultati di questi lavori di Koschlig su Grimmelshausen con gli altri recenti e recentissimi su Speer (in « Archiv für Geschichte des Buchwesens » 15, 1975), su Schielen (in « Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft » 18, 1974), e su Nißlen (in « Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte » 32, 1973), oltre all'ultimo arrivato su *Mörikes barocker Grundton und seine verborgenen Quellen* (in « Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte » 34/35, 1975-76), trarrebbe notevole utilità e verrebbe adeguatamente ricompensato del grandissimo impegno che i lavori di Koschlig sempre richiedono al lettore, anche se specialista. Dal rigore metodologico dello studioso e dalla quantità di dati concreti che offrono i suoi lavori si può imparare moltissimo anche ai fini di quella riflessione su determinati aspetti di sociologia della letteratura, oggi sempre più attuale e moderna. Il materiale rielaborato da Koschlig getta infatti una luce chiarificatrice sul rapporto scrittore/pubblico nel Seicento, attirando l'attenzione su qualcosa che, in ambito letterario, si muove al di fuori delle corti e non è un appannaggio della nobiltà. Grimmelshausen da una parte e il suo aborrito alter-ego dall'altra, quel Beer tutto-fare come agente tipografico che si guadagna la vita alla bell'e meglio, lavorando di penna per un editore senza scrupoli, per non parlare poi dei vari Speer e Nißlen, curiosa figura di scrittore politico il primo, al quale la censura non risparmiò un licenziamento e alcuni mesi di fortezza, e rappresentante di un ceto sradicato senza mezzi propri e senza speranza di averne mai, il secondo, ecco, tutti questi autori finora ignoti, diventano particolarmente vivi e attivi, per merito della mano sicura di Koschlig, in un contesto socio-letterario sempre puntualmente definito e continuamente riesaminato. Si può dire perciò che, in questo senso, le ricerche di Koschlig siano altrettanto utili alla « Barockquanto alla « Grimmelshausen-Forschung », nonostante il loro carattere tanto specialistico.

Tra i lavori pubblicati in questo volume vorremmo qui ricordare quello su Sorel e Grimmelshausen, proprio perché è quello che più degli altri deve basarsi su ipotesi e ricostruzioni indirette. Lì si apprende che di fonti spagnole e picaresche nel *Simplicissimus* non si può a rigore affatto parlare, essendo l'unico autore spagnolo rielaborato da Grimmelshausen quell'Antonio de Guevara, del quale forse tutto si può dire, ma non che fosse un autore di scritti picareschi, mentre invece, secondo Koschlig, più chiare sarebbero le

relazioni col *Francion* di Charles Sorel. Ripensando alle discussioni oggi tanto attuali nella « Barock-Germanistik », vorremmo attirare l'attenzione su una questione più volte affrontata da Koschlig nel suo lavoro: questo Grimmelsausen, che certamente non era un contadino rozzo e incolto, seppur geniale e istintivo, come si riteneva ancora qualche anno fa (cfr. il saggio « Der Mythos vom Bauernpoeten Grimmelsausen », pp. 117-192), era poi un nobile che scriveva per nobili, un borghese che parlava male della corte, un burocrate ligio al vescovo di Strasburgo, oppure qualche cosa ancora? Chi volesse affrontare anche questi problemi, trova nel lavoro di Koschlig numerose osservazioni stimolanti, mentre è probabile che non possa troppo facilmente generalizzare le proprie conclusioni, perché il problema generale (conta di più l'origine familiare, il lettore-destinatario o la dimensione ideologica e artistica dei testi seicenteschi?) è ancora ben lungi dall'essere stato risolto, se non proprio correttamente impostato in sede di storia letteraria. In attesa che ciò avvenga Koschlig incomincia a fare ordine, indicando allo stesso tempo qual è la strada migliore da intraprendere.

Dello stesso studioso si veda anche « Grimmelsausen und die Brüder Grimm. Nachruf auf den *Barock-Simplicissimus* » (in « Daphnis » 5, 1976).

