

Studia theodisca XIX

Thomas Mann • Richard Wagner • Marieluise Fleißer

Jakob Michael Reinhold Lenz • Herbert Grönemeyer

Egon Erwin Kisch • Anna Seghers

Stefan George • Winfried Georg Sebald

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Wolfgang Nehring (University of California, Los Angeles)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Vol. XIX

Year 2012

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Wolfgang Nehring (University of California, Los Angeles)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca
Vol. XIX – Year 2012

Table of Contents

Wolfgang Nehring – <i>Thomas Mann: Ästhetizismus und die Denkstruktur des Einerseits-Andererseits – mit Bezug auf «Wälsungenblut»</i>	p. 5
Jennifer E. Michaels – <i>Migrations and Diasporas. German Writers in Mexican Exile. Egon Erwin Kisch's and Anna Seghers' Promotion of Cross-Cultural Understanding</i>	p. 19
Nicola Ribatti – <i>Lo sguardo di Saturno. Critica della modernità e regimi scopici in «Die Ringe des Saturn» di W. G. Sebald</i>	p. 39
Patrice Djoufack – <i>Liebe/Inzest: Zur kulturellen Kodierung von Sexualität Dargestellt am Beispiel von J. M. R. Lenz' Komödie «Der neue Menoza»</i>	p. 71
Maurizio Pirro – <i>Per una lettura "begriffsgeschichtlich" della categoria di Gestalt. Le traduzioni di Stefan George dalla «Divina Commedia»</i>	p. 93
Hans W. Giessen – <i>Eine frühe mediale Beschäftigung mit der Genderproblematik aus der Männerperspektive – zu Herbert Grönemeyers Popsongtext «Männer» und seinen Folgen</i>	p. 113
Chiara Maria Buglioni – <i>Uno spazio tutto per sé. La poetica degli «Ingolstädter Stücke» dal punto di vista di Marieluise Fleißer</i>	p. 131
Martin Blawid – <i>Malicious Dwarfs, Fair Nymphs, Heroic Gods. Application and Transformation of Germanic Mythology in Richard Wagner's libretto «The Rhinegold»</i>	p. 167
Call for papers	p. 179

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

*Thomas Mann: Ästhetizismus und die Denkstruktur
des Einerseits-Andererseits – mit Bezug auf «Wälsungenblut»*

Abstract

Thomas Mann is an author without a fixed point of view. When he discusses a problem he tends to opt for an «on the one hand – on the other hand». His novella *Wälsungenblut* is the epitome of aestheticism. How is this aestheticism portrayed? For once the author appears to be unfaithful to his typical way of thinking and to give way to satire. One of the most interesting aspects is how Richard Wagner's *Walküre* is included in this argument.

Wer leben will, muss Entscheidungen treffen. Diese Wahrheit ist aber nicht jedermanns Sache. Schon Goethes Werther verwahrt sich gegen die Ermahnungen des Freundes Wilhelm, seine Wünsche auf Lotte entweder «durchzutreiben» oder sich zurückzuziehen, mit den Worten: «In der Welt ist es sehr selten mit dem Entweder-Oder getan». Je empfindlicher ein Mensch ist, desto weniger wird er bereit sein, harte Realitäten zu akzeptieren oder ihnen gar praktisch-rational zu begegnen. «Du wirst mir also nicht übel nehmen» fährt Werther fort, «wenn ich dein ganzes Argument einräume, und mich doch zwischen dem Entweder-Oder durchzustehlen suche»¹. Der junge Tonio Kröger, der zwischen seinen künstlerischen Ambitionen und den Anforderungen der Familientradition hin und her gerissen wird, ist im ähnlichen Fall, ist eine Art “Werther redivivus”, der sich aus dem Entweder-oder wegstehlen möchte.

Um der harten Alternative des Entweder-oder zu entkommen, sucht man Auswege, Ausflüchte, am häufigsten mittels des Sowohl-als-auch oder seiner Umkehrung des Weder-noch. Weder die eine noch die andere von zwei Möglichkeiten erscheint verzichtbar oder annehmbar. Aber das

¹ Brief vom 8. August. *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Band 6, Hamburg 1965, S. 43.

eine (das Sowohl-als-auch) grenzt unversehens an Maßlosigkeit, das andere dagegen an Hilflosigkeit. Thomas Mann und seine Protagonisten begnügen sich jedoch selten mit einer dieser simplen Varianten der Unentschiedenheit. Der Autor entzieht sich zwar mit erstaunlicher Konsequenz eindeutigen Stellungnahmen zu Lebensfragen und komplexen Situationen – Helmut Koopmann spricht von einem «Generalangriff auf das Absolutsetzen von Werten² –, aber er bevorzugt für seine Standpunktlosigkeit eine andere Formel, das Einerseits-andererseits, das viel intellektueller und raffinierter ist als ein Sowohl-als-auch oder Weder-noch. Verwandte Prinzipien der Ambivalenz, des Vorbehaltes, der Überparteilichkeit, die man verschiedentlich bei Thomas Mann bemerkt hat³, sind ein Teils-teils oder das Nicht-nur-sondern-auch, doch keines gehört dem Autor so charakteristisch zu wie das Einerseits-andererseits, mag es unmittelbar verbalisiert werden oder unausgesprochen bleiben. Diese Formel zeigt nicht irrationales Wünschen an, sondern ist ein Denkprinzip, das verschiedene Gesichtspunkte und Gegensätze als solche erkennt und gegeneinander abwägt. Die Betrachtung einer Sache von verschiedenen Seiten wird nicht nur als Möglichkeit erwogen, sondern in ihrer Berechtigung oder Notwendigkeit wahrgenommen. Die Ambivalenz der Widersprüche wird gleichsam zum Prinzip erhoben. So heißt es an bekannt prominenter Stelle im *Tonio Kröger*: «Dem Sohne des Konsuls Kröger schien es einerseits, als sei es dumm und gemein», an seinem Versemachen «Anstoß zu nehmen, und er verachtete dafür sowohl die Mitschüler wie die Lehrer... andererseits aber empfand er selbst es als ausschweifend und eigentlich ungehörig, Verse zu machen, und musste all denen gewissermaßen recht geben, die es für eine befremdende Beschäftigung hielten»⁴. Ähnliche Formulierungen durchziehen das ganze Werk Thomas Manns, am berühmtesten vielleicht die Stelle in *Der Tod in Venedig*: «Von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, – unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: “Ich liebe dich”»⁵.

Das zentrale Problem in Thomas Manns Werk ist, wie bekannt, die von den Anregungen Schopenhauers und Nietzsches bestimmte Antino-

² Helmut Koopmann, Humor und Ironie, in: *Thomas Mann-Handbuch*, hrsg. von H. Koopmann, Stuttgart 1990, S. 847.

³ Koopmann a.a.O., Martin Walser, *Selbstbewusstsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt 1981 u.a.

⁴ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt 1963, S. 215.

⁵ Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, *Sämtliche Erzählungen*, a.a.O., S. 396.

mie zwischen Geist und Leben und der daraus abgeleitete Konflikt zwischen Kunst und Bürgerlichkeit. Es bedarf keines besonderen Ingeniums zu erkennen, dass auch die Formel des Einerseits-andererseits in diesen Kontext gehört. Die intellektuelle Reflexion, die sich in ihr abspiegelt, thematisiert nichts häufiger als eben diese Antinomie. Einerseits sind Geist und Kunst Auszeichnungen, andererseits versagen sie vor dem alltäglichen Leben und ihre Repräsentanten leiden unter einem schlechten Gewissen.

Thomas Mann gilt wegen der Ambivalenz seiner Weltbetrachtung in der Forschung als ironischer Autor, ja man hat ihn gelegentlich schlechthin als den «ironischen Deutschen» bezeichnet⁶. Er muss diese Kategorisierung so oft gehört haben, dass er sich in späten Jahren dagegen gewehrt hat und sich auf seinen «Humor» berief. «Ich freue mich immer, wenn man in mir weniger den Ironiker als einen Humoristen sieht», heißt es in dem kurzen Beitrag «Humor und Ironie» aus der *Nachlese* seiner Schriften⁷. Des ungeachtet denkt der Autor viel mehr über die Ironie nach als über den Humor, und seine Sprache, die jede Aussage, jedes Attribut gleich wieder unterläuft, variiert, in Frage stellt oder gar aufhebt, ist zweifellos mehr intellektuell ironisch als gefühlsmäßig humorvoll bestimmt. Zu einer plausiblen Definition von Ironie kommt der Autor jedoch nicht. Gelegentlich erscheint Ironie als bloße Distanz; dann aber, ganz romantisch, als souveränes Über-den-Dingen-Schweben, das wie bei Goethe zu «künstlerischer Objektivität» führen soll⁸; bisweilen gilt sie als «Bescheidenheit, als rückwärts gewandte Skepsis; schließlich wird sie als Sehnsucht nach dem Gegenteil apostrophiert⁹.

Vor allem will Thomas Mann kein kritischer Ironiker, kein Satiriker sein. In dem Kapitel «Ironie und Radikalismus» in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* heißt es ausdrücklich: «Ironie ist immer Ironie nach beiden Seiten»¹⁰. Und er bezeichnet die Ironie als ein «erotisches» Phänomen¹¹, weil sie aus dem sich selbst verleugnenden Geist kommend, zum Leben strebt – das Leben sucht. Mit Ironie rechtfertigt er in den *Betrachtungen* seinen ei-

⁶ Vgl. Erich Heller, *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Frankfurt 1959.

⁷ Thomas Mann, «Humor und Ironie», Beitrag zu einer Rundfunkdiskussion, in: *Nachlese, Prosa 1951-1955, Stockholmer Gesamtausgabe* der Werke von Thomas Mann, Frankfurt 1967, S. 167.

⁸ Ebd., S. 166.

⁹ Vgl. Thomas Mann, «Ironie und Radikalismus», in: *Betrachtungen eines Unpolitischen, Stockholmer Gesamtausgabe* der Werke von Thomas Mann, Frankfurt 1956, S. 568.

¹⁰ Ebd., S. 565.

¹¹ Ebd., S. 560-61.

genen Konservatismus, d.h. einerseits seine geistige Liebe zum gewöhnlichen Leben, andererseits seinen politischen Konservatismus. Mit der Hegelschen und Kiekegaardschen Ironie-Kritik will seine ironische Denkweise nicht zu tun haben, aber eine Mitte zwischen zwei Positionen ist die Ironie auch nicht. Das Einerseits-andererseits seines Denkens verhindert eine wirkliche Vermittlung zwischen den Gegensätzen. Das Ende des *Tonio Kröger* wäre vielleicht solch ein mittlerer Kompromiss zwischen gegensätzlichen Positionen, – aber die Ironie verlässt den Autor da auch.

Man hat darüber reflektiert, ob Thomas Manns Figuren Ironiker sind oder der Autor selbst. Martin Walser behauptet in seinen Frankfurter Vorlesungen *Selbstbewusstsein und Ironie*¹², dass zwar die Figuren ironisch seien, nicht aber der Autor, dem es um Legitimierung seiner politischen Haltung gehe. Mir scheint es eher umgekehrt. Tonio Kröger leidet unter seinem und Thomas Manns Konflikt, aber nicht er ist der Ironiker, sondern der Erzähler und der hinter diesem stehende Autor.

Die meisten Figuren Thomas Manns, die den Konflikt zwischen Geist und Leben repräsentieren und aushalten müssen, sind Künstler und künstlerische Dilettanten. Je weniger sie als Künstler überzeugen, desto mehr werden sie zu bloßen Ästheten. Tonio Kröger ist ein erfolgreicher Schriftsteller – kein Ästhet; denn seine tiefste und letzte Liebe gehört nicht der Schönheit der Kunst, sondern dem gewöhnlichen Leben. Es genügt nicht, Ästhetizismus mit dem Prinzip des *l'art pour l'art* gleichzusetzen und alle Artisten, die von der Wirklichkeit nichts wissen wollen Ästheten zu nennen. Ästhetizismus wird zur Zeit der Jahrhundertwende oft als eine Art von Dilettantismus verstanden. Der junge Thomas Mann hat die Werke Paul Bourget's mit den Analysen von Dilettantismus, *l'art pour l'art* und Dekadenz gelesen und ist, wie neuere Forschung meint, von ihm anfangs mehr beeinflusst als von Nietzsche¹³. Trotzdem scheint es nicht abwegig – bei ihm wie überhaupt – zwischen Dilettantismus und Ästhetizismus zu unterscheiden. Ein Dilettant ist ein Liebhaber der Kunst, der gern schaffen würde, aber Gefühl und Schöpfertum verwechselt und sich selbst mehr als die Kunst genießt. Ein Ästhet ist derjenige, der sich mit schönen Dingen umgibt ohne eigentlichen Anspruch auf Produktivität. Tonio Kröger ist weder das eine noch das andere. – Thomas Manns Idee der Kunst ist bekanntlich primär dem Intellekt verbunden. Nur der intel-

¹² Walser (vgl. Anm. 3), a.a.O., S. 114-115.

¹³ Vgl. Klaus Schröter, *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1965. Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München 1985. Jens Malte Fischer, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978.

lektuelle Künstler hat genügend Distanz zum Leben, um es überzeugend darstellen zu können. Aber da der analytische Intellekt letztlich lebensfremd und lebensfeindlich ist, läuft der Künstler Gefahr zum Dilettanten in einem anderen Sinn zu werden, zum Lebensdilettanten.

Als Prototyp des Ästheten und Dilettanten bei Thomas Mann darf der Schriftsteller Detlev Spinell in der Erzählung *Tristan* gelten, der einen kostbaren, aber «unmenschlich langweiligen» kleinen Roman¹⁴ geschrieben hat und sich nicht krankheitshalber, sondern um des Stiles willen im Schweizer Sanatorium aufhält; denn «es gibt Zeiten», bekennt er der Gattin des Herrn Klöterjahn, «in denen ich das empire einfach nicht entbehren kann.» Er meidet die Gemeinschaft mit den anderen Gästen, er flieht vor dem krassen Leben in die Welt der «geradlinigen Tische, Sessel, Draperien», in die «Helligkeit und Härte», in die «kalte, herbe Einfachheit und reservierte Strenge» dieses Aufenthaltes, um sich sittlich zu restaurieren, wie er sagt¹⁵. Nur manchmal fällt er aus der Rolle, fällt den distinguiertesten Herrschaften seiner Umgebung um den Hals, weil er, wie es heißt, in den «ästhetischen Zustand» gerät und sich angesichts einer Schönheits-Vision nicht beruhigen kann: «Gott, sehen Sie, wie schön»¹⁶. Spinell ist also einerseits als vollendeter Narr hingestellt, andererseits erscheint sein Ästhetizismus doch mit einem wirklichen Kunstenthusiasmus verbunden. Nicht nur, dass er die ätherische Gabriele Klöterjahn – oder Eckhof, wie er sie mit ihrem Mädchennamen nennt – aus der Trivialität ihrer Ehe herausredet, sondern vor allem dadurch, dass er ihrem Klavierspiel von Wagners *Tristan und Isolde* mit höchster Begeisterung verfällt. Dass er die Kranke in die todestrunkene Welt des *Tristan* schickt und sie damit tatsächlich in den Tod treibt, wird ihm nicht als grausame Übeltat, als Frevel bewusst, sondern nur als höheres Recht und Fest der Kunst.

Richard Wagner figuriert auch bei den Ästheten in der Inzest-Novelle *Wälsungenblut* an prominenter Stelle, worauf ja bereits der Titel verweist. Diese Geschichte aus dem Jahr 1905/06 ist sicher das extremste Beispiel von Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus und der Dekadenz zur Zeit der Jahrhundertwende um 1900 – ungemildert durch glaubhaftes, wenn auch dilettantisches Kunstgefühl.

Die Erzählung, die für das erste Heft der *Neuen Rundschau* von 1906 bestimmt war, wurde, wie wir wissen, nachdem das Manuskript schon für

¹⁴ *Sämtliche Erzählungen* (vgl. Anm. 4), a.a.O., S. 176.

¹⁵ Ebd., S. 179.

¹⁶ Ebd., S. 176.

den Druck gesetzt war, vom Autor zurückgezogen und erst 1921 in kleiner Auflage in einer bibliophilen Edition mit Illustrationen des *Simplicissimus*-Malers und Graphikers Thomas Theodor Heine veröffentlicht. Die offizielle Erklärung für die ungewöhnliche Druckgeschichte hat Klaus Pringsheim, der Zwillingbruder von Thomas Manns Frau Katja, bekannt gemacht. Sie ist jetzt bequem bei Vaget im *Thomas Mann-Handbuch* und bei Jens Malte Fischer in seinem Kommentar zur Epoche des Fin de Siècle nachzulesen¹⁷. Da heißt es, Thomas Mann habe die Veröffentlichung im letzten Augenblick untersagt, weil sein Schwager Klaus ihn wissen ließ, dass man in München kolportierte, er habe mit einer antisemitischen Erzählung die Familie seiner Frau bloßgestellt, um sich wegen schlechter Behandlung zu rächen, die er als Verlobter Katjas erfahren habe. Von gewaltsamen Drohungen des Schwiegervaters, von denen einige wissen wollten, meldet Klaus Pringsheim nichts. Thomas Mann habe spontan von sich aus gehandelt, als er von dem unfundierten Gerede hörte; aber Wutausbrüche des Professors Pringsheim registriert sein Sohn durchaus. – Interessant ist, wie weite Kreise die Gerüchte der Nicht-Veröffentlichung gezogen haben. Arthur Schnitzler schreibt in einer Tagebuchnotiz, er habe eine «seltsame Geschichte von Thomas Mann gehört. Er [Thomas Mann] schreibt eine Novelle *Wälsungenblut*. Geschwisterpaar, von Walküre heimkehrend liebt sich auf einem Bärenfell. Schluss: die Schwester (verlobt) Was soll ich thun? – Bruder: Haben wir den Goi beganeft. – Auf Bies [des Herausgebers der *Neuen Rundschau*] Ersuchen streicht Mann den Schlußsatz. Plötzlich schickt der Schwiegervater 6000 Mark zum Einstampfen der Auflage: Denn in der Novelle ist, wie jeder wußte, was noch rechtzeitig auch an des Schwiegervaters Ohren drang, die Frau Manns, die ganze Familie portraitetreu geschildert. Die Geschichte selbst natürlich erdichtet». «Tragikomödie des Literaten» fügt Schnitzler hinzu. «Die Tyrannei des Stoffes»¹⁸.

Thomas Mann war ein verbindlicher Autor, der, soweit es an ihm lag, Provokationen oder gar Skandale vermied. Zunächst änderte er also Oscar Bie zuliebe – gegen die ausdrückliche Empfehlung des um Rat gebetenen

¹⁷ Hans Vaget, *Wälsungenblut*, in: *Thomas Mann-Handbuch* (vgl. Anm.2), S. 576-580. Jens Malte Fischer (vgl. Anm. 13), a.a.O., S. 233-241. Ursprungstext: Klaus Pringsheim, «Ein Nachtrag zu *Wälsungenblut*», in: *Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns*, hrsg. von Georg Wenzel, Berlin und Weimar 1966, S. 253-268.

¹⁸ Tagebucheintrag 25. Januar 1906, in: Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1903-1908* (= Band 3), Wien 1991, S. 181.

Bruders Heinrich¹⁹ – den ursprünglichen Schlusssatz über den Bräutigam: «was soll mit ihm sein? Beganekt haben wir ihn, den Goy!»²⁰. Es sollte stattdessen in der *Neuen Rundschau* heißen, und heißt auch so im Privatdruck von 1921 und in den *Gesammelten Erzählungen*: «Dankbar soll er uns sein. Er wird ein minder triviales Dasein führen, von nun an» (325)²¹. Wir werden prüfen müssen, ob der Aussagegehalt des Schlusses dadurch bedeutend verändert wurde. – Ganz wohl war Thomas Mann bei seiner Familien- und Inzest-Geschichte unabhängig von der Änderung wohl nicht. Zunächst las er das Manuskript, allerdings in Abwesenheit des Professors Pringsheim, seiner Schwiegermutter und den Schwägern vor, offensichtlich um ein “Plazet” zu hören, (das er auch ohne weiteres erhielt). Dann häufen sich die Urteile, die die eigene Erzählung als relativ unbedeutend abtun. An Heinrich Mann schrieb er, nachdem er die Erzählung *Die Schauspielerin* des Bruders gelesen hatte, dass er mit *Wälsungenblut* «gewissermaßen gethane Arbeit gethan habe – und zwar sehr gut und vollständig gethane. Weniger schade also, dass die Geschichte nicht erscheint»²² – eine Bemerkung, die entweder unehrlich erscheint oder zumindest als eine krasse Fehlbeurteilung sowohl des eigenen Werks als auch der Geschichte des Bruders. An den Verleger Bermann-Fischer, der 1931, angesichts einer französischen Übersetzung, Interesse an einem deutschen Neudruck zeigte, schrieb er, er habe auf die Geschichte nie «großen Wert» gelegt, und fand z.B. *Unordnung und frühes Leid* viel bedeutender und reifer²³. In den fünfziger Jahren, sorgt Thomas Mann sich um ein mögliches Missverständnis der Erzählung als antisemitisches Werk und meint, auch das Inzest-Thema sei überholt, da er es auf viel höherem Niveau in dem späten Roman *Der Erwählte* behandelt habe²⁴. Erst im Jahre 1958, also drei Jahre nach dem Tod des Autors, wurde die Geschichte in die *Gesammelten Erzählungen* aufgenommen.

¹⁹ Der Brief Heinrichs ist nicht erhalten. Aber nach Thomas Manns Antwort vom 5. Dezember 1905 kann man ihn erschließen. Thomas Mann – Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt 1968.

²⁰ Wortlaut nach *Dichter über ihre Dichtungen, Thomas Mann*, Teil I 1889-1917, hrsg. von Hans Wysling und Marianne Fischer, Frankfurt 1975, S. 224.

²¹ Alle Zitate aus *Wälsungenblut* in Klammern im laufenden Text nach *Sämtliche Erzählungen* (vgl. Anm.4).

²² *Briefwechsel*. S. 45.

²³ *Dichter über ihre Dichtungen* (vgl. Anm. 20), a.a.O., S. 228-229. Weitere Zeugnisse hier ebenso wie bei Vaget im *Thomas Mann-Handbuch* (vgl. Anm.2) und in Vagets *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984.

²⁴ *Dichter über ihre Dichtungen*, a.a.O., S. 230.

Zur Zeit der Entstehung war Thomas Mann, wie er dem Bruder erklärte, stolz auf die Milieuschilderung, weil sie «wirklich neu» sei²⁵. Später hatte er, wie gesagt, gerade wegen dieser Milieudarstellung Sorge und bekannte sich eigentlich nur zur Beschreibung der Wagner-Oper. Beide haben ihr gutes Recht und gehören zusammen. Alle Figuren in *Wälsungenblut* sind geprägt von dem Luxus eines vermögenden Hauses. Herr Aarenhold hat es, aus ärmlichen ostjüdischen Verhältnissen kommend²⁶, durch eine günstige Heirat und geschickte geschäftliche Spekulationen zu scheinbar unbegrenztem und unerschöpflichen Reichtum gebracht, so dass er sich gegenwärtig ausschließlich seinen Liebhabereien, der Sammlung wertvoller Bücher und Kunstgegenstände widmen kann; denn erst Kultur gibt dem Reichtum den Status, den man sucht. Die Villa gleicht einem modernen Schloss, und die wertvollen Gobelins und Möbel stammen tatsächlich aus Schlössern der feudalen Epoche. Die Kinder des Hauses profitieren von den Leistungen des Vaters, aber zeigen wenig Dankbarkeit. Sie wollen von seiner Herkunft und dem eigenen Blut nichts mehr wissen. Sie verachten ihre Eltern und spotten über des Vaters Kunstsammlerei, die ihm eigentlich nicht zustehe. Herr Aarenhold selbst muss Thomas Manns *Tonio Kröger* gelesen haben; denn er empfindet Schuldbewusstsein gegenüber den Kindern und «gibt ihnen gewissermaßen recht» (315). «Aber zuletzt», heißt es, «musste er seine Persönlichkeit behaupten, musste sein Leben führen können und auch davon sprechen... Er hatte ein Recht darauf, hatte nachgewiesen, dass er der Betrachtung wert war.» Ihm liegt das Einerseits-andererseits noch im Blut, die Jungen sind rigoros. Assimilation an die Gesellschaft – Kunz ist Husaren-Leutnant, Sieglinde wird den zwar unbedeutenden, aber im Ministerium tätigen Herrn von Beckerath heiraten – doch hauptsächlich das Selbstgefühl und die Arroganz privilegierter Luxuswesen bestimmen ihre Existenz.

Bezeichnend ist ihr Reden und Urteilen, der dialektische Scharfsinn, die aburteilende Rhetorik und Ironie, die Verachtung aller derjenigen, die nicht des Raffinements des eigenen Geschmacks teilhaftig sind. Es ist die Rede von einem, der «zum Five o'clock tea im Smoking erschienen sei. «Nachmittags im Smoking? ... Das tun doch sonst nur die Tiere», befindet

²⁵ *Briefwechsel* (vgl. Anm. 19), S. 46.

²⁶ Thomas Mann nennt zwar in seinem ersten Brief über *Wälsungenblut* an den Bruder (Brief vom 20. November 1905) die Erzählung eine «Judengeschichte» (*Briefwechsel*, S. 40), betont im Folgebrief (vom 5. Dezember 1905 jedoch die Dezenz der Milieudarstellung und stellt fest, dass die Wörter "Jude" und "jüdisch" im Text nicht vorkommen (*Briefwechsel*, S. 42).

schockiert, die 19-jährige Sieglinde (307), ihre sonst so geistreich gezielte Diktion vergessend. Im Gespräch über Kunst verlangen sie alle das Äußerste an «Können», «Leistung», «Erfolg». Guter Wille, «Absicht», «Gesinnung» zählen nicht; «unverträumte Intellektualität» ist das Zeichen des Gelingens; Beckeraths «unbewaffneter Enthusiasmus» gibt nur Anlass zum Hohn (307-308).

Hauptpersonen der Geschichte sind die Zwillinge Siegmund und Sieglinde, sogleich daran erkennbar, dass sie die einzigen sind, deren Aussehen genau beschrieben wird. Jedes für sich stellt ein ästhetisches Gebilde dar: Beide sind von kindlichen Wuchs; sie gleicht in ihrem schweren bordeauxroten Samtkleid einem Jugendstil-Bild; er heißt ephebenhaft, ist auf Dekor gestellt und trägt eine «himbeerfarbene» Rohseide-Krawatte und brillante Manschettenknöpfe. Doch erst in ihrer Zweisamkeit, der vollkommenen Einheit der beiden Gestalten wird der ästhetische Eindruck komplett. Sie gehen stets Hand in Hand und kümmern sich nur um einander, d.h. um das Aussehen und die ästhetische Befindlichkeit des anderen Ich. Sieglindes Haar ist geschmückt mit einem Goldreif, «von dem in ihre Stirn hinab eine große Perle hing – ein Geschenk von ihm»; er trägt eine gewichtige goldene Handfessel – «ein Geschenk von ihr» (302). Ja, sie scheinen aneinander gefesselt. Wenn sie wie Verliebte auf dem Sofa miteinander kosen oder auf ihren Spaziergängen gleichzeitig an einem kleinen Veilchen- oder Maiglöckchenstrauß schnuppern, reicht nichts an ihre verzückte, andächtig-zärtliche Gemeinsamkeit heran, die mit dem ironisch intellektuellen Ton ihrer Rede seltsam kontrastiert. «Du bist ganz wie ich», stellt er fest (324); ihre Zuwendung ist letztlich Narzissmus.

Dass der Ästhetizismus eine innere Leere ausfüllen muss, wird ihnen trotz ihres Scharfsinnes nur halb bewusst. Die Tage vergehen in Untätigkeit. Siegmund nutzt die überzähligen Stunden zwischen den Mahlzeiten, um die neuesten Romane durchzublättern, wenige Seiten anzulesen und die ganzen Produkte erbärmlich zu finden, was nicht hindert, dass er sie für seine Bibliothek künstlerisch einbinden lässt. Wenn er sich stundenlang für die Oper fertig macht und in rosaseidenen Unterkleidern und roten Saffian-Pantoffeln vor dem Spiegel an sich herumputzt, so heißt das «Arbeit», nicht weniger als die Malstunden, die er bei einem berühmten Kunstprofessor nimmt, ohne selbst zu erwarten, dass sie zur Entwicklung eines Talentes führen. «Das schöne Leben verarmt einen», schrieb der junge Hofmannsthal gelegentlich²⁷. Siegmund ahnt etwas von dieser Er-

²⁷ Die nachdenkliche Betrachtung in einem Brief an Leopold von Andrian beschreibt genau den Kontext von Thomas Manns Erzählung: «Ich glaube, das schöne Leben verarmt einen. Wenn man immer so leben könnte, wie man will, würde man alle Kraft ver-

kenntnis, aber er kann und will nicht aus seiner parfümierten Welt hinaus, zumal Sieglinde die ästhetischen Operationen des Bruders uneingeschränkt bewundert.

Ist hier etwas von liebevoller, von bejahender Ironie im Spiel? Ist hier eine geheime Identifizierung des dichterischen Ichs mit seinen Figuren wahrnehmbar, von der der Autor verschiedentlich spricht?²⁸ Gibt es bei Siegmund und Sieglinde ein Einerseits-andererseits der Beurteilung durch den Erzähler oder den Leser? Das Lächerliche und Satirische scheint durchaus zu überwiegen. Wenn die beiden angewidert oder verächtlich auf die Zuschauer vor dem Operngebäude oder das Ko-Publikum in der Oper herabsehen, so bleibt ihr Snobismus ohne versöhnliche Kompensation.

Zum ersten Mal in Wagners Oper *Walküre*, wo die großen germanischen Siegmund und Sieglinde agieren, nach denen die Zwillinge genannt sind, scheint Siegmund Aarenhold ergriffen. Zwar will er sich nichts anmerken lassen und spottet gegenüber der besorgten Schwester leichtfertig über die schwache Aufführung. Doch er lässt sich von der Schicksalschwere der Gestalten auf der Bühne, von dem Leiden und der Leidenschaft erregen und glaubt zu erkennen, dass nur aus Liebe und Not des Lebens das Schöpferische entsteht. Ein «Brennen oder Zehren war in seiner Brust wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erleben? Der Leidenschaft?». Große Worte und Empfindungen! Wer Siegmund – vielleicht wegen seiner Malstunden? – primär als Dilettanten versteht, mag der Frage nach dem Werk einige Bedeutung zugestehen²⁹. «Das einzige „Werk“, das ihm gelingt, ist der Inzest», konstatiert nüchtern Jens Malte-Fischer³⁰. Wer Siegmund mehr als bloßen Ästhetem sieht, wird die Sehnsucht nach Erlebnis und Leidenschaft wichtiger nehmen.

lieren», heißt es. Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, Frankfurt 1968, S. 64.

²⁸ So in dem poetologischen Essay «Bilse und ich», der fast zeitgleich mit *Wälsungenblut* entstand und in dem es Thomas Mann darum geht (vor allem mit Beziehung auf *Buddenbrooks*), das Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit abzugrenzen. Hier reflektiert der Autor einerseits über die Nähe, andererseits über den Gegensatz des Dichters zu seinem Gegenstand und diagnostiziert den «Anschein [!] einer Feindseligkeit, der aus der rücksichtslosen Beobachtung und aus der «Prägnanz des Ausdrucks» entstehe bzw. entstehen könne. In: *Altes und Neues, Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten, Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann*, Frankfurt 1961, S. 26.

²⁹ Gail Finney hält es für möglich, dass Thomas Mann hinter der Dekadenz Siegmunds die Suche nach Produktivität und Schöpferium nahe legt. G. Finney, *Self-Reflexive Siblings: Incest as Narcissism in Tieck, Wagner, and Thomas Mann*, in: *German Quarterly* LVI, 2 1983, S. 243-256.

³⁰ Fischer (vgl. Anm.13), S. 238.

Sehen wir genauer, nicht was passiert, sondern wie: In die Villa zurückgekehrt, will Siegmund sich nicht aus seiner «süßen Drangsal» (320) heraus ironisieren lassen und folgt dem Beispiel seiner großen Namensvetters, indem er die Schwester auf dem Bärenfell liebt. Aber wie wird dieses Erlebnis dargestellt? Wie Wagners Siegmund begreift Siegmund Aarenhold die Gleichheit Sieglindes, die für ihn freilich nicht so neu ist wie für den Wagnerschen Heroen. Wie dieser stammelt er etwas von Rache. Aber Rache an wem? An dem armen Beckerath? An der Trivialität der Umwelt?³¹ Und was wird aus der trotzig-festlichen Leidenschaft der Opern-Helden? Nur die Worte der Verfeimten macht er sich zu eigen, die frohen, starken Gefühle sind ihm fremd. «Wie egoistische Kranke, wie Hoffnungslose» pflegten und berauschten sie sich, hieß es bereits in der Beschreibung der ästhetischen Spaziergänge der Geschwister (312). Der Autor nimmt die Wendungen jetzt wörtlich auf (325). Diesmal gehen ihre «Liebkosungen» jedoch über in ein «hastiges Getümmel», das im «Schluchzen» endet. Kann das neu erwachte Leidenschaft in ihm oder in ihnen beiden sein? Ist das ein tief eingreifendes Erlebnis? Ist hier etwas von Schöpfertum? Es sieht nicht danach aus. Thomas Mann hat einmal von Siegmund und Sieglinde als von einem «wild verzweifelten Zwillingsspaar und seiner Gefühlsverwirrung aus Üppigkeit, Einsamkeit und Hass» gesprochen³². Die Gefühlsverwirrung ist nicht zu übersehen. Der Hass gegen die Welt der anderen ist spürbar, aber die wilde Verzweiflung ist uns der Autor schuldig geblieben. Und auch die Rache, von der immer wieder bei dem Autor ebenso wie in der Sekundärliteratur die Rede ist, scheint wenig fundiert³³. Ein wohlüberlegter oder auch nur bewusster Racheakt liegt gewiss nicht vor. Erst der süffisante Kommentar *nach* dem Ereignis kann als Ausdruck eines Rachegefühls, gerichtet gegen den Verlobten der Schwester, den Germanen und Goy Beckerath verstanden werden. Der Inzest selbst scheint vielmehr die verwirrte, unverständene Imitation von etwas in der Oper vage Gespürtem. – Nach dem Akt ist alle Erregung vorbei. Während die Schwester noch ratlos betroffen auf dem Bärenfell hockt, lehnt Siegmund, sich in den Hüften wiegend, an der Kommode und fällt auf die Frage nach Beckerath in seine freche, arrogante Attitüde

³¹ Vaegt (vgl. Anm. 17 und 23).

³² Brief an Efraim Frisch im Oktober 1921. zitiert nach *Dichter über ihre Dichtungen* (vgl. Anm. 20), a.a.O., S. 227.

³³ In dem Brief an seinen Bruder vom 5. Dezember 1905, indem Thomas Mann die Veränderung des Schlußsatzes rechtfertigt, schreibt er: «es ist ja nicht unbedingt nötig, den Schluss auf die "Rache" zu stellen» (*Briefwechsel*, S. 42), d.h. also, dass er in dem ursprünglichen Satz das Rachemotiv ausgedrückt sah.

zurück: «Dankbar soll er uns sein; er wird ein weniger triviales Leben führen von nun an» (325). Logisch ist diese Aussage nicht, aber anmaßend umso mehr.

War die ursprüngliche Antwort «beganefit haben wir ihn, den Goy» anders gemeint? Frech ist sie gewiss nicht weniger. Das gewissenlose Bekenntnis zum Betrug steht in dieser Hinsicht der arroganten Ironie der neuen Version nicht nach. Aber das Wichtigste scheint mir darin zu liegen, dass Thomas Mann Siegmund hier in die jiddische Sprache zurückfallen lässt, die sonst bei den Aarenholds verpönt und verboten ist³⁴. Die Assimilation ist in dieser Grenzsituation machtlos zurückgenommen. Die Welt, die man scheinbar abgetan hatte, erweist ein inneres Leben. Dieser von dem Autor sicher nicht übersehene Aspekt geht in der neuen Version verloren.

Kann man sich nach dem Gesagten auf den Standpunkt stellen, die Dekadenz sei in diesem Werk für Mann eher ein ästhetischer Reiz als ein menschlich-moralisches Fehlverhalten oder sowohl das eine wie das andere? Es ist schwer, der Geschichte von Siegmund und Sieglinde positive Seiten abzugewinnen³⁵. Thomas Mann scheint mit seiner Dekadenz-Satire dem Denkprinzip des Einerseits-andererseits untreu geworden zu sein. Dennoch gibt es ein wirkliches Einerseits-andererseits in der Novelle, nicht eigentlich in der Haupthandlung, sondern in der Darstellung der Oper.

Die Opernfiguren werden in ihrem schicksalhaften Leiden und Handeln mit großem Einfühlungsvermögen vorgestellt. Die Beschreibung des ersten Aktes der *Walküre* kann als Meisterwerk gelten. Kein Wunder, dass der blasierte Siegmund Aarenhold dieser Schicksalsdramatik verfällt. Aber trotz der heroischen Größe, trotz aller Bewunderung für die Lebenskraft in diesem Bühnenspiel schafft der Erzähler eine ironische Distanz zu dem Geschehen, die dadurch entsteht, dass er nicht nur die germanischen Heroen, sondern zugleich die Interpreten der Rollen darstellt. Das ist nicht Kritik an der Aufführungspraxis der Zeit, wie man gesagt hat, sondern eine bewusste Illusionsstörung. Siegmund ist ein «rosiger Mann mit brot-

³⁴ Der Autor selbst lässt sich überreden, dass dieser Rückfall angesichts der ironischen Diskretion, die sonst in der Novelle gewahrt wurde, einen Stilbruch darstelle (Briefe vom 20. November 1905 und vom 5. Dezember 1906 an den Bruder). «Bie hat insofern recht, als die jüdischen Ausdrücke ein bischen aus dem Style fallen». *Briefwechsel*, S. 42.

³⁵ Natürlich hat man auch das versucht. Mechthilde Curtius rehabilitiert den Inzest als eine «Rettung der Hoffnungslosen, um aus dem Leben im Zubehör aufzutauchen». M. Curtius, *Erotische Phantasien bei Thomas Mann*, Königstein 1984, S. 20.

farbenem Bart» (315). Seine müden fleischigen Arme und besonders die Erwähnung seiner Perücke verfremden den Wagnerschen Helden. Sieglindes im Musselinkleid wogender Busen und die zum Gesang «formend» eingestellten Lippen bringen so viele Äußerlichkeit in die Szene, dass das Ernste und Leidenschaftliche durch ein respektlos Komisches in kritischer Balance gehalten wird: einerseits erleben wir Schicksalsnot und Schicksalsenthusiasmus im germanischen Mythos, andererseits üppige Sänger aus der modernen Gegenwart. Es liegt darin sicher keine Abwertung, keine Verspottung Wagners³⁶, aber der anerkennenden Bewunderung steht distanzierend wieder einmal kritische Reflexion (oder hier Beobachtung) gegenüber.

Der Geschwisterinzest wird in der *Walküre* als ungebrochener Lebenswillen gefeiert. Wenn dieser Inzest in die überfeinerte Aarenhold-Atmosphäre übertragen wird, so hat man darin mit Recht eine Travestie gesehen. Aber die Travestie darf nicht missverstanden werden – als gegen Wagner und das Germanische seines Werks gerichtet. Wagner ist zwar mit seiner verführerischen Musik und seinem unkonventionellen Plot ein idealer Anreger für dekadentes Menschentum. Dekadent lächerlich erscheinen aber nur die modernen Imitatoren.

³⁶ Es ist nicht gerechtfertigt, hier schon Thomas Manns ambivalente Reserve gegenüber Wagner, wie sie in seiner großen Ansprache «Leiden und Größe Richard Wagners» aus dem Jahr 1933 zum Ausdruck kommt, hineinzulesen.

* * *

Jennifer E. Michaels
(Grinnell, Iowa)

*Migrations and Diasporas. German Writers in Mexican Exile
Egon Erwin Kisch's and Anna Seghers' Promotion of
Cross-Cultural Understanding*

Abstract

The journalist and popular travel writer, Egon Erwin Kisch, and the well-known novelist and short story writer Anna Seghers were among the many left wing and communist intellectuals for whom Mexico was a haven during the Hitler years. Kisch traveled extensively in Mexico, immersed himself in its history and culture and interpreted Mexico for the other German exiles. On her return from exile Seghers became an important mediator in the GDR of Mexican and South American culture and a strong voice for cross-cultural understanding.

This essay discusses depictions of Mexico in the works of two German-language exiles, the journalist and popular travel writer Egon Erwin Kisch (1885-1948) and the well-known novelist and short story writer Anna Seghers (1900-1983) who on her return from exile became an influential literary figure, particularly in the early years of the German Democratic Republic. They were among the many left wing and communist intellectuals for whom Mexico became a haven during the Hitler years. Seghers' and Kisch's European perspectives and their political convictions shaped their views of their country of refuge – both praised, for example, the reforms begun under President Lázaro Cárdenas – but they were also fascinated by Mexico's rich cultural heritage. In their works, they sought to build bridges between Germany and Mexico and foster intercultural understanding, and one of the major methods they used was storytelling.

During the Hitler years, Mexico became an important refuge for German-language exiles. Under Cárdenas, with strong support from the union leader Vicente Lombardo Toledano, Mexico provided a generous immigration policy to desperate refugees fleeing from Hitler, and this was con-

tinued under Cárdenas' successor Manuel Ávila Camacho. Mexico's policy was especially noteworthy since at this time most other countries severely limited or denied immigration for Jewish and political refugees. The Cárdenas government, which had supported the Spanish Republicans in the Civil War, offered asylum not only to Spaniards fleeing from Franco, but also to other European left wing and communist refugees. Without this policy, many of these refugees would have been trapped in Europe since their political beliefs made it difficult, if not impossible, to obtain visas for other countries such as the United States. By providing refuge, Mexico saved their lives. The Nazis targeted Kisch and Seghers not only because of their political beliefs, but also because they were Jewish. Two of Kisch's brothers, Paul and Arnold, were unable to escape and were murdered in Nazi concentration camps (Betancur, 2000, p. 61), and Seghers' mother was deported to Auschwitz where she died in 1943.

Mexico provided not simply a safe haven, but also a friendly welcome that helped the refugees overcome their cultural dislocation, their sense of otherness in what was, from their European perspective, an unfamiliar and exotic country. In no other exile country did German-language exiles meet with so much understanding, sympathy, respect, and support. Only in Mexico did representatives of the political and cultural establishment take an active part in events put on by the exiles (Von zur Mühlen, 1988, p. 160, p. 168). Left wing and communist exiles felt comfortable in the political climate of Mexico shaped especially by the Cárdenas government that fostered active trade unionism and worker education, carried out land reform, and nationalized the oil industry. Unlike other exile countries, Mexico allowed the refugees «to found organizations, magazines, and a publishing house without interference and occasionally even with support from their hosts» (Stephan, 2000, p. 224). In contrast to their warm welcome in Mexico, north of the border the FBI regarded the refugees in Mexico with deep suspicion and spied on them zealously. The dossier that the FBI compiled on Seghers ran close to one thousand pages (Stephan, 2000, p. 253), and Kisch's was 169 pages long (Stephan, 2000, p. 267).

Both Seghers and Kisch were active in exile organizations and publications. They both contributed pieces frequently to and were on the editorial board of the monthly magazine *Freies Deutschland* (Free Germany) that began publication in November 1941 and continued until mid-1946. It was distributed not only in Mexico (there was a Spanish-language version called *Alemania Libre*), but was also sent to other German exile communities in South America, the United States, as well as to other countries.

Seghers was president and Kisch was vice president of the Heinrich Heine Club, named after the prominent nineteenth-century German-Jewish poet who was forced into exile in France. This club organized literary and cultural events with evenings devoted to different cultures including Mexico and provided a venue where not only exiles, but also Mexican artists, politicians, and intellectuals could meet. Seghers and Kisch were among the founders of the important exile press *El Libro Libre*, published in Mexico. In its four-year existence, it published more than twenty titles, most in German but some in Spanish, a total of over 50,000 copies – a remarkable achievement for a small press (LaBahn, 1986, p. 11). In «Geglüht und gehärtet» (Glowed and Hardened), an essay Seghers wrote in 1942/1943 for the tenth anniversary of the Nazi book burnings and to celebrate the founding in 1942 of *El Libro Libre*, she observes that even after the exiled writers have left Mexico, the place of publication on these books will continue to honor the land in which they could breathe freely (p. 41). Mexico City was the center of German exile life, but there was also a small German exile community in Puebla, many of whose members had come with such Portuguese ships as the «San Thomé» in 1942 (Pohle, 1986, p. 62).

Most exiles stayed in Mexico City, but Kisch, true to his reputation as the «raging reporter», traveled extensively in Mexico and transmitted his views of the country through lectures and readings at the Heine Club. His immediate audience was the German exile community in Mexico, but by also publishing his pieces in the *Free Germany* magazine his views reached exiles in other South American countries and in the United States. He published twenty-four of his pieces as *Entdeckungen in Mexiko* (Discoveries in Mexico) in *El Libro Libre* in 1945, the edition I use here¹. His goal was twofold; to make Germans appreciate and understand Mexican history and culture as well as its present-day life – he explains, for example, how to make tortillas – and to make Mexicans aware of the great traditions of German culture that the Nazis had perverted, to show them that Hitler was not Germany, the reason he refers frequently to such prominent writers and thinkers as Goethe, Stifter, and Humboldt, and even to Karl May, the popular German writer of Westerns. Kisch's book was translated into Spanish as *Descubrimientos en México* in 1945 and was well received. As Kisch observed, only rarely does a travel book appear in the country it depicts (qtd. in Betancur, 2000, p. 131). One reviewer wrote that it was the most thorough and affectionate book by a foreigner about

¹ All page references are to this edition and are given in the text.

Mexico that had appeared in Spanish in the last hundred years (qtd. in Betancur, 2000, p. 131). In 1947 Aufbau in Berlin published an expanded version of the book, and this edition further transmitted Kisch's views of Mexico to Germany. Its impact went beyond the German-speaking world since it was quickly translated into such languages as Czech, French, Dutch, Hungarian, and Japanese (Betancur, 2000, pp. 132-133).

When Kisch arrived in Mexico on November 24, 1940 he knew virtually nothing about the country and did not speak Spanish, but he quickly directed his gaze at Mexico and tried to understand it. For Kisch, it was somewhat easier to adapt to his new environment than it was for other exiles. As a journalist and the author of such well-respected travel books as *Paradies Amerika* (1930, *Paradise America*), *Asien gründlich verändert* (1932; *Changing Asia*, 1935), and *Landung in Australien* (1937; *Australian Landfall*, 1937) he had already traveled widely and had experience writing about different cultures. The difference between his earlier travels and his stay in Mexico was that previously he could leave whenever he wished: now he had to stay in Mexico as long as the Nazis were in power. In the pieces contained in his book on Mexico, he gives his German readers a panoramic view of Mexican history and culture, geography, everyday life, social justice, and social reforms. As in his other writing, Kisch, who was considered one of the most prominent journalists of his time, combines detailed reporting with creative storytelling. The reporter's role, he believes, is to witness and to describe what he has seen as accurately as possible, though he is aware that the reporter's gaze can never be entirely objective since it is influenced by social background, feelings and values.

Characteristic of Kisch's writing is his use of humor, parody and irony with which he makes his serious commentary on Mexican culture accessible to a large audience. One such example is his piece on the cultural history of the cactus in which in a parody of a pompous scholarly lecture he traces the importance of the many varieties of cacti to Mexican life from their use as medicine and food to knitting needles. He points out that because of the scale insect that lived on cacti and produced a vivid dye the conquistadors sent cuttings and roots of the cactus back to Spain, and large cactus plantations were created in Algeria and the Canary Islands. Just as the Spanish colonized Mexico, the cactus itself colonized many places in the world. Nowadays, Kisch reports, cacti live in the Diaspora on virtually all continents, a Diaspora that applied to the German exiles themselves. He even draws political lessons from the cactus: it looks like a dusty weed, but then it blooms. For him, this demonstrates that through

evolutionary development the flower of beauty will unfold out of the most wretched of the earth. Another example is his parody of the journalist (by implication himself) in his piece on interviewing the pyramids. He notes wryly how difficult it is to get into conversation with a pyramid. Through his «interviews» with famous pyramids, including the pyramids of Cholula and Teotihuacán, Kisch gives his readers insights into pre-colonial Mexican history and myth. An example of his characteristic self-deprecating humor appears in his piece on the small Native American Jewish community in Venta Prieta. When he asks about the Jews, a man tells him that the «Caballista» over there is one of them. Kisch is puzzled since he thinks that «Caballista» means someone who studies the cabbala before he recalls that it means horseman. Through this amusing incident, Kisch both makes fun of his own shaky knowledge of Spanish and also cautions his audience about how easily a foreigner can misunderstand and therefore inadvertently misrepresent another culture. Another technique Kisch employs for humor is personification. One such example is his description of the spectacular birth of the new volcano at Parícutín that suddenly appeared in 1943 as if it were a newborn baby. The newborn, he writes, cries to heaven; its navel is inflamed; it spits out blood and gall; and spreads an enormous amount of filth. The media thrust microphones in its face, and scientists and doctors measure its temperature and every burp. Kisch talks with the farmer Dionisio Pulido who has become the bewildered owner of a volcano and who wonders what use a volcano is now that his maize field has been destroyed. What use a volcano is, however, quickly becomes clear when a thriving tourist industry grows up around it. When Kisch visits the volcano again on its first birthday, the tourist industry is in full swing: modern hotels have been built; a taxi service takes tourists as close to the volcano as possible; and mules take them even closer.

In his pieces, Kisch outlines Mexican history from pre-colonial times, through the Spanish conquest, the rule and execution of Maximilian, the deposing of Díaz, to the reforms initiated by Cárdenas. Because of his political views, Kisch is particularly interested in those who furthered the progressive aspects of Mexican history such as Hidalgo in the struggle for independence, Juárez, the first citizen president of Mexico, and the peasant leader Zapata. Kisch does not idealize pre-colonial times: he writes, for example, about the central role of human sacrifice in religious rituals. In Mexico, he observes wryly, surgery was more advanced than in Europe, because human sacrifices had given the priests knowledge of human anatomy. When he «interviews» the pyramid in Cholula, he describes «meet-

ing» a mysterious old man, obviously Quetzalcoatl who had been a priest at Tula and had taught his followers to grow maize and fruit, the arts of pottery, and basket and cloth weaving. His fellow priests, however, dismissed such peaceful pursuits as feminine and unwarlike and resisted his attempts to replace human sacrifices with those of flowers, butterflies, and locusts, and before leaving Mexico he was forced to find refuge at Cholula. Kisch intends, however, to make his readers aware of Mexico's pre-colonial sophisticated civilizations: their great cities, their invention of the calendar, their knowledge of astronomy, their impressive art and architecture, as in Monte Albán, for example. When gifts from Moctezuma were sent to Spain, for instance, Spanish goldsmiths could not understand how silver fish with gold scales could have been created. Kisch stresses Mexico's pre-colonial advanced cultures in part to make his readers appreciate them, but in part to undermine Nazi biological racism that deemed people with brown skins inferior.

Kisch gives a scathing account of Spanish colonialism, pointing out, for example, that Cortés had the population of Cholula massacred. He deconstructs depictions of the conquistadors as martyrs who died trying to save the souls of the heathen Aztecs: that they died trying to save Mexican gold for their own enrichment, he notes, is conveniently forgotten. He points out that the conquistadors destroyed temples and thousands of cultural artifacts that demonstrated that the Aztecs had a remarkable culture. Whenever he contrasts Mexicans with Spaniards it is to the latter's disadvantage. When the Spanish saw a storehouse filled with maize they thought it was gold and were overcome by «erections of greed» (p. 16). When corn and tomato seeds were sent back to Spain the Spanish ignored them at first, yet when the scale insect from which the dye cochineal is derived was sent to Spain the Spanish thought it was a seed and planted it, and were perplexed when it did not grow.

In his anecdotal style Kisch ranges over a variety of aspects of Mexican life. He talks, for example, about the appearance of the Virgin of Guadalupe to the peasant Juan Diego in 1531 and how she became the patroness of the independent movement and a national symbol. In other pieces, he reports on a cockfight and explores Mexican advanced knowledge of herbal and folk medicines. Kisch points out the effectiveness and impact of such medicines. From the sixteenth until the middle of the nineteenth century, for example, Mexico's healing plants dominated European medicines until the development of academic pharmacology (p. 177). That he begins his book with a discussion of maize underscores his focus on the

lives of ordinary people. In this piece, he stresses that the world owes Mexico a great debt for maize. He explains maize's long importance in the Mexican diet, an importance recognized in the Toltec religion according to which human beings were made of maize (p. 14), and sharply attacks speculation with maize: the price of the tortilla, he stresses, determines the life of the masses.

In keeping with his Marxist views, Kisch takes up economic issues and in several pieces his social criticism is strong. He depicts the harsh unsafe conditions under which Mexicans had worked and continue to work, in the silver mines in Pachuca, for example. Around the mines there is no clean drinking water, the mines poison the air, and the mercury used to extract silver has destroyed agricultural land. Although the town's location is beautiful, the houses are places of bleak misery. In his piece on mining for mica, which he writes as a modern fairy tale, without, however, a happy ending, he criticizes the callous disregard for the health and safety of the workers. For example, in the factory where women cut mica into slices, the air is filled with particles. A government poster on the wall tells the workers to wear masks. The employer, however, has put up another poster, contradicting the government one, declaring that masks are not necessary, that mica dust is harmless, and that using masks slows down work. The workers from neighboring villages are forced to live in miserable conditions near the mica deposits since there is no transportation from their homes to the mines. Although the Pan-American Highway runs close by, the native workers do not have cars, and people who have cars do not offer rides to indigenous workers. Kisch contrasts the workers' poverty with the wealth that their labor created for the few, especially for foreign companies. In his view, colonialism did not end with the Spanish defeat because foreign companies, especially from the United States, had control for many years over mining and the oil industry. He also criticizes these foreign companies for their callous environmental pollution.

Kisch sees, however, hope for the future, in particular because of Cárdenas' reforms, such as the redistribution of land and the nationalization of the oil industry. Kisch praises the nationalization of the oil industry, carried out under Cárdenas. Under the previous foreign ownership, allowed by Porfirio Díaz, the workers received pitiful wages and in most of the oil areas there were no hospitals, schools, or clean drinking water. When workers attempted to improve these conditions and insisted on a fair collective contract the oil companies resisted. Cárdenas then expropriated the oil. Foreign oil companies, Kisch reports, also tried to influence

Mexican politics. Kisch stresses that despite initial difficulties, such as an international boycott of Mexican oil, the oil industry began to thrive and the lives of the oil workers improved. Kisch also visited the Laguna community farm in northern Mexico, a pet project of Cárdenas, who following the agrarian reform laws took land away from the *hacendados*, distributed it to the peasants, and founded a bank to give reasonable loans to the small cotton farmers. In his discussion with the Laguna farmers, Kisch does not ignore problems of this controversial project, such as the farmers' need for fertilizers, pesticides and machines, ongoing tensions with the *hacendados*, and the continuing monopoly by American seed companies, but he also points out the vast improvements, particularly in health care brought about by rural medicine and a new hospital, new schools and housing, and the pride of the workers who, freed from their previous serf-like existence, now feel their dignity as human beings. He is also impressed that Mexican industrial workers aligned themselves with the agricultural workers in their struggle for land distribution and against serfdom. Unlike some visitors to Mexico such as the British Catholic novelist Graham Greene, who visited Mexico in 1937-38 and who criticizes in his novel *The Power and the Glory* (1940) «the persecution of the Church under Presidents Calles and Cárdenas» (p. 4)², Kisch praises Cárdenas' reforms not only because he was grateful for the haven in Mexico, but also because he genuinely admires them since they fit in with his own vision of how a society should be structured.

For Kisch, who is aware that he gazes at his host country through the eyes of a European who may not fully understand the complexities of its culture, Mexico represents a land of progressive reforms: he views it as a model of tolerance and movement forward, as a country where the revolution is still in progress. In his pieces, he often contrasts the Mexican situation with the atrocities taking place in Europe about which he was well informed. Unlike Elie Wiesel, for example, who in his Holocaust memoir *Night*, first published in French in 1958, writes that when he and his community from Sighet in Transylvania, then part of Hungary, were deported in 1944 none of them had heard of Auschwitz and other death camps (p. 24)³, Kisch was well aware in 1944 in his Mexican exile of these camps. In one piece, Kisch's personified pyramid of Teocalli, virtually

² Page reference is to the 1963 edition, published in New York by Viking Press.

³ Page reference is to the 1982 edition, published by Bantam in New York.

completely destroyed by the Spaniards, suggests that, given the destruction occurring in Europe, a writer should be sent to interview the many ruins there, rather than focusing on Mexico's pyramids. The most painful moment for Kisch is when he attends Sabbath services in the small and peaceful Native American Jewish community in Venta Prieta, people descended from Spanish Marráños, baptized Jews who remained faithful to their Jewish beliefs, who came to Mexico in the sixteenth century. As Kisch says Kaddish, the prayer for the dead, he suddenly thinks of all the friends, family, and strangers murdered by the Nazis and imagines a procession of millions of people going into the gas chambers, a factory, he writes, that produces corpses. Overwhelmed and distraught by this vision of lost lives and hopes, he is the last to leave the service.

Seghers arrived in Mexico in June 1941 and left in January 1947 with a Mexican passport for East Germany. She was fortunate that she did not have to be concerned about financial matters for most of her exile in Mexico since the English translation of her novel *The Seventh Cross* (1942) was very successful in the United States where it was a Book-of-the-Month Club bestseller and was sold as a film story in 1943 to Metro-Goldwyn-Mayer. Although there is disagreement about the actual amount she received for the film rights, whether it was \$70,000 (Romero, 1993, p. 82) or \$100,000 (Pohle, 1986, p. 63), Seghers clearly had the financial resources to make her life in Mexico much more comfortable than that experienced by most of her more impoverished fellow German-language exiles.

Unlike Kisch, Seghers stayed mostly in Mexico City and did not begin to write about Mexico and other South American countries until she returned to East Germany, later the German Democratic Republic. Although she was grateful that Mexico had given her refuge, she knew little about the country and felt at first very distant from the people and culture. In only one exile work, *Der Ausflug der toten Mädchen* (*The Excursion of the Dead Girls*), which she wrote in 1944, does Mexico play a small role. Ironically this work was first translated into English by the FBI, which had intercepted it, a translation that was actually quite decent (Stephan, 1993, p. 151). At the beginning of the text the narrator describes a desert scene, filled with cacti and surrounded by bare mountains, a moonlike, barren landscape where even the sleeping dog appears to be dead. She contrasts this scene with the lush green of the Rhine around Mainz, an expression of the homesickness for Germany that plagued her during her exile. In her other writing in Mexico her gaze was firmly fixed on Germany. She focused on anti-fascist work, on preserving for the future the best traditions

of German culture that the Nazis were destroying, and on plans to reeducate Germans after Hitler's defeat.

Despite her homesickness and sense of alienation, Seghers nevertheless became fascinated with Mexican culture. Although she felt like a stranger in Mexico, she admired its vivid colors and its lively markets. She also felt comfortable in its political climate. In a letter to her friend Kurt Kersten in 1944, a letter contained in her FBI file, she notes that one can learn every hour there how individuals develop into a people and from a people into a state. At first, she writes, she did not want to be involved with Mexican problems that had nothing to do with what concerned her. Gradually, however, being in Mexico made her begin to appreciate that she did not always have to view the world from only one perspective (Stephan, 1993, p. 162). In a letter to the writer Wieland Herzfelde on December 29, 1944, she wrote that overall she was happy to be in Mexico and have the opportunity to get to know its land and people (Seghers, 1944a, pp. 144-145). She studied Spanish, had Mexican friends, among them the union leader Toledano, the muralists Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and Xavier Guerrero and Guerrero's wife, the Cuban-born furniture designer Clara Porset, known both for her modernist designs influenced by Bauhaus and for those inspired by folk culture. Much of what Seghers learned about Mexico, however, came from her close friend Kisch whose work she admired. In several essays such as «Die Galgentoni» (1943) and «Gisl» (1945) she talks about her friendship with Kisch and his wife Gisl. In her obituary for Kisch «Egon Erwin Kisch» (1948), written in the form of a letter to him, she praises his works including «Discoveries in Mexico», calling them important (Seghers, 1948, p. 289). In an interview with Wilhelm Girnus in 1967, twenty years after she returned from exile, she stresses how much she liked Mexico. She learned a lot while she was there and she longs to go back once more (Seghers, 1967a, pp. 441-42). She later reflects in her essay «Brief über ein Buch» (1969, Letter About a Book) that among all the countries she knew, Mexico had made the greatest impact on her. Mexico for her was not a past memory but remained ever present. If she had not been ill she would have liked to return (Seghers, 1969, p. 341).

Like other exiles Seghers had promised Cárdenas and Camicho that on her return home she would work for friendship between Mexico and Germany, a promise she fulfilled. In several essays written in Mexico, she already refers to this goal. In a piece contained in her FBI file, she notes that writers, like trees, take their nourishment from the soil (Stephan,

1993, pp. 127-128). When they return home, she observes in her essay «Aufgaben der Kunst» (1944, The Tasks of Art) they will have experienced an apprenticeship that will enable them to depict foreign people as the earth's contribution to humanity (Seghers, 1994b, p. 173). In «Kulturelle Brücken zu anderen Völkern» (1946/47, Cultural Bridges to Other Peoples) she stresses the importance of understanding other peoples and building bridges to other cultures (Seghers, 1946/47, pp. 209-213). In East Germany Seghers became very active in the peace movement and reached out to other cultures. In «Gruß an Pablo Neruda» (1954, Greetings to Pablo Neruda) she complained that Germans knew little about South American history and culture and that German historians had practically forgotten about South America. Seghers emphasizes that South America has given rise to great people who have made significant contributions to the struggle for freedom. It is important to recognize, she stresses, that the fate of one's own people is inseparably bound to that of other peoples and that respect for one's own culture is linked to respect for the culture of other peoples (Seghers, 1954, pp. 33-34). Seghers was thus convinced that it was essential to make Germans aware of and appreciate South America's rich cultural traditions. In addition to her works on Mexico, Seghers wrote stories about the Caribbean, in which she became interested when on her odyssey to Mexico she was forced to stop in Martinique and Santo Domingo. In the stories «Die Hochzeit von Haiti» (1949, The Wedding of Haiti), «Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe» (1949, The Reintroduction of Slavery in Guadeloupe) and «Das Licht auf dem Galgen» (1961, The Light on the Gallows) she addresses slavery and resistance. In a trilogy, published in 1980, *Drei Frauen aus Haiti* (Three Women from Haiti) she examines examples of women's resistance in this country from the conquistadors to the present. In addition to such literary texts, Seghers visited Brazil twice, and was very influential in making works by such South American writers as her friends the Chilean poet Pablo Neruda and the Brazilian novelist Jorge Amado known to readers in the GDR. Through such intercultural work, she hoped to help reeducate Germans after the Nazi years and to influence the development of the GDR (Teraoka, 1996, pp. 8-9). In particular, she used the evolution of Mexican identity, shaped especially in her view by the revolutionary events in the twentieth century, to instill a sense of revolutionary struggle in the newly evolving GDR. She frequently refers to such progressive reforms as the nationalization of the oil industry carried out by Cárdenas and presents them as a model for the new GDR to emulate.

Seghers also presented Mexican art, specifically the work of the muralists, as a model for the GDR of the powerful social role art should play in explaining the past and present and pointing to future change. One of the first pieces she wrote on her return home was «Die gemalte Zeit» (1947, Painted Time), an essay about the work of such great Mexican muralists as Rivera, Orozco, Siqueiros, and Guerrero and their impact on ordinary people. In an interview with Wilhelm Girnus in 1967 she notes that when she was living there Mexico was a country that expressed itself predominantly through art (Seghers, 1967a, pp. 441). For Seghers, a trained art historian, her exposure to Mexican murals was important, and these impressions remained with her (Bock, 1990, p. 17). Seghers was familiar with other contemporary Mexican artists and their art. She knew, for example, Rivero's wife Frida Kahlo and her haunting self-portraits through which, using a style drawn from Mexican folk art of *retablos*, the small votive pictures found in Mexican churches, she chronicled her life and suffering. But it was the murals that fascinated her with their artistic talent, their vivid colors, and powerful themes depicting Mexican history from a mythical past to the present and pointing to a future socialist utopia (Bock, 1990, pp. 15-27). In *Freies Deutschland* in 1943, her friend Xavier Guerrero wrote about the development of Mexican murals (Bock, 1990, p. 15), which helped shape Seghers' own understanding of this art form.

In «Painted Time» Seghers observes that if there had been a Hitler in Mexico instead of burning books he would have had to scratch murals from the walls. As a Marxist, Seghers believed that art must have a social function. The Mexican murals were for her of great significance since they represented in her mind an art that effectively connected to a mass audience that could identify with it and learn from it. She stresses, however, that the murals not only satisfy people's thirst for knowledge, but that their vivid colors also appeal aesthetically. Seghers strongly endorses the muralists' goals of making a still at that time largely illiterate people aware of their history. By portraying the various stages of Mexican history from pre-colonial times through independence to the revolution and the present, the murals demonstrate in ways that everyone could understand how a people became a nation and convey to the viewers a sense of human and national dignity. They convey also the sophistication of pre-colonial civilizations. Seghers saw for herself the impact these murals on public buildings had on ordinary people, how they flocked to look at the paintings, and she points out that these murals were not only painted on important public buildings in Mexico City such as the National Palace, but also on

public buildings in out-of-the-way places. Since the Renaissance, she argues, no artistic movement has been so deeply rooted in the people. Despite their occasional artistic failings, they are nevertheless true for all people. For example, the depiction of a farmer dressed in white cotton painted on the murals resembles a real farmer who is looking at the pictures and smiling (Seghers, 1947, pp. 214-220). In her short related piece, «Miguel aus Morelia» (1952), inspired by Xavier Guerrero's biography, she points out how through joining the muralists, Miguel learned how to portray the revolution in his art. She stresses the importance of the close interaction between creating art and political awareness, showing that while the muralists painted they discussed aesthetic and political questions. In their art they drew some inspiration from medieval and Renaissance frescoes, but mostly they were inspired by their own artistic heritage such as the frescoes in the ruined temples and pyramids. They also debated how best to portray politics through their art. In this story, ordinary people watching the painters at work become actively involved in the actual process of painting. They give both praise and criticism, telling the muralists, for example, that they should correct how they painted a mule since mules are not loaded in such a way (Seghers, 1952, pp. 246-249). Seghers does not argue that East Germany should produce similar art, but rather holds the murals up as a model for how artistic endeavors can and should be rooted in the people. Through this model she hoped to shape cultural politics of the GDR and also to express her own notions of the social function of art.

In her short story «Crisanta» (1951), the first fictional work she wrote with a Mexican focus, Seghers emphasizes at the beginning that she wants to convey to her readers how ordinary people in Mexico live, the reason she does not deal with such historical figures as Hidalgo or Juárez, even though, although they are unknown in Europe, they and others like them in Mexico belong in her opinion to the greatest of the great (Seghers, 1951, p. 7). Instead she centers on the life of a poor orphan, Crisanta. Seghers outlines the stages in Crisanta's life, focusing on her hard existence. She was brought up in the home of Lupe González, her godmother, later worked in a tortilleria in Mexico City, a life she loves, and is abandoned by her ambitious boyfriend Miguel who as soon as he learns to read and write wants a better life that does not include her. In despair she begins a downward spiral from which she is rescued and taken home where neighbors help her find work to support her and her illegitimate child.

Seghers communicates here to her German readers a vivid and positive picture of Mexico. She depicts the colorful markets and explains important festivals such as the one for the Virgin of Guadalupe and the national celebration of independence when the bell of Dolóres that announced the beginning of the uprising against the Spanish colonial power is rung. She also admires the Mexican people. She stresses, for example, their generosity and their concern for each other. Despite their own poverty, the González family raises Crisanta as part of their family, and Crisanta spends all her first wages on buying presents for them: she wants to shower them with gifts. The story also expresses hope for change. Seghers discusses the government campaign to promote literacy by opening night schools, and Miguel talks about a successful strike in his factory, a change from past times when González, who works in the Pachuca mines, recalls that when the workers demonstrated they were fired upon. Because of such progressive changes, Crisanta feels hope for her child's future: he will be able to learn to read and write; he will be able to study, he could even become a doctor; he could become anything he wants to be. At the end of the story, Crisanta realizes that her powerful childhood memory of a vivid blue is of being wrapped in the deep blue rebozo belonging to Lupe González who, like Crisanta, represents the strength and warmth of the Mexican people. It is likely that this image was inspired by a famous oil painting in 1929 by Seghers' friend David Siqueiros, entitled «Peasant Mother» which depicts a mother with her child wrapped in such a rebozo (Romero, 1993, pp. 112-113). Seghers employs the color blue here to signify a longing to belong, a longing for home. The story thus concludes with Crisanta's hopes for the future and her sense of belonging and rootedness.

In her story «Die Heimkehr des verlorenen Volkes» (1965, *The Homecoming of the Lost People*), an early version of which stems from 1957, Seghers paints in words what such muralists as Rivero and others painted on public buildings: a mythically depicted pre-colonial Mexican past on the way to a progressive future. She begins her story with a peaceful agricultural people living in harmony with nature on an unspecified peninsula, probably the Yucatan peninsula. This idyllic existence was then destroyed when a war-like tribe conquered them, killed many of them, sacrificed some to the gods, and drove the rest away. Over time, however, both peoples gradually worked together and shared their knowledge, such as their awareness of the calendar, their art and their religious traditions. Their lives became harmonious until the conquistadors arrived. Like Kisch, Seghers harshly condemns the conquistadors for their wanton de-

struction of villages, their greed, their cruel killings, and their enslaving of the native peoples. The people from the peninsula fled from the Spaniards into the forest where over the centuries they forgot their history: only remnants remained in their songs. There they stayed hidden, unaware of events in Mexico such as the expulsion of the Spaniards, how Juárez defended Mexico from French domination, and the revolution. Centuries pass until this tribe was found and resettled on its former lands by the Cárdenas government. Although Seghers is not specific the lost tribe she refers to is likely the Lacandonese, a Mayan tribe, who escaped the influence of western civilization by living isolated in the Chiapas. When Seghers was in Mexico City, the Swiss-born anthropologist, photographer, and journalist Gertrude Düby, herself a refugee, accompanied an expedition sent to this lost tribe and she reported about them to German exiles in Mexico City in 1943, both in the *Freies Deutschland* magazine and at the Heine Club on May 3, 1943. Düby became so fascinated with this tribe that she devoted the rest of her life to studying its traditions. Seghers was familiar with Düby's enthusiastic reports about this tribe (Diersen, 1994, p. 148) and the story reflects her own interest in Mexico's indigenous peoples. Except for the specific time of the end, the story has the timelessness of a fairy tale, and Seghers is intentionally vague about which cultures and tribes she depicts. Although she describes the war-like tribe that conquers the original tribe, she nevertheless idealizes this early period as a golden age, destroyed by the Spaniards. Only centuries later under Cárdenas does a golden age return. In the story she thus reinstates at the end a utopia, a utopia she had hoped to help create in the GDR, an endeavor in which she was deeply disappointed.

Vivid colors, lively markets, and folk art again play a central role in Segher's story «Das wirkliche Blau: Eine Geschichte aus Mexiko» (1967, «Benito's Blue», 1973). In it she underscores both the importance of art in ordinary people's lives and emphasizes the uniqueness and individuality of the artistic personality. Only out of such qualities, she believes, can the efficacy and practical value of art grow (Bock, 1990, p. 16). The story focuses on the potter Benito Guerrero who is famous for the brilliant blue of his pots. It opens with a depiction of the Guerrero family on the way from their village to market in Mexico City. Benito is proud of the pots he creates and has customers who will buy only his pots. Now, however, he is distraught and faces poverty because his characteristic blue dye, manufactured in Germany, is no longer available: with the outbreak of the war German firms have been blacklisted. Through his aunt Eusebia, who

gathers herbs for an apothecary dealing in folk medicine, he learns that his cousin Rubén manufactures a brilliant blue dye out of stones left in the slag heaps from the silver mines. Benito goes on an odyssey to find his cousin, a long journey that takes him through the silver mines of San Mateo until he finally finds his cousin near the mines in San Cristóbal and obtains the blue he needs, a blue now manufactured not by a German, but by a Mexican.

Seghers paints a grim picture of the workers' lives in the silver mines in San Mateo. When he first arrives there Benito is assaulted by the deafening noise of the mine machinery. The workers' huts are poor, and the ever-growing slagheaps threaten to bury them. Benito reflects that the mines will eventually devour this small town that exists only because of them. The hut where his cousin's parents live is already nearly buried by the creeping slagheaps. The landscape is desolate, gray and dusty, and it seems to him as if everything living has been three quarters buried. He is struck also by the poverty of the people, especially his cousin's parents.

In the story, Seghers makes reference to some corrupt politicians and businessmen. As in «Crisanta», however, she also points out progress in the government's literacy program and the changes in attitudes to reading and writing. At first, Benito had been opposed to school for his son Andrés and on market days and when there was other work to do had not let him attend school, despite pleas from the teacher. After his journey, however, his attitude changes. So that his family would not worry about his long absence, Benito, who cannot read or write himself, has people write letters to Andrés and through him can thus communicate with his family. Now that he realizes how important reading and writing are he thanks Andrés' teacher for helping his son to master these skills.

As in «Crisanta» the color blue plays an important role in this story. Benito refuses to consider any other blue but the vivid one he uses. In an interview with Günter Caspar in 1971 Seghers notes that Benito's search for the real blue means more than just a color: it represents his search for something distant, for something that can be reached only with great effort (Seghers, 1971, p. 456). In a later interview with *Neues Deutschland* in 1973, she notes that although Benito does not consider his pottery artistic, it nevertheless becomes true folk art because of his determination to find the right blue. This blue is not simply a color but material and spiritual reality that we all seek. Benito's pottery is a model for all art since it represents the unity of thought and reality (Seghers, 1973, pp. 462-463). The color blue also has significance within the German literary tradition. In

German Romanticism it too is a color of longing, represented in the Romantics' search for the elusive blue flower. At this time in the GDR Romanticism was in disrepute because it did not fit into the state's cultural goals of socialist realism, and Seghers was trying to rehabilitate it.

Exile in Mexico was important for both Seghers and Kisch. It enriched and broadened their worldview, made them appreciate Mexico's rich cultural history and its progressive political traditions, and made them sensitive to Mexico's contributions to the world. It inspired both of them to work for cross-cultural understanding. Kisch worked tirelessly to mediate Mexican culture to German exiles, and German culture to his Mexican hosts, whereas Seghers waited until her return to Europe where through her stories and essays she became both an important mediator of Mexican and South American culture in the GDR and an advocate of using Mexico as a revolutionary model in politics and art. In her pieces on Mexico she expresses not only her admiration for the country and people, but also her own aspirations to shape the GDR.

Works Cited

- Betancur, Karin Ceballos. (2000). *Egon Erwin Kisch in Mexiko: Die Reportage als Literaturform im Exil*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bock, Sigrid. (1990). «Anna Seghers: Begegnung mit mexikanischer Wandmalerei». In Stephan, Alexander (Ed.), *Exil: Literatur und die Künste nach 1933* (pp. 15-27). Bonn: Bouvier.
- Diersen, Inge. (1994). «Erfahrung Mexiko: Die lateinamerikanische Spur im Schaffen von Anna Seghers». *Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, 3, 145-154.
- Greene, Graham. (1963). *The Power and the Glory*. New York: Viking Press.
- Kisch, Egon Erwin. (1925). *Der rasende Reporter*. Berlin: Erich Reiss.
- _____. (1930). *Paradies Amerika*. Berlin: Erich Reiss.
- _____. (1932). *Asien gründlich verändert*. Berlin: Erich Reiss.
- _____. (1937). *Landung in Australien*. Amsterdam: A. de Lange.
- _____. (1945a). *Descubrimientos en México*. Trans. Wenceslao Roces. Mexico: Editorial Nuevo Mundo.
- _____. (1945b). *Entdeckungen in Mexiko*. Mexico: El Libro Libre.
- LaBahn, Kathleen J. (1986). *Anna Seghers' Exile Literature: The Mexican Years (1941-1947)*. New York: Peter Lang.
- Pohle, Fritz. (1986). *Das mexikanische Exil*. Stuttgart: Metzler.

- Romero, Christiane Zehl. (1993). *Anna Seghers: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Seghers, Anna. (1942/43). «Geglüht und gehärtet: Zum zehnten Jahrestag der Bücherverbrennung». In Bock, Sigrid (Ed.), (1971), *Über Kunstwerk und Wirklichkeit: III Für den Frieden der Welt* (pp. 40-41). Berlin: Akademie.
- _____. (1943). «Die Galgentoni». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953* (pp. 123-125), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1944a). «An Wieland Herzfelde» (December 29). In Bock, Sigrid (Ed.), (1979), *Über Kunstwerk und Wirklichkeit: IV Ergänzungsband* (pp. 144-45). Berlin: Akademie.
- _____. (1944b). «Aufgaben der Kunst». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953* (pp. 168-174), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1945). «Gisla». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953* (pp. 175-177), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1946). *Der Ausflug der toten Mädchen und andere Erzählungen*. New York: Aurora.
- _____. (1946/47). «Kulturelle Brücken zu anderen Völkern». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953* (pp. 209-213), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1947). «Die gemalte Zeit». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953* (pp. 214-220), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1948). «Egon Erwin Kisch». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953* (pp. 287-289), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1951). «Crisanta». In Seghers, Anna (1994), *Crisanta: Erzählungen 1950-1952* (pp. 7-34). Berlin: Aufbau.
- _____. (1952). «Miguel aus Morelia», from «Der erste Schritt». In Seghers, Anna (1994), *Crisanta: Erzählungen 1950-1952* (pp. 246-249). Berlin: Aufbau.
- _____. (1954). «Gruß an Pablo Neruda». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979* (pp. 31-35), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1965). «Die Heimkehr des verlorenen Volkes». In Seghers, Anna (1977), *Erzählungen II: Auswahl 1947-1967, Werke in 10 Bänden, Vol.10* (pp. 193-205). Darmstadt: Luchterhand.
- _____. (1967a). «Interview mit Wilhelm Girnus». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979* (pp. 432-443), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1967b). «Das wirkliche Blau». In Seghers, Anna (1994), *Steinzeit: Erzählungen 1967-1980* (pp. 7-93). Berlin: Aufbau.
- _____. (1969). «Brief über ein Buch». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979* (pp. 341-344), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1971). «Interview mit Günter Caspar». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979* (pp. 455-458), 2nd ed. Berlin: Aufbau.
- _____. (1973). «Interview mit *Neues Deutschland*». In Seghers, Anna (1984), *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979* (pp. 462-466), 2nd ed. Berlin: Aufbau.

- _____. (1976). *Die Hochzeit von Haiti: Karibische Geschichten*. Darmstadt: Luchterhand.
- _____. (1980). *Drei Frauen aus Haiti*. Darmstadt: Luchterhand.
- Stephan, Alexander, Ed. (1990). *Exil: Literatur und die Künste nach 1933*. Bonn: Bouvier.
- _____. (1993). *Anna Seghers im Exil: Essays, Texte, Dokumente*. Bonn: Bouvier.
- _____. (2000). «Communazis»: *FBI Surveillance of German Emigré Writers*. Trans. Jan van Heurck. New Haven: Yale UP.
- Teraoka, Arlene A. (1996). «Race, Revolution, and Writing: Caribbean Texts by Anna Seghers». In Teraokoa, Arlene, *East, West, and Others: The Third World in Postwar German Literature* (pp. 7-26). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Von zur Mühlen, Patrik. (1988). *Fluchtziel Lateinamerika: Die deutsche Emigration 1933-1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*. Bonn: Verlag Neue Gesellschaft.
- Wiesel, Elie. (1982). *Night*. New York: Bantam.

* * *

Nicola Ribatti
(Siena)

Lo sguardo di Saturno
Critica della modernità e regimi scopici
*in «Die Ringe des Saturn» di W. G. Sebald**

Abstract

Following the footsteps of Horkheimer and Adorno's *Dialektik der Aufklärung*, W. G. Sebald's *Die Ringe des Saturn* develops a particular indictment of *Enlightenment* rationality, which manifests itself primarily as a critical examination of the three most prominent "scopic regimes" of the modern era: the "Cartesian Perspectivalism", the "Descriptive paradigm" of Dutch seventeenth-century Art, and the "Baroque" visual culture. The critical exploration of these visual strategies stands in as representative for wide epistemological problems related to the rational ordering and organization of human thought and knowledge.

1. *Critica della modernità in «Die Ringe des Saturn»*

Terza prosa pubblicata dallo scrittore W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn* (1995)¹ descrivono i ricordi di una «Fußreise» (RS, 11) che un io-narrante (apparentemente identificabile con l'autore reale) intraprende attraverso la regione inglese del Suffolk. La narrazione di questa «englische Wallfahrt», come recita il sottotitolo della prosa, prende le mosse dalla descrizione del paesaggio circostante, in cui l'io-narrante si confronta con le «selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung» (RS, 11), ma è in realtà caratterizzata dalla presenza di continui *excursus* storico-narrativi in cui il narratore ricostruisce con grande acribia i principali eventi catastrofici della storia moderna in un

* Il presente saggio è entrato a far parte, in forma parzialmente modificata, di un mio volume dedicato a Sebald pubblicato dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento (Ribatti 2012: 136-155).

¹ Si fa qui riferimento all'edizione tascabile pubblicata dalla Fischer Verlag nel 2004. L'opera è abbreviata con la sigla RS, cui segue indicazione della pagina.

arco di tempo che va dal secolo XVI fino alla *Shoah*. La *Wanderung*, più che un viaggio fisico, è una sorta di “viaggio mentale” giacché il movimento narrativo è determinato non tanto dalle peregrinazioni dell’io-narrante nel Suffolk, quindi dal suo presunto movimento nello spazio, quanto dalla giustapposizione, dalla continua *Sammlung* di digressioni storico-biografiche collegate tra loro dal motivo della *Zerstörung*. Il tema che tiene insieme una tale materia saggistico-narrativa fortemente eterogenea è infatti quello della distruzione e della violenza che caratterizzano tanto il paesaggio inglese quanto la storia della modernità. La natura è infatti costantemente segnata dall’erosione², dalla desolazione e dalla distruzione. Vengono ricostruite le numerose catastrofi che hanno colpito la regione del Suffolk, come la scomparsa di intere città sotto i flutti marini (RS, 288 sgg.) o lo sfruttamento delle risorse naturali, cui è seguita una lenta e inarrestabile decadenza economica. Violenza e distruzione caratterizzano anche gli eventi storici ricostruiti dall’io-narrante: si va dai massacri compiuti dagli Usta-scha croati (RS, 113 sgg.) allo sfruttamento coloniale del Congo (RS, 125-165), al suicidio di massa compiuto dai T’ai-p’ing in Cina (RS, 168 sgg.) per giungere all’esito estremo della *Shoah* (RS, 78). Il paesaggio inglese diviene così una sorta di *palinsesto* della storia moderna, mentre il testo è attraversato da un reticolo di rimandi che collega tematicamente tra loro episodi ed eventi storici, spesso lontani tra loro da un punto di vista storico e geografico, sotto il segno della distruzione: in tal modo la pesca sfrenata delle aringhe (RS, 70 sgg.) o lo sfruttamento massiccio dei bachi da seta nel XIX e XX secolo (RS, 321 sgg.) divengono tragiche *figure* che anticipano lo sterminio degli ebrei nei campi di concentramento.

Sebald individua chiaramente le cause di questa *Naturgeschichte der Zerstörung* nell’avvento in Occidente di una razionalità che celebrava l’avvento dei lumi, ma che si è in realtà dialetticamente rovesciata in mito. Favorendo la nascita della tecnica moderna e lo sviluppo del capitalismo, tale razionalità strumentale ha infatti portato allo sconsiderato sfruttamento delle risorse naturali e alla sottomissione (quando non allo sterminio) di altri esseri umani celando il tutto dietro la trionfalistica e ideologica celebrazione del progresso. Emblematico è per esempio il capitolo V della prosa, posto significativamente in posizione centrale, in cui la ricostruzione delle biografie di Konrad Korzeniowski (alias Josef Conrad) e Roger Casement fornisce l’occasione per analizzare l’impresa coloniale belga in Congo considerando fatti e dettagli generalmente ignorati dalla storiografia ufficiale:

² Su questo tema si vedano Beck 2004 e Bond 2004.

Tatsächlich gibt es in der ganzen, größtenteils noch ungeschriebenen Geschichte des Kolonialismus kaum ein finsteres Kapitel als der sogenannten Erschließung des Kongo. (RS, 143)

L'impresa coloniale viene posta sotto il segno della civiltà, del progresso e del puro interesse economico:

Im September 1876 wird unter Verkündigung der denkbar besten Absichten und unter angeblich Hintanstellung aller nationalen und privaten Interessen die Association Internationale pour l'Exploration et la Civilisation en Afrique ins Leben gerufen. Hochgestellte Persönlichkeiten aus allen Bereichen der Gesellschaft, Vertreter des Hochadels, der Kirchen, der Wissenschaft und der Wirtschafts- und Finanzwesens nehmen an der Gründungsversammlung teil, bei der König Leopold, der Schirmherr des vorbildlichen Unternehmens, erklärt, daß die Freunde der Menschheit keinen edleren Zweck verfolgen könnten als den, der sie heute vereine, nämlich die Öffnung des letzten Teils unserer Erde, der bislang von den Segnungen der Zivilisation unberührt geblieben ist. Es ginge darum, sagte König Leopold, die Finsternis zu durchbrechen, in der heute noch ganze Völkerschaften befangen seien, ja es ginge um einen Kreuzzug, der wie kein anderes Vorhaben angetan sei, das Jahrhundert des Fortschritts seiner Vollendung entgegenzuführen. (RS, 143-4)

Ciò che dovrebbe rappresentare l'apice del secolo del progresso si basa in realtà sul feroce sfruttamento di un «Territorium, dessen unerschöpfliche Reichtümer er nun ohne Rücksichtnahme auszubeuten beginnt» (RS, 144); il Belgio ricorre a società commerciali «deren bald legendäre Bilanzen beruhen auf einen von sämtlichen Aktionären und sämtlichen in Kongo tätigen Europäern sanktionierten Zwangsarbeits- und Sklavensystem» (RS, 144). Con tragica ironia, l'io-narrante sembra affermare che se le popolazioni africane, prima dell'avvento del capitalismo occidentale, erano schiave delle tenebre dell'ignoranza e della barbarie, esse sono ora state liberate grazie alla luce della civiltà che ha introdotto un sistema di tipo schiavistico. Esso ha causato la morte di migliaia di vittime senza nome, cui fa da controparte un aumento vertiginoso del valore delle azioni delle società commerciali:

Zwischen 1890 und 1900 lassen jedes Jahr schätzungsweise fünfhunderttausend dieser namenlosen, in keinem Jahresbericht verzeichneten Opfer ihr Leben. Im selben Zeitraum steigen die Aktien der Compagnie du Chemin de Fer du Congo von 320 auf 2850 belgischen Franken. (RS, 144-5)

L'ascesa economica e politica del Belgio si basa dunque sullo sfruttamento e sul massacro di migliaia di uomini di cui spesso non rimane alcuna traccia nella storiografia ufficiale. La rimozione della "storia delle vittime" è uno degli aspetti di una storiografia positivista che, sotto la falsa celebrazione del progresso, nasconde invece sfruttamento e violenza.

In questa analisi della modernità è evidente il debito verso della Scuola di Francoforte, in particolar modo nei confronti della *Dialektik der Aufklärung* di Adorno e Horkheimer³. Secondo i due filosofi, il trionfo della *Vernunft*, che avrebbe favorito il presunto progresso dell'occidente e avrebbe dovuto liberare l'uomo dal mito, si è rovesciato dialetticamente nel suo contrario, nella barbarie, a cui l'uomo è in realtà sempre rimasto avvinto: «Come i miti fanno già opera illuministica, così l'illuminismo, a ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia» (Adorno, Horkheimer 1997: 19). Questo rovesciamento dialettico è dovuto al predominio di una razionalità strumentale legata al principio della «fungibilità universale» (Adorno, Horkheimer 1997: 18) secondo cui ogni cosa è considerata l'equivalente astratto di un'altra all'interno di un sistema universale di equivalenze e di scambio. Ciò ha portato al dominio e alla reificazione della natura e dell'individuo stesso, fenomeno che ha avuto la sua manifestazione più lampante nell'avvento dei totalitarismi.

In modo analogo, come si è detto, Sebald denuncia lo sfruttamento delle risorse naturali e delle popolazioni sotto l'egida di una razionalità e di un'idea di progresso che è in realtà animata solo da interessi economici. Nell'ottica del capitalismo, l'ascesa e lo sviluppo economico di una nazione si basa necessariamente e fatalmente sullo sfruttamento (spesso mascherato o rimosso) della natura e di altri esseri umani. Non è un caso, del resto, che la prosa sia attraversata in modo diffuso, tanto sul piano testuale quanto su quello delle immagini, da una specifica isotopia semantica che si articola nell'opposizione binaria luce/buio, progresso/arretratezza, civiltà/barbarie. Nell'analizzare *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* di Rembrandt, il narratore afferma che essa illustra «ein bedeutendes Datum im Kalender der damaligen, aus dem Dunkel, wie sie meinte, ins Licht hinaustretenden Gesellschaft» (RS, 22). Numerosi sono poi gli esempi che illustrerebbero la presunta «unaufhaltsame Verdrängung der Finsternis» (RS, 76). Si pensi al racconto della pesca delle aringhe, il cui «toter Körper an der Luft zu leuchten beginnt» (RS, 76); le moderne dimore signorili in Inghilterra e Irlanda dispongono di «gleichsam mit dem Lebensstrom un-

³ Sull'influenza della *Scuola di Francoforte* sull'opera di Sebald si vedano Hutchinson 2009 e Agazzi 2012.

serer Erde pulsierendes, ungeheuer helles Licht» (RS, 47); il colonialismo in Africa ha avuto come obiettivo quello di colmare «die weißen Flecken» (RS, 143) presenti sulla carta geografica, mentre la produzione capitalistica, ad esempio quella della seta, ha avuto come scopo finale una «Vermehrung der Lichts», come si legge nel seguente passo tratto dall'ultimo capitolo:

In ihren Betrieben und in den ihrer Zulieferer herrschte tagaus, tagein die denkbar größte Geschäftigkeit, und wenn damals [...] ein Wanderer in der einbrechenden Winternacht unter einem Tintenschwarzen Himmel Norwich von ferner sich näherte, dann war war es für zum Erstaunen, was für ein Glanz über der Stadt war von dem noch zu später Stunde aus den Gadenfenster der Werkstätten dringenden Licht. Die Vermehrung des Lichts und die Vermehrung der Arbeit, das sind ja Entwicklungslinien, die parallel zueinander verlaufen. (RS, 333)

Questo apparente progresso ha invece prodotto «das langsame sich Hineindreuen der Welt in die Dunkelheit» (RS, 97). Attraverso un richiamo intertestuale a *Heart of Darkness*, il narratore sottolinea come la «white patch» presente sulla cartina dell'Africa «*had become a place of darkness*» (RS, 143)⁴. Sebald non si limita tuttavia a rovesciare la dialettica luce/ombra, ma reinterpreta la metafora della luce affermando che il principio che caratterizza lo sviluppo dell'intera civiltà umana sarebbe in realtà la combustione:

die unaufhörliche Verbrennung aller brennbaren Substanz ist der Antrieb für unsere Verbreitung über die Erde. [...] Verbrennung ist das innerste Prinzip eines jeden von uns hergestellten Gegenstandes. [...] Die ganze Menschheitszivilisation war von Anfang an nichts als ein von Stunde zu Stunde intensiver werdendes Glosen, von dem niemand weiß, bis auf welchen Grad es zunehmen und wann es allmählich ersterben wird. Vorderhand leuchten noch unsere Städte, greifen noch die Feuer um sich. (RS, 202-3)

Lungi dal portare progresso e civiltà, i “lumi” si sarebbero trasformati in un “fuoco” che continua a consumare e distruggere inesorabilmente la natura, le sue risorse e lo stesso genere umano.

È interessante notare come in *Die Ringe des Saturn* la critica nei confronti della modernità si attui anche attraverso una attenta analisi dei *regimi scopici*, cioè delle “pratiche visuali” che caratterizzano la modernità. Sebald

⁴ Le riproduzioni fotografiche inserite nella prosa partecipano di questa isotopia cromatica proprio perché sono esclusivamente in bianco e nero.

analizza infatti con grande attenzione gli elementi visuali presenti in alcune opere artistiche (Rembrandt, Ruisdael, van de Velde), inserisce nel testo o cita immagini (per lo più fotografiche) in cui il problema del punto di vista e della visualità assumono grande rilievo. È altresì interessante notare come l'analisi condotta da Sebald segua da vicino le tesi contenute in un celebre saggio che Martin Jay ha dedicato alla cultura visuale occidentale: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993)⁵. Nelle pagine che seguono proverò a individuare tali analogie.

2. Regimi scopici della modernità.

In *Downcast Eyes* (1993: 21-83) Martin Jay afferma che la cultura moderna è sostanzialmente «ocularcentric or dominated by vision» (1993: 3); essa sarebbe inoltre caratterizzata dalla presenza di un regime scopico dominante cui si affiancano due varianti. Il regime dominante è rappresentato dal «cartesian perspectivalism» (1993: 69), il quale si rifà in arte alle teorie rinascimentali sulla prospettiva e, in filosofia, al razionalismo cartesiano. Alla prospettiva rinascimentale si deve l'idea di uno spazio geometricamente isotropico, rettilineo, astratto e uniforme che viene osservato dall'esterno da un occhio fisso. Non a caso, nel trattato *De Pictura*, Alberti si riferisce metaforicamente alle tele come a delle *finestre* sul mondo: esse sono lo spazio attraverso cui è possibile osservare, da una posizione esterna e privilegiata, il mondo nella sua totalità. Il mondo visibile si struttura in funzione del singolo occhio astratto (in contrapposizione alla normale visione stereoscopica) di un singolo osservatore che guarda da una posizione esterna e privilegiata. Alberti fa inoltre riferimento a una specifica «macchina prospettica», il *velo*, che è sostanzialmente un telaio di legno con fili (di cordicelle o di rame) che formano una griglia; la posizione dei diversi punti visti attraverso la griglia viene riportata dall'osservatore su un foglio quadrettato. Celebre è la rappresentazione che ne dà Dürer in un'incisione del 1538, in cui l'artista osserva il corpo di una modella attraverso una finestra al cui interno è montato un reticolo.

Il «cartesian perspectivalism» ha poi il suo correlato filosofico nel razionalismo cartesiano e nel soggettivismo trascendentale su cui esso si fonda. Nella terza parte del trattato *La Dioptrique* (1637) Descartes cerca di dimostrare come la conoscenza visiva sia spiegabile non per via induttiva, cioè per mezzo della percezione sensoriale, ma per via deduttiva, partendo cioè

⁵ L'autore si sofferma in particolar modo sul pensiero francese, ma le sue tesi sono applicabili all'intera cultura occidentale.

dalla contemplazione delle idee innate. La conoscenza, secondo il pensiero cartesiano, si attuerebbe attraverso una sorta di “occhio interiore” che guarda le idee innate in modo chiaro e distinto⁶.

La visione che si ha in questo regime scopico è dunque fissa, monoculare, astratta. Essa è frutto di una sorta di “occhio assoluto” svincolato dalla corporeità e dalla temporalità. Tale regime scopico è inoltre strettamente connesso alla nascente scienza moderna, che non legge e interpreta più la natura come un libro divino, ma la vede come uno spazio omogeneo, matematico e regolare all’interno del quale si collocano gli oggetti che possono essere osservati e misurati da un occhio neutro. La conoscenza è dunque strettamente connessa all’azione del vedere. Jay inoltre riconduce questo regime scopico al nascente capitalismo moderno, la cui diffusione è favorita dall’avvento della tecnica e da una visione matematizzata dello spazio e del tempo.

Accanto a questo regime scopico dominante vi è una variante che Martin Jay ricostruisce rifacendosi al celebre saggio dedicato da Svetlana Alpers (1984) alla pittura fiamminga, in cui l’allieva di Gombrich contrappone l’arte italiana, basata sulla narrazione, all’arte fiamminga, basata invece sulla descrizione e sulla superficie visuale. Tale tradizione pittorica rifiuta la visione monoculare del prospettivismo cartesiano ponendo invece l’accento sull’esistenza di un mondo di oggetti che precede il soggetto e che è sostanzialmente indifferente alla sua posizione visuale. La tela non è più, come nel modello albertiano, *finestra* in cui è contenuto il mondo, ma *specchio* che lo riflette fedelmente. Rimane certo l’immagine metaforica della pittura come finestra sul mondo, ma essa non ha più valore totalizzante, anzi pone in rilievo il carattere frammentario di quanto rappresentato. Nella pittura fiamminga non vi è un punto di vista fisso, esso è invece mobile: non si fa ricorso infatti alla tradizionale prospettiva centrale, ma alla “costruzione con punto di distanza”, cioè all’utilizzo di più punti di fuga che permette di comporre insieme molteplici rappresentazioni. La Alpers riconduce queste caratteristiche del regime scopico fiammingo all’empirismo di Bacone e Heyghens, agli studi sull’“occhio passivo” di Keplero, ma soprattutto a quella che definisce la «vocazione cartografica dell’arte olandese» (Alpers 1984: 195). La mappa geografica non solo è esplicitamente “citata” all’interno di numerose opere fiamminghi⁷, non si limita a influen-

⁶ Cfr. Jay 1993: 69-82.

⁷ Si veda a tal proposito la magistrale analisi de *L’arte della pittura* di Vermeer presente in Alpers 1984: 195-275.

zare le vedute topografiche delle città di Ruisdael e altri artisti, ma influenza la stessa idea di visualità che caratterizza la cultura fiamminga. La mappa descrive infatti il territorio e gli oggetti in esso contenuti in modo, per così dire, “democratico”, senza imporre alcuna gerarchia spaziale e senza selezionare gli oggetti preventivamente. La carta geografica offre inoltre una visione dall’alto che va oltre il monocularismo cartesiano e mira a descrivere, nel modo più esaustivo e completo possibile, gli oggetti presenti nel mondo. La studiosa sottolinea inoltre che la griglia alla base della prospettiva albertiana è ben diversa da quella presente nella cartografia di Tolomeo:

Sebbene la griglia proposta da Tolomeo, come anche quella imposta più tardi da Mercatore, abbiano la stessa uniformità matematica della griglia prospettica rinascimentale, esse non comportano, a differenza di quest’ultima, un osservatore definito e una cornice, né un’idea di “quadro” come finestra attraverso la quale possa guardare un osservatore esterno. Per questi motivi la griglia di Tolomeo e le griglie cartografiche in genere non vanno confuse con la griglia prospettica. (Alpers 1984: 250)

Se nel caso della prospettiva rinascimentale la tela è una *finestra* che incornicia in modo esaustivo il mondo, presuppone un osservatore esterno e ricorre quindi, da un punto di vista tecnico, alla griglia prospettica e a un punto di fuga centrale, nell’arte olandese la tela è finestra senza cornice, è frammento di un mondo in cui gli oggetti vengono osservati senza gerarchia prospettica, come attraverso un rilievo topografico. Da un punto di vista tecnico, questo si traduce nell’utilizzo della “prospettiva con punto di distanza” e nel ricorso alla griglia intesa come strumento per rilevare topograficamente la realtà.

Se la cultura visuale fiamminga tutto sommato costituisce, secondo Martin Jay, una sorta di variazione rispetto al regime scopico che domina l’epoca moderna, è con l’estetica barocca che si afferma una visualità alternativa. Il regime scopico barocco, che Jay descrive rifacendosi ad alcuni contributi di Christine Buci-Glucksmann come *La ragione barocca* (1992) e *La Folie du voir* (1986), costituisce l’antitesi più radicale al prospettivismo cartesiano. Ponendo l’accento su una esperienza visuale fortemente disorientante, tale regime scopico rifiuta del tutto non solo il monocularismo della tradizione cartesiana, con l’illusione di uno spazio prospettico e isotropo, ma anche la tradizione fiamminga con la sua fiducia nella leggibilità del mondo, cui contrappone invece una rappresentazione della realtà intesa come selva di segni indecifrabili. Alla *finestra*, simbolo del prospettivi-

simo cartesiano, e allo *specchio* piano, simbolo dell'arte fiamminga della descrizione, si contrappone lo *specchio anamorfico* che, distorcendo le immagini, da un lato mette in rilievo la convenzionalità di ogni forma di visione, dall'altro pone l'accento sulla materialità stessa dei mezzi utilizzati per ogni rappresentazione. La visione barocca pone l'accento sugli aspetti concreti, materiali e tattili, mette in evidenza l'inestricabile legame tra retorica e immagine: ogni segno ha una componente visiva così come ogni immagine ha in sé una componente linguistica. Il regime scopico barocco è infine animato da una costante quanto inappagata tensione verso una totalità del senso che non può più essere data. Ne deriva una visione della natura intesa come enigma indecifrabile, che cela un significato verso cui si può solo tendere: essa diviene «palinsesto dell'invisibile» (Buci-Glucksmann 1986: 197).