ITALO MICHELE BATAFARANO

FERRUCCIO MASINI, *Hermann Hesse e la moltitudine dei sì*, in H. Hesse, *L'ultima estate di Klingsor*, Milano, Guanda, 1977. L. 4.500.

Il centenario della nascita di Hesse è stato sottolineato in Italia tra l'altro dalla pubblicazione di un'antologia dei romanzi nella collana « I Meridiani » (l'acuta prefazione è dovuta a Claudio Magris) e dall'*Ultima estate di Klingsor*, accuratamente tradotto da Mario Specchio e fornito di un ampio saggio introduttivo (LXXI pp.) dovuto a Ferruccio Masini. In questa sede intendiamo attirare l'attenzione del lettore proprio su quest'ultimo lavoro che sembra costituire un contributo particolarmente stimolante a quella nuova lettura critica del romanziere che tende a superare l'angustia della formula dell'« umanista conservatore ».

Masini prende le mosse proprio dall'ipotesi opposta, sviluppando un discorso che ha portato avanti negli ultimi anni a proposito di tutta l'avanguardia tedesca dei primi decenni del secolo nei suoi rapporti di dipendenza e di emancipazione dal nihilismo nietzscheano e nelle connesse prospettive di ribaltamento prospettico (cfr. da ultimo *Lo sguardo della medusa*, Bologna 1977).

La prima guerra mondiale — osserva il critico — « segna il crollo degli ultimi antemurali della dignità e sacralità dell'uomo »,

riducendo l'uomo a « fungibilità umana » ed esaltando il valore « dell'organizzazione produttiva della distruzione », della « razionalizzazione del disumano ». Le forze cui si attribuisce la capacità di superare tali contraddizioni sono da un lato « il funzionalismo tecnico-organizzativo del processo produttivo » (XIV), dall'altro il modello della *humanitas* borghese « all'ombra del potere ».

Dal fine secolo in poi le avanguardie denunciano l'improponibilità di una ricomposizione rendendo « permanenti le contraddizioni per poter fondare su di esse una divaricazione 'significante' tra il reale e il possibile, tra una realtà destituita a coacervo di oggetti da possedere e la dimensione del totalmente 'altro', utopica o utopico-sperimentale » (XIV). La categoria del « negativo » taglia il cordone ombelicale società-ideologia e apre all'avanguardia, come unica possibilità dialettica valida, la via dell'autoproblematicizzazione, dell'autocritica radicale, di un antiumanesimo che — benjaminamente — è poi « messaggero » di un più reale umanesimo. Masini forzando, volutamente, i termini del discorso, assume il linguaggio (strumento specifico della classe intellettuale) a elemento significativo del processo di appropriazione caratteristico della società borghese. La problematizzazione dell'io spezza il legame fra significato e significante. L'« eclissi del significato » comporta la distruzione del meccanismo che regola l'ideologia del possesso. Si fa inevitabile e ricca di conseguenze proiettate nel futuro la frattura « tra la tecnica del pensiero come forza produttiva e l'ordinamento sociale esistente » (XVIII).

Inserire in questa prospettiva l'opera di Hesse significa fare i conti con la critica precedente, che aveva per lo più tentato di esorcizzare Hesse con formule come « neoromanticismo », « umanesimo intimistico e atemporale », « pacifismo apolitico ». D'altra parte non è certo tutta l'opera di Hesse a prestarsi a una simile reinterpretazione, e ciò, ci sembra, rende primario l'impegno di un discorso sulla periodizzazione dell'opera hessiana. Masini indica come centrale il momento che va dagli ultimi anni della prima guerra mondiale alla fine degli anni venti. In questo periodo eventi tragici fanno maturare una complessa evoluzione nello scrittore cui corrisponde sul piano narrativo, un « tentativo di dare un centro a ciò che non ha centro, di catturare una totalità di significati e voci... » (XIX), in cui il « pensiero magico » preferisce la « suggestione creativa del caos » (XXIII) alla ricomposizione dell'immagine dell'*humanitas* borghese (*Knulp*, *Demian*, *Zarathustras Wiederkehr*, *Klein und Wagner*, *Siddahrta*, *Kurgast*, *Steppenwolf*, *Narziß und Goldmund*, *Klingsor*).