3. *Analisi dei regimi scopici in Die Ringe des Saturn.*

Come si è detto in precedenza, in *Die Ringe des Saturn* Sebald porta avanti una critica della razionalità moderna indagandone anche i corrispondenti regimi scopici. Questo è evidente già nel primo capitolo, in cui è presente una dettagliata analisi de *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* di Rembrandt che rappresenta, come sostiene Anne Fuchs (2004), un vero e proprio di manifesto poetico. Sebald attribuisce notevole importanza a tale opera, che è riprodotta due volte nella prosa: vi è l'immagine integrale, che occupa ben due pagine, e in più vi è la riproduzione di un dettaglio del corpo (RS, 24-6).

Nel 1631 Nicolaes Tulp, professore di anatomia ad Amsterdam e membro della Gilda dei Medici, commissiona a Rembrandt⁸ un'opera in cui rappresentare l'annuale lezione di anatomia da lui tenuta. Essa aveva luogo normalmente in inverno poiché la decomposizione dei cadaveri era meno rapida. Secondo la legge del tempo, solo i corpi dei criminali potevano essere sottoposti a una dissezione. Nel caso del dipinto di Rembrandt, il cadavere è quello di Adrian Adriaeszoon, detto «Het Kindt», famigerato criminale impiccato ad Amsterdam nel gennaio del 1632. Troviamo i nomi dei presenti indicati su un libro tenuto in mano da uno degli assistenti. Nel dipinto il dottor Tulp è ritratto nel momento in cui espone agli astanti il funzionamento dei tendini del braccio sinistro: per maggiore comprensione, li afferra con delle grosse pinze e a sua volta, con la mano sinistra, mima il movimento delle dita reso possibile dai tendini stessi.

⁸ Su Rembrandt cfr. Bolten, Bolten-Rempt 1977.

Il soggetto pittorico era molto diffuso al quel tempo, si pensi ad esempio alla *Lezione di anatomia* di Thomas de Keyser⁹, l'opera di Rembrandt appare tuttavia fortemente innovativa. Alla rigida staticità della composizione di de Keyser si contrappone in Rembrandt una maggiore dinamicità e drammaticità che si realizzano attraverso la disposizione dei corpi: la figura del dottore è fuori centro, sulla destra della composizione, mentre i personaggi sono disposti a piramide umana, conferendo profondità a tutta la composizione. Rembrandt sembra voler sottolineare nei volti le differenti reazioni emotive degli astanti (concentrazione, stupore, meraviglia), nonché evidenziare il coinvolgimento tra il dottor Tulp e i sette uomini disposti intorno al corpo esanime che viene dissezionato. Questo si contrappone a sua volta agli altri personaggi sia per la posizione orizzontale, sia per l'aspetto cromatico (il pallore cadaverico del corpo è in forte contrasto con il nero delle vesti). L'opera di Rembrandt, oltre a esaltare lo statuto sociale della gilda dei medici, rappresenta le procedure con cui la moderna razionalità esamina e analizza la realtà empirica attraverso gli strumenti e le conoscenze della scienza moderna. Il dipinto sarebbe dunque anzitutto una celebrazione della nuova visione scientifica del mondo e del moderno razionalismo cartesiano, oltre a essere una celebrazione della stessa pittura. È infatti interessante notare come il gesto che il medico compie con le dita per mostrare il funzionamento dei tendini sia in realtà molto simile a quello di un pittore quando tiene il pennello tra le dita: il dipinto, quindi, vorrebbe sottolineare le analogie tra medicina e pittura e la pari dignità delle due discipline nel descrivere e comprendere la natura.

La lettura sebaldiana dell'opera, partendo da alcuni particolari del dipinto, tende a decostruire e rovesciare questa interpretazione fornendo allo stesso tempo una fondamentale chiave di lettura della prosa stessa. Egli descrive la lezione di anatomia del dottor Tulp come

ein bedeutendes Datum im Kalender der damalige, aus dem Dunkeln, wie sie meinte, ins Licht heraustretenden Gesellschaft [...]. Zweifellos handelte es noch bei dem vor einem zahlenden Publikum aus den gehobenen Ständen gegebenem Schauspiel einesteils um eine Demonstration des unerschrockenen Forschungsdrangs der neuen Wissenschaft, andernteils aber, obzwar man das sicher weit von sich gewiesenen hätte, um das archaische Ritual der Ziergliederung eines Menschen, um die nach wie vor zum Register der zu verhängenden

⁹ Per un confronto tra le opere di de Keyser e Rembrandt si vedano gli importanti contributi di Fuchs (2006; 2007). Sulla lettura sebaldiana dell'opera di Rembrandt utile anche Blackler 2007.

Strafen gehörenden Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus. (RS, 22-23)

Apparentemente l'opera celebrerebbe la nascente scienza moderna, sarebbe «eine Demonstration des unerschrockenen Forschungsdrangs der neuen Wissenschaft» e segnerebbe dunque una data importante in quel processo trionfale che allontanerebbe sempre più la società dalle tenebre («Dunkel») della barbarie verso la luminosa affermazione della ragione («Licht»). In realtà, secondo Sebald, l'opera di Rembrandt mostrerebbe il rovesciamento dialettico della ragione in mito. Nel dipinto l'enfasi sarebbe posta non sul trionfo del moderno sguardo scientifico e sulla presunta visione oggettiva della natura, al cui servizio si porrebbe il realismo pittorico, ma sulla persistenza di arcaici rituali punitivi («das archaische Ritual der Ziergliederung eines Menschen») sotto l'apparente visione razionalistica del corpo. Il carattere rituale dell'autopsia sarebbe ulteriormente testimoniato dal fatto che essa era in genere seguita da un banchetto:

Daß es bei der Amsterdamer anatomische Vorlesung um mehr ging als um die gründlichere Kenntnis der inneren menschlichen Organe, dafür spricht der an Rembrandts Darstellung ablesbare Zeremonielle Charakter der Zerschneidung des Toten [...] ebenso wie die Tatsache, daß nach der Vollendung der Prozedur ein feierliches, in gewissem Sinne symbolhaftes Bankett abgehalten wurde. (RS, 23)

Sebald nota inoltre come l'attenzione dello spettatore sia colpita dal livido corpo di Aris Kindt, collocato in posizione centrale e dipinto in una luce fredda e clinica. In effetti, a livello iconografico, la postura del corpo rimanda alla tradizione della *Passio Christi* e al motivo del “compianto sul Cristo morto”. Questa tradizione iconografica è tra l'altro caratterizzata dalla presenza dei personaggi evangelici che, collocati generalmente a semicerchio intorno al corpo, esprimono drammaticamente il proprio dolore. Anche nell'opera di Rembrandt, come si è detto, vi sono dei personaggi collocati intorno al corpo della vittima, ma, a differenza del modello iconografico tradizionale, essi non esprimono alcun compianto, anzi osservano un atlante anatomico, disinteressandosi totalmente della vittima, cui non rivolgono alcun sguardo:

Und doch ist es fraglich, ob diesen Leib je in Wahrheit einer gesehen hat, denn die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diente nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers. Bezeichnenderweise sind ja die Blicke der Kollegen des Doktors Tulp nicht auf diesen Körper als solchen gerichtet, sondern sie gehen, freilich haarscharf, an ihm vorbei auf den aufgeklappten

anatomischen Atlas, in dem die entsetzliche Körperlichkeit ist auf ein Diagramm, auf ein Schema des Menschen, wie es dem passionierten, an jenem Januarmorgen im Waagebouw angeblich gleichfalls anwesenden Amateuranatomen René Descartes vorschwebte. Bekanntlich lehrte Descartes in einem der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung, daß man absehen muß von dem unbegreiflichen Fleisch und hin auf die in uns bereits angelegte Maschine, auf das, was man vollkommen verstehen, restlos für die Arbeit nutzbar machen und, bei allfälliger Störung, entweder wieder instand setzen oder wegwerfen kann. (RS, 23-6)

Ipotizzando che a tale evento abbia preso parte anche Descartes, Sebald interpreta il disinteresse dei medici per il corpo di Aris come emblema del razionalismo cartesiano, la cui affermazione rappresenta, secondo lo scrittore, uno «der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung». Il predominio del razionalismo cartesiano nel pensiero occidentale ha avuto infatti conseguenze nefaste poiché ha determinato un radicale dualismo tra *res cogitans* e *res extensa*, favorendo la prima sulla seconda. L'affermarsi della razionalità come unico strumento per giungere alla conoscenza ha portato alla totale svalutazione del corpo («die entsetzliche Körperlichkeit») visto non come mezzo conoscitivo, ma come meccanismo («Maschine»), mero strumento al servizio della ragione strumentale e della produzione capitalistica («für die Arbeit nutzbar»). Se Adorno e Horkheimer affermano che questo «nuovo sapere», la cui essenza è la tecnica, «non tende a concetti e a immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro altrui, al capitale» (Adorno, Horkheimer 1997: 12), analogamente Sebald, riferendosi allo sfruttamento dei tessitori nel capitolo X, asserisce sarcasticamente che «die Vermehrung des Lichts und die Vermehrung der Arbeit, das sind ja Entwicklungslinien, die parallel zueinander verlaufen» (RS, 333). Il radicale dualismo cartesiano ha prodotto la reificazione della corporeità, che viene fatta quasi scomparire, e una svalutazione della sfera biologico-naturale. Nell'interpretazione di Sebald lo sguardo dei presenti, rivolto all'atlante anatomico anziché al corpo della vittima, è indice esattamente di questa svalutazione della dimensione corporea a favore dell'astratta razionalità. Il corpo è stato dissolto, trasformato in *informazione* che viene a sua volta *archiviata* nel libro.

L'avvento della razionalità cartesiana ha portato poi allo sfruttamento della natura e alla sottomissione delle culture e delle popolazioni considerate inferiori. Non è un caso che Sebald, nel terzo capitolo di *Die Ringe des Saturn*, metta in parallelo la strage delle aringhe, frutto di una politica dissennata di sfruttamento delle risorse ambientali, con i cadaveri di Bergen-

Belsen (RS, 77-80). Il comune denominatore è la nefasta *biopolitica* che ha portato al disprezzo della vita umana e allo sfruttamento selvaggio della natura.

Nel dipinto di Rembrandt, almeno secondo le intenzioni celebrative dei committenti, il realismo dell'opera sarebbe dunque il precipitato estetico della nuova scienza e allo stesso tempo sarebbe funzionale alla sua esaltazione. Alla nuova visione oggettiva della natura, che nell'ambito del sapere medico produce «die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung», corrisponderebbe un'arte realistica che si serve delle tradizionali leggi prospettiche (griglia e punto di fuga) per vedere in modo oggettivo, "anatomico", la realtà, determinando tuttavia paradossalmente una totale svalutazione della corporeità stessa a favore di un astratto soggettivismo. Tanto per Sebald quanto per Martin Jay, e qui mi sembra ci sia un primo importante punto di contatto tra i due, la modernità sarebbe caratterizzata da un regime scopico cartesiano in cui le leggi della prospettiva (griglia prospettica e punto di fuga) divengono emblemi di una razionalità astratta e strumentale che porta a una totale svalutazione della corporeità.

Secondo Sebald, tuttavia, Rembrandt rovescerebbe all'interno stesso della rappresentazione pittorica la visione celebrativa della nuova scienza. Lo scrittore nota anzitutto come Rembrandt non dipinga la dissezione dell'addome e la successiva rimozione dell'intestino, come era prassi, ma la dissezione della mano sinistra. Questa inoltre non risulta proporzionata con il resto del corpo, non obbedisce cioè alle leggi della prospettiva che dovrebbero garantire, attraverso il ricorso alla griglia prospettica e al punto di fuga, la proporzionalità degli oggetti collocati nel campo visuale. Non solo la mano sarebbe sproporzionata, ma sarebbe anche anatomicamente scorretta perché dipinta come se fosse la destra:

Die offengelegten Sehen, die nach der Stellung des Daumens, die der Handfläche der Linken sein sollte, sind die des Rückens der Rechten. Es handelt sich also um eine rein schulmäßige, offenbar ohne weiteres dem anatomischen Atlas entnommene Aufsetzung, durch die das sonst, wenn man so sagen kann, nach dem Leben gemalte Bild genau in seinem Bedeutungszentrum, dort, wo die Einschnitte schon gemacht sind, umkippt in die krasseste Fehlkonstruktion. Daß Rembrandt sich hier irgendwie vertan hat, ist wohl kaum möglich. Vorrätzlich scheint mir vielmehr die Durchbrechung der Komposition. Die unförmige Hand ist das Zeichen der über Aris Kindt hinweggegangenen Gewalt. Mit ihm, dem Opfer, und nicht mit der Gilde, die ihm den Auftrag gab, setzt der Maler sich gleich. Er allein hat nicht den starren cartesianischen Blick, er allein nimmt ihr wahr, den aus-

gelöschten, grünlichen Leib, sieht den Schatten in dem halboffenen
Mund über dem Augen des Toten (RS, 27)

Sebald non interpreta l'erronea esecuzione della mano come una svista dovuta all'artista o a un suo collaboratore meno dotato, ma come una voluta rottura nel "centro semantico" («Bedeutungszentrum») di un dipinto che dovrebbe celebrare la scienza moderna e che invece ne evidenzia i limiti. Attraverso la rappresentazione *anamorfica*¹⁰ della mano sinistra, Rembrandt crea una tensione tra il vivido realismo dell'opera e la rappresentazione di un particolare vistosamente antirealistico. La mano costituisce un particolare opaco rispetto allo sguardo trasparente che attraversa il dipinto, incarna il momento in cui «la visibilità si ispessisce» e lo sguardo «urta con masse oscure, con impenetrabili volumi, con la pietra nera dei corpi» (Foucault 1969: 135)¹¹. La rappresentazione scorretta della mano è interpretata da Sebald come segno della *Einfühlung* che il pittore mostrerebbe nei confronti di Aris Kindt, visto come vittima della violenza dell'uomo e della storia. Se il professore e i suoi uditori esaminano il corpo con il freddo e rigido sguardo scientifico che prescinde dalla corporeità, anzi rivolgono la loro attenzione all'atlante anatomico anziché al cadavere, il pittore è il solo a percepire la sofferenza umana insita in quel corpo, egli solo ne coglie la dimensione *creaturale* e mostra empatia per quelle sofferenze espresse nell'ombra che copre parte degli occhi e della bocca spalancata: «Er allein hat nicht den starren cartesianischen Blick» (RS, 27).

È significativo inoltre che Rembrandt dipinga la mano copiandola alla rovescia direttamente dall'atlante anatomico come se fosse una sorta di specchio deforme, come accade appunto nell'*anamorfosi catottrica*¹². Egli rivolta l'archivio contro se stesso. Il risultato è appunto quella «krasseste Fehlkonstruktion» (RS, 27) che è interpretata da Sebald come traccia della violenza perpetrata su Aris Kindt e come segno dell'empatia dell'artista nei confronti delle vittime della storia.

¹⁰ Sull'anamorfosi si veda il classico Baltrušaitis 1978.

¹¹ Sulla presenza di Foucault in Sebald si vedano gli importanti contributi di Long 2006 e Long 2008. Sul tema della visualità in Foucault, oltre al saggio di Jay, si possono consultare i contributi presenti in Cometa, Vaccaro 2005.

¹² Con il termine "anamorfosi" si intende un'immagine fortemente distorta che acquista la "vera forma" (*anamorphosis*) solo quando l'osservatore si colloca in una posizione molto inclinata rispetto al piano o quando essa viene riflessa attraverso superfici curve (specchi, cilindri ecc.). Nel primo caso si ha una *anamorfosi proiettiva*, soggetta alle leggi della prospettiva applicata in senso inverso; nel secondo caso si ha una *anamorfosi catottrica* che unisce trasformazione proiettiva e topologica.

L'interpretazione dell'opera di Rembrandt, posta *in limine* alla prosa, rappresenta, come si è detto in precedenza, una vera e propria dichiarazione di poetica perché condensa quelli che sono i nuclei tematici fondamentali della prosa. Il dipinto illustra anzitutto una concezione della storia, centrale in *Die Ringe des Saturn*, vista come un susseguirsi di violenze che la modernità occulta e reprime a favore di una visione trionfale del progresso storico. L'opera incarna poi l'empatia nei confronti delle vittime della storia, altro tema di centrale importanza in tutte le prose di Sebald. L'arte, tanto quella narrativa quanto quella pittorica, ha il dovere etico di individuare e serbare memoria delle «Schmerzspuren der Geschichte, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen» (Sebald 2001: 24). Ciò può essere compiuto conservando le tracce mnestiche di coloro che rischiano di andare incontro all'oblio accarezzando la storia "contropelo", come sostiene Benjamin, cioè proponendo, come nel caso dell'opera di Rembrandt e *Die Ringe des Saturn*, una lettura non convenzionale della storia. Se il dipinto, nelle intenzioni della committenza, doveva celebrare i trionfi della nuova scienza, Rembrandt ne rovescia dialetticamente dall'interno il senso profondo mostrando le conseguenze negative di una visione reificata del corpo. Analogamente Sebald, in *Die Ringe des Saturn*, presenta la storia dell'Occidente come un'unica «Geschichte der Unterwerfung» (RS, 26), conseguenza di quel razionalismo cartesiano che viene stigmatizzato ne *La lezione di anatomia*. La critica alla razionalità moderna si attua pertanto anche attraverso una serrata analisi del regime scopico dominante; si tratta di un'operazione che ricorda per certi versi la celebre analisi di *Las Meninas* di Velasquez che Foucault compie all'inizio del saggio *Le parole e le cose*. In entrambi i casi un'opera pittorica è analizzata nelle sue componenti visuali e interpretata come sintesi di una ben determinata *episteme*.

Da quanto detto risulta evidente come le tesi di Martin Jay abbiano numerosi elementi in comune con l'analisi condotta da Sebald. Al «cartesian perspectivalism» del primo corrisponde in modo puntuale il «cartesianscher Blick» di cui parla l'autore tedesco. Per entrambi l'astratta e rigida visione prospettica diviene emblema della moderna razionalità strumentale. Se questa ipotesi risulta plausibile, allora la presenza quasi ossessiva, nel corso della prosa, dei motivi della griglia, del reticolo e del punto di vista¹³ assume un significato ben preciso: essi divengono emblemi della razionalità cartesiana e delle sue nefaste conseguenze. Non a caso la prosa si apre con l'io-narrante che osserva una finestra fornita di reticolo dal suo letto

¹³ A tal proposito interessanti osservazioni si trovano in Lethen 2006 e Gray 2009.

di ospedale, dove giace «in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit» (RS, 12) proprio in seguito alla *Wanderung* appena terminata:

Genau entsinne ich mich noch, wie ich, gleich nach der Einlieferung, in meinem im achten Stockwerk des Krankenhauses gelegenen Zimmer überwältigt wurde von der Vorstellung, die in Suffolk im Vorsommer durchwanderten Weiten seien nun endgültig zusammengeschrumpft auf einen einzigen blinden und tauben Punkt. Tatsächlich war von meinem Bett aus von der Welt nichts anderes mehr sichtbar als das farblose Stück Himmel im Rahmen des Fensters. (RS, 12)

Alla citazione segue la riproduzione di un'immagine fotografica poco definita, come accade assai spesso nelle prose sebaldiane, in cui è riprodotta la finestra con una griglia che incornicia una porzione di cielo con alcune nubi sullo sfondo¹⁴.

Da quanto detto in precedenza, l'immagine iniziale della finestra con il reticolo costituisce molto probabilmente una allusione alla *finestra* e al *velo* albertiani di cui tuttavia rovescia il significato in modo radicale. Se in Alberti la *finestra* è metafora di una visione oggettiva ed esaustiva del mondo, in Sebald dalla finestra non è possibile vedere null'altro che un frammento indistinto di cielo. Se il *velo* costituisce uno strumento che permette di sistematizzare e organizzare gli atti percettivi provenienti dal mondo esterno, in Sebald è una semplice griglia vuota che incornicia un cielo grigio e amorfo. Nella citazione precedente vi è un chiaro riferimento anche alla visione prospettica: la prospettiva centrale e il relativo punto di fuga, che permettono di organizzare gli oggetti nel campo visuale, si riducono a un «einzigem blinden und tauben Punkt» (RS, 12). La prosa si apre dunque con un chiaro rifiuto del prospettivismo cartesiano, che verrà esplicitamente teorizzato poche pagine dopo con l'analisi dell'opera di Rembrandt, rifiuto che ha una chiara valenza *metanarrativa*. Secondo Claudia Albes l'immagine della finestra con il reticolo sembra evocare una sorta di «leere Schreibfläche» (Albes 2002: 297) che attenderebbe di essere riempita, e in effetti la prosa si conclude con un'immagine fotografica che mostra alcuni tessitori asiatici posti accanto a tre quadrati con banchi da seta disposti a spirale (RS, 349). La struttura reticolare iniziale, ancora vuota, al termine della prosa sembra essersi riempita attraverso il processo della scrittura/tessitura. Il rifiuto del prospettivismo cartesiano ha pertanto una chiara valenza anzitutto metatestuale. Esso ha infatti il suo *analogon* estetico

¹⁴ Il testo è inoltre giustificato in modo tale che il sintagma «des Fensters» si collochi in posizione centrale, sopra l'immagine, quasi si trattasse di una sorta di didascalia. Si tratta di un artificio particolarmente diffuso nelle prose sebaldiane.

in una narrazione che ha una struttura *teleologica*, basata sulla *trama*, di cui è simbolo l'immagine del reticolo: in questo tipo di narrazione tutto tende verso una fine che illumina di senso quanto precede, anche i particolari apparentemente più insignificanti. La narrazione tradizionale ha poi una precisa "prospettiva", un punto di vista generalmente posto "in alto" (si pensi al narratore onnisciente della romanzo ottocentesco) attraverso il quale il narratore fornisce al lettore una chiara e univoca interpretazione dei fatti narrati. A questo tipo di narrazione Sebald contrappone una prosa la cui struttura è fortemente eterogenea e centrifuga, in cui i passaggi sono compiuti per mezzo di nessi analogici, e in cui sembra mancare un punto di vista privilegiato. Alla struttura narrativa tradizionale, incarnata dal *velo* albertiano, Sebald contrappone una prosa basata su una «struttura rizomatica» (Agazzi 2007: 7)¹⁵ che costituisce una variante positiva del reticolo albertiano. Il modello è in questo caso il *quincunx* di Thomas Browne, una struttura reticolare aperta (quindi rizomatica) che secondo lo scrittore inglese sarebbe alla base di tutte le manifestazioni del creato (RS, 31).

Il motivo del reticolo, nella sua variante albertiana, ritorna più volte nel corso della prosa sempre in accezione negativa. In occasione della sua visita alla dimora di Somerleyton, antica residenza nobiliare ormai in totale decadenza, l'io-narrante viene colpito dalla presenza di una quaglia cinese rinchiusa in una gabbia, di cui è riprodotta un'immagine del testo:

Andererseits freilich bedruckte es mich, als ich nach dem Rundgang wieder ins Freie hinaustrat, in einer der größtenteils aufgelassenen Volieren eine einsame chinesische Wachtel zu sehen, die – offenbar in einem Zustand der Demenz – in einem fort am rechten Seitengitter ihres Käfigs auf und ab lief und jedesmal, bevor sie kehrtmachte, den Kopf schüttelte, als begreife sie nicht, wie in diese [immagine] aussichtslose Lage geraten sei. (RS, 50)¹⁶

L'immagine presenta un punto di osservazione molto ravvicinato, che pone in primissimo piano, fino a renderla sfocata, la struttura della griglia. La fotografia presenta inoltre, come osserva Gray, una prospettiva visuale fortemente centrale:

In our receptive engagement with this illustration, then, we are placed in a position from which we assume the perspective of those who impose an ordering structure upon perception. (Gray 2009: 500-1)

¹⁵ Sul tema del rizoma in *Die Ringe des Saturn* si veda anche Strathausen (2007).

¹⁶ La frase «aussichtslose Lage geraten sei», che segue l'inserimento della fotografia, è giustificata in modo tale da formare una sorta di didascalia dell'immagine.

Griglia e prospettiva centrale assumono una valenza fortemente negativa divenendo emblemi di una razionalità che ingabbia e opprime la natura.

In modo analogo il motivo della griglia ritorna nell'immagine delle reti che catturano e massacrano le aringhe (RS, 74), la cui pesca selvaggia è un tragico esempio di sfruttamento sconsiderato delle risorse naturali da parte di una razionalità strumentale.

Nel capitolo VIII i motivi della griglia e della prospettiva centrale sono collegati alla produzione di armi di distruzione di massa nei laboratori militari costruiti nel primo dopoguerra, e ormai in totale decadenza, presenti lungo le coste dell'Orfordness. L'io-narrante cita per esempio la località di Bawdsey-Manor che fu a lungo

das Domizil und Laboratorium der Forschergruppe, die unter der Leitung von Robert Watson-Watt das Radarsuchsystem entwickelte, das nun mit seinem unsichtbaren Netz den ganzen Luftraum durchzieht. (RS, 271)

Come osserva ancora Gray (2009: 503), pur trattandosi di un sistema militare di difesa, il radar e l'invisibile rete che attraversa lo spazio intero sono collegati alla produzione di armi dall'enorme potenziale distruttivo «mit denen – notfalls – ganze Länder und Kontinente in kürzester Frist verwandelt werden können in rauchende Haufen von Stein und Asche» (RS, 272). Successivamente l'io-narrante fa riferimento alle vecchie torri radar collocate presso Orford che, secondo alcune congetture, avrebbero prodotto «ein unsichtbares Netz von Todesstrahlen» (RS, 275). Proseguendo nella *Wanderung*, l'io-narrante si sofferma su un ponte militare in stato di abbandono, circondato da un paesaggio desolato («voraus war nicht als Zerstörung» RS, 280). L'immagine fotografica mostra una rigida prospettiva centrale, che ha come punto di fuga un rettangolo bianco (probabilmente un cancello¹⁷). Tale rigidità è accentuata dalla linea d'orizzonte che taglia esattamente in due l'immagine, separando così la porzione di cielo (più chiara) dalla terra (più scura), e dalla presenza di paletti laterali, collegati da una cavo di acciaio, che evocano in qualche modo il motivo della griglia prospettica. In questo caso il punto di fuga centrale e la griglia prospettica divengono emblemi di una razionalità dominata dalla volontà di dominio che porta alla devastazione e, infine, alla propria autodistruzione. Il motivo della griglia ritorna infine nella mappa geografica dell'Orfordness che l'io-narrante osserva per studiare la particolare conformazione geografica del territorio (RS, 277). Anche la griglia cartogra-

¹⁷ È la tesi di Gray (2009: 515).

fica partecipa degli aspetti principali della razionalità cartesiana. L'utilizzo della griglia in cartografia rende omogeneo, e quindi maggiormente controllabile, lo spazio astraendo simbolicamente da diversità fisiche e culturali. Essa diviene in tal modo uno strumento di potere basato sull'*archivio* delle conoscenze geografiche, il quale consente da un lato un adeguato controllo e sfruttamento delle risorse, dall'altro disciplina e controlla i movimenti del corpo¹⁸. Benché la cartografia si nata come sapere scientifico finalizzato allo sviluppo disinteressato delle conoscenze attraverso l'applicazione neutra di determinate conoscenze tecniche, essa ha avuto un ruolo determinante nel guidare, sotto l'ingannevole egida del progresso, la politica coloniale dei paesi occidentali sottomettendo popolazioni e sfruttandone le risorse, nel disciplinare i comportamenti della popolazione guidandone i movimenti e gli spostamenti. Il motivo della cartografia come emblema della volontà di dominio che anima la razionalità moderna e il capitalismo occidentale ritorna nel capitolo V durante il resoconto dell'impresa coloniale in Congo. L'ampliamento della conoscenza cartografia coincide con lo sviluppo del capitalismo stesso. Non a caso Sebald sottolinea, citando Conrad, come il Congo, prima dell'arrivo degli occidentali, fosse

nur ein weiße Fleck auf der Afrikakarte [...]. Fast nichts war im Inneren dieses Weltteils eingezeichnet. [...] Inzwischen freilich war die Karte ausgefüllt worden. *The white patch had become a place of darkness.* (RS, 143)

Sebald non si limita a decostruire il razionalismo cartesiano e il relativo regime scopico, egli si oppone anche a quella variante visuale che, secondo Martin Jay, è incarnata dalla pittura fiamminga. Non è dunque un caso che Sebald citi Ruisdael, visto dalla Alpers come uno degli esponenti più significativi della maniera fiamminga, ponendolo in chiara contrapposizione con Rembrandt. Nel capitolo IV l'io-narrante ritorna a parlare della *Lezione di anatomia* descrivendo le reazioni che ha avuto dopo aver osservato il dipinto. Egli è talmente colpito dall'opera

daß ich später bald eine Stunde brauchte, bis ich mich vor Jacob Ruisdael *Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern* einigermaßen wieder beruhigte. (RS, 102)

Il narratore riesce a rasserenarsi temporaneamente grazie al dipinto di Ruisdael, che dunque risulta antitetico a quello di Rembrandt. Segue una lunga *épiphrasis* dell'opera, che tuttavia non è riprodotta nella prosa:

¹⁸ Sugli aspetti disciplinari della cartografia in Sebald si veda Long 2008: 134 sgg.

Die gegen Haarlem sich hinziehende Ebene ist aus der Hohe gesehen, von den Dünen aus, wie im allgemeinen behauptet wird, doch ist der Eindruck einer Schau aus der Vogelperspektive so stark, daß diese Seedünen ein richtiges Hügelland hätten sein müssen, wenn nicht gar ein kleines Gebirge. Im Wahrheit ist van Ruisdael beim Malen natürlich nicht auf den Dünen gestanden, sondern auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt. Nur so konnte er alles zugleich sehen, den riesigen, zwei Drittel des Bildes einnehmenden Wolkenhimmel, die Stadt, die bis auf die alle Häuser überragende St. Bavokathedrale kaum mehr ist als eine Ausfransung des Horizonts, die dunklen Büschen und Gehölze, das Anwesen im Vordergrund und das lichte Feld, auf welchem die Bahnen der weißen Leinwand auf der Bleiche liegen und wo, soviel ich zählen konnte, sieben oder acht kaum einen halben Zentimeter große Figuren bei Ihrer Arbeit sind. (RS, 102-103).

È interessante notare come l'attenzione dell'io-narrante sottolinei proprio quegli aspetti della pittura fiamminga che sono stati messi in rilievo da Svetlana Alpers nel suo celebre studio. Il primo elemento concerne la visione prospettica. L'io-narrante nota come la visione rappresentata nel dipinto sia frutto di una «Vogelperspektive»: non si ha dunque un unico punto di vista, come nella prospettiva albertiana, ma un punto di vista mobile che assomma contemporaneamente più visioni, dando in tal modo l'impressione che non vi sia alcun punto di vista privilegiato. Solo così è possibile, osserva Sebald, «alles zugleich sehen». Segue poi una dettagliata descrizione del paesaggio rappresentato nella tela, in cui si mette in luce un altro aspetto della pittura fiamminga su cui si sofferma la Alpers: il minuzioso realismo descrittivo. Come si è già detto in precedenza, la studiosa ritiene che questi due aspetti della pittura fiamminga siano strettamente collegati alla «vocazione cartografica» (Alpers 1984: 195) che caratterizza la cultura fiamminga del tempo. Con la cartografia la pittura fiamminga condivide un «comune paradigma conoscitivo, ossia la convinzione che il sapere passi attraverso il rappresentare» (ibidem). La carta geografica mira a conoscere attraverso la descrizione del maggior numero possibile di dettagli, senza alcuna selezione preventiva. Essa permette inoltre di vedere quanto non è visibile, agisce come una sorta di telescopio o microscopio: è dunque fondamentale strumento di conoscenza. Tanto per il paradigma albertiano quanto per quello fiammingo la visione rimane strumento centrale per la conoscenza, questa tuttavia non è più frutto di astrazione, ma passa attraverso una descrizione dettagliata della realtà empirica.

Nell'*ékpbrasis* l'io-narrante sottolinea inoltre come il paesaggio dipinto da Ruisdael mostri una relazione tra uomo e natura ancora armoniosa.

Non vi è traccia, almeno apparentemente, di quella svalutazione della corporeità presente nell'opera di Rembrandt. La luce che illumina i campi coltivati conferisce poi un valore particolarmente positivo al lavoro dell'uomo: non sembra esservi traccia alcuna di reificazione o sfruttamento. Infine, il passaggio senza soluzione di continuità tra il paesaggio campestre e la città, sullo sfondo, allude a una perfetta integrazione tra le due sfere. Così la Alpers commenta questo aspetto della pittura e della cultura fiamminghe:

La città, che in Olanda non è mai lontana e che ha un legame così stretto con la campagna, è il punto di riferimento principale. È così anche nelle Haarlempjes, ossia nelle vedute di Haarlem di Ruisdael. (Alpers 1984: 256)

Nell'opera di Ruisdael non sembra esservi traccia di abuso delle risorse naturali da parte della città. La dimensione umana sembra integrarsi in modo armonioso con la natura, ma anche con la dimensione del trascendente, raffigurata simbolicamente dal vasto cielo che occupa i due terzi del dipinto. Alla natura oggettivata e frammentata dal freddo sguardo cartesiano, alla reificazione dell'uomo e allo sfruttamento capitalistico delle risorse sembra qui contrapporsi la rappresentazione di una nostalgica unità tra uomo e natura. In realtà l'io-narrante rivela come questa unità sia fittizia e possa essere esperita, per di più momentaneamente, solo nell'ambito della fruizione estetica. Come ha giustamente notato Anne Fuchs (2007: 129 sgg.), che si rifà alle note teorie di Simmel sul paesaggio, a ben guardare quella rappresentata nell'opera di Ruisdael è una *Kulturlandschaft*: allorché la natura inizia ad essere sfruttata dal capitalismo, essa si trasforma in paesaggio e come tale viene rappresentata e confinata nella sfera ideale dell'arte, come forma di compensazione allo sfruttamento e alla devastazione della natura operate dall'uomo. Sebald individua questa componente "ideologica" del dipinto di Ruisdael analizzando ancora una volta i regimi scopici in esso rappresentati. Egli nota come la prospettiva da cui il pittore osserva il paesaggio sia solo apparentemente collocata sulle dune: il punto di osservazione è situato «auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt» (RS, 103). L'apparente unità uomo-natura è frutto di una costruzione visuale che è «künstlich», e si pone pertanto in contraddizione con il realismo dell'opera. A ben vedere la rappresentazione pittorica di Ruisdael è anch'essa conseguenza del razionalismo moderno, per quanto si tratti di una "variante descrittiva", poiché propone una visione onnicomprensiva che è in realtà frutto di un artificio tecnico-razionale. Se vi è poi un legame tra il principio della fungibilità universale che caratterizza

il capitalismo e il processo di astratta geometrizzazione dello spazio determinato dalla visione prospettica, analogamente vi è un legame chiaro tra la valorizzazione della superficie materiale, tipica della pittura fiamminga, e il culto feticistico degli oggetti quotidiani che in tale pittura compaiono. La trasformazione della natura in *Kulturlandschaft* non è altro che un modo per mascherarne ideologicamente (e compensare) quello sfruttamento della natura che prenderà le mosse proprio nei Paesi Bassi a partire dal secolo XVII, in concomitanza con la nascente moderna economia capitalistica. Non è dunque un caso che Sebald, nel descrivere l'opera di Ruisdael, citi in modo molto fugace un particolare che è in realtà molto significativo: si tratta dei teli in lino («Leinwand») stesi ad asciugare al sole sul campo luminoso. Si tratta di un altro elemento che è stato messo in evidenza dalla Alpers nel suo studio:

Seguendo forse l'esempio dei materiali didascalici che venivano aggiunti alle carte geografiche, Ruisdael descrive una delle principali risorse economiche della città: la sbiancatura del lino. (Alpers 1984: 256)

La produzione e il commercio dei prodotti tessili costituiscono l'atto di nascita del moderno capitalismo, che non a caso prende le mosse proprio dai Paesi Bassi, e non è un caso che Sebald si soffermi a lungo, nel corso della prosa, sulla pratica della sericoltura in cui l'uccisione dei bachi da seta diviene chiara allegoria dello sterminio degli ebrei (capitolo X). Attraverso questa fugace allusione, ancora una volta Sebald decostruisce dall'interno un regime scopico tipico della modernità mostrando gli aspetti ideologici di una produzione artistica che, attraverso la rappresentazione di una relazione armonica tra uomo-natura, cela invece lo sfruttamento delle risorse naturali. Una conferma di questa ipotesi interpretativa è fornita dal successivo resoconto del viaggio in aereo che l'io-narrante compie da Amsterdam a Norwich e che costituisce il corrispettivo moderno della visione prospettica di Ruisdael:

Das kleine Propellerflugzeug, das zwischen Amsterdam und Norwich verkehrt, stieg zuerst der Sonne entgegen, ehe es in westlicher Richtung abdrehte. Unter uns ausgebreitet lag eine der am dichtesten besiedelten Region Europas, endlose Reihauszeilen, mächtige Trabantenstädte, business park und glänzende Glashäuser, das gleich großen vierkantigen Eisschollen zu treiben schienen auf dem bis in den letzten Winkel ausgenutzten Land. Eine über Jahrhunderte sich hinziehende Regulierungs-, Kultivierungs- und Bautätigkeit hatte die gesamte Fläche verwandelt in ein geometrisches Muster. In geraden Linien und leichten Bogen verliefen die Auto- und Wasserstraßen [...].

Wie an einem zur Berechnung der Unendlichkeit erfundenen Abakus glitten die Fahrzeuge ihre enge Spur entlang [...]. Eingebettet in das Ebenmassige Gewebe, las als Überrest aus früher Zeit eine von Bauminseln umgeben Domäne [...]. Ein Traktor kroch, wie nach der Richtschnur, quer über einen bereits abgeernteten Acker und teilte ihn eine hellere und dunklere Hälfte. Nirgends aber sah man auch nur einen einzigen Menschen. (RS, 112)

Qui l'io-narrante assume realmente il punto di vista dall'alto presente nel dipinto di Ruisdael, ma lo scenario che si presenta ai suoi occhi è ben differente. Il paesaggio è stato trasformato dalle attività socio-economiche dell'uomo, dal razionalismo utilitaristico, in «ein geometrisches Muster» (RS, 112): ritorna ancora una volta il motivo del reticolo, simbolo dell'astrazione e omogeneizzazione dello spazio operato dal prospettivismo cartesiano. Se poi nel dipinto di Ruisdael Sebald poteva cogliere la presenza di alcune figure umane nei campi, simbolo di un vagheggiato rapporto equilibrato tra necessità dell'uomo e utilizzo delle risorse naturali, in questo paesaggio, che paradossalmente è uno dei più popolati d'Europa, non vi è alcuna traccia umana:

Gleich ob man über Neufundland fliegt oder bei Einbruch der Nacht über das von Boston bis Philadelphia reichende Lichtergewimmel, über die wie Perlmutter schimmernden Wüsten Arabiens, über das Ruhrgebiet oder den Frankfurter Raum, es ist immer, als gäbe es keine Menschen, als gäbe es nur das, was sie geschaffen haben und worin sie sich verbergen. [...] Wenn wir aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unsere Erde, dachte ich mir, als wir die Küste hinter uns ließen und hinausflogen über das gallertgrüne Meer. (RS, 114)

Lungi dal rivelare quella presunta unità tra uomo e natura, la visione panoramica mostra un paesaggio profondamente trasformato dalle attività antropiche, un vero e proprio *archivio vivente* che reca le tracce del suo sfruttamento, ma da cui gli uomini sembrano paradossalmente assenti. Tale visione rivela «wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unsere Erde» (RS, 114).

Il tema della “visione dall'alto” come metafora della conoscenza storica di impianto positivista ritorna nell'analisi di altre due opere pittoriche. Nel capitolo IV l'io-narrante descrive la sua *Wanderung* sulle coste del Suffolk, nei pressi di Southwold, dove ebbe luogo nel 1672 la cosiddetta battaglia di *Sole Bay* tra Inghilterra e Olanda. Egli immagina di assistere all'evento:

Ich fühlte mich wie in einem leeren Theater, und es hätte mich nicht gewundert, wenn vor mir auf einmal der Vorhang aufgegangen und

auf dem Proszenium beispielsweise der 28. Mai 1672 wieder heraufgekommen wäre, jener Denkwürdiger Tag an dem dort draußen die Holländische Flotte, das strahlende Morgenlicht hinter sich, aus der über der See treibende Dunst auftauchte und das Feuer eröffnete auf die in der Bucht vor Southwold versammelte englische Schiffe. Wahrscheinlich sind damals die Bewohner von Southwold, sowie die ersten Kanonenschüsse gefallen waren, hinausgeeilt vor die Stadt und haben das selten Schauspiel vom Strand aus verfolgt. (RS, 94)

L'io-narrante assume momentaneamente la prospettiva del testimone oculare, la cui attendibilità è tuttavia messa subito in discussione:

Menschen werden sie auf die Entfernung wohl keine wahrgenommen haben, nicht einmal die Herren von der holländischen und englischen Admiralität auf ihre Kommandobrücke. (RS, 94)

Se ne deduce che, se già i testimoni oculari di un evento non sarebbero in grado di fornire una testimonianza attendibile, tanto meno possono farlo determinate opere di finzione:

Sind die Berichte von den auf den sogenannten Feldern der Ehre ausgefochtenen Schlachten von jeher unzuverlässig gewesen, dann handelt es sich bei den bildlichen Darstellung der großen Seetreffen ausnahmslos um pure Fiktionen. Selbst gefeierte Seeschlachtmaler wie Storck, van der Velde oder de Louterbourg, von denen ich einige der Battle of Sole Bay gewidmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen, trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln [...] (RS, 95)

Nel testo è poi riprodotto il citato dipinto di Villem van de Velde il Giovane che rappresenta la battaglia di Sole Bay. In questo caso non è presente una vera e propria *ékpbrasis* dell'opera, essa funge da mera *esemplificazione visuale* dell'evento storico che Sebald sta descrivendo. Egli afferma chiaramente che le rappresentazioni storiche illustrate in queste opere pittoriche sono «pure Fiktionen» (RS, 95), come lascia già intuire la metafora teatrale utilizzata all'inizio del passo citato. Ciò accade perché si basano su una prospettiva che, presentata come realistica, è invece frutto di una *ricostruzione* ideologicamente orientata:

The pictures ships are, in fact, representation, that is, pictorial constructs. [...] the culture of the 17th century Netherlands tended in general to seek in a [...] historical event the typical and the normative, that is, features that fit an existing pattern of meaning. (Goedde 1996: 60)

Lungi dal proporre una visione realistica e sintetica del mondo, la visione dall'alto (e la produzione artistica che se ne serve) ha una funzione principalmente celebrativa e normativa: essa ha lo scopo di codificare l'identità nazionale, di celebrare e tramandare le tappe significative della memoria culturale di un popolo, sancite spesso da determinate battaglie storiche. La visuale prospettica dall'alto, poiché fornisce allo spettatore l'illusione di essere testimone diretto degli eventi, di trovarsi al centro della "scena" e di usufruire di una visuale privilegiata, è strumento fondamentale di questa opera di codificazione. Ma in tal modo l'opera di van de Velde non conserva alcuna traccia delle sofferenze e dei sacrifici umani («Die erlittene Pein, das gesamte Werk der Zerstörung übersteigt um ein Vielfaches unser Vorstellungsvermögen» RS, 96) né rivela come alla base della *Zerstörung* vi siano interessi economici («um die Erpressung wirtschaftlicher Vorteile geführten Seekampf» RS, 96-7). La prospettiva determina una falsificazione degli eventi storici per fini chiaramente ideologici.

Il secondo esempio, benché non provenga propriamente dalla pittura fiamminga del Seicento, è tuttavia assimilabile a quel regime scopico. Si tratta del panorama della battaglia di Waterloo del pittore francese Louis Dumontin:

Schließlich kaufte ich mir ein Eintrittsbillet für das in einer mächtigen Kuppelrotunde untergebrachte Panorama, in dem man von einer im Zentrum sich erhebende Aussichtsplattform die Schlacht – bekanntlich ein Lieblingssujet der Panoramamaler – in alle Himmelsrichtungen übersehen kann. Man befindet sich sozusagen am imaginären Mittelpunkt der Ereignisse. In einer Art Bühnenlandschaft unmittelbar unterhalb der hölzernen Balustrade liegen zwischen Baumstümpfen und Strauchwerk lebensgroße Rösser in dem von Blutspuren durchzogenen Sand, außerdem niedergemachte Infanteristen, Husaren und Chevaulegers mit vor Schmerzen verdrehten oder schon gebrochenen Augen, die Gesichter aus Wachs, die Versatzstücke, das Lederzeug, die Waffen. (RS, 151)

Ritorna, come nell'esempio citato precedentemente, la metafora teatrale: gli eventi storici vengono riprodotti in modo fittizio, come su una scena teatrale. Segue il commento alla rappresentazione pittorica della battaglia:

Über die dreidimensionale, vom kalten Staub der verflossenen Horrorszene schweift der Blick an den Horizont zu den Riesengrundgemälde, das das französische Marinemaler Louis Dumontin im Jahre 1912 auf der Innenwand der einhundertzehn mal zwölf Meter messende Innenwand der einem Zirkusbau gleichenden Rotunde ausgeführt hat. Das also, denkt man, indem man im Kreis geht, ist die

Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. Ringsum dehnt sich das öde Feld, auf dem einmal fünfzigtausend Soldaten und zehntausend Pferde im Verlauf von wenigen Stunden zugrunde gegangen sind. [...] Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und Gebeinen gemacht? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben? Stehen wir auf einem Totenberg? Ist das am Ende unsere Warte? Hat man von solchem Platz aus den vielberufenen Historischen Überblick? (RS, 151-2)

L'attenzione di Sebald si sofferma qui sul regime scopico delle *Panoramatorunden*. Si tratta di un tipo di costruzione che, insieme alle torri panoramiche, era molto in voga nel XIX e agli inizi del XX secolo: sono «das erstes optisches Massenmedium im engen Sinn» (Oettermann 1980: 7). Le *Panoramatorunden* mostravano a un pubblico di massa la rappresentazione degli eventi storici (in genere battaglie) considerati fondamentali per la codificazione e la trasmissione dell'identità nazionale. Da un punto di vista architettonico, esse erano costruite come teatri o circhi. La loro finalità principale era quella di offrire una rappresentazione il più possibile realistica, in modo da dare allo spettatore l'illusione di essere testimone oculare degli eventi. La prospettiva panoramica forniva poi una visione degli eventi da un'ottica sopraelevata, privilegiata, permettendo così allo spettatore di cogliere in modo sintetico ed esaustivo gli eventi. Queste strutture panoramiche e il relativo regime scopico sono il prodotto di uno «spezifisch modernen, bürgerlichen Natur- und Weltverhältnisses» (Oettermann 1980: 9).

Anche nel caso del panorama di Waterloo Sebald mette in evidenza il carattere meramente finzionale e ideologico di un simile tipo di ricostruzione storica. Essa è basata su una deliberata «Fälschung der Perspektive» (RS, 152), su un'opera di falsificazione realizzata creando l'illusione di una prospettiva privilegiata, posta in alto, da cui analizzare gli eventi. Questa prospettiva non solo è fittizia, e quindi non conduce a una reale conoscenza di quanto realmente accaduto, ma è per di più basata sulla rimozione del dolore e della sofferenza delle vittime della storia: il punto di vista superiore, l'angolo visuale, è quello offerto da un «Totenberg». Il motivo biblico dell'*ubi sunt* si collega qui a quello della rimozione del ricordo delle vittime dietro l'apparente celebrazione della storia passata: «Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und Gebeinen gemacht? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben?» (RS, 152). Il presunto punto di vista superiore poggia in realtà su un cumulo di cadaveri.

È inoltre interessante notare come la “visione dall'alto” sia spesso asso-

ciata in *Die Ringe des Saturn* alla violenza: questo è evidente nel motivo della *Prosektur*¹⁹. L'anelito alla conoscenza si traduce concretamente nella dissezione del corpo di Aris Kindt, ma anche nello smembramento delle aringhe:

ein gewisser Noel de Marinière [...] fühlte sich dadurch veranlaßt, die Überlebensfähigkeit dieser Fische genauer zu erkunden, indem er ihnen die Flossen abschnitt und sie auf andere Weise verstümmelte. Eine solche, von unserem Wissensdrang inspirierte Prozedur ist sozusagen die äußerste Zuspitzung der Leidensgeschichte einer ständig von Katastrophen bedrohten Art. (RS, 74)

Il narratore sottolinea esplicitamente come tale procedura sia animata da «Wissensdrang». Alla *Prosektur* e alla conseguente “visione dall’alto” sono sottoposti poi i bachi da seta (RS, 326) e lo stesso io-narrante nel corso di un sogno (RS, 206). Nel capitolo V, dopo l'*excursus* dedicato a Conrad e all'impresa coloniale in Belgio, l'io-narrante si reca in una trattoria. Qui nota una «bucklige Rentnerin» alla quale viene servito

einen Teller mit einem großen Stück Fleisch. Die alte schaute es eine Weile an, dann holte sie aus ihrer Handtasche ein scharfes Messerchen mit einem Holzgriff und begann, es aufzuschneiden. Ihr Geburtsdatum, so denke ich mir jetzt, mochte in etwa übereinstimmen mit dem Zeitpunkt der Fertigstellung der Kong-Bahn. (RS, 154)

Inserito all'interno del fitto reticolo di rimandi e richiami intratestuali che attraversa la prosa, il gesto della donna diviene allegoria della pratica coloniale che ha martoriato l'«unbegreifliche[s] Fleisch» delle popolazioni sottoposte al dominio occidentale. In modo analogo, la bruttezza e deformità fisica dei belgi è anticipata dalla sproporzione somatica della mano di Aris: in entrambi i casi tale tratto somatico diviene *sintomo* della violenza rimossa che si esprime non attraverso il linguaggio razionale, ma attraverso la deformità corporea.