Entrata in crisi l'identità stessa del soggetto, non esiste più neanche una realtà 'vera'. 'Veri' non sono neppure i due poli finora considerati fissi, vita e morte, almeno nella loro accezione tradizionale: « Ruhe von außen gab es nicht, keine Ruhe im Friedhof, keine Ruhe in Gott », scrive Hesse nel *Klein und Wagner*.

A chi non ceda alle suggestioni del subliminale non rimane altra certezza se non quella di non trovare certezze, di trovare solo 'possibilità' passando attraverso l'autodistruzione. « Wichtig ist, daß wir diesen Becher austrinken », dirà Klein. In questa terra di tutti e di nessuno, dove Hesse può porre l'equivalenza tra Samsāra e Nirvana, tra desiderio e rinuncia, tra possesso e assenza o perdita di possesso, l'uomo perde il suo centro per assumerne molti e nessuno a un tempo. Nel momento stesso in cui viene accettata l'individuazione ecco subentrare, secondo Masini, la « distruzione dello schema appropriativo », mentre nel contempo la « pluralità delle possibilità, la molteplicità delle figure, l'ubiquità » questo stato cioè di non essere più e di 'non essere ancora' realizza — proprio in quanto 'patologico' — il superamento degli esiti nihilisti verso una riproposizione dell'uomo (XXXV-XXXVI). In questo duplice momento Masini coglie felicemente, a nostro avviso, i centri su cui fondare la proposta di un'ottica nuova nella critica hessiana.

All'interno di questo orizzonte problematico « l'alchimia » della Grande Madre e tutto il sistema di segni archetipici (dall'anima al fiume, all'albero) evocati dall'individuazione, fondamentali per decodificare gran parte dell'opera di Hesse, non si esauriscono in una fuga regressiva verso una mitica ancestralità, né costituiscono gli elementi di una nuova totalità interna. Hanno piuttosto il valore di « metafore », di « figure magiche di un 'pensiero' disoggettivato, ... anonimo e senza identità » (XLII), che forzando la dimensione tradizionale, il prima e il poi, ristabiliscono la ritmica sequenza della « ewige Kette der Geburten », del sacro « Ausgeatmetwerden und Eingeatmetwerden » del presente: « Er [Klein] sah die Erschaffung der Welt, er sah den Untergang der Welt, beide [...] beständig gegeneinander in Bewegung, nie vollendet, ewig unterwegs ». Raggiungere questo « flusso », sondare il « pozzo » del tempo significa però aver imparato a « sich fallen lassen », che è morire ma per nascere di nuovo. Condizione ineliminabile di questo processo è il dolore che Hesse — in sorprendente analogia con il Meister Eckart del *Buoch der goetlichen Troestunge* — attraverso un'operazione interiore (magica appunto), demistifica in quanto illusorio e soggettivo. Solo da questa nuova condizione, che è quella dei due mondi del *Demian*, dell'animalità dello *Steppenwolf*, si può raggiungere la sponda opposta della *gioia*, l'altra dimensione, dove le polarità e le contraddizioni ritrovano un più profondo senso dell'essere. La via, dice Hesse, è quella del pensiero magico, « das Annehmen des Chaos. Rückkehr ins Ungeordnete, Rückweg ins Unbewußte, ins Gestaltlose, ins Tier, noch weit hinter das Tier zurück, Rückkehr zu allen Anfängen. Nicht, um dort zu bleiben — ed ecco la grande proposta di Hesse evidenziata da Masini —, nicht um Tier, nicht um Urschlamm zu werden, sondern um uns neu zu orientieren, um an den Wurzeln unseres Seins vergessene

Triebe und Entwicklungsmöglichkeiten aufzufinden, um aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können »<sup>1</sup>.

È a questo punto che Masini ripropone quasi provocatoriamente la poesia del *Klingsor*, consapevole del ristretto margine che l'orizzonte panico e irrazionale, pessimista e espressionista del racconto sembra offrire. Ma è proprio dalla pienezza, evocata dalla consapevolezza della morte imminente, dall'ebbrezza distruttiva di questa estate che ha inizio il processo che porterà alla distruzione dell'umanesimo occidentale. La policromia impazzita del pittore maledetto, le sue donne « madri-bambine-amanti-animali-Madonne », la sacralità rituale del pane e del vino, la devastazione fisica cercata da *Klingsor* (sempre il richiamo della Grande Madre, il « sich-fallen-lassen » è assecondato da una volontà di dissoluzione organica), sono le note della « musica del tramonto ». Ma non è la musica della decadenza (LV), del nihilismo (LV), né soltanto una poetizzazione delle visioni tragiche di Spengler (L) (comunque ridimensionate dal critico nel loro rapporto con l'opera di Hesse), o la « rappresentazione di una 'vita d'artista' irregolare e *maudit*, riflessa nello specchio del dissolvimento tardo-borghese » (LVI). È invece l'aria di Tsing-Tse, che è tramonto perché « unsere schöne Vernunft ist Irrsinn geworden, unser Geld ist Papier, unsere Maschinen können bloß noch schießen und explodieren, unsere Kunst ist Selbstmord », ma è vissuta da *Klingsor* come « un'altra musica, quella del principio » (LV) (« wir müssen sterben, wir müssen geboren werden »), è tramonto del possesso e passaggio oltre il soggetto (LVI). La volontà di morte di *Klingsor*, scrive Masini, è « il rifiuto di una identità umana costruita dall'ideologia borghese dell'umanesimo e al tempo stesso il terrore di perdere irrimediabilmente questa identità » (LVIII).

Nel triangolo « mutamento/fine del possesso/oltreuomo » si possono quindi identificare i termini entro i quali il critico rilegge *Klingsor* all'interno della problematica dell'antiumanesimo che caratterizza buona parte dell'avanguardia tedesca del primo dopoguerra. È il momento che segna il superamento del grido espressionista e degli esiti nihilisti benniani, ma ancora impostato nella categoria del « negativo », al di qua di un umanesimo materialista che risulta ancora tutto « da fondare ». È un'ipotesi di lavoro sull'opera di Hesse interessante e anche se i suoi aspetti provocatori, la radicalizzazione dei termini del discorso ideologico o le forzature che qua e là emergono, possono destare qualche perplessità, essa merita di essere ulteriormente meditata e approfondita. È un'ipotesi che, d'altro canto, non vuole escludere altre interpretazioni, ma solo porsi coscientemente come « diversa » e che bene

<sup>1</sup> H. Hesse, *Gedanken zu Dostojewskijs Idiot*, in H. H., G. W., pp. 185-86; cfr. anche F. Masini, p. XLVIII.

si iscrive nella linea critica di Masini, tesa a riconsiderare il valore di tutta l'avanguardia tedesca del primo novecento.

GIOVANNI CHIARINI

WALTER ERNST SCHÄFER, *Anekdote - Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, 66 p. (= Literaturwissenschaft - Gesellwissenschaft n. 32).

Quando Procopio di Cesarea raccoglieva notizie di carattere privato intorno ai personaggi principali della corte di Giustiniano stava di fatto creando un'alternativa alla retorica monumentale della storiografia ufficiale, ma quasi certamente non supponeva che l'ignoto ordinatore dei suoi appunti, chiamandoli « aneddoti » (gr. an-ékdotos, « non dato fuori », « inedito »), avrebbe creato un fortunato genere letterario. Nel corso dei secoli successivi l'aneddotica diventa però tanto popolare e diffusa da decadere ad aborrita forma d'espressione, con la quale duci e condottieri, politici e capitani d'industria, scrittori e giornalisti, intrattenitori da salotto ed esperti delle cose del mondo avrebbero gettato fumo negli occhi dei loro ascoltatori e lettori. Confondendosi spesso con altre forme brevi, quali per es. la facezia, l'apoftegma, la barzelletta, l'apologo, l'esempio, la storia da calendario e simili, l'aneddoto è stato poco studiato come forma letteraria autonoma, pur se annovera tra i suoi maggiori cultori Kleist e Hebel.