Se Sebald rovescia e decostruisce dall'interno i due principali regimi della modernità, quello “cartesiano” e la sua variante “fiamminga”, denunciandone il carattere ideologico e finzionale, la sua poetica sembra invece essere molto più vicina al regime scopico “barocco” analizzato da Martin Jay. Tale regime, come si è detto in precedenza, si pone in radicale antitesi

¹⁹ Ben Hutchinson (2009: 145-165) interpreta in senso esclusivamente positivo il tema della “visione dall’alto” associandola alla «Kunst der Levitation» cui Sebald fa riferimento a proposito dello stile di Thomas Browne (RS, 30). Lo studioso tuttavia trascura del tutto i numerosi casi in cui tale visione ha connotazioni chiaramente negative.

tanto al razionalismo cartesiano quanto alla cultura fiamminga. All'illusione di uno spazio prospettico e regolare, alla descrizione del mondo empirico, la cultura barocca contrappone una concezione della visualità intesa come esperienza disorientante e caleidoscopica: alla finestra e allo specchio piano essa contrappone lo specchio anamorfico che distorce, mostrando così la convenzionalità e la materialità di ogni rappresentazione, proponendo spesso contaminazioni e interferenze tra codici semiotici linguistici e visivi. Alla fiducia nella possibilità di leggere in modo neutro e oggettivo il mondo, la cultura barocca contrappone una visione della natura come enigma il cui significato si sottrae costantemente a ogni tentativo di comprensione.

Tutti questi elementi sono chiaramente individuabili nella prosa sebaldiana. La visualità caleidoscopica e disorientante è esperita anzitutto a livello performativo dal lettore stesso de *Die Ringe des Saturn*, il quale si trova a leggere (e osservare) un testo ibrido caratterizzato dalla presenza di immagini che vanno a interrompere il flusso testuale. Tali immagini sono inserite senza alcuna didascalia, talvolta spezzano frasi o sintagmi linguistici, e spesso non hanno un chiaro legame con il *co-testo* linguistico in cui sono inserite. Il lettore si trova pertanto a dover spesso interrompere la lettura di un sintagma per osservare l'immagine o a saltare in avanti o indietro nel tentativo di trovare un possibile legame tra testo e immagine. È dunque la stessa struttura intermediale²⁰ dell'*iconotesto* sebaldiano a favorire un modello di lettura (e visione) estremamente frammentario e disorientante che trova il suo *analogon* narrativo in un testo dall'andamento fortemente centrifugo, privo di una trama che orienti la narrazione in senso teleologico.

Un altro elemento squisitamente "barocco" è costituito dalla sovrapposizione tra il codice semiotico linguistico e quello visuale, espediente molto diffuso in tutte le prose sebaldiane²¹. Nel capitolo I de *Die Ringe des Saturn*, Sebald inserisce un'immagine tratta dal *Simplicius Simplicissimus* (RS, 35) in cui è riprodotto in realtà il testo dell'opera, distinguibile dal *co-testo* per la presenza della *Fraktur*. In questo caso il segno linguistico oscilla, per riprendere la celebre tripartizione di Peirce, tra simbolo e icona. Lo stesso accade per la riproduzione dei diari di Roger Casement (RS, 160-1), in cui lo statuto iconico del segno sembra sovrapporsi a quello simbolico. Tale strategia, oltre a mettere in rilievo il nesso inestricabile tra retorica e visua-

²⁰ Ricchissima la bibliografia sull'intermedialità: si vedano in proposito almeno Rajewsky 2002 e Horstkotte, Leonhard 2006.

²¹ Tale espediente è particolarmente evidente nella prima prosa: *Schindel. Gefühle*. Su questo tema mi permetto di rinviare ad un mio contributo in merito (Ribatti 2009).

lità, mette in dubbio la rigida separazione imposta dalla moderna razionalità ai differenti codici semici.

All'artificioso monocularismo prospettico e all'ingannevole "visione dall'alto" Sebald contrappone infine uno sguardo che osserva "dal basso" le macerie della modernità per interrogarne il senso. *Die Ringe des Saturn* non sono altro che una *Sammlung* in cui l'io-narrante raccoglie i frammenti della storia intesa come *Zerstörung*. La conoscenza storica non si ottiene attraverso un presunto sguardo prospettico: essa, secondo la lezione di Benjamin, è invece un'operazione squisitamente allegorica che consiste nel raccogliere i frammenti e gli scarti della storia, scioglierli da ogni relazione funzionale e collocarli all'interno di una "costruzione sistemica" che permetta di individuare tra loro inattese coincidenze. In tal modo un dato realistico apparentemente neutro, ad esempio la pesca delle aringhe o la sericoltura, si carica di una significazione allegorica nuova che, nella fattispecie, rimanda alla *Shoab*. Al reticolo prospettico rinascimentale, che pretende di cogliere e rinchiudere in modo esaustivo la realtà, e allo specchio piano, simbolo dell'ingenua fiducia della cultura fiamminga nella leggibilità del mondo, Sebald contrappone il *rizoma*, un reticolo aperto, illimitato, porzione irrimediabilmente frammentaria di una realtà che non dispone di un punto di vista esterno, superiore e privilegiato. Il rizoma diviene così allegoria di un dispositivo testuale aperto, eterogeneo, in cui elementi apparentemente distanti tra loro sono in realtà collegati, ma allo stesso tempo diviene allegoria di una razionalità non cartesiana, che rinuncia a sottomettere la realtà a una visione unilaterale e dispotica. Al «cartesianischer Blick» Sebald contrappone lo sguardo *allegorico e saturnino* del *Grübler*.

Nota Bibliografica

- Adorno, T. W., Horkheimer, M., 1997. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Agazzi, E., 2007. *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide.
- Agazzi, E., 2012. *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere.
- Albes, C., 2002. *Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds "englischer Wallfahrt" «Die Ringe des Saturn», «Schiller-Jahrbuch», (46), pp. 279-305.*
- Alpers, S., 1984. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri.
- Baltrušaitis, J., 1978. *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano, Adelphi.
- Beck, J., 2004. *Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk*, in J. J. Long, A. Whitehead (eds.), *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 75-88.

- Blackler, D., 2007. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Woodbridge, Camden House.
- Bolten, J., Bolten-Rempt, H., 1977. *Rembrandt*, Milano, Mondadori.
- Bond, G., 2004. *On the Misery of Nature and the Nature of Misery: W. G. Sebald's Landscapes*, in J. J. Long, A. Whitehead (eds.), *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press pp. 31-44.
- Buci-Glucksmann, C., 1986. *La folie du voir: de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée.
- Buci-Glucksmann, C., 1992. *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, Genova, Costa & Nolan.
- Cometa, M., Vaccaro S. (eds.), 2005. *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi.
- Foucault, M., 1969. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR.
- Fuchs, A., 2004. *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag.
- Fuchs, A., 2007. «Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung»: *Representations of nature in W. G. Sebald's «Die Ringe des Saturn»*, in A. Fuchs, J. J. Long (eds.), *W. G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 121-138.
- Fuchs, A., 2006. *W. G. Sebald's painters: the function of fine art in his prose works*, «The Modern Language Review», (101), pp. 167-83.
- Goedde, L., 1996. *Seascape as History and Metaphor*, in Lof der Zeevaart: *de Hollandse zeeschilders van de 17de eeuw*. Exhibition catalog. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.
- Gray, R. T., 2009. *From Grids to Vanishing Points: W. G. Sebald's Critique of Visual-Representational Orders in «Die Ringe des Saturn»*, «German Studies Review», n. 32, pp. 495-526.
- Horstkotte, S., Leonhard, K. (eds.), 2006. *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag.
- Hutchinson, B., 2009. *W. G. Sebald – Die Dialektische Imagination (Quellen Und Forschungen Zur Literatur- Und Kulturgeschichte)*, Berlin, Walter de Gruyter.
- Jay, M., 1993. *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French Thought*, Berkeley, Univ. of California Press.
- Lethen, H., 2006. *Sebalds Raster: Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds Die Ringe des Saturn*, in M. Niehaus, C. Öhlschläger (eds.), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Schmidt, pp. 13-30.
- Long, J. J., 2006. *Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre*, in M. Niehaus, C. Öhlschläger (eds.), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Schmidt, pp. 217-237.
- Long, J. J., 2008. *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Columbia University Press.
- Oettermann, S., 1980. *Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/Main, Syndikat.
- Rajewsky, I. O., 2002. *Intermedialität*, Stuttgart, UTB.
- Ribatti, N. 2009. *Il ritorno del represso. Qualche considerazione su testo e immagine in «Schwindel. Gefühle» di W. G. Sebald*, «Aisthesis», vol. 2, pp. 51-75.

- Ribatti, N. 2012. *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, Trento, Università degli Studi di Trento.
- Sebald, W. G., 2004 [1995]. *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Sebald, W. G., 2003 [2001]. *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Strathausen, C., 2007. *Going Nowhere: Sebald's Rhizomatic Travels*, in L. Patt (ed.), *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles, Institute of Cultural Inquiry, pp. 472-91.

* * *

Patrice Djoufack
(Hannover)

*Liebe/Inzest: Zur kulturellen Kodierung von Sexualität
Dargestellt am Beispiel von J. M. R. Lenz' Komödie
«Der neue Menoza»*

Abstract

In his comedy «Der neue Menoza», J. M. R. Lenz uses a love story between an exotic prince and a young German woman to simulate and debate a form of sexuality which the Bible disqualifies as incestuous. Inscripting a theological exegesis of incest as intertext in his framework, Lenz demonstrates the possibility of shifting this biblical taboo. Taking this perspective as the starting point of my investigation, I regard incest as a cultural construction. In the light of two contemporary discourses, the article points at the abrogation of the incest taboo by means of a re-writing of the biblical prohibition to be a sensitive issue in the cultural debate on sexuality.

I Literarische Inszenierung einer verbotenen Liebe

In seiner 1774 in Leipzig erschienenen Komödie *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandī*¹ inszeniert J. M. R. Lenz anhand einer fingierten interkulturellen Beziehung ein Liebesverhältnis zwischen einem fremden Reisenden, dem Prinzen Tandī aus dem fiktiven Königreich Cumba, der das aufgeklärte Europa entdecken möchte, und einer jungen deutschen Frau, Wilhelmine von Biederling. Schnell wendet sich Lenz jedoch von dem ursprünglichen Reiseziel des Prinzen ab: Das Wenige, was der Prinz von Europa erfährt, enttäuscht seine Erwartungen. Indem der Autor ihn seine Entdeckungsreise abbrechen lässt, stellt er seine Liebesbeziehung mit Wilhelmine in den Fokus. Aber gerade in dem

¹ Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandī*. Eine Komödie. In ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm, 1. Bd.: *Dramen, dramatische Fragmente, Übersetzungen Shakespeares*. Frankfurt/Main, Leipzig: Insel Verlag 2005, S. 125-190.

Augenblick, in dem der Leser in dieser Komödie die Gestaltung einer interkulturellen Liebesbeziehung zwischen einer Europäerin und einem asiatischen Prinzen auf deutschem Boden erwartet, verschiebt Lenz erneut das Interesse fort von der Darstellung einer exotischen Liebe hin zur Inszenierung einer inzestuösen Beziehung. Denn drei Tage, nachdem der Prinz und Wilhelmine miteinander kirchlich vermählt sind, lässt der Autor verkünden, sie seien Bruder und Schwester. Bis es sich gegen Ende des Stückes herausstellt, dass die beiden nicht wirklich miteinander verschwistert sind, bedient sich der Autor ihrer Liebe und Ehe zur Thematisierung der kulturellen Kodierung von Sexualität, dessen, was der biblische Diskurs als zulässige oder verbotene sexuelle Beziehung definiert. Genau diese Frage der kulturellen Kodierung von Sexualität steht im Fokus meines Beitrags.

Sigrid Damm, die Herausgeberin der *Werke und Briefe Lenz*, meint, «die Aufnahme des Stückes» durch die Zeitgenossen des Autors sei «schlecht» gewesen². Die vernichtende zeitgenössische Kritik hat Lenz sogar dazu veranlasst, zumindest ansatzweise «an einer neuen Auflage [s]eines *Menoza* mit sehr wesentlichen Verbesserungen» zu arbeiten, wie er am 8. April 1775 in einem Brief an Johann Kaspar Lavater schreibt³, selbst wenn er es bei der alten Vorlage des Stückes belassen wird. Ein Jahr später, am 28. August 1775 schreibt er an Johann Gottfried Herder, er «verabscheue die Szene nach der Hochzeitsnacht. Wie konnte ich Schwein sie auch malen. Ich der stinkende Atem des Volkes, der sich nie in einer Sphäre der Herrlichkeit zu erheben vermag»⁴. Indem der Autor der *Anmerkungen übers Theater* sich durch die Kritik dazu drängen lässt, sich selbst derart zu kritisieren und eine Besserung seines Stückes in Angriff zu nehmen, offenbart er die Schwierigkeit einer genialisch anschauenden, demiurgartigen Schöpfungsart, für die er in seiner dramentheoretischen Schrift plädiert hatte. Die Frage drängt sich auf, wie Lenz diese Szene nach der Hochzeitsnacht gestaltet, wie er aus der Liebesbeziehung zwischen dem Prinzen Tandi und ihrer angeblichen Schwester Wilhelmine ein inzestuöses Verhältnis konstruiert.

Lenz lässt dem asiatischen Reisenden, der in Herrn von Biederlings

² Sigrid Damm (Hrsg.): *Anmerkungen*. In: Jakob Michael Reinhold Lenz. *Werke und Briefe* in drei Bänden. 1. Bd.: Dramen, dramatische Fragmente, Übersetzungen Shakespeares. Frankfurt/M. und Leipzig: Insel Verlag 2005, S. 705-783, das Zitat S. 720.

³ J. M. R. Lenz: *Werk und Briefe* in drei Bänden. 3. Bd.: Gedichte – Briefe, S. 306-310, das Zitat S. 309.

⁴ Ebd.: S. 333.

Haus in Naumburg zu Gast ist, seine Entdeckungstour, die er kaum angefangen hat, mit folgender Begründung abbrechen: «Ich reise, aber nicht vorwärts, zurück! ich habe genug gesehn und gehört, es wird mir zum Ekel» (140). Was ihn dermaßen anekelt und seine plötzliche Rückreise nach Cumba begründe, sei das Gefühl der Erstickung im europäischen «Morast» (ebd.). Hier der Prinz: «Das der aufgeklärte Weltteil! Allenthalben wo man hinriecht Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung – Das der berühmte Weltteil! o pfui doch!» (ebd.). In einem vorherigen Gespräch hatte ihm, dem Prinzen, sein Gesprächspartner, der Baccalaureus Zierau, das aufgeklärte Europa als Mittelpunkt der «Verbesserung der Künste», Deutschland als Fackelträger der neuen Entdeckungen und als das Land gepriesen, wo das «Licht der schönen Wissenschaften aufgegangen» sei (134) und Europa im Allgemeinen als Zentrum eines in die ganze Welt zu exportierenden Wissens gelobt. Der Prinz aber hat ihm entgegnet, er wolle keine Utopie, sondern, das sei das Ziel seiner Reise, «nehme die Menschen lieber wie sie sind, ohne Grazie, als wie sie aus einem spitzigen Federkiel hervorgehen» (135). Er habe geglaubt, so erklärt er Biederling später, «in einer Welt zu sein, wo ich edlere Leute anträfe als bei mir, große, vielumfassende, vieltätige» (140).

Statt der erhofften Begegnung mit edlen Europäern *in situ*, ist er auf den Grafen Camäleon gestoßen, der sich als ein skrupelloser Schurke erwiesen hat. In einer Szene in «Nacht und Mondschein im Garten» (136), in dem Wilhelmine gerade ihren von Prinzen liebevoll (zweifellos eine Liebeserklärung) in einem Baum geschnitzten Namen entdeckt, tritt plötzlich der Graf auf, fest entschlossen, Wilhelmine gegen ihren Willen mit Gewalt in Besitz zu nehmen, sie somit zu seiner Mätresse zu zwingen. Ähnlich wie ein Chamäleon versteckt der Graf seine verbrecherischen Verführerinstinkte hinter seinem Adeltitel und tritt in dieser Szene als ein «Raubtier» auf, das hinter einer Beute aus ist. Durch die dezidierte Intervention des Prinzen, der die Ehre der bedrängten Wilhelmine rettet, modelliert der Autor im fremden Prinzen einen Edelmann, dessen Sinn für Ehre mit dem Verhalten des europäischen Adligen Camäleon schroff kontrastiert. Diesen Kontrast beschreibt der Prinz wie folgt:

Alles, was ihr zusammengestoppelt, bleibt auf der Oberfläche eures Verstandes, wird zu List, nicht zu Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust, was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft wie ein Fuchsbalg mit Heu, Herz und Eingeweide sucht

man vergeblich, die sind schon im zwölften Jahre zu allen Teufeln gegangen. (141)

Die Heuchelei der Europäer ist das, was ihm unerträglich ist. Während der Prinz, wie oben angedeutet, daraufhin gewillt ist, die Heimreise anzutreten, so wünscht er sich jedoch, Wilhelmine als Frau mitzunehmen. Zu diesem Zweck bittet er ihren Vater um die Erlaubnis, sie heiraten zu dürfen: «Wollen Sie mir Ihre Tochter mitgeben?», «Ich will Ihre Tochter zu meiner Frau machen» (141). Er verspricht sogar, länger in Europa zu bleiben, damit diese Erlaubnis ihm gewährt werde. Der Prinz knüpft an diesen Antrag die Bedingung, dass «Wilhemines Herz alleine sprechen» solle, «frei, unabhängig, wie die Gottheit, die Leben oder Tod austeilte. Kein Zureden, keine väterliche Autorität, kein Rat, oder ich spring auf der Stell in den Wagen und fort» (150).

Während der Prinz Wilhelmine die alleinige Entscheidung überlässt, wirbt der mit Donna Diana vermählte, jedoch flüchtige Graf Camäleon seinerseits bei Frau Biederling um dieselbe Tochter, allerdings indem er ihr, Frau Biederling, ein verführerisches Vermögen als Überredungsmittel für die Sicherung von Wilhelmines Zukunft vorschiebt. Selbst wenn Frau Biederling erkennt, dass er flüchtig sei und das Vermögen ihm gar nicht gehöre, ergreift sie doch Partei für ihn. Wilhelmine jedoch entscheidet sich schließlich für den Prinzen. «Ich liebe Sie», so gesteht sie dem Prinzen ihre Liebe für ihn. «O ich fühle, daß ich ohne ihn nicht leben kann» (152). Als der Graf in der darauf folgenden Szene Herrn Biederling seine Absicht bekundet, Wilhelmine zu heiraten, erfährt er zu seiner Überraschung und zu seinem Ärger, dass sie «schon seit drei Tagen Frau» sei (154). Die Hochzeit mit dem Prinzen Tandis sei «in der Stille» zelebriert worden, «keine Mutterseele hat's gemerkt», und dabei seien sie «von unserm Herrn Pfarrer Straube priesterlich getraut worden und gestern ist noch obenein groß Festin gewesen» (ebd.). Die Wut des Grafen, als er diese Nachricht erfährt, lässt ihn handgreiflich werden; er droht, die Rückgängigmachung der ohne «Proklamation» (155) vollzogenen Ehe zu veranlassen und gibt zu bedenken, dass der Prinz in Cumba schon vermählt sein könnte. Doch alle seine Bemühungen ändern die Situation nicht.

Die hier dargestellte Grundlage der Liebesbeziehung zwischen Tandis und Wilhelmine erlaubt ein besseres Verständnis der oben erwähnten Szene nach der Hochzeitsnacht, die der Autor so gestaltet zu haben bereut. Indem Lenz weder die Hochzeit noch die Hochzeitsnacht selbst präsentiert, sondern erst in der Replik Biederlings mitteilt, der Prinz und Wilhelmine hätten seit drei Tagen kirchlich geheiratet, schreibt er den zu einer

Hochzeitsnacht gehörenden Beischlaf in sein Stück elliptisch ein. Was er dem Leser in der dritten Szene des dritten Aktes vorstellt, ist ein auf dem Kanapee sitzendes verliebtes Ehepaar, das sich gerade spielerisch neckt und dabei sich gegenseitig ihre Liebe füreinander bekundet, wobei der Prinz sogar auf das anspielt, dass er ihr «heute nacht» (159), in der vergangenen Nacht also, seine Liebe für sie mitgeteilt habe. In dem Augenblick jedoch, in dem sie in diesem romantisch-idyllischen Liebesspiel große Nähe zu einander spüren und ihr tiefes Gefühl für einander mit einem Kuss krönen, werden sie durch den plötzlichen Eintritt des Herrn von Zopf und durch die Mitteilung, die er ihnen macht, brutal aus der Idylle herausgerissen.

HERR V. ZOPF: [...] Ich bring Ihnen und Ihren Eltern eine angenehme Nachricht. *Zu Tandi*. Nicht wahr, Sie sind der Prinz Tandi aus Cumba? man hat mir's wenigstens in Dresden gesagt, daß Sie mit Herr von Biederling die Reise hierher gemacht. Es hätte sich nicht wunderlicher fügen können, freuen Sie sich mit uns allen, Sie sind in Ihres Vaters Hause.

PRINZ: Was?

WILHELMINE: Was?

HERR V. ZOPF: Umarmen Sie sich. Sie sind Bruder und Schwester.
(159)

Man erfährt schon in früheren Szenen, dass die Biederlings ihren Sohn für verloren halten. Dieser wurde Herrn von Zopf, einem Freund des Hauses, anvertraut. Zopf jedoch hatte ihn mit Jesuiten nach Indien weiter ziehen lassen und seitdem hatte man seine Spur verloren. Der Prinz, seinerseits, hat bereits mitgeteilt, dass er in Asien adoptiert worden und so zum Prinzen geworden sei, so dass sich vermuten lässt, ob er nicht der verloren geglaubte Sohn der Biederlings wäre. Von Biederling dazu aufgefordert, den verlorenen Sohn wieder zu finden, kommt Zopf nun nach langem Suchen mit der guten Nachricht, dass er nicht nur in Erfahrung gebracht habe, wo dieser Sohn sich befinde, sondern auch dass er, durch Zufall, in Gestalt des fremden Prinzen Tandi sich bereits im elterlichen Hause aufhalte. Während Herr von Zopf, darin besteht die dramatische Ironie, nun fröhlich und erleichtert den beiden, Tandi und Wilhelmine, verkündet, sie seien Bruder und Schwester, meint er, endlich eine gute Nachricht zu bringen. Dass sich die beiden, die nun einander als Geschwister entdecken, bereits miteinander vermählt sind, kann Zopf nicht ahnen. Statt Freude löst er Entsetzen aus. Die Regieanweisung macht das deutlich: «Wilhelmine fällt auf den Sofa zurück. Tandi bleibt bleich mit

niederhängendem Haupte stehen» (160). Und noch während Zopf, der ihre Haltung nicht begreift, annimmt, sie hätten einander «etwa liebgewonnen» und diese Liebe nun gegen Geschwisterliebe eintauschen könnten, erfährt er zu seiner eigenen Überraschung, dass das, was er «die fröhliche Zeitung» (ebd.) nennt, im Grunde eine Hiobsbotschaft ist. Hierzu Wilhelmine, die ihm, Zopf, wütend einen Fußtritt versetzt, nachdem der Prinz sich von ihr fortgerissen und vermutlich bereits hier vor Entsetzen die Flucht ergreift: «Fort, Scheusal! fort! Wir sind Mann und Frau miteinander. Du sollst mir den Tod geben oder ihn» (ebd.). Im Gegensatz zum flüchtigen Prinzen will die verzweifelte Wilhelmine auf keinem Fall ihren Ehemann verlieren. Dem Überbringer der Hiobsbotschaft sagt sie, indem sie ihm «den Dolch von der Seite» reißt und «ihn ihn auf die Brust» setzt: «Schaff mir meinen Mann wieder. *Schmeißt den Dolch weg*. Behalt deinen verfluchten Tausch für dich – *Nimm ihn wieder auf*. Ach oder durchstoße mich! Du hast mir das Herz schon durchbohrt, unmenschlicher Mann! es wird dir schwer werden» (160).

Genau an dieser Stelle, an der der Liebeskuss, den Wilhelmine ihrem geliebten Ehemann auf dem Kanapee als Liebesakt und -zeugnis gibt, ja an der Stelle, an der das Ehepaar sich neckend an den Beischlaf erinnert, kehrt die von Zopf wohlgemeinte Aufforderung, sie mögen sich nun als Bruder und Schwester umarmen, den Liebeskuss, die Umarmung, die Freude und die Liebesidylle in ihr Gegenteil, in Grauen, um. Die Überraschung und das Entsetzen des Prinzen und Wilhelmines, was hier mit der kurzen Frage: «Was?» ausgedrückt wird, lässt deutlich erkennen, dass sie nicht annähernd erahnen konnten, dass sie Geschwister seien, aber gleichzeitig, dass ihre schöne Welt der romantischen Liebe in diesem Augenblick zusammenbricht. Der Prinz Tandi, der vorher als Edelmann im Gegensatz zum Grafen Camäleon konstruiert wurde, trägt plötzlich in der Szene nach der Hochzeitsnacht, die sich nunmehr in eine inzestuöse Situation verwandelt hat, Züge eines Sünders im christlichen Sinne, der ein Inzestverbot übertreten hat.

Martin Rectors Interpretation der Flucht des Prinzen in dieser Situation verstellt den Blick für die Wahrnehmung der Inzestproblematik, die an dieser Stelle des Stückes in aller Deutlichkeit aufgeworfen wird. «Hatte Tandi», so Rector, «aus natürlichem Schamgefühl [...] den Versuchungen zum Ehebruch» in Cumba «widerstanden», so widerstehe er «nun in Sachen den Versuchungen zum Inzest»⁵. Mehr noch, Rector sieht in dem Ma-

⁵ Martin Rector: Götterblick und menschlicher Standpunkt. J. M. R. Lenz' Komödie *Der neue Menoza* als Inszenierung eines Wahrnehmungsproblems. In: Jahrbuch der deut-

gister Beza einen von Biederling bezahlten Mann, der «goldene Brücken» bauen solle, indem er dem Prinzen «eine Heirat der Schwester für theologisch unbedenklich» erkläre⁶. Wie im folgenden gezeigt werden soll, nimmt Rector die von Beza im Gespräch mit dem Prinzen vorgebrachten theologischen Argumente nicht ernst, nicht als einen intertextuellen Verweis auf eine theologische Erörterung des Inzests. Genau dieser Verweis soll hier herausgearbeitet werden.

In der Situation höchster Verzweiflung wegen Übertretung eines Inzestverbots, da eine Ehe zwischen Geschwistern stattgefunden zu haben scheint und die beiden von gemeinsamem Beischlaf sprechen, lässt Lenz die Figur Beza, dessen Titulierung als Magister ihn als einen «gelehrte[n] Mann» (168) präsentiert, dem verzweifelten Herrn Biederling einen Wink geben, das Signal, dass und inwiefern das Geschehene kein Verbrechen darstelle. «Erlauben Sie mir», so äußert er sich Herrn Biederling gegenüber, «Ihnen zu Ihrem Trost aus Gottes Wort zu zeigen, daß bei der ganzen Sache Gott Lob und Dank nicht die geringste Gefahr ist» (167). Mit diesen Worten lässt Lenz Beza das ins Gespräch bringen, was er einen Beleg «aus Gottes Wort» nennt, wobei es ihm, wie es sich im weiteren Verlauf der Handlung herausstellt, um eine Exegese der Bibel handelt. Dazu Beza: «Ja es ist zu weitläufig Ihnen hier zu explizieren, aber soviel kann ich Ihnen sagen, daß die größten Gottesgelehrten schon über diesen Punkt einig →» (ebd.).

Während Biederling, durch diese Worte zu neuen Kräften gekommen, sich kämpferisch zeigt, indem er eine Reise nach Leipzig antritt mit der Hoffnung, das dortige Konsistorium werde ihm doch «die Heirat gültig machen» (167), stellt sich der Leser die Frage, worauf Beza mit seinen Andeutungen anspielt, und vor allem inwiefern die von ihm erwähnten Theologen eine Heirat wie die zwischen Wilhelmine und dem Prinzen insbesondere nach der Hochzeitsnacht, dem Beischlaf, für gültig erklären.

Lenz scheint genau diese Frage zu beantworten, wenn er in der elften Szene des dritten Aktes Beza und den Prinzen miteinander ins Gespräch kommen lässt. Bezas Argument, er trete dem Prinzen «aus christlicher Liebe» entgegen, erweckt bei diesem tief sitzende Schmerzen. Seine Wonne wolle er nur noch «in Tränen und Seufzern suchen», nähme man ihm das, bliebe ihm nichts Anderes als «kalte Verzweiflung» übrig (173). Diese Sorgen jedoch versucht Beza dem Prinzen zu nehmen, indem er wie folgt

schen Schillergesellschaft, hrsg. v. Wilfried Barner et al., 33. Jg. 1989, S. 185-209, das Zitat S. 190.

⁶ Ebd.

argumentiert: Gott habe «die nahen Heiraten nicht verboten» (ebd.). Dies liege «in der besondern Staatsverfassung» der Juden begründet, «in den Sitten, in den Gebräuchen, daß, weil sie ihre nächsten Anverwandte ohne Schleier sehen durften, um der frühzeitigen Hurerei vorzubeugen →» (174). Die Metapher «ihre nächsten Verwandte ohne Schleier sehen dürfen», der für die Entblößung der Frau vor ihren Anverwandten steht, stellt nach Beza im kulturellen Kontext der Juden einen Akt, der paradoxerweise dazu dienen soll, die «frühzeitige Hurerei» zu vermeiden. Scheint Beza hier den Wortlaut eines biblischen Diskurses ins Gegenteil umzudrehen, so muss man sagen, dass er sich mit diesen Argumenten ausdrücklich auf Michaelis bezieht: «Sie sollten nur den Michaelis lesen. Es war bloß eine politische Einrichtung Gottes, die uns nicht anging, wenn's ein allgemein Naturgesetz gewesen wäre, würde Gott die Ursache des Verbots dazu gesetzt haben» (174). Bei dem hier erwähnten Michaelis handelt es sich um den Theologen Johann David Michaelis, dessen *Abhandlung von den Ehegesetzen Moses, welche die Heyrathen in die nahe Freundschaft untersagen* im Jahr 1755 in Göttingen erschien. Es drängt sich die Frage auf, mit welchen Argumenten Michaelis eine Heirat zwischen Geschwistern, wie die zwischen dem Prinzen und Wilhelmine, für gültig erklären mag, wie er die mosaischen Gesetze deutet. Bevor ich auf diesen Intertext eingehe, möchte ich die Reaktion des Prinzen auf Bezas Vorstoß zeigen.

Bezas Argument stellt der Prinz in Abrede: «Wer erzählt euch das?» fragt er ihn. «Weil die Ehen mit Verwandten verboten waren, durften sie sie ohne Schleier sehen [...]. Wenn Gott keine andere Ursach zu dem Verbot gehabt, durfte er nur das Entschleiern verboten haben» (ebd.). Der Prinz führt die Möglichkeit, dass Verwandte ihre entschleierte Schwester sehen dürften, auf ein ursprüngliches Verbot der Ehe mit nahen Verwandten zurück. Nur weil dieses Verbot die sexuelle Beziehung zwischen Geschwistern initiiere und regele, und somit bei strikter Einhaltung der Regel keine Inzestgefahr bestehe, sei es möglich, dass Männer ihre entschleierte Schwester sehen dürften. Der Prinz beruft sich eindeutig auf die unübersehbaren «großen Buchstaben» (ebd.) und nicht auf die von Beza bemühte Auslegung. Bezas Einwurf, es gehe dabei nicht um ein natürliches Gesetz, veranlasst der Prinz zu folgender Kritik:

Versteht ihr das nicht? Weh Euch, daß Ihr's nicht versteht. Auf Eurem Antlitz danken solltet Ihr, daß der Gesetzgeber anders sah als durch Eure Brille. Er hat die ewigen Verhältnisse geordnet, die euch allein Freud und Glückseligkeit im Leben geben können, und ihr wollt sie zerstören? O Ihr Giganten, hütet euch, daß nicht der Berg über euch kommt, wenn ihr gegen den Donnerer stürmen wollt. Was

macht das Glück der Welt, wenn es nicht das harmonische, gottgefällige Spiel der Empfindungen, die von der elendsten Kreatur bis zu Gott hinauf in ewigem Verhältnis zu einander stimmen? Wollt ihr den Unterschied aufheben, der zwischen den Namen Vater, Sohne, Schwester, Braut, Mutter, Blutsfreundin obwaltet? wollt ihr bei einem nichts anders denken, keine andere Regung fühlen als beim andern? nun wohl, so hebt euch denn nicht übers Vieh, das neben euch ohne Unterschied und Ordnung bespringt was ihm zu nahe kommt, und laßt die ganze weite Welt meinethalben zum Schweinstall werden. (174)

Der Prinz nimmt mit diesen Worten ausdrücklich Bezug auf die «verbotenen sexuellen Beziehungen» wie sie im achtzehnten Kapitel des Leviticus, des dritten Buches Mosis, definiert sind. Man sieht: Während Beza sich auf die Biblexegese des Theologen Michaelis bezieht, der seinerseits die in demselben Kapitel des Leviticus verordneten Ehegesetze deutet, beruft sich der Prinz unmittelbar auf diesen biblischen Grundlagentext selbst. Da es sich bei diesem 18. Kapitel des Leviticus um einen mächtigen Diskurs handelt, der im religiösen Kontext durch Verbot bestimmter sexueller Beziehungen und Praktiken die Sexualität der gesamten Christenheit und Judenheit kodiert und regelt, möchte ich ihn zunächst kurz vorstellen. Zuvor jedoch sei angemerkt, dass Lenz den Prinzen angesichts dieses Verbots nicht wie Prometheus agieren lässt, den der Stürmer und Dränger Goethe im gleichnamigen Gedicht den Olympier Zeus trotzen lässt. Tandi erkennt die Macht des Verbots an und möchte sich danach richten. Insofern weist er die Auslegung Bezas mit aller Entschiedenheit zurück.

II *Religiöse Diskurse als Intertexte*

II. 1 *Verbotene sexuelle Beziehungen oder das 18. Kapitel des Leviticus*

Den biblischen Intertext, den Lenz durch die Argumente des Prinzen in sein Stück einschreibt, möchte ich hier der besseren Nachvollziehbarkeit halber zunächst *in extenso* wiedergeben.

Verbotene sexuelle Beziehungen

18 ¹ Und der HERR sprach zu Moses: ² Sprich zu den Israeliten und sage ihnen: Ich bin der HERR, euer Gott. ³ Ihr sollt nicht tun, was man im Land Ägypten tut, wo ihr gewohnt habt, und ihr sollt nicht tun, was man im Land Kanaan tut, wohin ich euch bringe. Und ihr sollt nicht nach ihren Satzungen leben. ⁴ Ihr sollt meine Vorschriften befolgen und meine Satzungen halten und nach ihnen

leben. Ich bin der HERR, euer Gott. ⁵ Und meine Satzungen und meine Vorschriften sollt ihr halten. Denn der Mensch, der sie befolgt, wird durch sie leben. Ich bin der HERR.

⁶ Niemand von euch soll einem seiner Blutsverwandten nahe kommen, um die Scham zu entblößen. Ich bin der HERR. ⁷ Die Scham deines Vaters und die Scham deiner Mutter sollst du nicht entblößen. Es ist deine Mutter, du sollst ihre Scham nicht entblößen. ⁸ Die Scham der Frau deines Vaters sollst du nicht entblößen. Es ist die Scham deines Vaters. ⁹ Die Scham deiner Schwester, der Tochter deines Vaters oder der Tochter deiner Mutter, sollst du nicht entblößen, sie sei in der Familie geboren oder nicht. ¹⁰ Die Scham der Tochter deines Sohnes oder der Tochter deiner Tochter sollst du nicht entblößen, denn es ist deine eigene Scham. ¹¹ Die Scham der Tochter der Frau deines Vaters, die von deinem Vater gezeugt ist, sollst du nicht entblößen, sie ist deine Schwester. ¹² Die Scham der Schwester deines Vaters sollst du nicht entblößen. Sie ist eine Blutsverwandte deines Vaters. ¹³ Die Scham der Schwester deiner Mutter sollst du nicht entblößen, denn sie ist eine Blutsverwandte deiner Mutter. ¹⁴ Die Scham des Bruders deines Vaters sollst du nicht entblößen. Seiner Frau sollst du nicht nahe kommen, sie ist deine Tante. ¹⁵ Die Scham deiner Schwiegertochter sollst du nicht entblößen. Sie ist die Frau deines Sohnes, du sollst ihre Scham nicht entblößen. ¹⁶ Die Scham der Frau deines Bruders sollst du nicht entblößen. Es ist die Scham deines Bruders. ¹⁷ Du sollst nicht die Scham einer Frau und die ihrer Tochter entblößen. Die Tochter ihres Sohnes und die Tochter ihrer Tochter sollst du nicht nehmen und ihre Scham entblößen. Sie sind Blutsverwandte, es ist eine Schandtats. ¹⁸ Und solange eine Frau lebt, sollst du ihre Schwester nicht zur Nebenfrau nehmen und ihre Scham entblößen.

¹⁹ Und einer Frau, die unrein ist in ihrer Regel, sollst du nicht nahe kommen und ihre Scham entblößen. ²⁰ Und du sollst nicht mit der Frau deines Nächsten den Beischlaf vollziehen und dadurch unrein werden. ²¹ Und von deinen Nachkommen sollst du keinen hingeben und ihn dem Moloch darbringen. Und du sollst den Namen deines Gottes nicht entweihen. Ich bin der HERR. ²² Und mit einem Mann sollst du nicht schlafen, wie man mit einer Frau schläft. Das ist ein Greuel. ²³ Und du sollst nicht mit einem Tier den Beischlaf vollziehen und dadurch unrein werden. Und eine Frau soll sich nicht vor ein Tier stellen, damit es sie begatte. Das ist schändlich.

²⁴ Ihr sollt euch durch nichts von all dem verunreinigen. Denn durch all dies haben sich die Völker verunreinigt, die ich vor euch vertreibe. ²⁵ So ist das Land unrein geworden, und ich habe sei-

ne Schuld heimgesucht an ihm, und das Land hat seine Bewohner ausgespien. ²⁶ Ihr aber sollt meine Satzungen und meine Vorschriften halten und keinen von all diesen Greueln verüben, weder der Einheimische noch der Fremde, der in eurer Mitte lebt, ²⁷ denn all diese Greuel haben die Menschen verübt, die vor euch im Land waren, und so ist das Land unrein geworden. ²⁸ Dann muss euch das Land nicht ausspeien, weil ihr es unrein macht, wie es das Volk ausgespien hat, das vor euch da war. ²⁹ Jeder, der etwas von diesen Greueln verübt, alle, die so etwas tun, sollen getilgt werden aus ihrem Volk. ³⁰ Und so erfüllt meine Anweisung, keine der greulichen Satzungen zu befolgen, die man vor euch befolgt hat, und verunreinigt euch nicht durch sie. Ich bin der HERR, euer Gott.⁷

Betrachtet man die Struktur dieses biblischen Diskurses, so stellt man fest, dass in den Versen 1 bis 5 das Volk der Israeliten dazu aufgefordert wird, sich anders zu verhalten als zwei Völker, die Ägypter, die sie hinter sich gelassen haben, und die Bewohner Kanaans, des Landes, wohin Gott sein Volk führen lässt. Gott ermahnt sie durch Moses eindringlich dazu, ihr sexuelles Verhalten entsprechend seiner Satzung zu gestalten. Dieses Appell erneuert er in den Versen 24 bis 30, auf dieselbe Weise wie in den fünf ersten Versen. Die beiden Diskursteile rahmen die in den Versen 6 bis 23 enthaltene eigentliche Satzung Gottes, die Moses dem israelitischen Volk verkündet, ein. Dabei fällt auf, dass die Verse 6 bis 18 sexuelle Beziehungen unter Blutsverwandten regeln, indem als Blutsverwandte zu bezeichnende Personen katalogisiert werden und von sexuellen Beziehungen mit ihnen abgeraten wird. Die Verse 19 bis 23 hingegen bestimmen weitere untersagte sexuelle Praktiken wie die Homosexualität, den Ehebruch, den Geschlechtsverkehr zwischen Mensch (Mann/Frau) und Tier, sowie mit Frauen, die ihre Regel bekommen, ob sie nun Blutsverwandte seien oder nicht.

Im Vorfeld lässt sich in aller Deutlichkeit sagen, dass es sich bei den sexuellen Verhaltensweisen, die Gott durch Moses in den Versen 6 bis 23 den Israeliten verbietet, mitnichten um sexuelle Verhaltensweisen und Praktiken gehe, die es nirgends gebe, ja kaum vorstellbar seien. Gottes Satzung konstruiert sie von vorn herein als sexuelle Praktiken der Ägypter und Kanaaniter. Daran erinnern eindringlich die Verse 3, 24, 27. Von großer Bedeutung ist die Tatsache, dass diese göttliche Ermahnung mit präzisen Strafmaßnahmen arbeitet, die den Zweck verfolgen, den Israeliten be-greiflich zu machen, was ihnen bei Übertretung des Verbots droht. Der

⁷ 3. Buch Moses, 18. 1-30.

Diskurs definiert und erstellt in diesem Zusammenhang quasi ein Register dessen, was schändlich, ein Gräuel und eine Verunreinigung sei, bestimmt das Ausspeien aus dem Land bis hin zur Tilgung aus dem Volk als Strafmaßnahmen. Die Kodierung der Sexualität basiert konsequenterweise auf das göttliche Wissen von der Möglichkeit von Übertretungen, daher arbeitet der göttliche Diskurs mit einem Strafregister als Abschreckungsmaßnahme. Das impliziert, dass die Israeliten ihre Sexualität nach bestimmten strengen Selektionskriterien zu organisieren und zu gestalten haben, dass sie einen bestimmten von Gott definierten Kodex zu beherrschen und anzuwenden haben. Durch die stete Wiederholung der Aussage «Ich bin der HERR, euer Gott» wird Moses' Diskurs als ein der Macht definiert, der das Verbot nicht nachvollziehbar begründet, sondern es als Rede des Herrn präsentiert, die befolgt werden müsse. Die Verunreinigung, die hier mit allem Nachdruck zu verhindern ist, erweist sich als das Kernmoment dieses Diskurses, das drei konstitutive, einander ergänzende Aspekte aufweist. Es ist die Sorge um Reinheit des Volkes der Israeliten im Gegensatz zur Unreinheit der Ägypter und der Kanaaniter; um Reinheit des Blutes in der nahen Verwandtschaft; und um Reinheit des Bodens, des Landes, damit er die Israeliten nicht ausspeie. Es sind drei Momente – Volk, Blut, Boden – deren Reinheit die Einheit der Israeliten, ihre Identität als die des von Gott auserwählten Volkes konstituiert. Diese Identität wird hier über die Kodierung ihres sexuellen Verhaltens definiert.

Der Text weist durch seine Rhetorik, durch die ständige Wiederholung der Aussagen «[...] sollst du nicht entblößen» insbesondere in den Versen 6 bis 18 die Struktur eines Verbots auf und erhält dadurch zugleich eine Memoria-Funktion: Die Funktion, ins Gedächtnis einzuprägen, dass die Scham von Blutsverwandten nicht entblößt werden soll. Die Formulierung «du sollst nicht die Scham entblößen» wird dabei durch Aussagen wie «sollst nicht den Beischlaf vollziehen» (Verse 20, 23); «soll keinen hingeben und ihn den Moloch darbringen» (Vers 21); «sollst du nicht schlafen, wie man mit einer Frau schläft» (Vers 22); «soll sich nicht vor ein Tier hinstellen, damit es sie begatte» (Vers 23), variiert und damit als semantisch gleichwertige Ausdrücke für den sexuellen Akt im Diskurs markiert. Entsteht dabei der Eindruck, dass mit dem «Du» alle Israeliten ohne Ausnahme angesprochen werden, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass dieser Diskurs sich angesichts der Tatsache, dass diejenigen, deren Scham nicht entblößt werden darf, vor allem Frauen sind, vornehmlich an das männliche Geschlecht wendet. Der Diskurs scheint sie folglich bereits im Vers 6 als potentielle Übertreter des Inzestverbots zu markieren, und die Frauen als potentielle Opfer der sexuellen Lust ihrer

Brüder, als Verführte, zu stilisieren. Genau dies, so scheint es, solle verhindert werden.

Die Aussage, die «nächsten Anverwandte ohne Schleier sehen dürfen», worüber der Prinz sich mit Beza streitet, erweist sich beim ersten Hinsehen als eine Umkehrung des im 6. Vers des 3. Buch Mosis 18 enthaltenen Verbots: «Niemand von euch soll einem seiner Blutsverwandten nahe kommen, um die Scham zu entblößen». *De facto* lässt Lenz die beiden Gesprächspartner nicht einfach über das Verbot der Entblößung der Scham einer nahen blutsverwandten Frau diskutieren, sondern eher über die Bedingung, die erfüllt werden muss, damit ihr Bruder sie entblößt sehen dürfe. Während Beza in der «besonderen Staatsverfassung der Juden», in ihren «Sitten» und «Gebraüchen» die historischen und kulturellen Zusammenhänge erkennt, die zum Zwecke der Vorbeugung der «frühzeitigen Hurerei» den sexuellen Akt mit nahen Blutsverwandten erlauben, vertritt der Prinz den Standpunkt, die Möglichkeit, die nahe Anverwandte ohne Schleier zu sehen, habe nur auf der Grundlage der Befolgung eines a priori existierenden Inzestverbots Bestand. Er setzt in diesem Zusammenhang die Aussage, die Anverwandte «ohne Schleier sehen zu dürfen», nicht mit der Möglichkeit des Vollzugs eines sexuellen Aktes mit ihr, gleich. Die entschleierte Anverwandte dürfe man erst eventuell als unbeteiligter Zuschauer sehen, und zwar erst dann, «wie die Römer sie küssen» (174). Man dürfe sie also gewissermaßen unter dieser Bedingung sehen, nicht um sie selbst zu küssen. Der Kuss, den Wilhelmine ihn in der Szene nach der Hochzeitsnacht auf dem Kanapee gibt, aber auch ihr gemeinsamer Beischlaf seit der Hochzeitsnacht, definieren in seinen Augen seine Liebe zu Wilhelmine, sofern sie nun einander als Geschwister vorgestellt wurden, als Übertretung des biblischen Verbots, wie es in dem Vers 9 deutlich formuliert wird, um: «Die Scham deiner Schwester, der Tochter deines Vaters oder der Tochter deiner Mutter, sollst du nicht entblößen, sie sei in der Familie geboren oder nicht».

Nun möchte ich mich der Frage zuwenden, mit welcher Begründung Beza – und mit ihm Michaelis – statt von einem Verbot von einer Erlaubnis spricht, die Scham der nahen Blutsverwandten zu entblößen, um die frühzeitige Hurerei vorzubeugen.

II. 2 *Johann David Michaelis' Exegese der Ehegesetze Mosis*

Mit dem Argument, die frühzeitige Hurerei solle vermieden werden, indem nächste Anverwandte ohne Schleier gesehen werden dürfen, interpretiert Beza das Kernargument, das Johann David Michaelis in der fünf-

ten Hauptschrift seiner bereits erwähnten *Abhandlung von den Ehegesetzen Mosis* entfaltet und als die «wahre [...] Ursache des Verbots der nahen Heyrathen in dem Gesetze Mosis, und im Sitten-Recht»⁸ nennt. Michaelis vertritt in dieser Schrift folgende Ansicht:

Die vornehmlichste Ursache um welcher Willen Moses die nahen Ehen verboten hat, und die einzige, welche eine uneingeschränkte Erlaubnis jedermann zu heyrathen einem jeden gesitteten Volke unanständig und sündlich macht, darin zu suchen [ist], daß es nicht möglich ist, bey dem genauen Umgange, den Eltern, Kinder und Geschwister unter einander haben, der in die Familien einreissenden Hurerey zu wehren, und der allerfrühesten Verführung vorzubeugen, wenn so nahe verwandte Personen die geringste Hoffnung übrig bleibt, eine vorgegangene Schande durch eine nachfolgende Heyrath zu bedecken.⁹

Die ersten Verführungen einer «tugendhaften oder doch eher nicht liederlichen Frauens-Person», so Michaelis, fänden statt, wenn dieser ein Heiratsversprechen gemacht, das im Nachhinein nicht gehalten worden sei¹⁰. Im Sinne einer Versuchsanordnung geht Michaelis der Frage nach, was geschähe, wenn es erlaubt wäre, dass nahe Verwandte: Sohn und Mutter, Vater und Tochter, Bruder und Tochter miteinander heiraten, wenn nahe Verwandte keine andere Abscheu vor dem unehelichen Beischlaf als vor der Hurerei hätten. In einer solchen Situation würden sich die Triebe zur Entblößung des jeweils anderen Geschlechts und so die «bösen Lüstrege machen können»¹¹. Und wenn es möglich wäre, dass derart verführten nahen Verwandten ein Heiratsversprechen gemacht werde, um eine vorherige Verführung und uneheliche Sexualität zu vertuschen, so stellt Michaelis die bedenkliche Frage: «Wie wenige würden denn unverführt bleiben?»¹² So dürften «fast alle Frauens-Personen in ihrer frühen Jugend entehrt werden» und verzweifeln¹³. Das hätte verheerende Konsequenzen: «So würde das Land vor Jungfrauen nicht bloß verführte und geschwächte, sondern öffentlich Preis gegebene und verruchte Huren, eine Pest der anwachsenden und der künftigen Welt, zeugen»¹⁴.

⁸ Johann David Michaelis: *Abhandlung von den Ehegesetzen Mosis, welche die Heyrathen in die nahe Freundschaft untersagen*, Göttingen: 1775, S. 109.

⁹ Ebd., S. 148.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 149.

¹⁴ Ebd.