Alla teoria dell'aneddoto e alla riflessione sulle sue moderne evoluzioni/involuzioni Walter Ernst Schäfer (n. 1928) offre un contributo stimolante, occupandosi soprattutto di quella forma postrema che assume l'aneddoto classico nelle mani di scrittori come Brecht, Frisch, Wondratscheck, dichiaratamente contrari a quelle che erano le caratteristiche principali dell'aneddoto tradizionale: Individuum, Person, Genie, Intimität ecc. Due meriti di Schäfer vanno sottolineati subito: la capacità di spiegare l'evoluzione di un genere letterario in rapporto al contesto socio-ideologico; la limpida e convincente analisi di testi brevi dei tre autori citati, spesso di difficile comprensione immediata.

In Brecht all'aneddoto sulle grandi personalità della storia (Giulio Cesare, Cristiano VII di Danimarca) è sottesa la volontà di tenere il più possibile separati il carattere individuale e la funzione sociale. Il breve aneddoto « Mesalliance » non intende perciò raccontare i guai coniugali di Cristiano VII, bensì mostrare come sia strutturata la piramide sociale dal vertice alla base: « Mesalliance. König Christian der Siebente heiratete eine Haushälterin. Wenn er mit ihr in die Provinz reiste, benahm sich selbst der niedrige Adel ablehnend zu ihr. Sie hatte deshalb ein schweres Leben. Beinahe

das schlimmste aber war es für sie, daß Christian sich beim Essen und auch sonst wie ein Bauer benahm.»

Nei « Tagebücher » di Max Frisch invece al centro dell'aneddoto non sono più i grandi uomini della storia, bensì le « Human-Interest-Meldungen » riportate in quelle « Nachrichten aus aller Welt », che formano la rubrica fissa in tutti i moderni quotidiani. In Frisch la crisi dell'aneddoto, ormai privo di pointe, dipende secondo Schäfer, dal fatto che lo scrittore constata come si sia ormai creata una frattura insanabile tra gli impulsi personali « des kleinen Mannes » e le costrizioni sociali derivanti dalla sua funzione sociale. Perciò quando l'oscuro impiegato massacra all'improvviso moglie, figli, suocera e nipotini, il massimo che gli viene concesso in una cronaca giornalistica è un « Vielleicht war er ein Trinker ». A questi aneddoti da *mass-media* Frisch oppone l'antianeddoto, cercando di ricomporre un plausibile contesto, dietro il quale c'è sicuramente una spiegazione più verosimile dell'essere « Trinker oder Nicht-Trinker ».

In Wondratscheck infine la rabbia sessantottesca verso l'ordinato perché immobile mondo del Kleinbürger scoppia, giocando ormai l'autore con un medium linguistico che ricorre alle più viete e scontate banalità dei mezzi di comunicazioni di massa: « Eine Frau verkauft auf der Straß einen Hundertmarkschein für fünfundneunzig Mark. Der Geldschein ist echt. Die Passanten machen einen Bogen um die Frau. 15 Minuten später muß sie im Präsidium sehr schwierige Fragen beantworten ». Secondo Schäfer il montaggio dei testi di Wondratscheck è basato, come quello di Handke sulla « Technik der Überdehnung — eine Formel der Sprache wird in dichter Folge so oft und so lange vorgeführt, bis sie den Schein des « Natürlichen », der unbefragten Selbstverständlichkeit, verliert. » (p. 57)

Schäfer conclude il suo lavoro, constatando come elemento comune nei tre autori un accentuato scetticismo nei confronti delle categorie di « Individuum » e « Person », alle quali l'aneddoto tradizionale deve le sue fortune.