Nachdem Michaelis zwei Gründe für das Verbot geschlechtlicher Beziehungen mit nahen Verwandten ausgeklammert hat, nämlich die natürliche Scheu, die man vor ihnen hätte und die Ehrerbietung, die Kinder vor ihre Eltern hätten, welche ihre Autorität, Stellung und Macht ausnutzen könnten, um ihre Kinder sexuell in Besitz zu nehmen, erblickt er in der Sorge um Vorbeugung der Prostitution, aber auch des Ehebruchs, den wahren Grund des Verbots. Die beiden sexuellen Verhaltensweisen seien deswegen verpönt, weil «der Vater nicht mit Gewissheit seine Kinder kennen», und sie weder entsprechend lieben noch sich adäquat an ihrer Erziehung beteiligen würde¹⁵. Bei Krankheit der alleinerziehenden Mutter gerieten die Kinder in einer Notlage. Obendrein würden sich das Volk schwächende Krankheiten verbreiten, wenn die Frau, als Hure oder Ehebrecherin, mit mehreren Männern den Beischlaf vollzöge. Der Ehestand habe Moses infolgedessen zur Bekämpfung der Hurerei und des Ehebruchs eingeführt.

Während Moses das Eheverbot, aber im allgemeinen sexuelle Beziehungen mit nahen Verwandten verboten habe, weil der Verwandte «ein Stück deines Fleisches» sei¹⁶, habe er allerdings «nur die Ehen [untersagt], die er ausdrücklich nennet»¹⁷. Auf dieser Basis geht Michaelis der Frage nach, ob nach Moses' Ehegesetzen «blos den Anverwandten, die er ausdrücklich nennet, die Ehe untersagt sey, und alle andere sich ohne Übertretung seines Gesetzes heyrathen können»¹⁸. Es handele sich beispielsweise um sexuelle Beziehungen bzw. Ehe mit «Töchtern und Schwieger-Töchtern unserer Brüder und Schwestern», die doch «mit uns verwandt» seien¹⁹, oder gar um die mit der Schwester der verstorbenen Frau.

Solche Fragen wirft Michaelis auf, um das Thema der Dispensation von dem Verbot, dem eine große Bedeutung in seiner Abhandlung zukommt, einzuführen. Denn er fragt, was zu tun sei, wenn eine Ehe mit letztgenannten Personen vollzogen sei, wohlgemerkt unwissentlich in Bezug auf die nahe Vewandtschaft und nicht in der Absicht, eine vorhergehende Hurerei zu vertuschen. An drei Beispielen demonstriert er, dass solche Ehen bzw. sexuelle Beziehungen zuzulassen seien. Moses, so das erste Beispiel, habe zwar die Ehe mit der Witwe des Bruders verboten, a-

¹⁵ Ebd., S. 155.

¹⁶ Ebd., S. 185.

¹⁷ Ebd., S. 187.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

ber Gott höchstpersönlich habe «von diesem Verbot dispensiert, wenn der Bruder ohne Kind gestorben war»²⁰. Für alle ähnlichen Fälle könne, so folgert Michaelis, die Obrigkeit vom Verbot dispensieren. Bei der Witwe des Bruders des Vaters, so der zweite Fall, verhalte es sich so, dass Moses die Ehe durch die Verordnung bestraft habe, dass die in dieser Ehe gezeugten Kinder nicht dem neuen Ehemann, sondern dem verstorbenen Bruder des Vaters gehören sollten²¹. An anderer Stelle fügt er hinzu, dies sei «eine Strafe, die die Fortsetzung der Ehe erlaubet», und eine Ehe ohne Beischlaf sei gar nicht im Sinne Moses' gewesen²². Anhand der Aufhebung des Sabbatverbots durch Christus, so das letzte Beispiel, zeigt Michaelis, dass solche Dispensationen von Verboten möglich seien²³.

Was, so fragt Michaelis als nächstes, sei zu tun, wenn nun eine Ehe zwischen nächsten Verwandten vollzogen worden sei, oder von Moses ausdrücklich verbotene sexuelle Beziehungen gepflegt worden seien, auch unter derselben Bedingung, dass keine vorherige Hurerei durch die Ehe zu vertuschen sei und die Eheleute von ihrer nahen Verwandtschaft nicht wüssten. Auch hier demonstriert Michaelis anhand von Beispielen aus dem alten Testament, dass solche Ehen fortzusetzen seien, ja dass die Obrigkeit vom Verbot zu dispensieren habe. Nicht nur anhand der Geschichte der Ehe zwischen Abraham und seiner halben Schwester Sara zeigt Michaelis, dass Gott durch die Forderung, Sara solle Abraham einen Sohn zeugen, mit dem er sein Bündnis erneuern solle, selbst die Dispensation ausgesprochen habe. Obendrein führt der Autor der Abhandlungen ein entscheidendes Argument auf, das deutlich macht, dass auch solche Ehen, die Moses bei Todesstrafe verboten habe, ohne bedenken fortzusetzen seien, wenn, das sei abermals wiederholt, keine frühere Hurerei durch die Ehe verheimlicht werden soll und die Ehe selbst ohne Wissen über die nahe Verwandtschaft erfolgt sei. Im hundertsten Kapitel seiner Abhandlung schreibt er: «Die einmal vollzogenen Ehen sind nicht zu trennen, wenn sie auch zu nahe wären»²⁴, das heißt, dass eine Ehe, die nach Vollziehung sich als Sünde im Sinne der Gesetze erweist, trotzdem fortzusetzen sei. «Mosis eigene Ehe-Gesetze» erlaubten dies²⁵.

²⁰ Ebd., S. 280.

²¹ Vgl. ebd., S. 282.

²² Ebd. 300.

²³ Ebd., S. 286.

²⁴ Ebd., S. 298.

²⁵ Ebd., S. 299.

Die Frage, ob diese Dispensation, auch unter Berücksichtigung eben genannter Ehe-Gesetze, im Falle der Ehe zwischen Bruder und Schwester in Betracht käme und die Ehe fortzusetzen sei, beantwortet Michaelis im letzten Kapitel seiner Abhandlung mit ja. Da die Ehe nach Mosis ein heiliges Band sei und eine Trennung dem «Endzweck» der Ehe-Gesetze «schnurstracks zuwider lauffen»²⁶ würde, insofern als das bisher ohne Wissen von der Verwandtschaft und ohne Absicht der Verheimlichung früherer Prostitution vollzogene Eheleben doch *a posteriori* als Hurerei degradiert wäre. Das hieße eine Sünde durch eine noch größere wieder gut machen zu wollen. So kommt Michaelis zu dem Schluss:

Sehe ich aber auf die Ursache der Ehe-Verbote, so bleibt mir kein Zweifel übrig, daß die Ehe mit gutem Gewissen fortgesetzt werden könne, sonderlich wenn ich an die von Mose und Christo so nachdrücklich gelehrt Unzertrennlichkeit der Ehen dencke.²⁷

Im Lichte dieser Ausführungen wird deutlich, dass der Magister Beza im Gespräch mit dem Prinzen den Umstand zu berücksichtigen scheint, dass das junge Ehepaar nicht von ihrer Verwandtschaft wusste und vor allem, dass kein Versuch der Verführung Wilhelmines zur Hurerei durch den Prinzen vorliegt. Genau diese Perspektive wählt Lenz, indem er den Prinzen nicht als Verführer, sondern ihn bereits in der nächtlichen Szene im Garten, in der er Wilhelmine vor der Verführung durch den Grafen Camäleon rettet, als Ehrenmann modelliert. In dem von Beza angedeuteten Sinn, es stünde nichts gegen die Ehe zwischen Tandi und Wilhelmine, lässt Lenz den aus Leipzig zurückgekehrten Biederling dem Prinzen in der ersten Szene des fünften Aktes sagen: «Du sollst mir schnurstracks nach Naumburg zurück, deine arme Schwester wird ja fast den Tod haben über deinem Außenbleiben. Es ist alles gültig und richtig, das Konsistorium hat kein Wort wider die Heirat einzuwenden» (186).

Aber durch diese konsistoriale Entscheidung, durch die die Sachlage wohl im Sinne Bezas bzw. Michaelis' ausgelegt worden zu sein scheint, lässt sich der Prinz nicht beirren. Seine ganze Seele scheint gegen die Fortsetzung der Ehe zu rebellieren, wiewohl er Biederling gehorchen will und zu seiner Schwester/Frau zurückzukehren versprochen hat. Er bleibt immer noch dem Wortlaut der Gesetze Moses' treu und wehrt sich: «Aber sie ist mein Fleisch! Gott! Sie ist mein Fleisch. Laß los, teures Weib, heiliger Schatten! Der Himmel fordert es, deine Ruhe fordert es» (186). Dieses

²⁶ Ebd., S. 305.

²⁷ Ebd.

Problem löst Lenz durch die Geschichte des Kindertauschs, nach der nicht Wilhelmine die leibliche Tochter der Biederlings sei, sondern Donna Diana. Die beiden Kinder seien von der Amme Babet vertauscht worden. Bereits darüber unterrichtet, meldet Wilhelmine den hinausstürzenden, erneut die Flucht ergreifenden Prinzen: «Ich bin deine Schwester nicht» (186). Diese Nachricht bestätigt die Amme Babet: «Ich beteur es Ihnen mit dem heiligen Eide, sie ist Ihre Schwester nicht. Ich war ihre Amme, ich habe sie vertauscht» (ebd.). Und während der Prinz daraufhin wie «von Tod [...] erweckt», wünscht sich Wilhelmine, nunmehr in seinen «Armen zu zerfließen, mein Mann! nicht mehr Bruder! mein Mann! ich bin ganz Entzükken, ich bin ganz dein» (187).

Erst mit der Aufklärung darüber, dass zwischen dem Prinzen und Wilhelmine kein nahes Verwandtschaftsverhältnis vorliegt, ist für den Prinzen, der, so scheint es, die eigentliche, vom Autor gewählte Perspektive vertritt, die Inzestgeschichte aus der Welt geräumt und der Weg zu einer glücklichen Liebe geebnet. Durch den letzten Fluchtversuch, den der Prinz gestartet hat, obwohl er über die Entscheidung des Konsistoriums unterrichtet worden ist, scheint der Autor bezüglich der konsistorischen Auslegung der Gesetze Moses und einer Auslegung, wie Michaelis – und Beza – sie vertritt, auf Distanz zu gehen. Denn eine Haltung, die Gott trotz, das mosaische Verbot missachtet, indem sie es durch eine ausgeklügelte Auslegung ins Gegenteil verkehrt, scheint nicht im Sinne des Autors zu sein.

III. *Ausblick: Zur Re-écriture des 18. Kapitels des Leviticus*

Man muss sich den im Gespräch mit dem Magister Beza von Prinzen erhobenen Vorwurf wieder ins Gedächtnis zurückrufen, um die von ihm verworfene Perspektive der kulturellen Konstruktion der Sexualität auszuloten.

Wollt ihr den Unterschied aufheben, der zwischen dem Namen Vater, Sohn, Schwester, Braut, Mutter, Blutsfreundin obwaltet? [...] nun wohl, so hebt euch denn nicht übers Vieh, das neben euch ohne Unterschied und Ordnung bespringt was ihm zu nahe kommt, und lasst die ganze weite Welt meinethalben zum Schweinestall werden. (174)

Die Einwände des Prinzen mögen angesichts einer bei ihm zu konstatierenden treuen Befolgung der mosaischen Gesetze, wie sie im bereits zitierten 18. Kapitel des Leviticus enthalten sind, als Zeugnis einer konservativen Haltung anmuten. Freilich weist eine durch Exegese vorgenommene Verschiebung von verbotenen sexuellen Praktiken zwischen Bluts-

verwandten auf eine Aufhebung des Verbots hin, aber die Einwände Tандis weisen, zwar *ex negativo*, gleichzeitig in eine ganz andere Richtung, die den Leser unmittelbar in die aktuelle Diskussion über Inzest und Sexualität im Allgemeinen schleudert. Nicht nur eine ungeordnete, unregelte Sexualität, die ein theologischer Diskurs wie der Michaelis' oder die vom Konsistorium, einer Instanz der Diskursproduktion, zwischen Geschwistern autorisiert, zieht der Prinz in seiner Kritik in Betracht. Er kritisiert nicht nur eine Verschiebung bzw. eine Dezentrierung des in den Versen 6 bis 18 ausgedrückten Verbots. Das ist nur die eine Seite der Medaille. Mit der Aussage: «so hebt euch denn nicht übers Vieh, das neben Euch ohne Unterschied und Ordnung bespringt was ihn zu nahe kommt, und laßt die ganze weite Welt meinethalben zum Schweinstall werden», läßt Lenz den Prinzen auch die sexuellen Praktiken in seiner Kritik durch Ironie heranziehen, die Moses in den Versen 19 bis 23 verboten hatte. Es handelt sich dabei um Ehebruch, homosexuelle Praktiken, Geschlechtsverkehr mit Tieren, kurz: mit allem, «was euch zu nahe kommt». Damit stellt der Prinz die Frage, ob auch vom Verbot dieser sexuellen Praktiken dispensiert werden könne, oder eine Aufhebung des Verbots schlicht und einfach in Kauf zu nehmen sei.

Über den eher vorsichtigen, hier vorgestellten theologischen Diskurs hinaus, soll nun im Folgenden im Lichte zweier gegenwärtiger Diskurse über die Reformierung bzw. Verschiebung der sexuellen Praktiken verdeutlicht werden, dass das, was der Prinz befürchtet und moniert, heutzutage bereits teilweise eingetreten bzw. im Vollzug ist, so dass sich die Frage aufdrängt, ob es nicht eine Frage der Zeit sei, bis die im 18. Kapitel des Leviticus enthaltenen Verbote gänzlich aufgehoben werden, ja bis die Rhetorik des Verbots: «du sollst nicht die Scham ... entblößen» durch: «du darfst» bzw. «du sollst die Scham ... entblößen» ersetzt, das Verbot durch das Gebot bzw. die Erlaubnis ersetzt, und dieses Kapitel damit völlig neu geschrieben wird.

1. Bereits der aktuelle wissenschaftliche, philosophische Diskurs hat im Zuge der Befreiung der Frau von der phallischen Macht die Dekonstruktion dessen vorgenommen, was nicht nur Heterosexualität, sondern, mit Judith Butler, Zwangsheterosexualität genannt wird²⁸. Nicht nur versucht dieser Diskurs, die Verwandtschaft von der heterosexuellen Matrix zu lö-

²⁸ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, vgl. auch dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.

sen²⁹, sondern sieht in der Heterosexualität selbst die Macht und Gewalt der Kultur, sich Sexualität erst innerhalb dieser heterosexuellen Matrix vorzustellen und zu regeln, und damit zugleich Homosexualität an den Rand der Kultur zu drängen bzw. zu verbieten. Der Diskurs über die Zwangsheterosexualität plädiert entschieden für die Legitimation und Anerkennung homosexueller und transsexueller Praktiken.

Nicht nur die öffentlich-kulturelle, politische, mediale und wissenschaftliche Resonanz dieses Diskurses zeugt von ihrer Akzeptanz in der globalen Gesellschaft. Dieser Diskurs ist sogar begleitet, flankiert von einem juristischen, der den § 175 des (deutschen) Strafgesetzbuches zur Pönalisierung homosexueller Taten gänzlich streicht. Während homosexuelle Praktiken noch in den vergangenen Jahrzehnten als sexuelle Deviation infolge psychischer Störungen, und als Verbrechen bestraft wurden, wird durch Streichung des § 175 StGB ihre Legalisierung verkündet.

2. Da ist aber auch der juristische Diskurs selbst, der freilich im § 173 StGB den Beischlaf mit Verwandten immer noch als Straftat sieht und ihn mit Freiheits- oder mit Geldstrafe pönalisiert. Dabei wird im Gegensatz zu den mosaischen Gesetzen unter Verwandtschaft nur noch leibliche Aszendenz oder Deszendenz, die leiblichen Abkömmlinge oder die leibliche Verwandtschaft aufsteigender Linie verstanden, also: Vater, Mutter, Tochter, Bruder, Halbbruder bzw. -schwester und unter bestimmten juristisch definierten Bedingungen die Schwager und Schwägerinnen. Dabei sieht § 173 StGB sogar gänzlich von einer Strafe ab, wenn die Geschwister zur Zeit der sexuellen Tat noch nicht achtzehn Jahre alt waren³⁰. Zusammengeschrumpft sind, wie man sieht, die vielfältigen Verzweigungen der Verwandtschaft, die sorgfältig im 18. Kapitel des Leviticus beschrieben waren.

Nun, nicht nur juristische Fälle wie der vor Kurzem eingetretenen, weltweit diskutierten Leipziger Inzestfall, in dem getrennt aufgewachsene Geschwister sich später trafen, einander kennen lernten und eine Verbindung eingingen³¹ – wie der Prinz Tandi und Wilhelmine vor der Wiederer-

²⁹ Vgl. Judith Butler: Ist Verwandtschaft immer schon heterosexuell? In dies.: Die Macht der Geschlechternormen. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009, S. 167-213. Claudia Jarzebowski: Inzest. Verwandtschaft und Sexualität im 18. Jahrhundert. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2006, S. 22f.

³⁰ Vgl. § 173 StGB hrsg. v. Burkhard Jähnke et al, Bd. 5: §§ 146-222, 11. Auflage, Berlin: Der Gruyter Recht 2005.

³¹ Vgl. Gisela Best: Zur Aktualisierung des Inzestverbots. Eine Erörterung anlässlich des Urteils des Bundesverfassungsgerichts. Berlin: LIT Verlag 2010 [Hamburger Studien

kennungsszene, die ihre Verwandtschaft endgültig in Abrede stellt –, aus der vier Kinder entstehen, sorgen für Diskussion über den Bestand des § 173 StGB. Überhaupt werden in juristischen Kreisen Stimmen für die gänzliche Streichung des in Frage kommenden § 173 StGB laut³². Die Argumente hierfür sind vielfältig. Während die einen von einem «Verbrechen ohne Opfer» sprechen³³, legen die anderen dar, dass § 173 sogar im Hinblick auf Art. 6. Abs. 1 GG einen Bereich kodifiziere und durch Strafen regle, der im Grunde nicht Bereich des Strafgesetzes sei: «Das Strafrecht», so Karl Klöpffer diesbezüglich eine Ausführung des BGHSt zum erwähnten Artikel zitierend, «hatte nicht die Aufgabe, auf geschlechtlichem Gebiet einen moralischen Standard des erwachsenen Bürgers durchzusetzen, sondern es hat die Sozialordnung der Gemeinschaft vor Störung und groben Belästigungen zu schützen»³⁴. Die moralische Abscheu vor dem Inzest, die für Verzögerung einer gänzlichen Abschaffung des § 173 zu sorgen scheint, sei für sich kein Argument, das die Strafbarkeit des Inzests rechtfertige³⁵. Mehr noch: ein im Strafgesetzbuch angestellter Vergleich mit anderen Ländern der Welt zeigt auf, dass die Tabuisierung des Inzests eher zeit-, gesellschafts- und kulturabhängig sei, und also kein natürlicher Prozess darstelle:

Die Rechtsvergleichung zeigt, daß das geltende Strafrecht auch anderer Nationen zumeist Inzest als selbständigen Tatbestand kennt. Nur in den Ländern, die den Code pénal [...] gefolgt sind, ist Blutschande in den nicht qualifizierten Fällen straflos, so in Belgien, den Niederlanden, Luxemburg, Portugal, der Türkei, Japan, Argentinien, Brasilien und anderen lateinamerikanischen Staaten. Der italienische codice penale bestraft Inzest nur dann, wenn durch ihn ein öffentliches Ärgernis (*scandalo pubblico*) erregt worden ist (Art 564). Ähnlich ist die Gesetzeslage in Uruguay, Venezuela und Panama. Einige Länder sind zur Strafbarkeit des Inzests zurückgekehrt, so Großbritannien und Irland, wo bis 1908 Blutschande nur durch die kirchlichen Gerichte verfolgt werden konnte, Spanien in der Zeit der Republik und

zur Kriminologie und Kriminalpolitik Bd. 49]; vgl. auch Sandra Karst: Die Entkriminalisierung des § 173 StGB. Frankfurt/M. et al., Peter Lang 2008 [= Europäische Hochschulschriften, Reihe II. Rechtswissenschaft, Bd. 4819).

³² Vgl. etwa Sandra Karst, ebd.

³³ StGB Bd. 5, Kommentare unter § 173, S. 412.

³⁴ Karl Klöpffer: Das Verhältnis von § 173 StGB zu Art. 6, Abs. 1 GG. München: Franz Vahlen 1995, S. 1 [= Studien zum öffentlichen Recht und zur Verwaltungslehre, Bd. 57].

³⁵ Ebd., S. 12.

die Schweiz für ihre französischen Kantone durch das 1942 in Kraft getretene Bundesgesetzbuch.³⁶

Im Lichte der in diesen kulturellen Diskursen vorgenommenen Verschiebungen und zu erwartenden Dezentrierungen muss man in einer Grundlagenforschung, wie hier, die Frage aufwerfen, ob es eine Frage der Zeit sei, bis § 173 StGB gänzlich gestrichen und damit zugleich das 18. Kapitel des *Leviticus* im bereits angedeuteten Sinne völlig neu geschrieben wird, d.h. nicht nur, dass ascendente und descendente Verwandte, Eltern und Kinder bzw. Brüder und Schwester, sexuell angeregt oder zum Zwecke der Ehe, sofern kein Zwang, keine Verführung von Minderjährigen und keine Ausnutzung der Unfähigkeit zur sexuellen Selbstbestimmung der Deszendenz vorliegt, einander kreuz und quer zuwinken, und somit das tun, was der Prinz kritisch verwirft. Man muss sogar soweit gehen, zu fragen, ob es eine Frage der Zeit sei, bis das im Vers 23 desselben 18 Kapitels des *Leviticus* ausgesprochene Verbot, mit einem Tier solle man nicht den Beischlaf vollziehen, und eine Frau solle sich nicht vor ein Tier stellen, damit es sie begatte, aufgehoben sei. Literarische, philosophische und juristische Auseinandersetzungen und kulturelle Praktiken machen allemal deutlich, dass sexuelle Praktiken wie die Homosexualität, die modisch gewordene Praxis der Patchwork-Familie, oder alleinerziehende Frauen und Männer, Ehen zwischen direkten Cousins, gesellschaftliche nicht mehr verpönt sind. An dieser Verschiebung wird deutlich, dass das Inzestverbot eine kulturelle Produktion ist, die jederzeit neu interpretiert, ins Gegenteil verkehrt, modifiziert und aufgehoben, und somit neu kodiert werden kann.

³⁶ § 173 StGB, S. 411.

Maurizio Pirro
(Bari)

*Per una lettura “begriffsgeschichtlich” della categoria di Gestalt
Le traduzioni di Stefan George dalla «Divina Commedia»*

Abstract

In the George-Kreis the category of “Gestalt” is often employed as a hermeneutic criterion for the interpretation of great authors of the past. Starting from the presence of the term “Gestalt” at various places in George’s translations from the *Divina Commedia*, which accompanied his poetic work for a long time, this article aims at reconstructing the way in which the paradigm of “Gestalt” fluctuates between the fields of historiographic inquiry and literary invention.

Formatasi nel solco della svolta sociologica impressa agli studi storici in Germania dall’approccio strutturalistico di Otto Brunner e Werner Conze, la “storia concettuale” (*Begriffsgeschichte*) ha fornito per circa un quarantennio un orizzonte teorico privilegiato per la comprensione dei grandi processi di cambiamento che hanno interessato la modernità a partire dalla seconda metà del Settecento. Il metodo storiografico sviluppato dalla scuola di Reinhart Koselleck, che ha trovato una sorta di definitiva canonizzazione nella monumentale impresa dei *Geschichtliche Grundbegriffe*, ha rivalutato la capacità pragmatica delle formazioni concettuali addensatesi ai margini del movimento storico, identificando in esse tanto uno strumento di interpretazione *a posteriori* delle trasformazioni sociali, quanto un motore autonomo di cambiamento, inteso non a sistematizzare quelle trasformazioni, ma a produrle attivamente. La storia concettuale, così Koselleck, indaga «Strukturen und deren Wandel», e al tempo stesso «die sprachlichen Vorgaben, unter denen solche Strukturen in das gesellschaftliche Bewußtsein eingegangen, begriffen und auch verändert worden sind»¹. Questa polivalenza delle formazioni concettuali si esprime per Koselleck con la mas-

¹ Reinhart Koselleck: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main 2006, p. 24.

sima forza nel secolo di preparazione e avviamento della modernità che egli colloca tra 1750 e 1850, attribuendogli un carattere di soglia che risulta dall'interazione di quattro componenti fondamentali. Questa fase sarebbe caratterizzata da processi di "democratizzazione" della gamma terminologica deputata all'analisi dei fatti storici (il che corrisponderebbe all'estensione della base sociale coinvolta nelle dinamiche legate all'esaurimento dell'ordine feudale), di "astrazione" dei concetti dal loro tradizionale contesto di riferimento (il termine "storia", per esempio, comincia proprio in questo torno di tempo a essere declinato al singolare, codificando così una specie di struttura sovraordinata che trascende le singole "storie" particolari, ma insieme ne pone le premesse), di "politicizzazione" della terminologia metastorica (intesa ad accrescere il potenziale performativo di tale terminologia) e infine – e si tratta del processo decisivo – di "temporalizzazione" di concetti adottati fino ad allora prevalentemente con funzioni descrittive. Nell'uso delle formazioni concettuali si insinua cioè una chiara consapevolezza del fatto che anche la semantica dei discorsi *sulla* storia, e non solo le trasformazioni pragmatiche che si producono *nella* storia, è dotata di una struttura temporale interna ed è come tale soggetta a discontinuità e cambiamento. La concettualizzazione degli eventi storici acquisisce così una spiccata carica ideologica, che emancipa i concetti dalla neutralità di una pura e semplice descrizione di ciò che è *già* accaduto, spingendoli verso la rappresentazione critica di ciò che *sta* accadendo e che, in ragione della capacità di autocomprensione dei gruppi sociali impegnati in tale azione, *potrà* anche accadere in modo diverso. La funzione euristica dei nuclei discorsivi addetti alla rappresentazione della storia viene affiancata e poi superata da un'inclinazione pragmatica e militante, volta non più a descrivere il passato, ma ad accompagnare il presente prefigurando il futuro. Secondo Koselleck, peraltro, è proprio la differente natura temporale dei concetti rispetto al movimento storico a potenziare la capacità pragmatica dei concetti stessi. Le trasformazioni linguistiche, infatti, si producono più lentamente rispetto a quelle sociali e possono dunque – seguendo dappresso, per così dire, il mutamento delle condizioni materiali in cui esse stesse devono operare – «ein Defizit an Erfahrung durch einen Zukunftsentwurf [kompensieren], der erst einzulösen sein wird»².

Fin qui lo schema di semantica storica messo a punto da Koselleck. Nel dibattito che queste teorie hanno sollevato sono emersi almeno tre elementi passibili di uno sviluppo ulteriore, di una riforma o di un ripensamento radicale.

² *Ivi*, p. 82.

L'obiezione più diffusamente avanzata è quella del "contextualism" di marca anglosassone (Scuola di Cambridge). Secondo Quentin Skinner, che riprende il percorso metodologico tracciato da John Pocock, la concettualizzazione dei fatti storico-sociali non si limita a sviluppare il potenziale semantico contenuto nello spettro di significazione del concetto corrispondente, ma si definisce in rapporto alle convenzioni e alle abitudini linguistiche che operano nella comunità di riferimento dei parlanti. Pocock attira in particolare l'attenzione sul modo in cui la disponibilità di paradigmi preesistenti (che riconduce alla nozione saussuriana di *langue*) interferisce con la percezione di sé che induce gli attori del cambiamento storico a determinate opzioni di condotta³. Skinner compie un passo ulteriore postulando che il dinamismo delle formazioni concettuali risieda nell'oscurità della loro componente illocutoria, che può essere sciolta soltanto mediante la comprensione delle regole pragmatiche che disciplinano i regimi discorsivi nell'ambito sociale in cui tali formazioni vengono elaborate⁴. Le posizioni di Skinner riprendono l'idea foucaultiana secondo cui gli ordini discorsivi sono il prodotto della fissazione seriale di enunciati referenziali consolidatisi all'interno di gruppi sociali omogenei, ma – come è stato fatto rilevare – corrono il rischio di ridurre le competenze ermeneutiche dell'interprete alla pura verifica delle relazioni di conformità linguistica tra il comportamento del parlante e le norme accettate dalla sua comunità, minimizzando il rilievo di altri piani pragmatici di autocomprensione e autodeterminazione che incidono sulla produzione di mutamenti storici⁵.

Un'obiezione altrettanto influente si è appuntata sulla natura elitaria della storia concettuale, che presenterebbe la produzione e la circolazione delle idee come una comunicazione "da cresta a cresta" fra espressioni culturali solidamente canonizzate e costituite al massimo grado possibile di raffinatezza discorsiva. Analizzando non gli agenti reali del mutamento storico, ma il lavoro di concettualizzazione prestato dagli intellettuali, la *Begriffsgeschichte* finirebbe per operare a un metalivello di storia delle idee privo di relazioni con le espressioni diffuse e concrete del cambiamento. Questa obiezione matura evidentemente in ambito culturologico e mira a

³ Cfr. John G. A. Pocock: *Languages and Their Implications. The Transformation of the Study of Political Thought*, in *Politics, Language and Time*, London 1972, pp. 3-40.

⁴ Cfr. Quentin Skinner: *Meaning and Understanding in the History of Ideas*, in *Meaning and Context. Quentin Skinner and His Critics*. Ed. by James Tully, Cambridge 1988, pp. 29-67.

⁵ Cfr. Mark Bevir: *The Role of Context in Understanding and Explanation*, in *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metaphergeschichte*. Hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2002, pp. 159-208.

decostruire un abito ermeneutico sospettato di aderire passivamente al codice dominante e di limitare il protagonismo storico, per chiamare in causa una definizione molto famosa, alla «vetta più alta di una civiltà compiuta»⁶. L'accusa di ricostruire una «lingua senza parlanti» ha portato a tentativi di revisione della storia concettuale in un'ottica di forte pragmatismo, intesa a sondare come agenti di dinamismo regimi semantici operanti ai livelli più vari della prassi collettiva, dal giornale al manifesto politico, dagli album di famiglia ai diari privati⁷.

La terza obiezione nei confronti delle teorie di Koselleck è per molti aspetti collegata alla precedente e riguarda la tautologia che sarebbe implicita nella definizione del *corpus* analitico. La *Begriffsgeschichte*, cioè, attribuirebbe alle formazioni concettuali una capacità dinamica di carattere materiale perché prenderebbe in considerazione concetti che, oltre a essersi costituiti nell'ambito della prassi socio-politica, si sono sviluppati in una relazione stretta e funzionale con le forme del cambiamento storico. L'intenzione pragmatica che è di per sé alla base dei «concetti fondamentali» analizzati da Koselleck si esprimerebbe tra l'altro nella rimozione dall'orizzonte ermeneutico della *Begriffsgeschichte* di regimi discorsivi come quello estetico, caratterizzati da un alto indice di nessi non concettualizzati. La *Metapherngeschichte* ispirata da Hans Blumenberg ha preso così forma come un orientamento alternativo e concorrenziale nei confronti della storia concettuale, indicandone il limite nella insuperabile resistenza nei confronti della «nicht-semantische Wirklichkeit»⁸. Bisogna rilevare, peraltro, che, se a partire da questo assunto la storia delle metafore dovrebbe trovare nella letteratura un campo elettivo di applicazione, i testi letterari finiscono in realtà per venirvi assunti in funzione solo documentaria, senza una riflessione sulle strutture stilistiche, sulle pratiche retoriche e sulle intenzioni ideologiche addette alla significazione simbolica e all'evocazione dell'in-

⁶ Stuart Hall: *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma 2006, p. 74.

⁷ Cfr. Rolf Reichardt: *Einleitung*, in *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*. Hrsg. von Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, München 1985, voll. I-II, pp. 39-148; id., *Wortfelder – Bilder – semantische Netze. Beispiele interdisziplinärer Quellen und Methoden in der Historischen Semantik*, in *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*. Hrsg. von Günther Scholtz, Hamburg 2000, pp. 111-133; Dietrich Busse: *Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte? Zu theoretischen Grundlagen und Methodenfragen einer historisch-semantischen Epistemologie*, in *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*. Hrsg. von Carsten Dutt, Heidelberg 2003, pp. 17-38.

⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München 2006, p. 35.

dicibile. Il vantaggio interpretativo attribuito da Blumenberg al dominio della metafora, per cui «im Medium der Metaphorik erweist sich der Wahrheitsbezug in unserer Tradition als viel zwiespältiger, als es in einer terminologisch-systematischen Analyse je hervortreten könnte»⁹, è di fatto implicito nell'ampiezza del margine ermeneutico che la struttura fluida della metafora concede all'interpretante, e pertanto a sua volta sospettabile di tautologia.

Su tutti i rilievi avanzati nei confronti del metodo *begriffsgeschichtlich* aleggia più o meno implicitamente una comune riserva di ordine metodologico: la mancata focalizzazione, in termini innanzi tutto teorici, del rapporto esistente tra la consistenza pragmatica dei fatti e la loro condensazione semantica. L'insistenza sulla dimensione diacronica obbliga ad assumere come autoevidente un modello di organizzazione cronologica basato sulla produzione incessante di fenomeni di sviluppo e mutamento; tale modello, come è ovvio, risponde a criteri di economia di periodizzazione, ma non afferma nulla di sostanziale sul modo in cui tali mutamenti si producono e vengono riflessi. La rivitalizzazione di un dibattito che, come è stato sottolineato di recente, «zum Stehen gekommen ist»¹⁰, può forse passare attraverso il recupero delle interferenze sincroniche e lo studio dei transiti delle formazioni concettuali da un campo discorsivo a un altro. Se la *Begriffsgeschichte* collega tradizionalmente il potenziale pragmatico dei concetti alla loro capacità di sostenere la “lunga durata”, calibrando la loro azione sul tempo necessario a rendere evidente e concretamente efficace il mutamento di cui sarebbero espressione, un ampliamento di prospettiva può venire dall'analisi delle oscillazioni che investono singole unità concettuali nel passaggio tra ambiti eterogenei di codificazione semantica nella medesima epoca storica. Si tratta cioè non di ricostruire la rete delle relazioni interdiscorsive e dei prestiti concettuali che si stabiliscono tra campi semantici intesi come già stabilmente costituiti e dotati di un assetto non modificabile, ma – diversamente – di percorrere il sistema delle ibridazioni che l'ingresso di una unità concettuale produce in un campo in cui prima non era presente o lo era con altre funzioni.

Di seguito intendo provare a fornire un contributo coerente con questa metodologia, schizzando il modo in cui la categoria di *Gestalt* presidia vari

⁹ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main 1997, p. 67.

¹⁰ Michael Eggers – Matthias Rothe: *Die Begriffsgeschichte ist tot, es lebe die Begriffsgeschichte! Einleitung*, in *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Hrsg. von Michael Eggers und Matthias Rothe, Bielefeld 2009, p. 8.

ambiti della poetica di Stefan George e della concezione storiografica praticata nel cenacolo degli intellettuali riuniti intorno a lui, e assume poi un rilievo particolare in un ambito specifico dell'attività del poeta: le traduzioni dalla *Divina Commedia* di Dante.

In un profilo di Stefan George destinato a esercitare una notevole influenza sulla ricezione delle strategie intellettuali messe in atto nel *Kreis*, Edgar Salin nomina Dante con laconica risolutezza come «die George nächste Erscheinung der Geschichte»¹¹. Sulla *Divina Commedia* e sul suo autore si appunta in effetti una quantità significativa delle energie profuse da George per accreditarsi come rianimatore e compitore di una tradizione spirituale di respiro universale, operante oltre l'angustia dei confini storici e linguistici come una fonte sommersa di vitalità inesauribile, accessibile non al pubblico massificato dei lettori semicolti, ma a una comunità ristretta di individui disposti a un esercizio costante di autoperfezionamento¹². Il lavoro di traduzione delle cantiche dantesche accompagna il poeta per un lungo segmento della sua attività, procedendo tra revisioni e integrazioni attraverso quattro annate dei *Blätter für die Kunst* (1901, 1903, 1904 e 1919) e altrettante edizioni in volumi autonomi, progressivamente più corpose, fra 1909 e 1925¹³. Dante, inoltre, è in prima persona oggetto di rappresentazione letteraria nella poesia – *Dante und das Zeitgedicht* – che George inserisce nel *Siebenter Ring* (1907) a capo della sezione degli *Zeitgedichte*, sezione

¹¹ Edgar Salin: *Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis*, München-Düsseldorf 1954, p. 152.

¹² Il pionieristico studio di Lorenzo Bianchi (*Dante e George*, Bologna 1936) ha fatto per primo il punto sulla tessitura delle occorrenze dantesche nella poesia di George. Il lavoro più completo resta tuttora quello di Gerd Michels: *Die Dante-Übersetzung Stefan Georges. Studien zur Übersetzungstechnik Stefan Georges*, München 1967.

¹³ Nel 1901 la quinta annata dei *Blätter für die Kunst* riporta i versi centrali del canto II dell'Inferno, quelli dell'incontro con Casella nel canto II del Purgatorio, quelli dell'apparizione di Beatrice nel canto XXX del Purgatorio, gran parte del canto XXX del Paradiso e, sempre del Paradiso, le prime terzine dei canti XXXI e XXXIII. Nel 1903 e nel 1904 si aggiungeranno pochi altri versi, tratti prevalentemente dal Purgatorio. La prima aggiunta cospicua di luoghi provenienti dall'Inferno si ha con l'edizione del 1909 (Dante: *Stellen aus der göttlichen Komödie*. Umdichtung von S. George, Berlin), che riproduce in *facsimile* il manoscritto di George. Nel 1912 (Dante: *Göttliche Komödie*. Übertragungen von S. George, Berlin) la raccolta assume un assetto stabile, che si consolida ulteriormente con le edizioni, invariate nell'intitolazione, del 1921 (alla quale segue dappresso una terza, del tutto identica) e soprattutto del 1925, che stabilisce il canone definitivo delle traduzioni dantesche approntate da George. Una dettagliatissima ricostruzione filologica dei diversi tempi di queste versioni nell'apparato (a cura di Georg Peter Landmann) relativo al volume Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. X/XI: *Die Göttliche Komödie*. Übertragungen, Stuttgart 1988, pp. 143-197.

dotata, per la palese aspirazione a selezionare un canone di figure di riferimento in grado di alimentare una rigenerazione spirituale dai mali che i georgeani attribuiscono al Moderno, di un valore cruciale per l'autorappresentazione ideologica del cenacolo. Echi della sintassi amorosa della *Vita nuova*, infine, si ritrovano con molta evidenza in tutta la materia relativa alla figura di Maximilian Kronberger e alla sua trasfigurazione letteraria nei panni del dio giovinetto Maximin¹⁴.

La segnatura *kulturkritisch* che si può collocare senza difficoltà alla base tanto dei pronunciamenti diretti¹⁵ quanto del complesso lavoro di invenzione svolto da George su Dante si incrocia evidentemente con il problema generale della rappresentazione del passato nel quadro multiforme delle imprese pubblicistiche del gruppo, e in particolare con il principio – sentito dai georgeani come schiettamente antifilologico – secondo il quale la conoscenza della tradizione è inseparabile dal riconoscimento “militante” e tutt’altro che neutrale dei suoi elementi tuttora disponibili a innestarsi in senso pragmatico nel dibattito culturale del presente. La lettura del passato è in questo senso un atto di vera e propria costruzione argomentativa del passato stesso, ben al di là delle informazioni storiografiche oggettivamente documentabili, che non ha come obiettivo la ricostituzione lineare e fedele della tradizione nella sua configurazione letterale, bensì la riattivazione della sapienza spirituale e della potenza esistenziale sottese ai prodotti culturali ed estetici di quella stessa tradizione. L’erme-

¹⁴ Cfr. in proposito Bertram Schefold: *Stefan George als Übersetzer Dantes*, in *Castrum Peregrini*, 56, 2007, n. 276-277, pp. 77-115 (in particolare pp. 81-83).

¹⁵ Di particolare rilievo quello reso nel 1916 a Edith Landmann. Rimproverando a Friedrich Gundolf, che aveva espresso un certo disagio nei confronti della tessitura teologica della *Commedia*, un istinto liberale eccessivamente pronunciato e di fatto antipoe-tico, George avrebbe soggiunto: «Die Bindung, die bei Dante ist, ist etwas grundsätzlich Antimodernes. Um dies zu verstehen, muss man entsprechend sein». Le dichiarazioni successive chiariscono poi che George pensa – in linea con il carattere “attivistico” della sua opposizione al Moderno – a un conservatorismo essenzialmente dinamico, interessato non al recupero puro e semplice del passato, ma alla riattivazione della sua sostanza in un contesto rinnovato. Come si legge nel resoconto di Landmann, «[Dante] ist der Dichter der Renaissance, ja, aber nicht als Inaugurator der schönen harmonischen Formen und Verhältnisse, sondern als Elan, der allen Formen und der in ihnen waltenden eigentümlichen Grossheit der Renaissance zugrunde liegt. [...] Nicht die Höllen und Himmel, die aus dem Mittelalter stammen, sind bei Dante das Entscheidende, sondern das, was in ihnen vorgeht. Was bedeuten sie neben der einen Tatsache, dass Dante den Repräsentanten der Antike, Vergil, als seinen Führer an den Anfang seiner Dichtung stellt. Welch andern Sinn hat die ganze Renaissance als diesen» (Edith Landmann: *Gespräche mit Stefan George*, München-Düsseldorf 1963, pp. 41-42).

neuta è investito del compito di richiamare in vita il potenziale “eroico” (secondo uno dei termini più frequentemente adoperati dai georgeani nel chiarimento del loro concetto di interpretazione) annidato nelle pieghe dei testi antichi, non occultando la propria volontà e il proprio giudizio dietro la neutralità della procedura filologica, ma operando come mitologo, resuscitando cioè il carattere sistematico e coerente delle culture del passato, la relazione che lega in una compagine sintetica ogni possibile manifestazione di quelle culture, indipendentemente dal loro grado di strutturazione stilistica e formale.

La fedeltà manifestata a Dante da George e da molti dei suoi allievi¹⁶ è da intendere dunque in un’ottica tutt’altro che restaurativa. Né d’altra parte il poeta mira a un adattamento del predecessore a bisogni contingenti, legati alla legittimazione culturale delle classi egemoni nella Germania guglielmina. Su questo punto i georgeani sono collocati su posizioni antitetiche rispetto a quelle che più o meno nello stesso torno di tempo, ma soprattutto all’indomani della Prima guerra mondiale, caratterizzavano la ricezione italiana di Dante come formatore di coscienza civile, ricezione largamente predominante, per fare solo un esempio, nell’ambiente del liberalismo torinese e in particolare in Piero Gobetti¹⁷. Abbassare le opere del passato dei toni necessari a permettere al pubblico massificato del fine secolo una rapida comprensione dei loro sistemi di superficie corrispondeva esattamente, nell’opinione dei georgeani, alla tecnica di lettura specializzata in uso nella filologia di derivazione positivista. Introducendo l’edizione del 1912, George chiarisce il proprio disinteresse nei confronti di una trasposizione integrale dell’opera dantesca. L’astensione da qualunque possibile esperimento di ermeneutica estensiva va intesa non soltanto nel suo palese riferimento alle dimensioni complessive della *Commedia*, ri-

¹⁶ Tra i discepoli è in particolare Ernst Glöckner a prestare la propria assistenza ai lavori danteschi di George, curando fra l’altro la trascrizione delle versioni che verranno pubblicate nel 1919 sui *Blätter für die Kunst* (cfr. *Begegnung mit Stefan George. Aus Briefen und Tagebüchern 1913-1934*, Heidelberg 1972, p. 104). A Edgar Salin si deve la vivace memoria di una conversazione di argomento dantesco tenuta con il maestro nel corso di un viaggio in treno. In essa, al di là dell’inclinazione apodittica e autoritaria manifestata da George (tipica peraltro dei suoi colloqui con i membri più giovani del *Kreis*), viene in luce con molta nitidezza l’intensità febbrile del lavoro di chiarificazione intellettuale al quale la conoscenza della *Commedia* sollecitava gli allievi (Edgar Salin: *Um Stefan George*, cit., pp. 41-42). Sulla sopravvivenza dell’interesse per Dante nei componenti del cenacolo anche dopo la morte di George ha scritto Ulrich Raulff: *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, München 2009, pp. 247 ss.

¹⁷ Cfr. Emanuela Bufacchi: *Il mito di Dante nel pensiero di Gobetti*, Firenze 1994.

spetto alle quali – così George – anche «ein menschliches wirkungsleben»¹⁸ finirebbe per essere insufficiente, bensì soprattutto nell'effetto di amplificazione poetica che il traduttore si ripromette dall'esercizio coerente di un severo restringimento di prospettiva inteso a concentrare l'attenzione del lettore non sull'intreccio delle singole scene riprodotte, ma sulla potenza dei principi di costruzione inventiva applicati da Dante. La riduzione della *Commedia* a una successione disaggregata di episodi incentrati sulla pervasività di isolate soluzioni formulari o sulla suggestione esercitata dal carattere dei personaggi che ne sono protagonisti sarebbe stata del resto conforme, dal punto di vista del cenacolo, all'orientamento banalizzante tipico del rapporto fra cultura di massa e grandi opere della tradizione. Per George la sottrazione di tali opere al consumo distratto e strumentale dei ceti semicolti non può che basarsi, al contrario, sull'oscuramento dei tratti aneddotici legati al movimento complessivo della *Commedia* – dunque alla peripezia che riguarda Dante in qualità di personaggio finzionale, di visitatore dei regni oltremondani – e sulla valorizzazione della forza plastica sottesa al dettato poetico.

L'assimilazione di Dante e della sua opera al canone del *Kreis* chiama in causa gli stessi problemi di legittimazione che riguardano in generale il rapporto del gruppo con la tradizione e le pratiche ermeneutiche che da tale rapporto discendono¹⁹. Se la svolta di marca *geistesgeschichtlich* nella lettura del passato che i lavori maturati nel cenacolo aspirano ad avallare si basa sul rifiuto della pretesa positivista di obiettività ed equidistanza dall'oggetto ermeneutico e sulla formazione di un'attitudine spregiudicata al giudizio di valore, tale attitudine finirà per esplicitarsi di preferenza su opere già largamente canonizzate e investite perciò da una tradizione interpretativa già lungamente consolidata. Per essere riconosciuta nei suoi aspetti specifici e in particolare nella sua intenzione innovativa, la proposta ermeneutica avanzata di volta in volta dai componenti del *Kreis* è dunque obbligata a un alto indice di sociabilità, il quale non può che esprimersi in un movimento inclusivo, in un gesto protensivo di appello diretto alla solidarietà e all'empatia del lettore. Questa inclinazione al conseguimento di un effetto generalizzato ed estensivo contrasta però in modo evidente con l'ambizione del cenacolo a ricalibrare l'immagine della tradizione sulla misura di un nucleo ristretto di valori di eccellenza del tutto indisponibili a qualunque forma possibile di socializzazione e accessibili soltanto nei ter-

¹⁸ Dante: *Göttliche Komödie*, cit., p. 5.

¹⁹ Cfr. in generale Gerhard Zöfel: *Die Wirkung des Dichters. Mythologie und Hermeneutik in der Literaturwissenschaft um Stefan George*, Frankfurt am Main et al 1987.

mini di un'esperienza soggettiva e intuitiva dell'opera d'arte. Il conflitto tra queste due opposte esigenze è perfettamente presente a George e agli allievi, e se ne ritrova una traccia inconfondibile nella progressiva apertura del maestro, dopo anni di sdegnoso rifiuto, al perseguimento di una carriera accademica da parte di numerosi membri del *Kreis*, apertura che al principio degli anni Venti finirà per mettere capo a un'agguerrita strategia di estensione della capacità di influenza del gruppo attraverso l'acquisizione di cattedre universitarie.

L'incertezza fra il modello elitario praticato con assoluta severità all'altezza delle prime raccolte e una conversione in senso essoterico delle dottrine del cenacolo corrisponde all'oscillazione – che è tanto di metodo storiografico quanto di intenzione ideologica – nel trattamento delle figure dei grandi predecessori. Finché la relazione formativa con gli autori capitali della tradizione deve concretizzarsi entro i limiti di una ristretta comunità di spiriti rigidamente gerarchizzati e già preventivamente concordi sui principi generali delle pratiche interpretative in uso nel gruppo, nella rappresentazione dei modelli finiranno per prevalere i tratti di affermazione e identificazione, se non di vera e propria celebrazione agiografica. Quando invece i predecessori sono chiamati a esercitare la loro azione nel contesto generale della cultura contemporanea, evidentemente più complesso e meno lineare del semplice cenacolo, il loro profilo non può che venire movimentato dalla considerazione degli eventuali elementi di resistenza opposti alla strategia di persuasione elaborata dal *Kreis*. È questo per esempio il caso di Nietzsche, la cui collocazione nel *pantheon* dei georgeani, dapprima entusiasticamente sostenuta, viene messa sempre più chiaramente in discussione man mano che George scioglie il vincolo che negli ultimi anni dell'Ottocento lo aveva legato al gruppo monacense dei “cosmici”²⁰.

La prospettiva eternistica dalla quale il cenacolo inquadra la storia dello spirito, per la quale l'antico non consiste in un sistema storicamente de-

²⁰ Sulla ricezione del pensiero e della figura di Nietzsche nel *George-Kreis* cfr. Frank Weber: *Die Bedeutung Nietzsches für Stefan George und seinen Kreis*, Frankfurt am Main *et al.* 1989; Peter Trawny: *George dichtet Nietzsche. Überlegungen zur Nietzsche-Rezeption Stefan Georges und seines Kreises*, in *George-Jahrbuch*, 3, 2000-2001, pp. 34-68; Wolfgang Braungart: *George Nietzsche. «Versuch einer Selbstkritik»*, in *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 2004, pp. 234-258; Ritchie Robertson: *George, Nietzsche, and Nazism*, in *A Companion to the Works of Stefan George*. Ed. by Jens Rieckmann, Rochester, NY 2005, pp. 189-205; Ulrich Raulff: *Des Lesens Anfang ist das Ende der Legende. George und Nietzsche: Fragmente zu einem Doppelporträt*, in *Text+Kritik*, n. 168, 2005: *Stefan George*, pp. 76-85; Nikolas Immer: *Mit singender statt redender Seele. Zur Nietzsche-Rezeption bei Stefan George und seinem Kreis*, in *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Hrsg. von Thorsten Valk, Berlin 2009, pp. 55-86.

terminato di varianti pragmatiche, ma si realizza come espressione di una inclinazione morfologica, di un radicamento identitario che può come tale riproporsi in modo sostanzialmente inalterato in altri periodi, anche a distanza di diversi secoli, induce i georgeani, peraltro, a un apprezzamento del potenziale formativo proprio delle epoche passate esteso molto oltre il limite della specifica configurazione estetica assunta da tale potenziale, e che si spinge a comprendere livelli di interesse già compiutamente culturologico come le interazioni tra verbale e visuale, le manifestazioni immaginali collettive, l'incorporamento, sulla linea stilistica dominante in una certa epoca, di espressioni eccentriche, corrispondenti a modelli mentali minoritari e destinati a essere recepiti solo dopo un certo numero di anni. La storiografia del *Kreis* si costituisce per questa via come ricreazione e prolungamento delle tracce formative disseminate sia dall'antico, sia dalle riprese alle quali l'antico stesso, nella storia della sua ricezione, è stato sottoposto. L'innesto dei bisogni spirituali del presente sulla carica formativa del passato destruttura ogni possibile considerazione cronologica della storia e lascia emergere una linea spiraliforme di continuità spirituale che rende l'attività dei predecessori non soltanto pienamente disponibile, bensì soprattutto integrata e potenziata in modo costante dalla capacità degli uomini del presente di farne rivivere il significato sostanziale, liberandola dagli elementi perituri.

Dante und das Zeitgedicht, che per la sua collocazione nel *Siebenter Ring* – subito dopo il componimento incipitario degli *Zeitgedichte*, il quale ha un carattere palesemente programmatico e introduttivo – pone di fatto il *terminus a quo* nella galleria dei predecessori fissati da George, incorpora l'intenzione antimodernista del poeta nella prospettiva stessa del modello, attribuendo al personaggio di Dante una sdegnosa riflessione sullo squilibrio fra il suo valore individuale e la mediocrità della sua epoca, incapace di riconoscere il suo primato spirituale. La lontananza temporale rende l'identificazione con Dante molto più semplice che nel caso di Nietzsche o anche di Goethe, al quale nella medesima raccolta è dedicato un testo (*Zum Goethe-Tag*) oltremodo esplicito sull'incultura che George attribuisce a tutta la società tedesca del periodo guglielmino. Il travestimento in abito dantesco si conclude non a caso con una citazione trasparente («[...] doch des vollen feuers / Bedurft ich zur bestrahlung höchster liebe / Und zur verkündigung von sonn und stern») ²¹, che ha il compito di richiamare allusivamente i principi della trasmissione carismatica e della circolazione di ener-

²¹ Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. VI/VII: *Der Siebente Ring*, Stuttgart 1986, p. 9.

gie erotiche ai quali George, dopo la rottura con l'avanguardia monacense, intende conformare l'attività intellettuale del cenacolo.

Le versioni dalla *Commedia* innestano su questa generale congenialità ideologica della figura di Dante all'antimodernismo georgeano un lavoro di definizione stilistica della parola letteraria che mira evidentemente a emancipare l'atto traduttivo da ogni finalità pratica, riproducendo al livello secondario del testo tradotto il gesto di rinnovamento che percorre come esplicita intenzione poetologica tutta la pagina dantesca²². Nel ridimensionare attraverso costruzioni volutamente arcaizzanti e comunque lontanissime dall'uso corrente nella poesia del primo Novecento la distanza storica fra la lingua di Dante e quella del lettore contemporaneo, George intende sia elaborare un codice espressivo di assoluta coerenza formale, commisurato all'impassibile dominio stilistico esercitato dal modello, sia soprattutto tracciare le condizioni di legittimità per una lingua letteraria profondamente riformata, intrisa di una cognizione della necessità di un nuovo inizio ardente e al tempo stesso rigenerante, paragonabile – è chiaro – alla poderosa riorganizzazione dei materiali della tradizione che induce Dante a proclamare l'avvento di un nuovo stile e a evocarne in modo esplicito i predecessori.

Oltre a volgere i passaggi più celebri e di più incisiva potenza plastica, come gli episodi di Paolo e Francesca²³ e di Ulisse (canti V e XXVI dell'Inferno), l'apparizione di Beatrice nel canto XXX del Purgatorio o l'invocazione ad Apollo nel canto I del Paradiso, George si dedica infatti con particolare sollecitudine ai canti nei quali Dante mette in scena l'incontro con i poeti – più o meno vicini nel tempo – ai quali intende ancorare il proprio programma ideologico e letterario. Nel procedere, con l'atto stesso della traduzione, a un esperimento di riscrittura e di nuovo orientamento della tradizione coerente con la propria intenzione *kulturkritisch*, George conferisce ulteriore solidità a tale esperimento servendosi dei canti in cui lo stesso Dante ha composto l'archivio dei propri predecessori. Si succedono così Omero, Orazio, Ovidio e Lucano (canto IV dell'Inferno),

²² Non credo comunque che tale molteplice congenialità possa essere spinta al punto da identificare in Dante una fonte segreta e persistente di tutta la poesia di George, come fa – basandosi con eccessiva insistenza su fonti memorialistiche – Paul Gerhard Klussmann: *Dante und Stefan George. Über die Wirkung der «Divina Commedia» in Georges Dichtung*, in *Stefan George Kolloquium*. Hrsg. von Eckard Heftrich et al., Köln 1971, pp. 138-150.

²³ La versione della parte finale del V canto dell'Inferno è stata analizzata in modo dettagliato e suggestivo da Italo Michele Battafarano: *Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli – Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Bern et al. 2006, pp. 181-212.

il musico fiorentino Casella (canto II del Purgatorio), Sordello da Goito (canto IV del Purgatorio), Guido Guinizelli e Arnaut (canto XXVI del Purgatorio). Il vertice di questo raffinatissimo gioco di rispecchiamenti, pervaso da una viva inclinazione metapoetica, è nella traduzione del XXI canto del Purgatorio, nel quale Dante è testimone dell'omaggio reso da Stazio a Virgilio. La ripresa stilistica del modello diventa qui indistinguibile dall'aspirazione a costruire su questa stessa ripresa un sistema culturale organico in cui efficacia poetica e capacità mitografica si fondano in un ideale etico di esistenza potenziata. In una fascinosa catena di rimandi figurali l'antico e il moderno si ritrovano unificati nel segno dell'eccellenza estetica e della sua trasmissione carismatica. L'entusiasmo che spinge Stazio a gettarsi ai piedi di Virgilio, trascurandone l'ammonimento («Halt inne / O Bruder! du bist schein vor einem scheine»)²⁴, è il medesimo trasporto erotico sul quale George progetta di calibrare le relazioni di discepolato nell'ambito di quel *Kreis* che deve conferire espressione pragmatica alla potenza formativa dell'estetico²⁵.

La nozione di *Gestalt* presta al cenacolo un paradigma adatto a sostenere l'articolata concezione di formatività che sta alla base della poetologia georgeana²⁶, e sprigiona in quanto tale una capacità interpretativa nei confronti dei predecessori che si esplica non solo nella presentazione storiografica dei grandi autori della tradizione, bensì anche negli esercizi di revisione creativa come quelli praticati nel cantiere della traduzione (come è noto, una delle attività nelle quali George investe personalmente, a partire dalle prime annate dei *Blätter für die Kunst*, una notevole quantità di energie)²⁷. Già una considerazione meramente quantitativa mostra come le occorrenze del lemma corrispondente, che nelle raccolte di George si

²⁴ Dante: *Göttliche Komödie*, cit., p. 59.

²⁵ La traduzione dei versi finali del canto di Stazio può fungere qui da esempio delle procedure di variazione e adattamento applicate da George: «Und der erhob sich: Miss von meiner minne / Daran die ganze glut die mich entfache / Dass ich mich unsrer leerheit nicht entsinne / Mit schatten tue wie mit fester sache» (*ibidem*, «Ed ei surgendo: Or puoi la quantitate / comprender dell'amor ch'a te mi scalda, / quand'io dismento nostra vanitate, / trattando l'ombre come cosa salda»).

²⁶ Su tutte le diramazioni ermeneutiche che si dipartono dall'idea di *Gestalt* in George cfr. Francesco Rossi: *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis*, Würzburg 2011.

²⁷ Sulle questioni poste dall'attività di George come traduttore cfr. tuttora Hubert Arbogast: *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges*, Köln-Graz 1967 e poi, più di recente, Dirk Hoeges: *Deutsche Sonderwege oder im Westen nichts Neues? Baudelaire in Deutschland: George-Rilke-Nietzsche und die Blockade der Moderne in Literatur und Geschichte*, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 32, 2008, pp. 299-341.

mantengono a un indice di frequenza del tutto occasionale (due volte nel *Siebenter Ring*, una nei *Bücher* e nello *Stern des Bundes*), aumentino repentinamente nelle versioni dantesche, dove se ne registrano ben otto. Vista la disseminazione temporale delle traduzioni dalla *Divina Commedia* lungo l'intero arco dell'attività di George, sarebbe evidentemente improprio mettere in relazione diretta l'elevata recursività del termine «gestalt» (secondo il modo tipico della scrittura georgeana) alla crescente importanza che esso assume nell'ermeneutica del *Kreis*; e tuttavia è un fatto che tale termine, per le modalità del suo uso a cavallo fra traduzione e storiografia, occupa nel sistema culturale del poeta e del *Kreis* una posizione funzionale legata al discorso sul passato, ai modi della sua conoscenza, della sua interpretazione e della sua rievocazione in forme adeguate ai bisogni spirituali del presente.

Friedrich Gundolf attribuisce alla metaforologia della *Gestalt* un valore euristico generale e onnicomprensivo per la ricostruzione del profilo delle grandi personalità creatrici, viste in rapporto tanto alla loro vocazione individuale quanto all'influenza esercitata dalle condizioni pragmatiche nelle quali hanno operato (il grande trattato del 1916 su *Goethe* offre a questo proposito l'esempio più chiaro, grazie al lavoro teorico che Gundolf profonde sulla categoria di *Kräftekuigel*, che della *Gestalt* costituisce per molti aspetti una derivazione e una specificazione)²⁸. Per Gundolf e i georgeani il vantaggio di un'interpretazione morfologica della storia della cultura risiede nel fatto che la forma è il più efficace agente di *totalità* perché aderisce in modo prensile a qualunque manifestazione di intenzionalità discorsiva, indipendentemente da ogni possibile limitazione particolare, e si presta dunque a mettere in relazione reciproca, tramite la prestazione di una superficie mediale comune, tutte le espressioni di tale intenzionalità, così come si rendono riconoscibili lungo i canali della tradizione²⁹. In questo

²⁸ Sul metodo storiografico di Gundolf cfr. Ernst Osterkamp: *Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis*, in *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*. Hrsg. von Christoph König und Eberhard Lämmert, Frankfurt am Main 1993, pp. 177-198, Michael Thimann: *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte*, Heidelberg 2003 e Fiorenza Ratti: *Der Begriff der Gestalt in Friedrich Gundolfs wissenschaftlichen Darstellungen, in Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*. Hrsg. von Marina Marzia Brambilla und Maurizio Pirro, Amsterdam-New York 2010, pp. 245-260.

²⁹ Come ha rilevato Francesco Rossi: *Gesamterkennen*, cit., pp. 175 ss., l'obiettivo generale del cenacolo nelle sue imprese di carattere storiografico (e fondamentalmente nelle monografie dedicate alla serie dei grandi predecessori), è il riconoscimento intuitivo della cifra di tecnicità, e dunque di determinazione formale e intenzionalità costruttiva, che

senso, se applicata alla poesia di George, la categoria di *Gestalt* finisce per assumere un duplice carattere di crucialità, poiché si presta a marcare non soltanto in assoluto la condizione di eccellenza formativa che nell'ottica del cenacolo è propria del maestro, bensì anche, in particolare, i tratti caratteristici di una poetica, come quella georgeana, tutta fondata sulla promozione della forma come funzione dell'impersonalità e dell'oggettività sovraindividuale.

Nella monografia dedicata a George, pervasa dall'obiettivo di presentare il fondatore del cenacolo come il compitore e al tempo stesso come il superatore di una tradizione di cultura palesemente ricondotta a un modello esclusivo di comunicazione "da cresta a cresta", accessibile soltanto a un numero ristretto di spiriti congeniali, Gundolf si premura fin dalle prime battute di ancorare la categoria di *Gestalt* al piano dei rapporti fra la personalità di genio e il sistema delle influenze e dei condizionamenti nel quale essa è inserita. Fin dal *Goethe*, il filologo appare alla ricerca di un paradigma destinato, anche contro le indicazioni ermeneutiche di George, a inquadrare la disposizione formativa dei grandi creatori non più soltanto come espressione di una necessità interna e priva di connessioni con l'ambiente circostante, ma come il risultato di un complesso congegno di reciproco perfezionamento tra l'individuo di eccellenza e i suoi contemporanei. Per questa via Gundolf aspira in realtà tanto a fornire una soluzione al problema della collocazione degli artisti eminenti nel contesto di fenomeni storico-culturali di lunga durata (in altre parole al problema del rapporto fra il singolo e la tradizione), quanto a rilegittimare i compiti dello storico su una base più ampia e stabile rispetto a quella offerta dalla concezione di cultura dominante nel *Kreis*. Il cambio nella strategia mediale perseguita da George, con l'uscita dalla sfera ridotta della piccola comunità di spiriti affini e l'adozione di pratiche tipicamente intese all'espansione e all'accumulo di "capitale simbolico" (la fondazione di una rivista radicalmente *kulturkritisch* come lo *Jahrbuch für die geistige Bewegung*, la promozione della

sta alla base delle realizzazioni di cultura di una certa epoca. La metaforologia legata all'ambito della *Gestalt*, che Rossi ricostruisce in rapporto alla duplice semantica che la presidia (l'involucro formale dell'oggetto, ma anche il sistema dei procedimenti di elaborazione necessari alla formalizzazione dell'oggetto stesso), permea con tanta incisività le pratiche ermeneutiche dei georgeani perché offre al lavoro dello storico un paradigma onnivale, multidiscorsivo e transmediale che, mentre identifica nell'indice formale il tratto tuttora vitale della tradizione rispetto alla collocazione dell'ermeneuta, al tempo stesso sviluppa, per così dire, una discorsività orizzontale, in grado di mettere in comunicazione tra loro su un piano paritario tutte le linee lungo le quali in un certo periodo storico hanno trovato realizzazione le attitudini degli uomini alla costruzione di civiltà.

carriera accademica degli allievi più dotati³⁰, la selezione di un canone letterario nazionale a partire dalla pubblicazione, insieme a Karl Wolfskehl, dell'antologia in tre volumi *Deutsche Dichtung*, l'intervento diretto su questioni di interesse collettivo come la Prima guerra mondiale, alla quale George dedica nel 1917 il lungo e accidentato poemetto *Der Krieg*³¹), richiedeva infatti il passaggio a un meccanismo di comunicazione culturale che, senza pregiudicare il fondamento carismatico così saldamente incardinato nella poetologia georgeana, potesse funzionare anche oltre il limite della relazione pedagogica diretta e personale tra il maestro e l'allievo³², accreditando insomma il maestro non solo come il culmine di una tradizione preesistente, bensì anche come l'iniziatore di una tradizione completamente nuova e in quanto tale socializzabile. Tale passaggio non può evidentemente che riverberarsi a ritroso anche sulle tecniche di rappresentazione della tradizione adottate dall'ermeneuta. In questa chiave Gundolf scrive di George:

Jeder geschichtlichen Gestalt entspricht nur eine Zeit, und jede Zeit hat nur ein erlösendes oder erfüllendes Wort, nur eine ganz wahre Tat. Danach ob gerade ihr Wort und ihre Tat den ganzen Verkörperer findet oder ob sie in vielen Halben zerflattert und verdämmert, oder gar stumm bloßes Treiben, Ahnen und Sehnen bleibt, danach bemißt sich zuletzt die Größe und Frucht eines Zeitalters.³³

La storicizzazione di George risponde per Gundolf in ogni caso a un impulso di carattere eternistico, la sua poesia e tutta la sua concezione estetica vengono collocate nel punto di intersezione tra campi di forze con-

³⁰ D'obbligo su questi argomenti il rimando allo studio di Rainer Kolk: *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Tübingen 1998.

³¹ Cfr. Dirk von Petersdorff: *Als der Kampf gegen die Moderne verloren war, sang Stefan George ein Lied*, in *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 43, 1999, pp. 325-352, Horst Nalowski: *Stefan George: «Der Krieg» (1917). Kontext, Rezeption, Deutungaspekte*, in *Begegnung der Zeiten. Festschrift für Helmut Richter zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Regina Fasold, Leipzig 1999, pp. 299-310 e Jürgen Egyptien: *Die Haltung Georges und des George-Kreises zum 1. Weltkrieg*, in *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem «Siebenten Ring»*. Hrsg. von Wolfgang Braungart u. a., Tübingen 2001, pp. 197-212.

³² Cfr. Carola Groppe: *«Dein rechter lehrer bin ich wenn ich liebe / Mein rechter hörer bist du wenn du liebst»*. *Erziehungskonzepte und Erziehungsformen im George-Kreis*, in *George-Jahrbuch*, 2, 1998-1999, pp. 107-140.

³³ Friedrich Gundolf: *George*, Berlin 1920, p. 2. E ancora: «Jede Kraft und jede Gestalt, was sie auch sein mag, ist durch ihr bloßes Erscheinen ein Element des Zeitalters dem sie erscheint – durch ihre Umrisse, womit sie auch gefüllt sein mag, hebt sie sich dem vorgefundenen Raum ein und ab, schafft und erleidet Grenzen» (p. 13).

trastanti, tra polarità in conflitto che la potenza sintetica del genio riesce prodigiosamente a stringere in una configurazione unitaria, imponendo al disordine annidato nella proliferazione delle forme visibili la disciplina di una destinazione morfologica trascendente:

Der Gesamt Mensch hat in George allein heute seinen Dichter gefunden, unter zahllosen Schriftstellern der Menschheit, der Gesellschaft, der Persönlichkeit, oder anderer Teilfunktionen des Zeitalters. Das mag man die «Idee» nennen deren Erscheinung er ist .. man mag später andre Namen für sie finden. Sie ist keine literarische Technik wie «Symbolismus», keine Lebensanschauung wie «Ästhetizismus» – keine politisch-gesellschaftliche Gesinnung wie «Aristokratentum». Sie ist die Einheit einer Person mit einer kosmischen Lage und einem geschichtlichen Augenblick .. die Einheit einer Seele mit einem ewigen Raum und einer einmaligen Zeit. Diese Idee setzt entgegen der Verheutigung (Aktualisierung) der Werte das Ewige, der Veröffentlichung der Werte das Geheimnis, der Benutzung und dem Genuß den Zauber, der Masse die Gestalt, der Einzelung (Atomisierung) den Bund. Dem reißenden Fluß, daß eine Welle die andere verschlingt, setzt George entgegen die wachsende Kugel, die alles bewahrt und immer neues einbegreift mit der verborgen strahlenden, nie ertastbaren Mitte.³⁴

La funzione normativa esercitata nei confronti dell'informe dal principio di coerenza morfologica affermato come criterio ermeneutico nel rapporto con i predecessori acquisisce ulteriore efficacia nel transito all'ambito finzionale, e in particolare alla pratica traduttiva. Sempre nella premessa all'edizione del 1912 George inserisce la potenza formativa del poema dantesco nel novero delle caratteristiche che lo collocano all'origine di una linea di tradizione del tutto innovativa nella storia della poesia occidentale. Con la traduzione di una scelta di passi significativi, così George, si intende portare in piena luce «das dichterische · ton bewegung gestalt: alles wodurch Dante für jedes in betracht kommende volk (mithin auch für uns) am anfang aller Neuen Dichtung steht»³⁵. Il traduttore tocca qui in modo esplicito la questione delle responsabilità interpretative che gli competono rispetto al testo originario e pone alla base dell'efficacia estetica della *Commedia* l'interazione fra sistemi di forze ed elementi eterogenei – il suono, il movimento, l'energia plastica – liberi di dispiegarsi in un

³⁴ *Ivi*, p. 27. Cfr. Wolfgang Braungart: *Gundolfs George*, in *Germanisch-Romanische Monatschrift*, N.F. 43, 1993, pp. 417-442.

³⁵ Dante: *Göttliche Komödie*, cit., p. 5.

campo dinamico. Fissato questo perimetro programmatico, le occorrenze del termine «gestalt» nei canti tradotti da George, ove non siano da leggere in un'ottica di pura e semplice equivalenza rispetto al lemma dantesco (per esempio nel canto XV dell'Inferno, dove «verdorrte / gestalt»³⁶ traduce in modo abbastanza piano «cotto aspetto», o ancora nel canto XXX del Paradiso, dove «in gestalt des kreises»³⁷ non varia granché «in circular figura»), appaiono pressoché univocamente pervase dallo sforzo di tracciare un'immagine sintetica e globale dell'umano, alimentata da una corrispondenza senza soluzione di continuità fra la psicologia o la condizione (post)esistenziale del personaggio rappresentato e il suo aspetto esteriore. George persegue in vari passaggi della sua impresa traduttiva l'obiettivo di sviluppare e stabilizzare una poetica dell'evidenza gestuale (o della «perentorietà»), come ha sostenuto Wolfgang Braungart)³⁸ destinata a soddisfare sia le esigenze semantiche poste in particolare dalla lingua della *Divina Commedia*, sia in generale la necessità di legittimare ideologicamente la posizione di Dante (inteso, coerentemente con le inclinazioni ermeneutiche dei georgeani, come “Gesamtmensch”, detentore cioè di un'energia plastica in grado di esplicitarsi anche oltre i confini dell'estetico) nella galleria dei predecessori. Una poetica della forza e dello slancio morfologico che si esercita di preferenza, a contatto con la galleria di destini individuali che George ha a disposizione nella *Commedia*, attraverso una tensione costante alla concretizzazione dell'immagine, alla stabilizzazione somatica. Il tessuto di analogie figurali che si stende sulla struttura teologica dell'opera dantesca viene risemantizzato da George nel senso di una drastica spinta all'individuazione corporea come modo di esplicitazione visibile dell'unità psicosomatica delle figure rappresentate. Si spiega così il ricorso al termine «gestalt» anche in passaggi nei quali il testo originale non prevede specificazioni sostantivali. Nella versione del canto II del Purgatorio, per esempio, il dialogo con Casella, che in Dante è introdotto da un laconico «Rispuosemi», viene ancorato alla dimensione fisica e tangibile dei parlanti, localizzati tramite il richiamo alla visibilità della loro presenza contingente. Il soggetto, infatti, non resta implicito nella mera indicazione della forma verbale corrispondente, ma viene nominato in modo esplicito, sia pure dietro il velo di una riduzione metonimica: «Und die gestalt: Wie ich im irdischen leibe / Dich liebte werd ich auch gelöst dich lieben – / Ich warte

³⁶ *Ivi*, p. 34.

³⁷ *Ivi*, p. 143.

³⁸ Cfr. Wolfgang Braungart: *Metánoia. Georges Poetik der Entschiedenheit*, in *Frauen um Stefan George*. Hrsg. von Ute Oelmann und Ulrich Raulff, Göttingen 2010, pp. 59-83.

gern · doch künde was Dich treibe»³⁹. Nel canto VIII del Paradiso, ancora, Dante descrive l'aspetto trasfigurato in cui gli appare Carlo Martello, mostrando come dai suoi tratti promani un'inarrestabile impressione di letizia: «E quanta e quale vid' io lei far piùe / per allegrezza nova che s'accrebbe, / quando parlai, a l'allegrezze sue!» (in George «Ich sah sie vertiefen und erweiten / Und dass noch neue seligkeit ihr werde · / Nachdem ich sprach · zu ihren seligkeiten») ⁴⁰. Al culmine di questo processo di spiritualizzazione, la figura inizia a parlare: «Così fatta, mi disse: “Il mondo m'ebbe / giù poco tempo; e se più fosse stato, / molto sarà di mal, che non sarebbe”». In George il risultato della trasformazione di Carlo Martello è reso con l'ausilio del termine «gestalt»: «In der gestalt sprach sie: Ich war der erde / Nur kurze frist: hätt ich mehr zeit gewonnen · / Nicht käme · die nun kommt · soviel beschwerde»⁴¹. La dimensione morfologica del personaggio investe qui non più soltanto il suo aspetto, ma tutto il complesso del suo potenziale performativo. Il possesso di una forma coincide con la dinamica della sua acquisizione. L'eccellenza spirituale viene presentata come il culmine di un progressivo perfezionamento, al termine del quale l'individuo aderisce alla forma che gli è propria. Alla base della poetologia georgeana c'è questa insistenza sempre serrata sul carattere intenzionale e consapevole dei procedimenti di costruzione culturale. Nell'idea di *Gestalt* come effetto di una paziente, graduale attività di configurazione si ritrovano i meccanismi di determinazione identitaria che pervadono sia i grandi processi epocali, sia le vicende spirituali dei singoli individui.

³⁹ *Ivi*, p. 56. Il passo è evidentemente fondamentale nell'ottica della poetica georgeana anche per l'idea della relazione di continuità che nell'individuo di eccellenza tiene insieme l'espressione corporea e la disposizione spirituale: «Rispuosemi: “Così com'io t'amai / nel mortal corpo, così t'amo sciolta: / però m'arresto; ma tu perché vai?”».

⁴⁰ *Ivi*, p. 118.

⁴¹ *Ibidem*.

* * *

Hans W. Giessen
(Częstochowa)

*Eine frühe mediale Beschäftigung mit der Genderproblematik
aus der Männerperspektive – zu Herbert Grönemeyers Popsongtext
«Männer» und seinen Folgen*

Abstract

Pop songs can be used as semiotic signs to give insight into public opinion simply because they have to prove themselves successful in a commercial environment: they should reflect, not contradict, the general attitudes of the song's buyers. In this article I will refer to the song «Männer» by Herbert Grönemeyer, questioning whether its text really breaks with traditional role models. I come to a somewhat qualifying answer. However, especially since Grönemeyer does not contradict the old role model, he seems to be credible when he ignores it in his later song «Mensch».

1. Historische und gesellschaftliche Einordnung

Die jüngere deutsche Geschichte hat auch die öffentliche Beschäftigung mit der Geschlechtsproblematik geprägt. Der Zeit des Nationalsozialismus mit seiner eindeutigen Rollenzuschreibung¹ folgten die Aufbaujahre, die Frauen (auch aufgrund der Abwesenheit vieler Männer in Folge des Krieges und der Gefangenschaft) neue Möglichkeiten brachten – die man aber nicht öffentlich thematisierte, geschweige denn begründete, und die in den fünfziger Jahren (nach der Rückkehr der Männer) auch schnell wieder beschränkt wurden². – Die Aufbruchsstimmung der späten sechziger Jahre konzentrierte sich zunächst auf die Aufarbeitung des Nationalsozialismus; dies war freilich auch der Ausgangspunkt weiterer Diskussionslinien, die in der Regel emanzipatorisch, auf Gleichberechtigung ausge-

¹ Gehmacher, Johanna; Hauch, Gabrielle (Hrsg.), *Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen*. Innsbruck: Studienverlag 2007

² Unruh, Trude (Hrsg.), *Trümmerfrauen – Biografien einer betrogenen Generation*. Essen: Klartext-Verlag 1987

richtet waren. Aus diesem Grund ist die Frauenbewegung³ eine der wichtigsten «Neuen Sozialen Bewegungen»⁴, die in dieser Zeit ihren Ursprung hat.

In der Regel gehen Emanzipationsbewegungen von den Gruppierungen aus, die sich emanzipieren wollen. Die Diskussion und Kritik der begrenzten Partizipationsmöglichkeiten von Frauen erfolgte deshalb zunächst und überwiegend durch Frauen⁵.

Im Folgenden möchte ich mich auf den entsprechenden Diskurs im Kontext von Popsongtexten konzentrieren. Dies erscheint mir vor allem deshalb interessant, weil Popsongs – damals: zumindest in den westlichen, kapitalistischen Ländern, also auch in der “alten” Bundesrepublik – als kommerzielle Produkte auch einen (auf wie begrenzte Teilgruppen auch immer bezogenen) kommerziellen Erfolg aufweisen mussten. Entscheidend war dafür oft die Musik; in Songs, die nicht dem Genre des Schlagers angehörten⁶, sondern andere Zielgruppen anpeilten, spielte und spielt der Text aber eine ebenfalls ausschlaggebende Rolle. Zumindest darf er den Grundüberzeugungen der Zielgruppe nicht widersprechen, sollte im Gegenteil deren Wertvorstellungen widerspiegeln. Gerade weil Popsongs kommerzielle Produkte sind, eignen sie sich für semiotische Studien zu Tendenzen und Entwicklungen der öffentlichen Meinung (zumindest von Teilöffentlichkeiten)⁷.

Vor diesem Hintergrund ist die Beobachtung bedeutsam (und eine weitere Bestätigung der soeben beschriebenen Überlegungen), dass in Folge der genannten historischen Entwicklungen der späten sechziger, der siebziger und achtziger Jahre Popsongs erfolgreich waren, in denen Frauen ihre gesellschaftliche Position gerade auch im Konflikt mit einer männlich

³ Hertrampf, Susanne, «Ein Tomatenwurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotests in der BRD». In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Frauenbewegung*. Bonn: BpB 2008

⁴ Roland Roth, Dieter Rucht (Hrsg.), *Neue Soziale Bewegungen in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main; New York: Campus 1987

⁵ und dies bezieht sich in einem zweiten Schritt auch auf die theoretische und historische Darstellung dieser weiblichen Emanzipationsbewegung, so dass auch die soeben zitierte Literatur zur Frauen- und Geschlechtergeschichte und zur Frauenbewegung, ohne dass dies beabsichtigt war, nur Autorinnen aufweist, keine Autoren: Johanna Gehmacher und Gabrielle Hauch, Trude Unruh sowie Susanne Hertrampf.

⁶ Port le Roi, André, *Schlager lügen nicht, deutscher Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen: Klartext-Verlag 1998; Moritz, Rainer, *Schlager*. München: dtv 2000

⁷ Giessen, Hans W., «Indikatoren des Zeitgeistes. Poptexte beschreiben gesellschaftliche Entwicklungen». In: *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung*. 39. Jahrgang 1994 Nummer 3, 307-313.

dominierten Gesellschaft thematisierten. Solche Songs waren etwa «Unbeschreiblich weiblich» von Nina Hagen⁸ aus dem Jahr 1978, der bereits im Titel ein neues weibliches Selbstbewusstsein andeutet – das offenbar von einer so großen Gruppierung in der Gesellschaft geteilt wurde, dass dem Song als einem der ersten mit einer entsprechenden Thematik auch ein kommerzieller Erfolg beschieden war. Er wurde infolge dessen auch in vielen populären Veröffentlichungen thematisiert: So charakterisierte Hermann Haring die Sängerin nur wenige Jahre später explizit als «radikal in ihrer ganzen Weiblichkeit»; sie personifiziere die «emanzipierte Frau»⁹. – Die Gruppe «Insisters» bestand nur aus Frauen (mit bekannten Musikerinnen wie Rosa Precht), eine Tatsache, die damals Aufmerksamkeit erregte, da die Rock- und Popmusik bis dahin fast ausschließlich männlich dominiert war. Die Gruppe war sich ihres besonderen Status’ auch bewusst; im Text zum Song «Alles Bräute» aus dem Jahr 1981 beispielsweise heißt es, nicht ohne Ironie, dass sie nun eine «Marktlücke» besetzt habe¹⁰. – Eine Hymne für sich emanzipierende Frauen, die nun auch von Männern Verhaltensänderungen erwarteten und selbstbewusst versuchten, ihre Bedürfnisse und Wünsche einzufordern, hat Ina Deter mit ihrem 1982 erschienenen Song «Neue Männer braucht das Land»¹¹ geschrieben; der Song wurde entsprechend weit rezipiert¹². – Ebenfalls nur aus Frauen bestand die Gruppe «Strapaze», die sogar die lesbische Liebe in ihren Songs als politische Reaktion auf die Lieblosigkeit und das Machtstreben der Männer propagiert hat; auch ihr Plattentitel (aus dem Jahr 1983) ist Programm: Er lautet «Wild und weiblich»¹³.

Zu diesem Zeitpunkt gab es aber auch bereits erste Texte, die sich den neuen Diskussionen aus der Männerperspektive gestellt haben. Bereits aus dem Jahr 1981 datiert das «Lied vom Mannsein» Konstantin Weckers¹⁴.

⁸ Hagen, Nina, «Unbeschreiblich weiblich». In: Hagen, Nina; Nina Hagen Band, *Nina Hagen Band*. Berlin: CBS (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1978

⁹ Haring, Hermann, *Rock aus Deutschland / West. Von des Rattles bis Nena: Zwei Jahrzehnte Heimatklang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984. 125 f.

¹⁰ Insisters, «Alles Bräute». In: Insisters, *Moderne Zeiten*. Berlin: CBS (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl), 1981

¹¹ Deter, Ina, «Neue Männer braucht das Land». In: Deter, Ina; Ina Deter Band, *Neue Männer braucht das Land*. Berlin: Universal (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl), 1982

¹² Koch, Albrecht, *Angriff aufs Schlaraffenland. 20 Jahre deutschsprachige Popmusik*. Berlin: Ullstein 1987, 210

¹³ Strapaze, *Wild und weiblich*. Berlin: Tritt-Record (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1983

¹⁴ Wecker, Konstantin, «Lied vom Mannsein (Song)». In: Wecker, Konstantin, *Live*. München: Polydor (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1979

Auffällig ist, dass es in diesem Song bereits um eine Neudefinition der Männerrolle geht. Männliche Machtansprüche scheinen (noch?) so eng mit den allgemein von Männern erwarteten Verhaltensweisen assoziiert, dass Wecker in dem Moment, in dem er (und sei es nur als lyrisches Ich im Songtext) auf sie verzichtet, Schwierigkeiten mit seiner Rolle als Mann erlebt – und sogar Probleme hat, seiner männlichen Persönlichkeit gerecht zu bleiben, wenn er geschlechtsbedingte Abhängigkeitsstrukturen beim Umgang mit Frauen vermeiden will. Trotz (oder wegen) dieser selbstkritischen Beschäftigung mit der eigenen, männlichen Rolle erreichte der Song ein gewisses Aufsehen.

Noch weit mehr Beachtung fand rund fünf Jahre später ein Song Herbert Grönemeyers mit dem Titel «Männer»¹⁵. Er erschien auch als Single¹⁶, die in der Hitparade auf eine Position unter den zehn meistverkauften Titeln aufstieg. Der kommerzielle Erfolg deutet die Virulenz und Akzeptanz an, die das Thema inzwischen offenbar hatte. Auch die Presse würdigte den Song. Der «Spiegel» beispielsweise betonte in einem eigens diesem Lied gewidmeten Artikel, Grönemeyer habe «sich seine Geschlechtsgegnossen mit liebevoller Unerbittlichkeit» vorgenommen; er sei «den Überbleibseln nicht-reformierter Männlichkeit wie verstopften Arterien und emotionaler Verklemmtheit [...] mit harten Rhythmen zuleibe» gerückt¹⁷.

Im Folgenden soll untersucht werden, ob Grönemeyers Song diesen Aussagen tatsächlich entspricht und was sein Erfolg über die Diskussion der Geschlechterrollen aussagt.

2. Individuelle Einordnung in Leben und Werk Herbert Grönemeyers

Herbert Grönemeyer wurde am 12. April 1956 in Göttingen als jüngster von drei Söhnen eines Bauingenieurs geboren¹⁸. Bereits 1957 siedelte die Familie ins Ruhrgebiet über; dort – genauer: in Bochum – wurde er 1963 eingeschult, dort besuchte er auch ab 1966 das Gymnasium. Die El-

¹⁵ Grönemeyer, Herbert, «Männer». In: Grönemeyer, Herbert, 4630 Bochum. Köln: EMI (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1984

¹⁶ Grönemeyer, Herbert, *Männer*. Köln: EMI (Tonträger: Schallplatte-Singleauskoppelung / Vinyl), 1984

¹⁷ o. A. «Auch Menschen». In: *Der Spiegel. Das deutsche Nachrichtenmagazin*. Nummer 35, (27. August 1984), 168-169, hier 168.

¹⁸ Die biographischen Angaben folgen der umfassenden Biographie: Hoffmann, Ulrich, *Grönemeyer. Biografie*. Hamburg: Hoffmann & Campe 2003, sowie insbesondere auch dem Text des Munzinger-Archivs, *Herbert Grönemeyer, deutscher Rock- und Popsänger, Komponist, Textdichter und Schauspieler*. Ravensburg: Munzinger (Loseblattsammlung, 8 Seiten), letzte Aktualisierung: Mai 2012.

tern legten großen Wert darauf, ihren Söhnen eine bildungsbürgerliche Erziehung angedeihen zu lassen (mit Klavierunterricht und humanistischer Oberschule samt Latein- und Griechischunterricht). Mit Erfolg: So wurde einer seiner Brüder Medizinprofessor an der Universität Witten/Herdecke¹⁹ – und selbst die Karriere des jungen Herbert, obwohl im Rockbetrieb angesiedelt, hielt bildungsbürgerlichen Ansprüchen wohlstand.

Bereits 1974, noch während der Schulzeit, sprach Herbert Grönemeyer beim Schauspielhaus Bochum vor, um sich dort als Pianist und Bühnenmusikschreiber zu verdingen (Klavierunterricht hatte er bis zum 18. Lebensjahr). Bereits vor dem Abitur, das er 1976 bestand, konnte er im Theater Erfolge verbuchen und Bühnenmusiken für Shakespeare-Stücke komponieren, etwa für «Das Wintermärchen», den «Kaufmann von Venedig» oder «Wie es euch gefällt».

Das Schauspielhaus Bochum erlebte in den siebziger Jahren eine künstlerische Hochphase, was insbesondere auf das Engagement des innovativen Regisseurs Peter Zadek²⁰ zurückzuführen war. Zadek setzte den jungen Bühnenmusiker auch als Schauspieler ein. Eine frühe Bühnenrolle hatte Grönemeyer im «Kaufmann von Venedig». So entwickelte die Karriere schnell eine beträchtliche Eigendynamik. Gastrollen hatte Grönemeyer an weiteren renommierten Häusern wie dem Schauspielhaus Hamburg, der Freien Volksbühne in Berlin, am Stuttgarter Staatstheater und am Schauspielhaus Köln – stets vermittelt durch Peter Zadek und meist unter seiner Regie. Zadek war auch der Regisseur des ersten Films, an dem Herbert Grönemeyer mitwirkte²¹.

Einen Karrierhöhepunkt erreichte Grönemeyer 1981 mit der Verfilmung des Bestsellers «Das Boot» nach dem Roman von Lothar-Günther Buchheim und unter der Regie von Wolfgang Petersen²². Der Film wurde mit rund 3,5 Millionen Zuschauern ein großer Erfolg. Jetzt war Grönemeyer einem breiten Publikum bekannt. Diese Tatsache hatte natürlich auch Auswirkungen auf den Musiker Grönemeyer; bei der Musik lag of-

¹⁹ Rieg, Timo, «Eine Revier-Vision: Kur an der Ruhr. Timo Rieg über Dietrich Grönemeyer». In: Rieg, Timo (Hrsg), *Bochumer Bekannte*. Bochum: biblioviel Verlag 2002. 127-133.

²⁰ Peter Zadek, *My way: eine Autobiographie 1926-1969*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004

²¹ Behan, Brendan (Buchvorlage); Böll, Heinrich (Übersetzung, deutsches Drehbuch); Zadek, Peter (Regie), *Die Geisel*. Köln: WDR, 1977

²² Buchheim, Lothar-Günther (Buchvorlage, Drehbuch); Petersen, Wolfgang (Regie), *Das Boot*. München: Bavaria, 1981

fenbar sein Hauptehrgeiz. Allerdings hatten sich seine Platten²³ bisher eher schlecht verkauft.

Dennoch dominierte in der breiteren Öffentlichkeit zunächst noch die Wahrnehmung des Schauspielers Herbert Grönemeyer. 1983 stand er mit Nastassja Kinski in «Frühlingssinfonie»²⁴ in der Rolle des deutschen Komponisten Robert Schumann vor der Kamera; Nastassja Kinski spielte seine Gattin Clara Schumann-Wieck.

1984 erfolgte dann aber der Durchbruch als Musiker. Die LP «4630 Bochum»²⁵ – eine Liebeserklärung an die Stadt, die so prägend für Grönemeyer war – wurde mehrfach ausgezeichnet und entwickelte sich zur «bis 1985 bestverkauften deutsche[n] Langspielplatte»²⁶, und der ausgekoppelte Song «Männer»²⁷ wurde gar, wie erwähnt, zum Hit.

Bemerkenswert ist, dass die Filmrollen, die bis dahin den Ruhm Herbert Grönemeyers ausgemacht hatten, eher traditionellen Männerbildern verpflichtet waren. Im Film «Das Boot» spielt Grönemeyer den Leutnant eines deutschen U-Bootes im Zweiten Weltkrieg. Der Film spielt ausschließlich in einer Männerwelt unter Kriegsbedingungen. Zunächst scheint die Situation im Film «Frühlingssinfonie» etwas anders zu sein, da ein Komponist der romantischen Stilepoche möglicherweise anderen, zumindest weniger kriegerischen Werten verpflichtet zu sein scheint; gerade im Verhältnis zu seiner Frau hat sich Robert Schumann aber als sehr chauvinistisch erwiesen und sie, seiner eigenen Karriere zuliebe, an eigenen Erfolgen gehindert. Auch hier verhält sich Grönemeyer (in seiner Filmrolle) mithin entsprechend des klassischen Männerbilds. Möglicherweise wurde die Beschäftigung mit dem männlichen Rollenbild im Song «Männer» gerade deshalb als besonders authentisch erlebt, weil Grönemeyer bis dahin das klassische Männerbild verkörpert hat.

²³ Grönemeyer, Herbert, *Grönemeyer*. Stuttgart: Intercord (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1978; Grönemeyer, Herbert, *Zwo*. Stuttgart: Intercord (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl), 1980; Grönemeyer, Herbert, *Total egal*. Stuttgart: Intercord (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl), 1982

²⁴ Schamoni, Peter (Drehbuch, Regie), *Frühlingssinfonie*. Berlin: Allianz-Filmproduktion, 1983

²⁵ Grönemeyer, Herbert, *4630 Bochum*. Köln: EMI (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1984

²⁶ Koch, Albrecht, *Angriff aufs Schlaraffenland. 20 Jahre deutschsprachige Popmusik*. Berlin: Ullstein 1987. 210

²⁷ Grönemeyer, Herbert, *Männer*. Köln: EMI (Tonträger: Schallplatte-Singleauskoppelung / Vinyl) 1984

3. Der Song «Männer»

Der Songtext ist zunächst eine mehr oder weniger willkürlich zusammengestellt erscheinende Ansammlung und Auflistung von Eigenschaften und Verhaltensweisen, die offenbar als für Männer charakteristisch angesehen werden:

Männer nehmen in den Arm
Männer geben Geborgenheit
Männer weinen heimlich
Männer brauchen viel Zärtlichkeit

Männer sind so verletzlich
Männer sind auf dieser Welt einfach unersätzlich

Männer kaufen Frauen
Männer stehn ständig unter Strom
Männer baggern wie blöde
Männer lügen am Telefon

Männer sind allzeit bereit
Männer bestechen durch ihr Geld und ihre Lässigkeit

Männer haben's schwer, nehmen's leicht
Außen hart und innen ganz weich
Werden als Kind schon auf Mann geeicht
Wann ist ein Mann ein Mann

Männer haben Muskeln
Männer sind furchtbar stark
Männer können alles
Männer kriegen 'n Herzinfarkt

Männer sind einsame Streiter
müssen durch jede Wand, müssen immer weiter

Männer haben's schwer, nehmen's leicht
Außen hart und innen ganz weich
Werden als Kind schon auf Mann geeicht
Wann ist ein Mann ein Mann

Männer führen Kriege
Männer sind schon als Baby blau
Männer rauchen Pfeife

Männer sind furchtbar schlau
 Männer bauen Raketen
 Männer machen alles ganz genau
 Männer kriegen keine Kinder
 Männer kriegen dünnes Haar
 Männer sind auch Menschen
 Männer sind etwas sonderbar

Männer sind so verletzlich
 Männer sind auf dieser Welt einfach unersetzlich

Männer haben's schwer, nehmen's leicht
 Außen hart und innen ganz weich
 Werden als Kind schon auf Mann geeicht
 Wann ist ein Mann ein Mann

Im Gegensatz zur Kritik, die Frauen zum Beispiel in den oben genannten Songtexten (etwa Nina Hagens oder der Gruppe «Strapaze») an Männern und männliche Machtstrukturen richten, ist Herbert Grönemeyers (männliche) Kritik (natürlich – aus Selbstschutz?) weniger pauschalisierend und (selbst-) ablehnend. Immerhin werden männliche Verhaltensweisen und die Machtstrukturen, die mit ihnen gebildet worden sind, nicht mehr als selbstverständlich angesehen. Eine Möglichkeit, die Selbstkritik erträglich erscheinen zu lassen, ist immer wieder die ironische Brechung und Überzeichnung («Männer sind schon als Baby blau»).

Der Text nennt sowohl Eigenschaften, die positive Emotionen wecken, als auch kritische, wobei beispielsweise der Machtaspekt («Männer kaufen Frauen.» – «Männer führen Krieg») als offenbar typischer Bestandteil männlichen Verhaltens eingeschätzt wird. Auffällig ist, dass Herbert Grönemeyer in diesem Text dennoch eine scheinbare Gleichwertigkeit und damit Wertneutralität suggeriert, indem positive wie negative Aspekte des «Mannseins» (insofern im Gegensatz zum «Lied vom Mannsein» Konstantin Weckers) unterschiedslos nebeneinander gestellt werden. Es entsteht der Eindruck einer Beschreibung, die vielleicht nicht umfassend ist, aber doch alle wichtigen Phänomene darstellt. Gerade die scheinbar gleichwertige Auflistung verstärkt den Eindruck einer neutralen und mithin lediglich deskriptiven Intention.

Insgesamt findet sich eine Ansammlung von Aussagen, die in Gruppen zusammengefasst sind, wobei der Song hier dennoch mit (unterstellten) Werturteilen der Konsumenten spielt. Die Gruppen haben zwar keine Konsequenz für den Songkontext, spielen aber (und akzeptieren schein-

bar) gesellschaftskritische Positionen, die männliche Verhaltensweisen in positiv und negativ differenzieren.

Der Text beginnt mit eher positiv assoziierten Aspekten, die aber offenbar, so die Suggestion Grönemeyers, Bestandteil der Verhaltensweisen aller Männer sind («Männer nehmen in den Arm / Männer geben Geborgenheit»). «Geborgenheit geben» ist nur aus einer Position der Stärke möglich. Aber es ist fraglich, ob die männliche Stärke tatsächlich in der suggerierten Form existiert, denn sofort relativiert Grönemeyer, indem er betont, dass Männer selbst viel Zärtlichkeit benötigen und wohl nicht einmal eigene Schwäche zulassen und akzeptieren können (da sie nur «heimlich weinen» können). Wie gesagt, löst der Text die Gegensätze aber nicht auf, sondern stellt sie nur deskriptiv nebeneinander. Offenbar ist eine Auflösung für Grönemeyer nicht möglich, da Verhaltensweisen von Männern (und Erwartungen an Männer) so vielschichtig und komplex sind, dass ein geschlossenes Bild illusorisch ist. Auch die refrainartige Frage «Wann ist ein Mann ein Mann» kann so interpretiert werden.

Die Analyse des Songtextes muss allerdings auch zu dem Ergebnis führen, dass nicht alle Parallelsetzungen Grönemeyers sinnvoll sind. Manche scheinen höchst unterschiedlichen Kategorien zu entstammen und ausschließlich einem Reim oder einer verbalen Parallele geschuldet zu sein, etwa «Männer kriegen keine Kinder / Männer kriegen dünnes Haar». Gerade weil hier offenbar ästhetische und nicht inhaltliche Gründe zur Parallelisierung geführt haben, wirkt sie weder inhaltlich noch ästhetisch überzeugend. Offenbar ist es Herbert Grönemeyer also noch nicht einmal wichtig, seine Parallelisierungen konsistent zu halten. So changiert der Song auch zwischen ernsthafter Auseinandersetzung der Genderproblematik und (typisch männlicher?) Unernsthaftigkeit.

Im Gegensatz zu dem, was Song und Text zunächst zu suggerieren scheinen (und was auch beispielsweise die dem Song gewidmete Rezension des «Spiegel» behauptet), handelt es sich also nicht um eine Kritik des «Mannseins», sondern eher um eine Bestätigung des traditionellen Rollenbilds, das allerdings (dennoch und immerhin) der Hinterfragung geöffnet wird und um zuvor gesellschaftlich noch wenig akzeptierte Aspekte (wie: «Männer sind so verletzlich»). Vielleicht hat auch dieses Changieren zwischen Erwartungshaltungen den Erfolg des Songs ermöglicht: Die Thematisierung bestätigt die Kritiker(innen) traditioneller männlicher Verhaltensweisen, während sich die Männer durch den Song (und etwa im Gegensatz zu den genannten Songs Nina Hagens oder der Gruppe «Strapaze») nicht herausgefordert fühlen müssen.

Herbert Grönemeyer inszeniert sich also nicht im Gegensatz zum Männerbild seiner Filmrollen, sondern bestätigt sogar dieses Bild, reichert es aber um weitere Aspekte an, so dass es selbstkritischer erscheint, als es tatsächlich ist, aber auch reicher und reifer. Immerhin wird damit die Tür zu weiteren Entwicklungen geöffnet. Um mehr handelt es sich nicht; dies immerhin wird aber erreicht.