Ripensando a quanta agiografia e a quanta ideologia viene accumulata intorno al grande uomo politico, magari onesto, e intorno al « welthistorisches Individuum », magari geniale, soltanto con l'aiuto di uno o due aneddoti ben inventati, avremmo quasi la tentazione di consigliare questo denso e intelligente volumetto di Schäfer agli studenti di germanistica della irregimentata università italiana alla fine degli anni Sessanta, affinché imparino a capire fino a che punto è arrivato il disfacimento del linguaggio e delle forme letterarie, ovvero quello del mondo loro circostante.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

RIASSUNTI

REINHOLD GRIMM, *Georg Büchner e la concezione moderna della rivolta.*

La concezione di una rivolta moderna, elaborata da Camus, così come per la prima volta si manifesta nella vita e nell'opera di G. Büchner, può essere ricondotta alla formula di Antonio Gramsci « pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà ». A questa formula corrisponde d'altra parte — e non solo in Albert Camus ma anche nell'opera di Bertolt Brecht e Heiner Müller — una figuralità paradossale, che assomma in sé ciclicità e progresso. Ulteriori risposdenze si possono verificare in Ernst Toller mentre significative linee di riferimento si possono tracciare perfino nei confronti di Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud.

REINHOLD GRIMM, *Georg Büchner und der moderne Begriff der Revolte.*

Der Camus'sche Begriff einer modernen Revolte, wie er sich in Leben und Werk Georg Büchners wohl zum erstenmal manifestiert, läßt sich auf Antonio Gramscis Formel « Pessimismus der Intelligenz, Optimismus des Willens » bringen. Dieser Formel wiederum entspricht, und zwar nicht nur bei Albert Camus, sondern auch im Schaffen Bertolt Brechts und Heiner Müllers, eine paradoxe Bildlichkeit, die Kreislauf und Fortschritt in sich vereinigt. Weitere Entsprechungen zeigen sich bei Ernst Toller; doch selbst zu Friedrich Nietzsche und Antonin Artaud lassen sich aufschlußreiche Verbindungslinien ziehen.

CLAUDIA LIVER, *La funzione dell'elemento spaziale nel 'Martin Salander'.*

Nel tardo romanzo di Keller la funzione narrativa attribuita alla dimensione spaziale risulta quantitativamente ridotta in confronto a quella assunta dallo 'spazio sociale'; segno, questo, certamente non di una ridotta forza creativa dell'autore, bensì di una scelta consapevole. La percezione dell'elemento spaziale da parte

del protagonista in sostanza non è altro che una figurazione dell'ambigua situazione del personaggio diviso fra la pretesa di stabilire un rapporto armonioso con l'ambiente e gli scontri continui con una realtà ormai alterata quale quella dei *Gründerjahre*. Il conflitto fra umanità e *Zeitgeist* e la conseguente tensione tra illusione e delusione risultano affidate alla dimensione spaziale della struttura narrativa. Là dove essa si estende alle figure secondarie, arriva ad illuminare il rapporto, ormai disturbato, fra uomo e ambiente.

CLAUDIA LIVER, *Bemerkungen zur Funktion des Räumlichen in Kellers 'Martin Salander'*.

Im Vergleich zum frühen Roman und zu den Novellen spielt der Raum im 'M. S.' zwar eine weniger auffällige Rolle, was nicht einfach als Zeichen einer verminderten Schöpferkraft gedeutet werden darf: Gerade die Raumerlebnisse des Helden erweisen sich als Verbildlichung der zwiespältigen Lage der in Harmonievorstellungen von Ich und Umwelt befangenen Zeitfigur der Gründerjahre. In der Raumstruktur ist die Konfliktsituation von Humanität und *Zeitgeist* und die daraus resultierende Spannung Illusion-Enttäuschung aufgehoben. Die den Nebenfiguren zugeordneten Raumszenen und -Bilder illustrieren in verschiedener Weise das gestörte Verhältnis Mensch-Umwelt.

GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *L'autonomia letteraria di Joseph Roth*.