4. *Vom Mann zum Menschen*

1999 war Herbert Grönemeyer von mehreren persönlichen Schicksalsschlägen betroffen: Insbesondere verstarben innerhalb kurzer Zeit sowohl seine Frau, als auch sein Bruder²⁸. Erst nach einer langen Trauerphase von über drei Jahren erschien ein neues Album: «Mensch»²⁹. Ein wichtiges Thema war seine Trauer, die Verzweiflung und seine Suche nach neuen Lebensbegründungen und -perspektiven. Dies zeigte sich besonders eindrucksvoll bei den Single-Auskopplungen «Mensch»³⁰ und «Der Weg»³¹. Beide Songs wurden als tiefmenschliche und doch künstlerisch durchgestaltete Trauerlieder interpretiert, denen es über das individuelle Leid hinaus gelungen sei, allgemeine Aussagen zu unserer Existenz zu formulieren. Nicht nur die Kritik, auch das Publikum war berührt. So wurde «Mensch» zum ersten Titel Herbert Grönemeyers, der den Spitzenplatz der Verkaufshitparade eroberte, und in Fernsehshows wie «Wetten dass ...?»³² oder «Menschen Bilder Emotionen»³³ gab es jeweils Standing Ovationen für den Musiker. Einer Pressemitteilung des Bundesverbands Musikindustrie zufolge wurde die Audio-CD «Mensch» fast vier Millionen Mal verkauft; damit ist sie das meistverkaufte Album der deutschen Musikgeschichte³⁴. Schließlich wurde «Mensch», einer Meldung des «Evangelischen Presse-

²⁸ Die biographischen Angaben folgen erneut Hoffmann, Ulrich, *Grönemeyer. Biografie*. Hamburg: Hoffmann & Campe 2003, sowie insbesondere dem Text des Munzinger-Archivs, *Herbert Grönemeyer, deutscher Rock- und Popsänger, Komponist, Textdichter und Schauspieler*. Ravensburg: Munzinger (Loseblattsammlung, 8 Seiten), letzte Aktualisierung: Mai 2012

²⁹ Grönemeyer, Herbert, *Mensch*. Köln: EMI (Tonträger: Album / Audio-CD), 2002

³⁰ Grönemeyer, Herbert, «Mensch». Köln: EMI (Tonträger: Single / Audio-CD), 2002

³¹ Grönemeyer, Herbert, «Der Weg». Köln: EMI (Tonträger: Single / Audio-CD), 2002

³² o.A., *Wetten dass ...?*. Mainz: ZDF (Fernsehshow), 9. 11. 2002

³³ o.A., *Menschen Bilder Emotionen*. Köln: RTL (Fernsehshow), 15. 12. 2002

³⁴ o.A., Pressemitteilung. In: Bundesverband Musikindustrie. Berlin: BVMI (Pressemitteilung), 2. 7. 2010

dienstes» vom 7. November 2002 zufolge³⁵, gar in Gottesdiensten als «offizielle Kirchenmusik» eingesetzt.

Momentan ist richtig
Momentan ist gut
Nichts ist wirklich wichtig
Nach der Ebbe kommt die Flut

Am Strand des Lebens
Ohne Grund, ohne Verstand
Ist nichts vergebens
Ich bau die Träume auf den Sand

Und es ist, es ist ok
Alles auf dem Weg,
Und es ist Sonnenzeit
Unbeschwert und frei

Und der Mensch heißt Mensch
Weil er vergisst,
Weil er verdrängt
Und weil er schwärmt und stählt
Weil er wärmt, wenn er erzählt

Und weil er lacht,
Weil er lebt
Du fehlst.

Das Firmament hat geöffnet,
Wolkenlos und ozeanblau
Telefon, Gas, Elektrik
Unbezahlt, und das geht auch

Teil mit mir deinen Frieden,
Wenn auch nur geborgt
Ich will nicht deine Liebe
Ich will nur dein Wort

Und es ist, es ist ok
Alles auf dem Weg

³⁵ o.A., Meldung. In: Evangelischer Pressedienst. Frankfurt: epd (Agenturmeldung), 7. 11. 2002

Und es ist Sonnenzeit
Ungetrübt und leicht

Und der Mensch heißt Mensch
Weil er irrt und weil er kämpft
Und weil er hofft und liebt,
Weil er mitfühlt und vergibt

Und weil er lacht
Und weil er lebt
Du fehlst.

Oh, weil er lacht,
Weil er lebt
Du fehlst.

Es ist, es ist ok
Alles auf dem Weg
Und es ist Sonnenzeit
Ungetrübt und leicht

Und der Mensch heißt Mensch
Weil er vergisst,
Weil er verdrängt

Und weil er schwärmt und glaubt,
Sich anlehnt und vertraut

Und weil er lacht
Und weil er lebt
Du fehlst.

Oh, es ist schon ok
Es tut gleichmäßig weh
Es ist Sonnenzeit
Ohne Plan, ohne Geleit

Und der Mensch heißt Mensch
Weil er erinnert, weil er kämpft
Und weil er hofft und liebt
Weil er mitfühlt und vergibt

Und weil er lacht,

Und weil er lebt,
Du fehlst.

Oh, weil er lacht,
Weil er lebt,
Du fehlst.

Erneut ist der Text eher assoziativ und verbindet mehrfach konnotierte Phraseme, so dass ein vielschichtiges Bild entsteht, das aber vor allem vom Erfahrungsschatz und der Bewertungskompetenz des Hörers beziehungsweise Lesers abhängt³⁶. Auffällig ist, dass Grönemeyer – noch deutlich stärker als in seinem «Männer»-Text – private Bilder mit scheinbaren (oder unterstellten) anthropologischen Konstanten koppelt. Auffällig ist ebenfalls, dass es keinen eindeutigen Gesamteindruck gibt. Immerhin ist die Tendenz des Songs, der Trauereindruck widersprechend, positiv.

In unserem Zusammenhang scheint zudem interessant, dass Grönemeyer die Trauerproblematik offensiv darstellt, sie thematisiert und – trotz des Eindrucks, die Welt sei nicht gerecht – die positiven Aspekte der gemeinsamen Vergangenheit in den Vordergrund stellt. Es wird häufig darauf verwiesen, dass dies nicht dem traditionellen Männerbild entspricht, da Männer tendenziell «anders trauern», stärker als Frauen ihre Trauer «leugnen», mit «Zorn», «Verbitterung», «Abhängigkeit» oder Kontrollwünschen reagieren. – Während Frauen «nach außen» trauern (wie hier Grönemeyer mit seinem Liedtext), trauern Männer ansonsten eher «im Innern»; während Frauen «in der Trauer die Gemeinschaft» suchen (erneut, so kann man anfügen, analog zu Grönemeyers Vorgehen, indem er einen Song über seine Trauer schreibt), suchen Männer ansonsten eher «das Alleinsein». Helmut Kirschstein, auf den diese Zitate zurückgehen³⁷, betont explizit den Gegensatz zu Grönemeyer, dessen Song «Der Weg» er als Exempel für eine andere Trauerform einführt.

³⁶ Muckel, Wenke, «Phraseologismen als Stilmittel in Liedtexten von Grönemeyer». In: Europhras 2012 («Phraseologie und Kultur»). Maribor 2012

³⁷ Kirschstein, Helmut, Männer trauern anders. Typisch männliche Strategien angesichts von Tod und Verlust – und wie sich damit umgehen ließe. In: Osnabrück: Osnabrücker Hospiz-Verein, Vortrag (unter – http://www.kirchenkreis-norden.de/go/kknorden/_ws/_resource/_ts_1317314860000/rO0ABXQAWmR5bjptb2R1bGVzL3NpdGVzL3dlYnNpdGUvcGFnZXMvaG9tZS9zdXBlemludGVuZGVudHVyL3ZvenRyZ2UvbWFpbi9fcGFnZV9pZlF9vX2FkdmFuY2VkXzI4Ng==/link01/maennertrauernanders-osnabrueck.pdf (21. September 2005).

Noch wenige Jahre zuvor wäre es wohl kaum möglich gewesen, dass ein deutscher Popmusiker seine private, individuelle Trauer, so öffentlich dargestellt hätte. Dies deutet auf öffentliche Wandlungsprozesse, die vor den kulturellen Veränderungen der späten sechziger, der siebziger und achtziger Jahre nicht denkbar waren.

Im Fall Herbert Grönemeyers kommt aber das Bild hinzu, das sich die Öffentlichkeit von ihm gebildet hatte. Wie bereits dargestellt, hatte er ursprünglich in Filmen das klassische Männerbild verkörpert, das auch von einer gewissen Härte sich selbst und seiner Umwelt gegenüber geprägt war. Auch der Song «Männer», der weit stärker als die Filmrollen mit der realen Person Herbert Grönemeyers assoziiert werden kann, hat ja bewusst die klassischen männlichen Klischees bestätigt, sie zumindest thematisiert und aufgrund der Kombination auch mit problematischen Aspekten des «Mannseins» einem nicht nur positiven, sondern «umfassenden» Gesamtbild geöffnet.

Werden die beiden Texte nebeneinander gestellt, so finden sich in «Männer» Aussagen, die den Behauptungen Helmut Kirschsteins entsprechen. So heißt es in «Männer: Männer sind einsame Streiter» – in «Mensch» (und dem Parallelsong «Der Weg») geht Grönemeyer dagegen bewusst mit seiner Trauer an die Öffentlichkeit; in «Männer» heißt es, erneut analog zu Kirschstein: «Männer haben's schwer, nehmen's leicht / Außen hart und innen ganz weich» – wohingegen im Text zum Song «Mensch» festgestellt wird: «Und der Mensch heißt Mensch / [...] / Weil er mitfühlt und vergibt».

«Mensch» ist ganz offensichtlich der Oberbegriff – er schließt den «Mann» mit ein. In der Folge hat sich das Männerbild, das Grönemeyer präsentiert, und damit auch die Person Grönemeyers und ihre Bewertung durch die Öffentlichkeit verändert. Erst im Kontext mit dem Song «Mensch» zeigt sich, dass sie in der Tat nun auch Weichheit und Trauer impliziert. Gerade weil Grönemeyer die klassischen Aspekte des Männerbilds nicht negiert hatte, konnte er nun überzeugend Trauer und Weichheit ausdrücken: Er wird vom Publikum offenbar nicht darauf reduziert.

Weit weniger als gemeinhin angenommen ist mithin der Song «Männer» ein Zeichen dafür, dass das heutige Deutschland weniger auf scheinbar männliche Schemata und Werte reduziert werden kann – im Gegensatz zum Song «Mensch», der nun in der Tat ein gereiften Männer- und Menschenbild auch massenerfolgreich darstellt. Allerdings hat der Song «Männer» in einem dialektischen Prozess die Voraussetzungen dazu geschaffen, dass zumindest die Person Herbert Grönemeyer diesen Prozess glaubhaft darstellen konnte. Damit hat die Titelfolge von «Männer» zu

«Mensch» eine über das individuelle Schicksal Grönemeyers hinausgehende Aussagekraft. Sie kann (semiotisch) so interpretiert werden, dass und wie sich die deutsche Gesellschaft gewandelt hat.

Literaturverzeichnis

- Behan, Brendan (Buchvorlage); Böll, Heinrich (Übersetzung, deutsches Drehbuch); Zadek, Peter (Regie), *Die Geisel*. Köln: WDR 1977.
- Buchheim, Lothar-Günther (Buchvorlage, Drehbuch); Petersen, Wolfgang (Regie), *Das Boot*. München: Bavaria 1981.
- Deter, Ina, «Neue Männer braucht das Land». In: Deter, Ina; Ina Deter Band, *Neue Männer braucht das Land*. Berlin: Universal (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1982.
- Gehmacher, Johanna; Hauch, Gabrielle (Hrsg.), *Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen*. Innsbruck: Studienverlag 2007.
- Giessen, Hans W., «Indikatoren des Zeitgeistes. Poptexte beschreiben gesellschaftliche Entwicklungen». In: *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung*. 39. Jahrgang 1994, Nummer 3, 307-313.
- Grönemeyer, Herbert, *Grönemeyer*. Stuttgart: Intercord (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1978.
- Grönemeyer, Herbert, *Zwo*. Stuttgart: Intercord (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1980.
- Grönemeyer, Herbert, *Total egal*. Stuttgart: Intercord (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1982.
- Grönemeyer, Herbert, *4630 Bochum*. Köln: EMI (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1984.
- Grönemeyer, Herbert, «Männer». In: Grönemeyer, Herbert (1984), *4630 Bochum*. Köln: EMI (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1984.
- Grönemeyer, Herbert, *Männer*. Köln: EMI (Tonträger: Schallplatte-Singleauskopplung / Vinyl) 1984.
- Grönemeyer, Herbert, *Mensch*. Köln: EMI (Tonträger: Album / Audio-CD), 2002.
- Grönemeyer, Herbert, «Mensch». Köln: EMI (Tonträger: Single / Audio-CD), 2002.
- Grönemeyer, Herbert, «Der Weg». Köln: EMI (Tonträger: Single / Audio-CD), 2002.
- Hagen, Nina, «Unbeschreiblich weiblich». In: Hagen, Nina; Nina Hagen Band, *Nina Hagen Band*. Berlin: CBS (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1978.
- Haring, Hermann, *Rock aus Deutschland / West. Von des Rattles bis Nena: Zwei Jahrzehnte Heimatklang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1984.

- Hertrampf, Susanne, «Ein Tomatenwurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotests in der BRD». In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Frauenbewegung*. Bonn: BpB 2008.
- Hoffmann, Ulrich, *Grönemeyer. Biografie*. Hamburg: Hoffmann & Campe 2003.
- Insisters, «Alles Bräute». In: Insisters, *Moderne Zeiten*. Berlin: CBS (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1981.
- Kirschstein, Helmut, Männer trauern anders. Typisch männliche Strategien angesichts von Tod und Verlust – und wie sich damit umgehen ließe. In: Osnabrück: Osnabrücker Hospiz-Verein, Vortrag (unter http://www.kirchenkreis-norden.de/go/kknorden/_ws/resource/_ts_1317314860000/r00ABXQAWmR5bjptb2R1bGVzL3NpdGVzL3dlYnNpdGUvcGFnZXvaG9tZS9vX2BlcludGVuZGVudHVyL3ZvcnRyZ2UvbWVfbi9fcGFnZV9pZF9vX2FkdmlFuY2VkXzI4Ng==/link01/maennertrauernanders-osnabrueck.pdf (21. September 2005)).
- Koch, Albrecht, *Angriff aufs Schlaraffenland. 20 Jahre deutschsprachige Popmusik*. Berlin: Ullstein. 1987.
- Moritz, Rainer, *Schlager*. München: dtv 2000.
- Muckel, Wenke, «Phraseologismen als Stilmittel in Liedtexten von Grönemeyer». In: Europhras 2012 («Phraseologie und Kultur»). Maribor 2012.
- Munzinger-Archiv, *Herbert Grönemeyer, deutscher Rock- und Popsänger, Komponist, Textdichter und Schauspieler*. Ravensburg: Munzinger (Loseblattsammlung, 8 Seiten), letzte Aktualisierung: Mai 2012.
- o. A., «Auch Menschen». In: *Der Spiegel. Das deutsche Nachrichtenmagazin*. Nummer 35, 27. August 1984, 168-169.
- o.A., *Wetten dass ...?* Mainz: ZDF (Fernsehshow) 9. 11. 2002.
- o.A., *Menschen Bilder Emotionen*. Köln: RTL (Fernsehshow), 15. 12. 2002.
- o.A., Pressemitteilung. In: Bundesverband Musikindustrie. Berlin: BVMI (Pressemitteilung), 2. 7. 2010.
- o.A., Meldung. In: Evangelischer Pressedienst. Frankfurt: epd (Agenturmeldung), 7. 11. 2002.
- Port le Roi, André, *Schlager lügen nicht, deutscher Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen: Klartext-Verlag 1998.
- Rieg, Timo, «Eine Revier-Vision: Kur an der Ruhr. Timo Rieg über Dietrich Grönemeyer». In: Rieg, Timo (Hrsg), *Bochumer Bekannte*. Bochum: biblioviel Verlag 2002. 127-133.
- Roland Roth, Dieter Rucht (Hrsg.), *Neue Soziale Bewegungen in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main; New York: Campus 1987.
- Schamoni, Peter (Drehbuch, Regie), *Frühlingsinfonie*. Berlin: Allianz-Filmproduktion 1983.
- Strapaze, *Wild und weiblich*. Berlin: Tritt-Record (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1983.
- Unruh, Trude (Hrsg.), *Trümmerfrauen – Biografien einer betrogenen Generation*. Essen: Klartext-Verlag 1987.

Wecker, Konstantin, «Lied vom Mannsein (Song)». In: Wecker, Konstantin, *Live*. München: Polydor (Tonträger: Langspielplatte / Vinyl) 1979.

Zadek, Peter, *My way: eine Autobiographie 1926-1969*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.

* * *

Chiara Maria Buglioni
(Milano)

*Uno spazio tutto per sé. La poetica degli «Ingolstädter Stücke»
dal punto di vista di Marieluise Fleißer*

Abstract

Although the *Fleißer-Forschung* has always emphasized the link between Marieluise Fleißer and the strong personalities she worked with in the Weimar period, little attention has been paid to her active role as a playwright. This paper aims to demonstrate the original value of Fleißer's artistic project by adopting Pierre Bourdieu's theory of cultural production. The analysis of Fleißer's "position-takings" in the *Ingolstädter Stücke* unravels the personal viewpoint from which her aesthetic choices are defined, as well as the "differential signification" of her poetics within the literary field.

Il «punto di vista» evocato nel titolo si riferisce alla critica sociologica di Pierre Bourdieu. La teoria dei campi verrà utilizzata in questo saggio per offrire una cornice metodologica al discorso sull'elaborazione e ricezione degli *Ingolstädter Stücke*. Il lavoro effettuato in archivio sulle versioni e sulle riscritture dei due drammi ha messo in luce l'inadeguatezza della *Fleißer-Forschung* nel comprendere e spiegare le «strategie» poetiche di Marieluise Fleißer, intese come prese di posizione rispetto alla forma d'arte da difendere e realizzare in ambito teatrale. Analizzare il valore differenziale delle scelte fleißeriane rispetto agli impulsi del campo teatrale nell'epoca weimariana e negli anni Sessanta è necessario per identificare il progetto artistico dell'autrice, rimasto finora ai margini del dibattito critico.

Il termine *Ingolstädter Stücke* indica le opere teatrali che la scrittrice bavaresi ambienta nella città natale: *Fegefener in Ingolstadt* e *Pioniere in Ingolstadt*¹.

¹ Nel Marieluise Fleißer-Archiv di Ingolstadt (abbr.: MFA) è conservato il lascito della scrittrice. Per la prima versione di *Fegefener in Ingolstadt* si fa riferimento al *Bühnenmanuskript* del Arcadia-Verlag, mai pubblicato (segnatura VI, 1A). Sempre nel MFA si trovano gli schizzi per la prima rielaborazione di *Fegefener* (dicembre 1970- inizi 1971), indicati come VI, 1B. Per l'edizione del 1928 di *Pioniere in Ingolstadt* si fa riferimento al dattilo-

La prima, che reca originariamente il titolo *Die Fußwaschung*, viene composta dalla Fleißer nel 1924. Grazie all'intervento di Brecht, il dramma debutta il 25 aprile 1926 nella *matinée* domenicale della Junge Bühne (Deutsches Theater). Benché sia Brecht a gestire l'allestimento, la regia viene affidata formalmente a Paul Bildt. Il 25 marzo 1928, la Junge Bühne di Dresda ospita poi la prima di *Pioniere in Ingolstadt*: alla regia di Renato Morodo viene imputata la fredda accoglienza ricevuta dall'opera. Nel 1929 Brecht la propone a Ernst Joseph Aufricht, per metterla in scena al Theater am Schiffbauerdamm. Brecht cede la regia a Jacob Greis, ma continua a gestire la *pièce* secondo i suoi fini – smascherare l'ipocrisia dell'antiliberal Repubblica di Weimar, creando uno scandalo e inducendo così la polizia a censurare l'opera. Come programmato, dopo la *première* del 30 marzo, il vicepresidente della polizia minaccia di vietare lo spettacolo se non verranno eliminate le scene che oltraggiano la morale pubblica, cosa che Brecht e Aufricht, soddissfatti, accettano. La critica si scinde in voci soddisfatte, come Kerr e Ihering, o ingiuriose come la stampa di destra e i giornali di Ingolstadt. La Fleißer, ignara del tutto, resta sorpresa e coinvolta da uno scandalo che segnerà la dolorosa rottura con il gruppo di Brecht. La scrittrice rinnega l'opera dopo gli avvenimenti del '29 e solo quando Helene Weigel, nel 1967, le propone di allestirla, decide di rimettervi mano. Mentre il progetto della vedova di Brecht è destinato al fallimento, a causa dei problemi del Berliner Ensemble, nel febbraio 1968 Rainer Werner Fassbinder porta in scena una rivisitazione di *Pioniere (Zum Beispiel Ingolstadt)*. Lo spettacolo fassbinderiano segna l'inizio di una *Renaissance* delle opere fleißeriane: la nuova generazione di drammaturghi e registi esalta Marieluise Fleißer, al pari di Ödön von Horváth, come modello di riferimento per il *Kritischer Realismus*. La nuova versione fleißeriana di *Pioniere* debutta al Residenztheater München il 1 marzo 1970 con la regia di Niels-Peter Rudolph. *Fegefeuer in Ingolstadt* viene invece ripreso dalla Fleißer nel dicembre 1970, quando Horst Laube, direttore artistico e *Dramaturg* della Wuppertaler Bühne, e il regista Günther Ballhausen esprimono alla drammaturga l'intenzione di mettere in scena la *pièce*. La Fleißer rielabora il testo che debutta a Wuppertal il 30 aprile del 1971. Nello stesso anno viene curato un allestimento del dramma a Ingolstadt, con la regia di Heinz Engels: la *première* è il 30 ottobre. Le versioni degli anni Settanta sono le uniche riconosciute dall'autrice e autorizzate per la pubblicazione nei *Gesammelte Werke*,

scritto incompleto e al manoscritto, altrettanto incompleto, del 1929 (Arcadia-Theater-Verlag): segnatura VI, 2A del MFA.

l'opera omnia in tre volumi che Suhrkamp pubblica nel 1972². Già il curatore Günther Rühle, però, decide di aggiungere alla *vorläufige Fassung* di *Pioniere* il testo della messinscena epurata del 1929 a Berlino, pubblicato per Arcadia-Theaterverlag. Le differenze di contenuto e forma tra i due testi sono consistenti, tanto che la versione definitiva è preceduta da un intenso lavoro dell'autrice, ricco di *Entwürfe* e *Vorarbeiten*. Anche l'edizione del 1929, d'altronde, presenta un testo differente da quello della prima versione del 1928. Il discorso per *Fegefeuer in Ingolstadt* è analogo: la versione originaria dal titolo *Die Fußwaschung* non è conservata, mentre rimane testimonianza dei notevoli cambiamenti strutturali dalla versione del 1926 alla riscrittura del 1971.

1. Lacune nella critica e necessità di una svolta metodologica

Se si esaminano i contributi offerti dalla *Fleißer-Forschung* all'interpretazione degli *Ingolstädter Stücke*, risulta chiaro che l'accento viene posto sull'insicurezza sia artistica, sia personale della drammaturga, da un lato ricettiva nei confronti degli stimoli letterari che nel corso degli anni incontra e, quindi, sprovvista di autostima e instabile³; dall'altro, psicologicamente succube del genio brechtiano o della follia di Draws-Tychsen, a tratti velleitariamente ribelle in un ambiente sociale e culturale maschilista⁴. In altri

² Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, 3 Bände [1. Dramen; 2. Roman, Erzählende Prosa, Aufsätze; 3. Gesammelte Erzählungen]. Hrsg. Günther Rühle. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972. I *Gesammelte Werke* verranno indicati con la sigla GW, seguita dall'indicazione del volume.

³ Il termine *Instabilität* appare proprio in Silvia Henke, *Fehl am Platz. Studien zu einem kleinen Drama im Werk von Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer und Djuna Barnes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, p. 119. *Unselbstständigkeit*, *Beeinflussbarkeit* e *Unsicherheit* sono invece i sostantivi scelti da Günther Lutz, *Die Stellung Marieluise Fleißer in der bayrischen Literatur*. Frankfurt/M, Bern: Peter Lang, 1979, pp. 101-102. Una sentenza definitiva viene infine da Angelika Führich, *Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht-Fleißer- Hornáth- Gmeyner*. Heidelberg: Carl Winter, 1992. La studiosa, parlando del costante dubbio di Marieluise Fleißer sulle proprie capacità drammaturgiche, afferma che questo «hält sie immer wieder in Abhängigkeitsverhältnissen fest und hält sie davon zurück, sich als eine selbstständige Dramatikerin zu entwickeln» (p. 59).

⁴ Almeno da menzionare, l'analisi di Susan L. Cocalis, ««Weib ist Weib»: Mimetische Darstellung contra emanzipatorische Tendenzen in den Dramen Marieluise Fleißers». In: *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hrsg. Werner Paulsen. Bern: Franke, 1979. Qui la «prospettiva femminile» della Fleißer viene considerata una sovrastruttura in grado di determinare le sue scelte stilistiche, condannandola a rappresentare con esattezza quanto incontra in una società sciovinista come quella weimariana (p. 209). Ancora più significa-

casi, invece, come nello studio di Annette Bühler-Dietrich su *Fegefeuer in Ingolstadt*⁵, le peculiarità stilistiche fleißeriane vengono lette quali risposta all'estetica brechtiana; la tendenza a rielaborare i testi teatrali viene anche considerata un mero «tributo» dell'autrice all'orizzonte di attesa post-Sessantotto⁶. Come si evince già da questi brevi accenni, la ricezione dei drammi fleißeriani, con le loro diverse riscritture ed edizioni, è inscindibile dall'influenza di Brecht e dal nome di Horváth, ma anche la duplice etichetta «Volksstück» e «dramma socialista» costituisce dagli anni Settanta un ambito di dibattito per i critici. Gli approcci metodologici sinora adottati dalla critica escludono a priori la specificità della drammaturgia di Marieluise Fleißer, negandole un attivo ruolo di autrice. Sicuramente, analisi come quelle della Bühler-Dietrich o della Waterstraat problematizzano il rapporto tra le scelte drammaturgiche della Fleißer e le possibili scelte che le si presentavano negli anni della Repubblica di Weimar e negli anni Settanta, tuttavia non rilevano quella tensione – presente in ogni poetica – tra le predisposizioni personali dell'autrice e le correnti letterarie della sua epoca. Come sottolinea la principale biografa e studiosa fleißeriana degli anni Ottanta, Moray McGowan, per Marieluise Fleißer la scrittura è *Selbstbehauptung*⁷: scrivere significa attuare scelte precise, quindi è impensabile far scomparire la dimensione umana e individuale dell'autore dietro ai condizionamenti derivanti dal campo sociale e dal campo di produzione letterario-teatrale. La tesi della McGowan, per cui il processo di scrittura significherebbe per Marieluise Fleißer soprattutto ricerca di autonomia, ricompare nella critica fleißeriana solo nel 2006 con un articolo di Birgit Haas. La studiosa inserisce la poetica della drammaturga di Ingolstadt all'interno di opposte correnti artistiche, affermando con forza l'esistenza di una sua indipendente marca stilistica. Sebbene questo saggio costituisca una svolta nell'interpretazione degli *Ingolstädter Stücke*, incontra due grossi limiti: innanzitutto la Haas cede alla tentazione romantico-biografica di ac-

tiva, appare in questo ambito la dissertazione della Brüns sulla «posizione autoriale anarchico-erotica» della Fleißer all'interno della «società fallocratica»: Elke Brüns, *Außenstehend, ungelenkt, kopfüber, weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlene Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1998, pp. 158-159.

⁵ Annette Bühler-Dietrich, *Auf dem Weg zum Theater: Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

⁶ Come in Anne Waterstraat, «Ein System und keine Gnade». *Zum Zusammenhang von Gottesbild, Sündenverständnis und Geschlechtsverhältnis in ausgewählten Texten Marieluise Fleißers*. Frankfurt/M [u.a.]: Lang, 2000, p. 13.

⁷ Moray McGowan, *Marieluise Fleißer*. München: C. H. Beck Verlag, 1987, p. 153.

costare la scrittrice ai suoi due grandi amori delusi, per cui afferma che «Fleißer befindet sich auf der Schnittstelle konträrer Poetiken: Ihr Schreiben bewegt sich zwischen Objektivismus und Subjektivismus, arbeitet sich ab an den Gegensätzen zwischen Brecht und Draws-Tychsen»⁸, identificando cioè in una dimensione manichea due sole correnti con le quali la Fleißer si sarebbe dovuta confrontare, prima di aggrapparsi alla *Weimarer Klassik* e, in particolare, a Schiller. In secondo luogo, la trattazione non è inquadrata in nessuna cornice metodologica, tanto da mostrare in diversi punti ciò che Bourdieu chiama «l'illusione retrospettiva»⁹, ossia quell'approccio non scientifico che considera gli eventi più recenti di un autore come esito naturale delle sue esperienze o dei suoi comportamenti precedenti. La Haas sembra cercare, a posteriori, quelle differenze nello stile fleißeriano in grado di comprovare la coerente maturazione artistica rispetto alla *Neue Sachlichkeit* e al richiamo della «innere Stimme», come se la vita della Fleißer presupponesse un sartriano «progetto originario».

Al fine di non cadere nell'indeterminatezza scientifica o nella tendenziosità di una critica che cerca il significato di un testo come risultato di un'interpretazione che persegue i propri fini, occorre scegliere per l'analisi di *Fegefeuer* e *Pioniere* una teoria letteraria che consenta di lavorare contestualmente su diversi orizzonti metodologici e di esaminare la realtà del prodotto letterario sia da una prospettiva storico-sociale, sia dal «punto di vista» dell'autore. L'apertura e, nel contempo, la comprensività del metodo sono indispensabili, in quanto si tratta di analizzare opere teatrali, vale a dire testi che vivono solo nella contingenza rappresentativa e nella materialità incarnata della scena; inoltre, la particolare posizione autoriale della Fleißer, sempre legata agli intellettuali che la scoprirono e la celebrarono prima e dopo la seconda guerra mondiale, richiede un approccio critico in grado di inserire la ricettività artistica nella giusta dimensione, rivalutando le scelte stilistiche. È innegabile che la Fleißer subisca il fascino delle poetiche sviluppate dalle forti personalità con cui condivide parte del percorso artistico e personale (Feuchtwanger, Brecht, Draws-Tychsen), ma è altresì vero che ne rifiuta molte altre e che la sua sensibilità di osservatrice e scrittrice ha bisogno di sperimentare e trovare di volta in volta, con il mutare delle circostanze e delle esperienze, una forma espressiva appagante.

⁸ Birgit Haas, «Marieluise Fleißers Schreiben zwischen “innerer Stimme” und Neuer Sachlichkeit». In: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Hrsg. Sabine Kyora und Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, p. 215.

⁹ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*, 1992, 1998; trad. it. a cura di A. Boschetti e E. Bot-taro, *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore, 2005, p. 258. D'ora in poi solo *Regole*.

Il metodo proposto in questo studio è basato sulla teoria dei campi di Pierre Bourdieu, ossia sulla considerazione del campo letterario come «uno spazio di relazioni oggettive fra posizioni»¹⁰. Il sociologo francese non nega l'importanza della posizione occupata dallo scrittore nel campo di produzione culturale, ma denuncia il fatto che l'analisi delle cause «esterne»¹¹ non risulti sufficiente a inquadrare la logica specifica dell'opera, la quale va altresì considerata nella sua genesi artistica. Il punto di vista autoriale diventa centrale, al pari della dimensione storico-sociale: esso non è altro che l'insieme delle prese di posizione estetiche in rapporto alle quali l'autore costruisce il suo progetto artistico, «va inteso come vista presa a partire da un punto, assumendo una delle posizioni estetiche possibili, attualmente o virtualmente, nel campo dei possibili (e prendendo così posizione in merito alle altre posizioni)»¹². Benché lontano da qualunque idealizzazione dello scrittore-creatore, Bourdieu rivaluta l'autore come agente. Se la scrittura è un atto, allora l'autore, nel momento in cui compone un testo, si situa attivamente nello spazio dei possibili che gli si offrono, compiendo scelte che comportano altrettanti rifiuti. La teoria dei campi afferma, quindi, la necessità di comprendere «il significato differenziale» che contraddistingue le scelte effettuate dallo scrittore «nell'universo delle scelte compossibili» e, pertanto, «la relazione intelligibile che lega tale senso differenziale alla differenza tra l'autore di quelle scelte e gli autori di scelte diverse dalle sue»¹³.

Fattivamente, alla critica spetta il compito di ricostruire l'universo delle posizioni nel quale l'autore era situato e in cui si è definito il suo progetto artistico. L'ipotesi sottesa a una simile analisi doppia è, pertanto, che lo spazio delle prese di posizione sia omologo a quello delle posizioni nel campo di produzione, ovvero che il principio delle scelte operate – a livello di contenuto e forma – sia determinato dalla situazione dell'autore nello spazio delle posizioni costitutive del campo letterario. Nel caso di *Fegefeuer* e *Pioniere in Ingolstadt*, sarà dunque necessario ridefinire il composito quadro letterario-teatrale della Repubblica di Weimar in termini di rapporti di forza tra le posizioni e di lotte tra chi tende a conservarli e chi, invece, mira a trasformarli a proprio vantaggio. Lo scopo non sarà, quindi,

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, 1994; trad. it. a cura di R. Ferrara, *Ragioni pratiche*. Bologna: Il Mulino, 1995, p. 57. D'ora in poi solo *Ragioni pratiche*.

¹¹ La critica ha variamente ridotto le cause esterne al contesto, a una concatenazione di funzioni sociali e economiche o di fattori psicologici, che determinano la realizzazione dell'opera da parte dell'autore.

¹² *Ragioni pratiche*, p. 61.

¹³ *Regole*, pp. 149s.

fornire informazioni innovative sulle varie correnti letterarie, bensì delineare quello «spazio dei possibili» che orienta la ricerca poetica della Fleißer, definendo «l'universo dei problemi, dei punti di riferimento e di orientamento intellettuale»¹⁴ che costituiscono le coordinate per affermarsi in campo teatrale negli anni Venti.

Parafrasando Bourdieu, la presenza del passato specifico non è mai tanto palese quanto nei produttori di avanguardia¹⁵. Qualsiasi tipo di avanguardia, per imporsi come tale, non può ignorare l'insieme delle acquisizioni che fondano la «problematica» in vigore, ossia le prese di posizione già effettuate e, quindi, consentite dalla struttura del campo. L'epoca che precede e accompagna la Grande Guerra è segnata dall'espressionismo e, secondo la logica interna al campo di produzione, «segnare un'epoca significa inseparabilmente far esistere una nuova posizione rispetto alle posizioni affermate, oltre queste posizioni, una *posizione d'avanguardia* che, introducendo la differenza, produce il tempo»¹⁶. La dialettica del campo è strutturalmente necessaria, per cui la lotta negli anni Venti è tra l'espressionismo, che cerca di perdurare nel presente, e le nuove avanguardie, che tentano di relegare nel passato gli espressionisti che hanno fatto epoca, relativamente alle tematiche e, soprattutto, alle modalità rappresentative. Il teatro espressionista porta sul palcoscenico la ribellione dell'individuo nudo, privo di determinazioni concrete, che, ridotto a marionetta in una società disumanizzata, si fa portavoce di un'utopia. La speranza di redenzione sociale è legata all'avvento di un «uomo nuovo», in grado di superare dilanianti conflitti, come quello generazionale – lo scontro padri-figli è al centro di molti drammi espressionisti – oppure come quello tra individuo e masse, e di ripristinare infine la dimensione propriamente umana in una società ormai votata all'utile e al meccanicismo. La realtà viene sublimata in visioni, gesti spontanei, grida selvagge, tanto che alla rappresentazione tradizionale si predilige l'allusione, l'evocazione. A livello scenico, la lotta delirante dell'eroe non si traduce in azione, ma sfoga il suo *pathos* in una serie di frammenti lirici, allusivi, monologici che compongono le stazioni del dramma. Le stazioni che accompagnano la passione – a tratti propriamente biblica – del protagonista unico portano sempre al consolatorio miraggio di un'umanità rinnovata. L'utopia espressionista resta sempre distaccata dal mondo reale, non concretizzandosi in un vero cambiamento sociale: gli espres-

¹⁴ *Ragioni pratiche*, p. 51.

¹⁵ *Regole*, p. 320.

¹⁶ Ivi, p. 225. Il corsivo è dell'autore.

sionisti sono «durchweg revolutionär, ohne politisch zu sein»¹⁷. Benché esaltino l'individuo titanico, capace di modificarsi e migliorarsi, sottovalutano le forze conservatrici e retrive della società, slegando il soggetto dal suo contesto. La posizione assunta dall'espressionismo contro la rappresentazione del *milieu* è, del resto, distintiva nei confronti del teatro naturalista, ancora presente sulle scene della Repubblica di Weimar con il suo massimo rappresentante, Gerhart Hauptmann, che, a sua volta, ha ormai superato il naturalismo degli esordi. La nuova avanguardia è incarnata negli anni Venti dalla *Neue Sachlichkeit*, che rifiuta ogni tipo di illusione, ogni furore patetico espressionista, per abbracciare una nuova forma di realismo. Per inquadrare l'uomo nella banalità della sua vita quotidiana, è necessario uno stile asciutto e concreto. La traduzione teatrale più immediata della *Neue Sachlichkeit* è lo *Zeitsstück*, genere con il quale si misura anche Lion Feuchtwanger, primo lettore e consigliere della Fleißer. Il dramma dialogico «di attualità» si propone come tribuna delle questioni irrisolte e controverse della grande città contemporanea – la realtà urbana è tipica anche del teatro espressionista. I temi attuali vengono rappresentati attraverso figure estremamente tipizzate, che si oppongono in esemplari contrasti ideologici. Oltre a condividere la tecnica artistica, gli esponenti della *Neue Sachlichkeit* subiscono, al contrario dell'espressionismo, la fascinazione per la tecnica e l'americanismo: essi vedono nel futuro della letteratura una produzione sociale, simile a quella delle fabbriche, in cui si rifiuta la sensibilità *naïf* del poeta per perfezionare un metodo produttivo standard, in grado di riscuotere successo¹⁸. L'avanguardia *neusachlich* trova nella prosa il suo *medium* prediletto e viene rapidamente consacrata all'interno della ristretta cerchia di intellettuali berlinesi, mentre nel campo di produzione teatrale si affaccia una nuova avanguardia meno rassegnata: il teatro politico. Erwin Piscator si fa interprete dell'insoddisfazione dei nuovi autori e uomini di teatro, che non trovano opere in grado di rispecchiare l'epoca in cui vivono, l'ardore di modificare la società. Contro l'interiorizzazione dell'espressionismo, vista come fuga dalle follie contemporanee, e contro l'apatia della *Neue Sachlichkeit*, bisogna risvegliare negli spettatori

¹⁷ Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur der Weimarer Zeit 1918-1933*. Übersetzt von Helmut Lindemann. Frankfurt/M: Fischer (Tb), 1970, p. 141.

¹⁸ Tale convinzione è condivisa anche da Bertolt Brecht, il quale, prima di sviluppare una propria poetica teatrale, collabora con il già affermato Feuchtwanger. La stessa costituzione della *Berliner «Clique»* da parte di Brecht ribadisce la concezione dell'opera d'arte come un prodotto industriale, in cui l'individualità artistica non ha importanza. Cfr. Marieluise Fleißer, *Der Tiefseefisch*, GW I, pp. 318 ss.

l'impeto rivoluzionario, facendo salire sul palco la politica e l'economia con nuovi strumenti rappresentativi. Il teatro politico mette in discussione, per la prima volta dall'affermazione del teatro di regia, l'assolutezza del dramma: quanto viene mostrato in scena non è un mondo avulso dalla Storia, indipendente, bensì uno spaccato del reale, con cui non deve perdere il contatto¹⁹. Attraverso l'esperienza del teatro politico passa anche Brecht, che imprime al proprio teatro epico un'impronta più marcata-mente socio-critica, proprio cercando di correggere alcuni errori di Piscator. Va notato che gli anni in cui Brecht matura la propria concezione teatrale e registica, quella dei cosiddetti *Weimarer Stücke* dal 1922 al 1928, prima di approdare al teatro didattico e alla teorizzazione dell'*episches Theater*, corrispondono al periodo trascorso vicino a Marieluise Fleißer e ai suoi *Ingolstädter Stücke*. Se la Fleißer si arricchisce artisticamente grazie al confronto con il genio di Augusta, questo vale anche al contrario, tanto che lo scrittore in esilio, nel 1940, inserisce nell'elenco delle *pièces* che hanno contribuito allo sviluppo del teatro epico e alla ricerca degli effetti di straniamento una sola opera non scritta da lui: proprio *Pioniere in Ingolstadt*²⁰. Sembra strano che la critica femminista si concentri solo sulle ferite inferte all'Io della Fleißer dal misogino Brecht, enfatizzando la posizione di subalternità della donna, piuttosto che indagare quale contributo il confronto con la drammaturgia fleißeriana abbia potuto dare al teatro epico. L'analisi delle prese di posizione effettuate da Marieluise Fleißer contribuirà, invece, a comprendere il suo rapporto oggettivo di autrice con le tendenze teatrali a lei coeve. Le esperienze maturate prima della dittatura si riproporranno anche a guerra conclusa, quando l'ormai anziana scrittrice dovrà nuovamente mettersi in gioco, appoggiando un'avanguardia tanto diversa da quella della sua gioventù quanto consapevole del passato specifico.

2. La traiettoria di Marieluise Fleißer: la struttura del dramma come «distinzione»

Durante la fase calante dell'espressionismo Marieluise Fleißer inizia a frequentare il teatro: assiste a messinscene di drammi stindberghiani e, nel 1922, a *Vatermord* di Arnolt Bronnen, come ricorda nella sua autobiogra-

¹⁹ Per una panoramica recente, si veda il capito dedicato al teatro politico di Piscator in *Il teatro tedesco del Novecento*. Ed. Teodoro Scamardi, Roma-Bari: Laterza, 2009, pp. 27-29.

²⁰ Bertolt Brecht, *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (1940). In: *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Hrsg. Günther Rühle. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980 (abbr.: Mat), pp. 193s.

fia²¹. Nelle interviste la scrittrice ha sempre negato una profonda conoscenza delle opere espressioniste, tuttavia, come nota la McGowan, è impensabile che la studentessa di *Theaterwissenschaft* a Monaco non si sia confrontata con tale tendenza artistica durante i seminari di Artur Kutscher²². Tra l'altro, la Fleißer ha modo di leggere il manoscritto non ancora ultimato di *Baal* nel 1923, opera che sancisce una chiara rottura tra Brecht e l'espressionismo. Il rapporto della drammaturga con l'eredità espressionista è, d'altronde, controverso: Feuchtwanger, dopo aver letto i primi tentativi letterari della giovane, la rimprovera subito dicendo che «Man schreibt nicht mehr Expressionismus [...] Expressionismus ist Krampf»²³.

Per quanto riguarda la macrostruttura degli *Ingolstädter Stücke*, l'assimilazione della tradizione simbolista-espressionista si evince dalla suddivisione in quadri: lo sperimentale «quadro» nega la presenza di un principio ordinatore degli avvenimenti, sostituendosi al classico «atto», unità che racchiude gli episodi idealmente estrapolati in un momento dello svolgimento temporale. Tuttavia, la scelta del quadro nella drammaturgia della Fleißer è funzionale a creare quel gioco di rimandi in grado di rafforzare una struttura circolare. Contrariamente al teatro espressionista, in cui le situazioni psicologiche e sociali, per quanto estreme e deliranti, trovano una necessaria conclusione, Marieluise Fleißer rinuncia a una drammaturgia dello sviluppo. L'andamento della vicenda in *Fegefeuer*, così come in *Pioniere*, è circolare: non si può rintracciare una vera e propria conclusione. Olga, dopo aver tentato il suicidio, è costretta a tornare a casa, proprio in seno al gruppo sociale che l'ha condannata, mentre Roelle, in preda al suo delirio schizofrenico, cerca una redenzione, ma non la trova né fuori di sé, né dentro di sé²⁴. Nell'altro dramma, invece, i pionieri, dopo aver sconquassato il paese, se ne vanno, lasciandosi alle spalle lo stesso squallore che avevano trovato. La rinuncia a una drammaturgia dello sviluppo comporta l'abbandono della successione logico-causale tra gli avvenimenti: se nel dramma chiuso l'azione della prima scena porta conseguentemente all'azione/reazione della seconda scena e così via fino allo svolgimento della *fabula*, nel dramma fleißeriano, invece, l'azione è solo pensata e non e-

²¹ Mat, p. 414.

²² Moray McGowan (1987), p. 35.

²³ Sentenza riportata dalla Fleißer in *Ich ahnte den Sprengstoff nicht* (1973). In: Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, 4. Band *Aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Günther Rühle und Eva Pfister. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989 (abbr.: GW IV), p. 493.

²⁴ La Bühler-Dietrich (2003) rintraccia nel finale di *Fegefeuer* una redenzione per Olga (p. 59), che tuttavia non trova riscontro nel testo. Anzi, proprio la mancanza di salvezza tanto per Roelle, quanto per Olga costituisce il nodo drammatico dell'opera.

spressa: la macrostruttura è lo scheletro che rinchiude eventi senza azione, personaggi incapaci di riconoscere la loro condizione e, quindi, incapaci di reagire alle ingiustizie che li circondano. Poiché essi sono rinchiusi, senza via di scampo e senza speranza, nell'egoismo della struttura sociale, la forma drammatica si accartocchia: si apre su una scena, la interrompe, ne incomincia un'altra, poi altre ancora, torna alla prima e lascia tutto in sospeso. D'altronde, ciò non significa che le singole scene siano accostate arbitrariamente, perché tutti i frammenti dialogici e gli accadimenti minimi concorrono in egual misura e necessariamente al medesimo obiettivo drammatico, ossia condannare un determinato personaggio a incarnare un modello, a rientrare nel tipo specifico che la comunità esige. Il protagonista diventa esempio eloquente di quello che il gruppo sociale vuole stigmatizzare: pazzia, libertinaggio sessuale, scetticismo, insubordinazione o, più in generale, diversità. Non potendosi interrogare sulla validità delle proprie consuetudini, la società mette al bando ogni tentativo di innovazione. Se si analizza lo schema della successione delle scene nell'edizione del '71 di *Fegefener*, si nota, infatti, un ritorno circolare delle situazioni drammatiche, collegate ai personaggi coinvolti. Nel quadro primo (*Wohnzimmer bei Berotter*) si ha una situazione familiare, seguita da un confronto tra Olga e Roelle. Nel quadro secondo sono i ragazzi a tenere il palco, mentre nel terzo si assiste all'ingresso di un elemento estraneo e ostile al mondo dei protagonisti. L'intervento di Protasius provoca un giro di boa nell'ordine degli episodi: ritornano quindi tutti i blocchi dialogici già visti, in un quarto quadro alquanto composito. Prima si assiste al siparietto dei ragazzi (qui interpretati dai chierichetti), poi al dialogo Olga-Roelle, a un nuovo spaccato di vita familiare e, infine, al ritorno dei ragazzi. Il quadro culmina con una scena a sé stante, quella della fallita messinscena dell'estasi di Roelle, e il fatto che non trovi corrispondenza in un'altra scena la isola significativamente. Essa è, infatti, il centro nevralgico del dramma e, non a caso, termina con una sorta di lapidazione del novello Cristo, sottratto alle grinfie della folla da una Maddalena ritrovata – la parodia dell'espressionismo è evidente:

STIMMEN Steinigt ihn.

STIMME Schaut her, ob ich schmeiß.

Steine werden geworfen. Steine rollen auch unter dem Wagen durch.

STIMME Ich hab ihn getroffen. Er fällt um.

STIMME Der ist tot.

STIMME Alles bloß Gaukelei.

*Einige Schüler rennen durch. / Olga versucht, ihn wegzuziehen. / Pause.*²⁵

²⁵ GW I, p. 99.

Inoltre, è questo l'unico quadro che termina con la didascalia «pausa», indicando uno stacco netto tra la prima e la seconda parte della *pièce*. È interessante notare come questa conclusione venga ampliata e, in un certo senso, resa più completa nelle stesure successive alla prima edizione, dove i commenti degli astanti alla lapidazione sono in numero minore e dove Olga non cerca di trascinare via Roelle. A questo punto, il quadro quinto e sesto ripropongono a specchio l'ordine dei blocchi dialogici della prima parte: scena collettiva *Altane zwischen den Dächern bei Berotter* (giovani, ingresso dei personaggi perturbanti Protasius e Gervasius, battesimo dell'acqua di Roelle e arrivo del genitore), poi intervento straniante di Protasius e Gervasius, scena con i ragazzi, scontro verbale e fisico tra Roelle e Olga, finale intervento del rappresentante della famiglia: Frau Roelle. L'ordine dei quadri si fa emblema dell'eterno ritorno delle situazioni umane, a cui non v'è possibilità di sfuggire. Olga non potrà annegare e Roelle non sarà redento in vita: il dramma si chiuderà sui due protagonisti che, delusi ancora una volta, accettano la condanna sociale e si rassegnano al loro esistenziale isolamento.

In questa soluzione la rassegnazione assurge a *conditio humana* della modernità, in cui nessun «uomo nuovo» può affermarsi, come avevano vagheggiato gli espressionisti, né tantomeno modificare la società, come auspica il teatro politico. Secondo gli intenti della Fleißer, l'opera deve mostrare «Eine Status quo Situation, in der die Menschen gefangen sind in ihrem Eigenen. Wenn die Entwicklung zu einem Endpunkt geführt wird, dann wäre es eine andere Dramaturgie. Eine Entwicklungsdramaturgie, die ein Ziel hat. / Hier das Kreisen der Figuren. Tragikömodie»²⁶. Poiché ogni personaggio è rinchiuso in se stesso e non riesce ad agire, si abbandona all'alternarsi dei piccoli episodi della vita, in cui non si riconosce un senso. La stessa risposta sul senso, il messaggio della *pièce*, rimane fuori dall'orizzonte fleißeriano. È la struttura drammatica stessa a escludere il messaggio. La scelta di non imporre al pubblico alcuna lezione politica o morale, tantomeno una riflessione critica già confezionata, risulta del tutto originale rispetto al teatro militante o didattico in generale. Sicuramente la Fleißer apprende a Berlino che il teatro non deve essere mero *divertissement*: da ogni testo deve essere piuttosto ricavabile uno spunto di riflessione da sviluppare secondo le esperienze fruibili del singolo spettatore. Tuttavia, la scrittrice rifiuta la poetica dell'insegnamento: «[die Lehre] entsteht unwillkürlich, sie muß da sein wie gewachsen. Das Erste, was mir zu einem

²⁶ MFA, VI, 1B.