Una analisi delle disposizioni stilistiche di Joseph Roth serve a introdurci nella sua tematica di narratore. È possibile in tal modo isolare la struttura profonda della sua letteratura: che non si riduce a quella evocazione epico-elegiaca — di rimpianto di un ordine civile defunto e di una società al tramonto — a cui proverbialmente si ascrive la sua ispirazione. Il tema della sua narrativa sta piuttosto in una singolare parabola ricorrente, che dobbiamo leggere come l'originale ideologia poetica, come il messaggio di Roth.

GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *Die literarische Autonomie Joseph Roths*.

Die Analyse der stilistischen Hauptgesetze im Werk Joseph Roths soll als Einführung in die Thematik seiner Erzählungen betrachtet werden. Dank dieser Analyse wird es möglich sein, die tiefliegende Hauptstruktur seines literarischen Schaffens bloßzu-

legen, die sich nicht — wie man gewöhnlich behauptet — in einer episch-elegischen, sehnsuchtsvollen Heraufbeschwörung einer überlebten Ordnung, einer untergehenden Gesellschaft erschöpft. Das Thema seiner Erzählprosa kann vielmehr einer eigenartigen, immer wiederkehrenden Parabel gleichgesetzt werden, die als die originelle ideologische Grundlage von Roths poetischem Schaffen, als der Kern von dessen dichterischer Botschaft anerkannt werden soll.

LUIGI FORTE, *Soggettività e socialismo. Annotazioni su letteratura e intellettuali nella RDT*.

La tematica dell'intellettuale viene qui proposta nella sua problematicità per individuare i rapporti tra artista e collettivo nell'ambito della letteratura della RDT tra la fine degli anni sessanta e gli inizi del decennio successivo. L'intellettuale non è più passivo portavoce di un credo politico ma problematico interprete di istanze libertarie emergenti in una società che aspira a un pluralismo culturale alieno da una semplice realizzazione stereotipa di una volontà partitica. Il riferimento al dibattito sull'espressionismo negli anni trenta avvia il discorso su un concetto di realismo non come rispecchiamento e dogma ma come processo e partecipazione attiva al divenire sociale.

LUIGI FORTE, *Subjektivität und Sozialismus. Zur Literatur und den Intellektuellen in der DDR*.

Die problematische Identitätssuche des Intellektuellen stellt einen wesentlichen Aspekt des literarischen Lebens in der DDR in den 60er und am Anfang der 70er Jahre dar, das durch das nicht weniger problematische Verhältnis Künstler-Gesellschaft so stark geprägt war. Der Intellektuelle tritt nicht mehr als mechanisches Sprachrohr eines politischen Dogmas auf, sondern als reaktionsfähiger Interpret neuer pluralistischer Momente in der Gesellschaft: diese neue dialektische Funktion legitimiert auch den Anspruch der Intellektuellen, nicht mehr als Werkzeug einer stereotypen Konkretisierung des Parteiwillens mißverstanden und mißbraucht zu werden. Der Bezug auf die Expressionismusdebatte in den 30er Jahren soll schließlich dazu dienen, das Gespräch über einen neuverstandenen Realismusbegriff (nicht mehr als dogmatische Widerspiegelung von etwas Bestehendem, sondern als Mitwirkung an einem Prozeß) anzubahnen.



COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

ITALO MICHELE BATTAFARANO, Università degli Studi di Bari.

GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Lett. Tedesca, Ist. Univ. Orientale,  
Napoli.

LUIGI FORTE, Facoltà Lettere e Filosofia, Università degli Studi,  
Torino.

REINHOLD GRIMM, 3983 Plymouth Circle, Madison Wisconsin 53705.

CLAUDIA LIVER, Lingua e Letteratura Tedesca, Ist. Univ. Orientale,  
Napoli.

GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, Lettere e Filosofia, Università degli  
Studi, Trieste.

*Dall'indice del prossimo numero*

Atti del Convegno internazionale *Heinrich Heine, il poeta, l'intellettuale e la molteplicità dei linguaggi* (P. Chiarini, A. Destro, M. Durzak, M. Montinari, I. Porena, W. Preisendanz, K. Sauerland, L. Secci, L. Zagari).

Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Via Mezzocannone, 43

---

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