Stück einfällt, sind immer die lebendigen Gestalten»²⁷. E, di fatto, il rifiuto di catechizzare il pubblico è ben visibile sia in *Fegefeuer* che in *Pioniere*. Proprio nella riscrittura del '29 di *Pioniere in Ingolstadt*, quella avvenuta a contatto con Brecht, la Fleißer rende ancora più esplicita la sua presa di posizione: ella decide di modificare il quadro finale, inserendo un ironico *explicit* dell'opera. Questo corrisponde tanto all'intento di mettere maggiormente in risalto l'imperturbabilità di un mondo retrivo, quanto alla parodia della tradizionale struttura drammatica, in cui le ultime battute recano il messaggio dell'autore o l'insegnamento al pubblico. Nella prima edizione il sipario cala sulla marcia dei pionieri, adunati dallo squillo di trombe, e sull'imitazione di Fabian, che si prende gioco dei militari: «FABIAN Zu Bett, zu Bett wer eine hat, wer keine hat, muß auch zu Bett, zu Bett – zu Bett – zu Bett»²⁸. Nell'edizione del 1929, al contrario, il dramma si conclude con l'adunata dei pionieri:

FELDWEBEL Antreten! Stillgestanden! Leider hat sich der Pionier gegenüber dem weiblichen Teil der Bevölkerung der Stadt die nötige Zurückhaltung nicht immer auferlegt. Es ergeht daher der Befehl, daß in der nächsten Zeit der Urlaub des gemeinen Pioniers eine wesentliche Einschränkung erleidet. Statistiken haben ergeben, daß bei dem Aufenthalt von 300 Mann in einer Stadt ca. 33 illegitime Kinder ergehen, deren Väter nicht festgestellt werden konnten. Das ist 10%, Ihr Karnickel! Die Ziffer soll durch vorgetroffene Maßnahmen künstlich gesenkt werden. Also, nehmt Euch zusammen in Küstrin, Ihr Schweine, dann seht Ihr auch nicht wieder so mitgenommen aus. Da haben wir die Sauerei! Abmarsch! Links schwenkt! Ohne Tritt!

*Musik. Mädchen winken den Soldaten zu.*²⁹

L'effetto della seconda edizione è completamente differente. Il maresciallo condanna il comportamento dei suoi sottoposti, assumendo la prospettiva della popolazione civile: egli promette ai pionieri una punizione, per ridurre in futuro le possibilità di mettere incinte le ragazze del paese. Tuttavia, egli stesso si è comportato come i pionieri semplici e questo dettaglio lascia dubitare lo spettatore dell'effettiva messa in atto del provvedimento o, almeno, della sua efficacia. L'esperienza del pubblico entra in gioco e suggerisce la chiave critica dell'opera: tutto resta invariato, con i medesimi rapporti di forza, soprusi e disillusioni.

²⁷ Mat, p. 344.

²⁸ MFA, VI, 2A.

²⁹ GW I, pp. 221s.

Marieluise Fleißer non propone un personale modello di lettura della *pièce*, ma lascia che sia la forma drammatica a rappresentare in modo emblematico il paradosso sociale: la forma degli *Ingolstädter Stücke* è aperta nel senso che pone in discussione il valore stesso dell'azione e la capacità degli uomini di esprimersi e di capirsi tramite la parola. D'altro canto, la struttura circolare del dramma fleißeriano riprende alcune caratteristiche del dramma chiuso, con quella scansione impietosa di attimi presenti in cui si rappresenta un «qui» e un «ora» e in cui l'epilogo della vicenda non lascia sorpresi, in quanto è già noto, preparato dall'intera sequenza delle scene³⁰. La Fleißer fornisce in questo modo la risposta alla *vexata quaestio* modernista sul rapporto tra tempo oggettivo e tempo soggettivo: benché tutto sembri in continuo movimento ed evoluzione, le situazioni umane non fanno che ritornare immutate, e, se anche i personaggi si illudono di agire nel Tempo, soddisfacendo ai propri desideri, essi si scoprono in ultima analisi prigionieri di un ruolo: non esiste dunque azione creatrice, ma solo obbedienza ai dettami della funzione drammatica scelta dal gruppo sociale.

Quando Angelika Führich afferma che: «diese offene Dramenform könnte mit dem aktuellen Begriff der "écriture féminine" umschreiben werden»³¹, intendendo come peculiarità della scrittura femminile il carattere ingenuo e automatico dello stile, sembra trascurare alcune caratteristiche dei testi fleißeriani. Se la scrittura della Fleißer viene generalmente etichettata come «intuitivo-associativa» e «inconscia», ossia come una scrittura che imprigiona le immagini a cui l'animo e la psiche hanno dato vita, prescindendo da una vera e propria progettualità artistica, il riferimento è all'intervista della scrittrice per l'almanacco dello Hanser-Verlag: «Meine Geschichten kommen aus dem Dunkeln. Ich kann mir nichts mit Absicht vornehmen, ich kann nichts erzwingen. Es sind Menschen oder Situationen in mir, sie bedrängen mich. Das wächst dann zu Geschichten, sehr langsam»³². Lo stile «ingenuo» della drammaturga viene sommariamente contrapposto a quello di Brecht, razionale, calcolato fin nei minimi dettagli. Sempre la Führich sentenzia che la Fleißer «hatte keine theoretisch erarbeitete "Idee vom Schreiben" wie Brecht, noch suchte sie eine»³³. Ella conclude che, poiché la Fleißer non rispondeva a nessun programma poetico, la sua scrittura era automatica, d'impeto. Eppure, nella stessa inter-

³⁰ Cfr. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1978.

³¹ Angelika Führich (1992), p. 58.

³² Marieluise Fleißer, intervista del 1963. *Mat*, p. 342.

³³ Angelika Führich (1992), p. 41.

vista la Fleißer specifica che: «Vieles muß ich immer wieder von vorn anfangen und neu schreiben, bis es stimmt»³⁴. Risulta evidente, quindi, che la scrittrice non rinuncia a ordinare la materia drammatica, anche quando lo spunto drammatico, i personaggi e le vicende da rappresentare provengono dalla sua interiorità. La creazione artistica deve «andare bene», pertanto deve rispettare precisi criteri estetico-formali. Neppure il breve contributo *Das dramatische Empfinden bei Frauen* (1929), come sottolinea Birgit Haas³⁵, può essere visto come prova del fatto che la Fleißer ritenesse la scrittura drammatica una sorta di creazione irrazionale, magica, improvvisa. La scrittrice sceglie consapevolmente la forma che riesca a esprimere l'atmosfera, i sentimenti, le immagini che sente muoversi dentro di sé e che esigono una trasposizione letteraria; cerca, in altre parole, la relazione tra gli accadimenti dell'opera, l'intreccio. Gli spunti drammatici nascono sì dall'immaginazione dell'autrice, ma è pur sempre lei che attribuisce ai personaggi e alle vicende una funzione, la loro ragion d'essere all'interno della *pièce*. La funzione che gli snodi e le figure assumono all'interno del testo teatrale non si può certo stabilire «d'impeto», è piuttosto il risultato di un'organizzazione significativa del materiale drammatico.

A questo punto si inserisce la presa di posizione fleißeriana rispetto all'intento di *Gesellschaftskritik*, che sembra avvicinarla a Brecht, ma che, in realtà, sancisce la sua autonoma posizione nel campo di produzione teatrale. La consapevolezza con cui Marieluise Fleißer inizia a scrivere per il teatro è che gli spunti da offrire al pubblico tramite la *pièce* debbano essere necessariamente sempre attuali – e in ciò l'influenza di Feuchtwanger e Brecht è palese. Rispetto all'uomo esemplare della *Neue Sachlichkeit*, standardizzato e privo di complessità psicologica, però, la drammaturga bavarese difende l'importanza della costante archetipica, che, platonicamente intesa, è l'essenza sostanziale delle cose sensibili. Partendo dall'osservazione diretta della realtà, la Fleißer analizza quanto accade attorno a sé e trova la costante sentimentale e comportamentale che caratterizza i rapporti umani. La realtà è lo spunto per la fantasia dell'autrice, la verosimiglianza è il principio estetico. Nel tentativo di rielaborare il racconto *Die Lawine*, la Fleißer non riesce a trovare una versione che la soddisfi e cerca di spiegarne il motivo:

Ich habe das Urbild ja viel zu selten gesehen, um mir ein wirkliches Bild machen zu können, ein mehr umfassendes [...]. Nun wäre die Naturtreue an sich nicht so wichtig, man kann sich auch von seinem

³⁴ Mat, p. 343.

³⁵ Birgit Haas (2006), pp. 217s.

Objekt entfernen, nachdem es seine Aufgabe des ersten Anreizes erfüllt hat, aber es müsste dann eben doch auf eine Art und Weise durchgeführt sein, die von innen heraus glaubhaft wird.³⁶

Come accennato nei confronti della narrativa, la Fleißer ritiene che un'opera debba essere attendibile a partire dalla sua strutturazione interna, pertanto ricorre a una modalità di scrittura «sintetica». Anche il teatro, infatti, per poter riflettere sul comportamento, sulle relazioni interpersonali, sulle consuetudini sociali, deve necessariamente renderli esemplari, tipici, universali. La sintesi è proprio quel procedimento conoscitivo che, muovendo da elementi parziali, semplici, giunge a una rappresentazione unitaria e complessa. Come afferma la scrittrice stessa in un articolo del 1929, «Stoffe dieser Art verlangen im Gegensatz zur analitischen die synthetische Form des Dramas, im Gegensatz zum natürlichen das naive Sehn»³⁷. Lo sguardo sarà ingenuo perché, mantenendo il candore infantile, potrà abbracciare l'immaterialità dell'oggetto, l'idea in sé, distaccandosi quindi dal naturale, dalla concreta singola esistenza. Secondo la Fleißer, il testo drammatico non può riprodurre gli «usi e costumi» della società in modo naturale, poiché altrimenti li «sminuirebbe», tradendo quindi la propria vocazione artistica. Al contrario, il teatro deve rappresentarli «in einer höheren Art aufzeigend, so daß sie typisch gemacht, wesentlich auffallend, erstmalig sind»³⁸. Al fine di costruire una situazione che può assurgere a tipo, la Fleißer sintetizza i caratteri fondamentali dell'essere sociale – dell'uomo che, per sopravvivere, deve piegarsi ai *Diktat* della comunità in cui è nato – e li presenta in una o più figure emblematiche: sul palco viene così messo in scena il dramma personale e sociale dei personaggi. Tuttavia, pur nell'intento di mettere la realtà sotto la lente di ingrandimento, per renderla chiara al pubblico, le opere teatrali fleißeriane sono di rado grottesche. La distanza che l'autrice instaura con l'oggetto della rappresentazione è determinata dalle esigenze immanenti al testo drammatico, ma la sua vicinanza emotiva traspare dal linguaggio, dall'espressione dei personaggi. L'esperienza diretta, l'osservazione empirica lasciano un'impronta nella psiche della scrittrice, la quale, come per un accumulo di stimoli inte-

³⁶ Marieluise Fleißer, *Briefwechsel 1925-1974*. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch, 2001 (abbr.: BW), p. 298.

³⁷ Mat, p. 170. Per la Fleißer lo sguardo secondo natura, quello che registra e riporta le cose come effettivamente sono nella loro singolarità, si oppone allo sguardo *näif*, che invece coglie l'intima essenza della realtà, afferrandone insieme i vari caratteri essenziali e costanti.

³⁸ Ibidem.

riorizzati, rielabora le immagini mentali in forma artistica. Proprio perché le vicende e i protagonisti sono stati selezionati dalla fantasia dell'autrice, essi risultano perpetuamente collegati alla sua sensibilità. L'occhio della drammaturga non deforma la realtà, ma accompagna con un velo di tristezza le sue manifestazioni più crudeli. Scrivere per il teatro significa per la Fleißer «Gesellschaftskritik»³⁹, critica sociale, nel senso etimologico di saper esaminare e valutare quanto accade nella società. La ricerca scientifica della natura autentica della realtà sociale, la riflessione socio-critica non sono propriamente all'origine della poetica fleißeriana, in quanto la sua analisi abbraccia sempre e innanzitutto l'individuo in relazione a un altro individuo o a se stesso. La drammaturga non ignora che le circostanze concrete e sociali condizionano l'uomo (o la donna), ma la sua osservazione dell'equilibrio sociale non prende mai il sopravvento sulle singole storie dei personaggi. Se l'essere umano, nelle sue situazioni estreme, di disagio e difficoltà, intuisce una sorta di predeterminazione nello scorrere della sua vita, questa predeterminazione è di natura metafisica piuttosto che sociale. E qui si instaura il principale elemento di differenza con il teatro epico-scientifico di Brecht: per questo la volontà di conoscere la realtà si lega all'impegno di cambiarla, mentre per la Fleißer la realtà va investigata per trovare l'essenza ultima dell'uomo. La prospettiva sociale e soprattutto politica resta in secondo piano, visto che la Fleißer non condivide l'ottimismo storico di Brecht: in ciò più vicina a Horváth, la scrittrice dubita della possibilità di modificare il sistema violento e repressivo della società e la struttura terrificante del mondo. La drammaturga non riesce pertanto a soddisfare le richieste da parte di Brecht di un teatro epico: da un lato, la Fleißer non condivide, probabilmente, il principio stesso dello straniamento⁴⁰, in quanto per lei il teatro non è rappresentazione di una rappresentazione, messa in scena di un fenomeno e, insieme, dell'uomo che lo mette in scena, bensì ingrandimento poetico di ciò che l'autore ha osservato ed elaborato con la sua personalità; nessuno dei suoi drammi, di fatto, presenta strategie tipiche del teatro brechtiano, proprio perché la scrittrice è legata all'approccio tradizionale del teatro, di stampo ottocentesco e *fin de siècle*, in cui non si tende tanto alla disamina dell'interazione tra l'uomo e le cose per conoscere il mondo e cambiarlo, quanto al sentire e far sentire il mondo in maniera diversa. Brecht è il nuovo scienziato, il diagnosta della società, Marieluise Fleißer è ancora l'erede del tea-

³⁹ Cfr. Mat, p. 348.

⁴⁰ Sul concetto di straniamento nella drammaturgia fleißeriana, si veda il paragrafo 4.

tro impressionistico ed espressionistico, popolato da immagini, visioni, sentimenti.

3. *L'habitus della giovane scrittrice e la lettura di Kleist*

Secondo Bourdieu, l'habitus, in quanto senso pratico, è «un sistema acquisito di preferenze, di principi di visione e divisione [...] e di sistemi di azione che orientano la percezione della situazione e la risposta adeguata»⁴¹. È lecito, pertanto, domandarsi quali disposizioni rientrino nell'habitus di Marieluise Fleißer prima che la scrittrice si confronti con le neo-avanguardie. Il fascino per l'attenta introspezione psicologica e per la precisione linguistica⁴², così come l'interesse esclusivo per la dimensione umana, caratterizzano la Fleißer dai tempi del collegio, quando la drammaturga legge di contrabbando la prosa di Kleist, autore vietato nell'istituto di suore. Kleist incarna ai suoi occhi l'artista ideale, il maestro della rappresentazione di rapporti interpersonali falliti e di speranze infrante, in cui l'accento sui sentimenti e sull'intimità dei personaggi non è mai esasperato, quanto piuttosto delineato con nitore e capacità di immedesimazione. Nei testi di Kleist la scrittrice trova la «Verteidigung einer induktiven Poetik, die ihren Ursprung in einer "dunklen Vorstellung" hat: Auf diese Stelle projiziert sie ihr eigenes Credo des Unbewussten, das ihr Schreiben prägt»⁴³. Il metodo induttivo di Kleist si traduce in una densità espressiva ricca di sentimento, derivata dall'osservazione e dalla comprensione dell'essere umano, ma elaborata in modo da creare una distanza di ironia tra l'autore e le figure. Agli albori della *Neue Sachlichkeit*, lo stile di Kleist si oppone alla tipizzazione dell'umanità, lasciando all'uomo la propria individualità e, soprattutto, la propria dignità, ergendolo al di sopra della massa anonima; nel contempo, apre la riflessione sugli insuccessi, sugli istinti e sull'emotività dei singoli, travolti spesso da una sfiducia nei propri mezzi che li conduce al fallimento. In uno dei pochi testi in cui la drammaturga spiega la sua concezione di opera teatrale, si intuisce come la sua collaborazione con Brecht non sarebbe potuta durare in eterno. La Fleißer, allora ventiquattrenne, con all'attivo solo la primissima stesura dei *Fegefeuer*, ha già un'idea precisa di dramma, ben lontana dalla sperimentazione brechtiana: il pubblico, giovane o che giovane è stato con ardore,

⁴¹ *Ragioni pratiche*, p. 39.

⁴² Cfr. introduzione a Marieluise Fleißer, *Teatro*. A cura di Teodoro Scamardi. Bari: B. A. Graphis, 2002, p. X.

⁴³ Birgit Haas (2006), p. 231.

will nichts so sehr wie sich selber kennenlernen, um überhaupt weiterleben zu können. Er will von der Bühne herunter an sich selber erinnert werden und vor sich selber wichtig werden, indem er in seinen Nöten einen zwangsmäßigen Ablauf der natürlichen Entwicklung ahnt, von dem ihm nun einmal nichts abgelaassen werden kann. [...] Er will alle die Situationen sehen, in denen er selber gestanden ist oder stehen wird, nun aber zur Größe verdichtet, indem jeder der in der Szene aufeinanderprallenden Charaktere gleich recht hat und gleich ernst zu nehmen ist, weil er mit dem gleichen Ernst immer tiefer einsteigt in sein Wesen, immer inständiger einwächst in das Körpergefühl, das seinem Leib vorbestimmt ist, um an ihm die Welt zu erkennen.⁴⁴

La maggior intensità che la rappresentazione ottiene sul palcoscenico, quella concentrazione di vissuti, contraddizioni e speranze, ha un'importanza artistica imprescindibile: serve a mostrare, come sotto una lente di ingrandimento, i tratti essenziali dell'uomo – e, quindi, dello spettatore – che non sono quasi mai in armonia, ma che, grazie alle loro divergenze, consentono prima una percezione a tutto tondo del mondo e poi la sua comprensione. Il teatro serve allora da strumento per completare il processo di riconoscimento di sé, della natura umana e della realtà. L'essere umano può raccontare e mettere in scena solo se stesso e la Fleißer può affermare a ragione di poter scrivere sempre e solo di rapporti tra donne e uomini⁴⁵.

Un altro tratto distintivo della drammaturgia di Marieluise Fleißer si manifesta dunque nella costruzione dei personaggi. La scrittura teatrale adottata dalla Fleißer negli *Ingolstädter Stücke* è la scrittura per carattere⁴⁶. Su ammissione della stessa autrice, la soluzione non è frutto di un particolare studio in ambito drammaturgico, ma esito spontaneo del primo approccio alla dimensione del palcoscenico. La tecnica si riallaccia alla grande tradizione del teatro ottocentesco in cui i copioni venivano scritti a partire dai

⁴⁴ Marieluise Fleißer (1925), GW IV, p. 419.

⁴⁵ In un'intervista a Hans Fröhlich del 1971, la Fleißer risponde alla domanda su cosa potrebbe spingerla a comporre un nuovo dramma: «Ich könnte natürlich immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen. [...] Wissen Sie, für mich ist das Ausschlaggebende beim Schreiben der Mensch. Also das ist vielleicht altmodisch, aber das ist etwas, das immer bleiben wird». Mat, p. 349.

⁴⁶ Si riprende la definizione di Seymour Chatman, il quale intende con il termine *character* sia il carattere che il personaggio, «paradigma di tratti psicologici». Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 1978; trad. it. a cura di E. Graziosi, *Storia e discorso*. Milano: Net, 2003.

ruoli e si staglia con forza nel panorama teatrale tedesco degli anni Venti. Nell'eterogenea compagine dell'avanguardia teatrale weimariana l'elemento drammaturgico da cui si costruisce il testo non è più il personaggio. Poiché la Fleißer non concepisce nessuna forma di espressione artistica che prescindano dall'uomo, non rinuncia alla costruzione di *dramatis personae* fortemente connotate, in grado di sostenere con la loro personalità l'intera trama. La scrittura per carattere è, in questo senso, la più semplice: dovendo rappresentare dinamiche sociali, la drammaturga si concentra su affinità e discordanze tra personaggi, delineando prima il tipo, quindi la funzione e le manifestazioni peculiari di ciascun carattere all'interno del *plot*, poi ricamando sui tratti tipici del carattere l'individualità del personaggio. Il personaggio non è un prodotto della trama – anche perché non è primariamente un «attante», ossia chi esegue un'azione –, ma è l'elemento principale del dramma che, assieme al linguaggio che utilizza, risulta portatore delle riflessioni sulla natura del mondo. Nel ricordo della prima di *Fegefeuer*, la Fleißer inserisce la constatazione: «das Stück lebte von seiner Atmosphäre, seinem Dialog, seinen Rollen. Ohne was vom Theater zu wissen, hatte ich lauter Rollen geschrieben»⁴⁷. L'atmosfera, ottenuta in teatro grazie all'interazione tra dialogo e caratteri, è quella che cattura lo spettatore e che vivifica la parola morta.

Negli *Ingolstädter Stücke* si possono rintracciare i tipi chiave della drammaturgia, spesso gli stessi in entrambi i drammi, che vengono tuttavia declinati in maniera differente. Compare sempre la figura del genitore, Berotter e Frau Roelle in *Fegefeuer* e Benke/Unertl in *Pioniere*, che non è in grado di svolgere il proprio compito educativo e che è in conflitto con i figli. A questa si oppone dunque un figlio, soffocato dal genitore, che vorrebbe emanciparsi ed eliminare la generazione dei vecchi. Accanto a tale autorità mancata, si affaccia un'altra istanza di ordine e controllo, sia essa la religione dei sacerdoti assenti e la scienza del fantomatico dottor Hähnle o la legge marziale. Nella generazione dei giovani si riconoscono la ragazza innamorata, ingenua e non corrisposta e la ragazza esperta e disinibita, ma non per questo meno infelice; i maschi si dividono tra quelli che sanno trarre vantaggio dai sentimenti e dalle debolezze del prossimo e quelli incapaci di ottenere dalla vita ciò che desiderano. Il tipo incarnato da questi ultimi è l'emarginato tormentato, in perenne crisi con se stesso e con la propria condotta morale. Va d'altronde precisato che non è negli intenti

⁴⁷ Marieluise Fleißer (1947), GW IV, p. 475. Il termine *ruolo* non va inteso come categoria in cui un personaggio rientra, come serbatoio di atteggiamenti, gesti e battute della tradizione Grandattoriale, ma, appunto, come tipo di carattere.

della drammaturga presentare un uomo tipizzato, nel senso di stereotipato e cristallizzato in pose e modi di atteggiarsi innaturali, studiati e affettati; il carattere è più un complesso di disposizioni psichiche e caratteristiche individuali che definiscono la personalità, distinguendola dalle altre, facendola emergere sia nel comportamento sociale che nella disposizione affettiva dominante. Il «tipo» di carattere corrisponde all'insieme di istinti, sentimenti, idiosincrasie, abitudini e pensieri che formano una tipologia umana, come essa è nella realtà. L'argomento del teatro è sempre l'essere umano, punto di partenza e anche fine dell'opera drammatica:

Ihm [dem lebendigen Menschen, C.M.B.] gibt es [das Theater, C.M.B.] sichtbare Gestalt auf seinen Brettern und stellt ihn mit seiner ganzen wesentlichen Wollen, Tun und Fühlen in den Brennpunkt unserer gemeinsamen Beobachtung. Indem es seine Fehler und Schwächen bloßlegt und in einem folgerichtigen und interessanten Handlungsablauf zeigt, wohin die falschen Schritten führen, wird es unser Nachdenken anregen, unser Gewissen schärfen, unser eigens Tun aktivieren.⁴⁸

Il legame tra personaggio e uomo autentico, reale è, pertanto, imprescindibile nel momento in cui la figura drammatica ripropone i tratti tipici dell'uomo, rimarca la peculiarità dell'essere umano. Il personaggio è verosimile in quanto concepito dalla scrittrice come individuo, con i propri vissuti, con la propria modalità espressiva e con un approccio preciso alla vita, ma resta in ogni caso costruito a partire da un carattere, ossia con l'obiettivo di dare rilievo a determinati aspetti.

Nella caratterizzazione dei personaggi e dei loro conflitti Marieluise Fleißer prende posizione sia rispetto ai drammi espressionisti che nei confronti del teatro brechtiano. Le affinità tematiche con gli eroi tormentati, con i conflitti generazionali irrisolti e con i tratti mistico-religiosi dell'espressionismo sono sì evidenti, ma non si dissolvono mai nel miraggio di un mondo migliore, di un paradiso: restano piuttosto in un purgatorio tutto terrestre, descritto con chiarezza e verosimiglianza.

Inoltre, non è neppure trascurabile un legame intertestuale tra gli *Ingolstädter Stücke* e le opere di Wedekind⁴⁹. Nel momento in cui si porta in scena un gruppo di adolescenti o di giovani borghesi, più o meno inesperti e

⁴⁸ Marieluise Fleißer (non datato), GW IV, p. 521.

⁴⁹ Sorprendentemente, è solo la McGowan ad avvicinare le tematiche fleißeriane a *Frühlings Erwachen*. Si veda Moray McGowan (1987), p. 33. È molto probabile che la drammaturga abbia conosciuto l'opera di Frank Wedekind tramite Artur Kutscher, amico e promotore dello scrittore morto nel 1918.

ingenui, ma tutti ugualmente incompiuti e in contrasto con i modelli educativi della società in cui vivono, non si può prescindere dal confronto diacronico con *Frühlings Erwachen* (1891). Gli accenti caricaturali, la satira graffiante e l'oscillazione tra la compassione e il disprezzo che si trovano in *Wedekind* – e, *mutatis mutandi*, in *Horváth* – mancano, però, ai drammi della *Fleißer*. La cifra della sua scrittura è, piuttosto, la dimensione umana, la partecipazione emotiva al mondo delle *dramatis personae*. Questa costituisce anche un elemento distintivo rispetto alla drammaturgia brechtiana. Esempio risulta in tal senso l'analisi dell'intervento registico di Brecht per la prima di *Pioniere* al Theater am Schiffbauerdamm. Oltre alla modifica delle scene che provocano la *pruderie* borghese, Brecht introduce un forte attacco satirico nei confronti dell'esercito, fa slittare il tempo della vicenda dal 1926 a prima della Grande Guerra (mettendo quindi alla berlina la milizia bavarese) e conferisce al materiale drammaturgico un'impostazione epico-scientifica. Il bersaglio polemico di Brecht sono gli organi di controllo dell'ordine pubblico, ma, per estendere il campo, non disdegna di denigrare l'esercito intero. La scena del maresciallo che cade nel fiume e della punizione che ricade su tutto il gruppo in servizio quella sera è già presente nel testo fleißeriano, ma viene esasperata a tal punto che, nel ricordo di Aufricht, «minutenlang randalierten die Zuschauer»⁵⁰. Il maresciallo fischia, i pionieri entrano per gli esercizi di punizione, si caricano una trave in spalla ed eseguono i comandi del superiore. Al culmine della sua ira, il maresciallo prende a calci nel sedere un soldato, dopo averlo scelto per bene. L'indignazione in sala non può che aumentare man mano che la crudeltà della punizione sfugge di mano allo stesso maresciallo. Questa imposizione registica di Brecht ottiene senza dubbio gli scopi desiderati – agitazioni in sala, intervento della censura e parole grosse sui giornali –, ma a scapito dell'opera della *Fleißer*, dell'originalità del suo approccio alla tematica militare. Come sottolinea bene Scamardi,

la *Fleißer* guarda ai militari con un'altra ottica, un'ottica, del resto, non dissimile da quella di *Purgatorio a Ingolstadt*: l'ottica delle dinamiche di gruppo. Anche fra i pionieri e i civili, come nel gruppo di adolescenti di *Purgatorio a Ingolstadt*, domina la legge del branco in un contesto di più accentuata alienazione e mercificazione dei rapporti umani.⁵¹

⁵⁰ Racconto del direttore Ernst Joseph Aufricht sulla prima berlinese di *Pioniere*, Mat, p. 67.

⁵¹ Teodoro Scamardi (2002), p. XIX.

Mentre la scrittrice osserva i conflitti tra soldati, piccolo-borghesi, donne di servizio e prostitute come manifestazioni della discrasia tra aspirazione alla libertà individuale e compromesso, costrizione sociale, inserendo tutte le microconflittualità nell'orizzonte della sopravvivenza del singolo nella comunità, a Brecht interessa più pragmaticamente lo scontro tra il mondo militare e i civili, sia sul palcoscenico che fuori, nella vita vera.

I caratteri maggiormente delineati dalla Fleißer sono gli antieroi tragici, personaggi che cercano un equilibrio tra i poli opposti della predeterminazione e della libertà⁵². Coerentemente, la dialettica che anima le *pièces* fleißeriane non è tra buono e cattivo, morale e immorale, dal momento che quasi tutti i personaggi sono «carnefici» in alcune scene e vittime in altre, costretti ad aggredire e a sfruttare il prossimo per sopravvivere; il gioco di forze che collidono e si ricompongono di continuo è piuttosto sintomatico dell'essenza antieristica delle *dramatis personae*, incapaci di imprimere il proprio marchio allo sviluppo drammatico. Gli antieroi tragici sono esclusivamente i protagonisti maschili degli *Ingolstädter Stücke*, Roelle e Fabian. Benché alcune figure femminili, come Olga o Berta e Alma, abbiano una notevole complessità psicologica e finiscano con il constatare rassegnate la crudeltà della vita in società, hanno meno spazio, rispetto agli uomini, di mostrare nella *pièce* tormenti interiori e riflessioni personali. La loro predisposizione a sottomettersi al genere e all'ordine maschile, quel masochismo femminile di cui parla la Waterstraat⁵³, va a discapito della loro possibilità di imporsi socialmente e individualmente. Al contrario, Roelle e Fabian potrebbero potenzialmente sottrarsi al meccanismo di ingiustizie e soprusi, essendo caratterizzati da un orgoglio e da una volontà di riscatto fuori dal comune, ma non riescono a trasformare la loro volontà in azione. I rapporti di dipendenza esemplificati dagli *Ingolstädter Stücke* sono di diversa natura: si incontra la soggezione «naturale» dei figli ai genitori e la dipendenza erotico-affettiva, come quella che lega Berta a Karl, Clementine a Roelle o persino Roelle a Olga; vi è, inoltre, un tipo di subordinazione lavorativa e sociale, che vede le donne di servizio sottoposte ai loro padroni e i pionieri al maresciallo e al comandante, una dipendenza dal branco, come dimostrano i liceali e i ragazzi riuniti a casa Berotter, e, infine,

⁵² Il termine «antieroe» merita una precisazione: gli *Ingolstädter Stücke* non presentano alcun eroe, inteso come figura in grado di agire e sacrificarsi per un ideale o per conseguire un obiettivo, in quanto i personaggi sono caratterizzati da un'assenza di determinazione, di certezze e di vie di fuga che li condanna a non trovare interlocutori per esprimere se stessi e a non portare a compimento il proprio essere.

⁵³ Anne Waterstraat (2000), p. 52.

l'obbedienza a un Cristianesimo che non rispecchia più la vita quotidiana. Ciascuna situazione di sudditanza trova le sue valvole di sfogo, nel tentativo di ribaltare i rapporti di forza: i figli si ribellano ai genitori, gli innamorati (o presunti tali) cercano di sottomettere e punire la controparte che non ricambia le loro attenzioni, i sottoposti si licenziano, come Alma, o uccidono il superiore, i membri del gruppo giovanile estromettono chi non è come loro e i credenti trasformano la religione in un parossismo di formule e sentenze o in una maschera per celare il preoccupante vuoto di valori.

4. *Dallo spunto drammatico alla trasposizione scenica: la relazione oggettiva con il teatro epico*

Dal momento che la drammaturgia fleißeriana prende spunto da piccoli episodi per indagare il comportamento e l'animo umano attraverso figure verosimili, bisogna considerare il modo in cui la scrittrice organizza il materiale drammatico e lo traduce in linguaggio scenico. Durante la prima intensiva collaborazione con Brecht, per la gestazione e scrittura di *Pioniere*, la drammaturga si scontra con la difficoltà di dover sviluppare un *plot* imposto dall'esterno: Brecht la invita a dare una forma drammatica allo scontro tra una piccola città e l'irruzione dei militari, partendo dall'osservazione del comportamento di Ingolstadt, che, nel 1926, era stata scossa dall'arrivo dei pionieri di Küstrin, ingaggiati per costruire un ponte sul Danubio. Egli le impone, inoltre, il materiale da assemblare nel *montage*, tecnica comune sia alla *Neue Sachlichkeit* che al teatro politico: un'auto (che rappresenti simbolicamente l'opera teatrale da assemblare), uno straniero che deve venderla perché non funziona più, un padre e un figlio, una donna di servizio, i pionieri che vanno a passeggio con le ragazze e un maresciallo che li maltratta. Anche il finale è presente nei suggerimenti dello scrittore di Augusta, visto che egli si immagina un'esplosione causata dal figlio, che fa saltare in aria il ponte per vendicarsi dei pionieri che gli hanno portato via la ragazza. Inoltre, Brecht suggerisce la forma: «Das Stück muß keine richtige Handlung haben, es muß zusammengebastelt sein [...]»⁵⁴ e la Fleißer commenta anni dopo: «wie immer betrachtete sein aktiver Geist die vorliegende Arbeit als eine Art Rohstoff, bei dem kein Stein auf dem andren blieb»⁵⁵. Di fatto, però, la tecnica del montaggio mal si adatta al *modus scribendi* della Fleißer, sia perché non le lascia campo libero nella selezione del soggetto, imponendole un obiettivo preciso di analisi,

⁵⁴ GW I, p. 442.

⁵⁵ GW IV, p. 476.

sia perché l'automobile e il mondo militare rappresentano due ambiti da lei poco conosciuti. In ultima analisi, la fortuna della drammaturga si era affermata con *Fegefeuer*, la cui specificità risiede nell'atmosfera del luogo, nell'onnipresenza delle istanze morali, nell'oscuro fascino della mistica popolare. In *Pioniere*, con l'irruzione di stranieri, soldati, auto e moto, la scrittrice corre il rischio di distruggere quell'immagine forte e coesa di città di provincia che aveva costruito nel dramma precedente. Nonostante i limiti imposti da Brecht, la scrittrice procede nel modo che più le è congeniale, caratterizzando l'opera in maniera diversa rispetto a quella immaginata dal collega: riduce al minimo gli elementi a lei estranei (come le due scene della vendita dell'automobile o i discorsi del maresciallo), concentrandosi sul rapporto tra pionieri e ragazze. Berta, Alma e Frieda (la figura della prostituta che sparisce nella terza edizione, versione epurata), benché abbiano tre approcci differenti all'universo maschile, vengono tutte annichilate dall'insensibilità e dall'egoismo degli uomini, tanto che la riflessione della scrittrice si concentra sulle cause di una simile incapacità relazionale. La capacità analitica della Fleißer – ben intuita da Brecht – si rivela al meglio nello studio del sottile equilibrio tra l'assoggettare e il farsi assoggettare, tra la condotta personale e il comportamento sociale. Nel 1928 la scrittrice costruisce tutta la vicenda attorno a Berta, tanto che la ragazza è presente in ben tredici quadri su quattordici, mentre nella seconda edizione la Fleißer abbandona il dramma con protagonista unico (di stampo ancora espressionista) per creare uno spettacolo corale, più vicino al teatro di Brecht. Come nel teatro epico, infatti, al centro del dramma non vi è più un protagonista, fulcro statico di una o più azioni, bensì una fitta rete di relazioni e circostanze che condizionano i personaggi, attorno alla quale si sviluppano scene diverse, che si susseguono in maniera spontanea, ossia con collegamenti sottili, spesso solo suggeriti e non esplicitati. Il testo modificato diventa più agile – da quattordici, i quadri diventano dodici –, con più salti da una scena all'altra, ma, soprattutto, limita il peso scenico di Berta, rende la successione degli avvenimenti più immediata e aggiunge al finale l'*explicit* già analizzato. Proprio perché si tratta di una successione di azioni non mediata da alcun fattore interno alla storia, è più opportuno parlare di compresenza di accadimenti. Tale compresenza viene risolta drammaturgicamente con la costruzione di tre personaggi che hanno la stessa importanza scenica: Berta, Alma e Fabian. La scrittrice inventa, quindi, due quadri in cui Berta non è presente e in cui l'attenzione si sposta sugli altri due personaggi: il quadro sesto (*Die Parade am Sonntag*), con il vecchio Benke, un pioniere e Alma che discutono, e il quadro decimo (*Brückenbau*), che riprende un motivo solo abbozzato nella prima edizione, ossia la riduzione

di Fabian a capro espiatorio delle frustrazioni dei militari. È altresì innegabile che sussistano grandi differenze formali tra l'opera della Fleißer e quella di Brecht: nel teatro epico e straniante l'andamento delle scene è sì sciolto, ma ciascuna scena gode di autonomia drammaturgica. Il ritmo è talmente rilassato e slegato da ridurre la tensione drammatica e far sì che l'attenzione dello spettatore si concentri sul singolo episodio. Allo stesso fine mirano le ripetizioni di scene o di situazioni e le interruzioni tra un avvenimento e il successivo, come i *songs*, i riassunti della scena che verrà o l'uscita degli attori dal loro ruolo per commentare la vicenda. Di fatto, *Pioniere* non mostra nulla di tutto ciò: la drammaturga dà vita a un quadro d'insieme, corale, in cui persino i pionieri, che sono estranei alla comunità, si inseriscono, immortalati dalla fotografia finale. Se i militari vengono respinti dagli abitanti di Ingolstadt, che non accettano nessun disturbo alla loro quiete, essi accettano il verdetto senza opporsi, in quanto condividono la mentalità e il sistema sociale di provincia, per cui la volontà del singolo viene annullata e sottoposta a chi è gerarchicamente superiore. L'andamento circolare della vicenda non ha un epilogo, non presenta nessuna via di fuga dall'inferno della vita dei ceti medio-bassi. La tensione drammatica si mantiene fino all'ultimo (tanto che la deflorazione di Berta avviene nel penultimo quadro), anche se la conclusione delle vicende dei singoli personaggi è immaginabile sin dall'inizio. Non a caso, la Fleißer si rifiuta di seguire l'indicazione di Brecht che prevedeva l'esplosione finale del ponte, in quanto sa bene che il suo Fabian non avrebbe mai la determinazione per portare a termine una qualunque impresa. Fin dalla prima stesura, infatti, il ragazzo si dimostra molto propenso a trovare scuse per non far saltare in aria il ponte. L'insieme dei quadri dà l'impressione di uno spaccato di società in cui si agitano forze diverse, tra cui anche forze rinnovatrici, come l'anelito di libertà di Alma e, in modo più sottile, di Berta; ciononostante, la comunità è in grado di reggersi su una coesione e un equilibrio surreali. Essi sono surreali in quanto avulsi dalla Storia, cristallizzati da una tradizione atavica, ormai parte delle singole coscienze. Gli estranei che sembrano minacciare il piccolo mondo di borghesi e domestiche vengono espulsi, senza che abbiano arrecato danni alla sopravvivenza della comunità. Anche se due ragazze avranno visto infrangersi il loro desiderio di autoaffermazione, cambiamento e indipendenza, la comunità farà passare l'accaduto nell'oblio: nella foto conclusiva, nel simbolo della memoria di Ingolstadt, Berta è la fidanzata di Karl, non la sua amante occasionale, e Alma è la fidanzata di Fabian, non una prostituta convertita in mogliettina per tornaconto economico.

Se il primo spunto che la Fleißer prende dalla nuova avanguardia della

Repubblica di Weimar è la resa disincantata, cruda, della realtà dei ceti medio-bassi, la scrittrice fa propria anche la sperimentazione in campo linguistico della *Neue Sachlichkeit*. È proprio nel sondare le possibilità di un nuovo linguaggio che Brecht svolge un ruolo fondamentale per la crescita artistica della giovane collega: le rivela la potenzialità di una lingua *kindlich*, da bambino, primordiale, «eine Sprache, in der das Wesentliche ausgedrückt ist, so daß sich nichts davon wegnehmen und nichts hinzufügen läßt»⁵⁶. Gli esiti di questa sperimentazione da parte dei due autori sono però opposti. Brecht sfrutta il linguaggio grezzo per rappresentare la stupidità e la meschinità degli uomini, mentre lascia che alcuni personaggi si avvalgano di una lingua analitica e astratta per interpretare accadimenti o comportamenti. Questa ambivalenza della lingua è tipica dei drammi brechtiani, in cui gli eroi, seppur sconfitti, hanno già una consapevolezza di sé o la raggiungono nel corso dell'opera. La forza della parola corrisponde alla presa di coscienza dell'ingiustizia sociale e all'impegno a combatterla. La lingua fleißeriana, invece, non si innalza mai oltre la media del parlato popolare – anche se l'autrice rende questo *ductus* letterario⁵⁷ – e non è affatto espressione di modelli eroici che, nel bene o nel male, sono emblema della grettezza degli uomini e dei paradossi del sistema sociale, quanto pura manifestazione delle disillusioni, dell'impotenza sociale e dell'inerzia psichica delle classi subalterne. Poiché la Fleißer condivide in larga misura la lingua dei propri personaggi⁵⁸, riesce a plasmarla, dall'interno, secondo le esigenze drammaturgiche, senza tuttavia discostarsi dal principio di verosimiglianza. A ragione, Kroetz sentenzia che la lingua fleißeriana non ha niente a che fare con quella di Brecht⁵⁹. I «proletari» brechtiani si avvalgono costantemente di un linguaggio che non apparterebbe alla loro condizione sociale, ma che, appunto, è da intendersi come finzione di un «futuro utopico»; la lingua non è per loro un labirinto, ma un mezzo che padroneggiano e che può condurli alla rivoluzione. Al contrario, le figure della Fleißer si ostinano a utilizzare un linguaggio che non giova a nulla, in quanto non riecheggia la loro individualità e i loro sentimenti: poiché non è loro, non può far-

⁵⁶ Marieluise Fleißer (1964), GW II, p. 300.

⁵⁷ Si veda Theo Buck, "Dem Kleinbürger aufs Maul geschaut". In: *Marieluise Fleißer*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 1979.

⁵⁸ È vero che il livello culturale e di padronanza della lingua della Fleißer è superiore a quello dei suoi personaggi, tuttavia l'autrice insiste più volte nel precisare che la parlata di questi le appartiene, come racconta a Günther Rühle durante un incontro del 1971: «Ich hatte ja kein anderes Milieu. Da mußte ich nehmen, was mir im Kopf war ... Die Sprache hatte ich im Ohr». Mat, p. 359.

⁵⁹ Franz Xaver Kroetz (1971), Mat, pp. 382s.

si strumento di ribellione nei confronti dell'ordine sociale. I personaggi fleißeriani sono senza prospettive e, coerentemente, senza un linguaggio che possa esprimerle. La lingua della Fleißer aderisce sì alla realtà, perché è elementare e modellata sulla dizione dialettale, ma la rende ancora più evidente, dal momento che il linguaggio di ciascun personaggio è costruito dall'artista e, in quanto artificio, enfatizza alcuni aspetti della mentalità e della sensibilità. La lingua di Brecht è il presupposto per la *Verfremdung*.

Di diverso stampo è lo straniamento che si incontra nei drammi fleißeriani, più legato alla denotazione formalista del termine che alla teoria di Bertolt Brecht. Si parta dall'osservazione che Marieluise Fleißer lavora con un linguaggio umano autentico, che non è mai costituito da una sola materia espressiva (sonorità, movimento, visualità, ...); nella prassi comunicativa, infatti, numerose materie dell'espressione concorrono a costruire il linguaggio e, come insegna la semiotica, questo va analizzato soprattutto come azione. L'apparato sensoriale dell'uomo è coinvolto *in toto* nella comunicazione e il significato linguistico si costruisce anche a partire da processi sensoriali, quindi non solo in astratto. Il linguaggio fleißeriano degli *Ingolstädter Stücke* sollecita la formazione del senso a partire sì dalle parole come unità linguistiche, ma anche dalla gestualità che le accompagna, dalle immagini che creano nella mente dello spettatore, dalla sonorità a tratti espressionistica che portano in sé. Si veda, ad esempio, la differenziazione tra l'espressione di Berta e quella di Korl nel medesimo dialogo, a distanza di poche battute: «BERTA Es gibt mich und gibt dich, und andere brauchen wir nicht», «KORL Wenn man von einem Mann was will, darf man nicht zeigen, was er mit einem machen kann»⁶⁰. La reiterazione del suono [ɪç] e del verbo *gibt*, la ripetizione di *und*, la cesura a metà del periodo, l'accento finale sul *nicht* e la rima elementare e imperfetta rendono tipico il linguaggio di Berta che si avvale spesso di immagini stereotipate e di costrutti pseudo-poetici. Al contrario, la frase di Korl vede la ripetizione dei suoni [m], [n] e dalla [w] seguita da vocale breve, cosa che fornisce un andamento marziale al periodo, con l'accento che si ferma al centro, su quel *nicht zeigen* che costituisce proprio il comando indiretto a Berta. La negazione si rafforza per la presenza dell'affricata nel verbo, che non compare in altre parole. Sebbene la lingua come struttura e l'inconscio collettivo, fonte primaria dell'immaginario umano, preesistano ai personaggi, questi non si sottraggono al tentativo di dar voce alla loro interiorità, perché l'istinto «epico» è insito nell'uomo, il quale, attraverso il racconto di sé e degli altri, cerca conferma e accettazione nel prossimo. Per rendere personale

⁶⁰ GW I, p. 167.

il loro racconto, i personaggi si avvalgono di sistemi di significazione diversi da quello verbale, che, al contrario, tende a uniformare l'esposizione di fatti. La parola ordinaria è sterile, il linguaggio dei personaggi è evocativo. Il linguaggio di *Fegefeuer* e *Pioniere* è, quindi, un linguaggio poetico, che, diversificandosi dal linguaggio pratico-quotidiano, non ha come fine la comunicazione, bensì la creazione di visioni: tramite lo straniamento dalla realtà crea un mondo parallelo che fa apparire le cose come altre. Riprendendo le parole di Šklovskij, il procedimento che la Fleißer segue nei suoi drammi è proprio «lo “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...]»; *l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte*⁶¹. La struttura del linguaggio, quel «già compiuto», non può interessare la drammaturga, né tantomeno lo spettatore, ma il processo di comunicazione, lo sforzo di esternare la parte più intima di se stessi, l'evento linguistico *in fieri*, offrono lo spunto per studiare la società. La lingua poetica sottrae la quotidianità all'automatismo della percezione, per cui il fruitore dell'oggetto artistico è costretto a uno sforzo percettivo per cogliere il valore della realtà rappresentata. Il lavoro sulla lingua è sempre un metodo per l'analisi socio-critica delle dinamiche sociali. Gli *Ingolstädter Stücke* presentano infatti una lingua che rinuncia alla sua principale funzione comunicativa, tipica di un'umanità che ha smarrito la fiducia in se stessa, così come nella possibilità di un riscatto extra-linguistico, extra-sociale e, in ultima analisi, extra-terreno.

5. L'etichetta «*kritisches Volksstück*» e il gioco degli interessi

Se Brecht e Horváth vengono considerati agli antipodi del campo di produzione teatrale della Repubblica di Weimar, Marieluise Fleißer si situa al centro delle loro «posizioni». I tre scrittori si occupano della natura dei rapporti interpersonali in relazione al contesto in cui si sviluppano, ma sono guidati da diversi interessi e, di conseguenza, la loro opera differisce sostanzialmente. Durante il secondo dopoguerra la critica letteraria conia un nuovo termine per indicare il genere di dramma popolare che, pur riprendendo stilemi tipici della tradizione, mette in discussione la rappresentazione idilliaca della provincia tedesca, rurale o piccolo-borghese, emblema di ingenua spontaneità vitale: nasce l'etichetta *modernes Volksstück* o *kritisches Volksstück*. La triade di autori collegata al nuovo genere teatrale è

⁶¹ Viktor Šklovskij, *O teorii prozy*, 1929; trad. it. a cura di C. G. de Michelis e R. Oliva, *Teoria della prosa*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1976, p. 12. Il corsivo è dell'autore.

costituita in origine da Brecht, Horváth e Fleißer, alla quale si aggiungono negli anni Sessanta gli esponenti del *Kritischer Realismus*.

Già si è sottolineato come i tratti caratteristici della drammaturgia brechtiana costituiscano uno scarto da quella di Marieluise Fleißer, e, di fatto, come l'accomunare due autori così diversi sotto la stessa etichetta di genere sia problematico. Brecht è un artista impegnato socialmente e politicamente, che si fa sovente teorico del teatro per ordinare i principi della propria poetica e affidarli al dibattito critico-intellettuale. Anche per quanto riguarda il «dramma popolare», egli si colloca con cognizione di causa nella tendenza di rinnovamento del genere. In base a una precisa conoscenza e consapevolezza di genere, afferma che il *neues Volksstück* deve corrispondere al «Bedürfnis nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem, aber nicht tagespolitischem Theater»⁶², pertanto dichiara la sua intenzione di restituire al *Volksstück* una funzione critica e utopica attraverso la poesia e l'analisi del sistema, della struttura delle classi. Questo non dovrà essere un *Tendenzstück*, ma avrà il compito di trovare un equilibrio tra gli elementi della Commedia dell'arte e quelli del naturalismo, ossia tra la stilizzazione e la resa realistica. In base al suo orientamento politico, Brecht rivaluta il genere perché, come indica il nome, è del popolo, sul popolo e per il popolo. *Volk* viene identificato dall'autore di *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940) – unico dramma brechtiano che porta l'indicazione paratestuale *Volksstück* – come «die Masse der Produzierenden, die so lange das Objekt der Politik war und die das Subjekt der Politik werden muß»⁶³. Utilizzare il genere storicamente più vicino e gradito agli strati della popolazione meno istruita è visto come mezzo ideale per erudire il *Volk*, per rivelare attraverso il dramma il punto di vista dell'autore. L'intento sociopolitico di Brecht si traduce nel tentativo di rielaborare, sotto forma di parabola, la dialettica sociale tra servo e padrone, affidando al pubblico il compito di trasporla sul piano della contraddizione di fondo della società capitalistica: il lavoro salariato contro il capitale. La convinzione di rivoluzionare la società attraverso il teatro è legato all'ottimismo di Brecht nei confronti delle sorti dell'umanità, caratteristica che lo oppone sostanzialmente a Horváth

⁶² Bertolt Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück* (1940). In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 17. Bd: Schriften zum Theater 3. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967, p. 1163.

⁶³ Bertolt Brecht, *Volksstücklichkeit und Realismus* (1938). In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 19. Bd: Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967, p. 324.

e alla Fleißer. È proprio il disincanto, l'amarezza nei confronti della piccola realtà umana che fa di questi autori i modelli della *Volksstück-Renaissance* degli anni Sessanta. Essi mantengono sempre un sostanziale pessimismo nei confronti dell'umanità e nella possibilità di mutarla attraverso il teatro. Nel 1973, quando la Fleißer identifica il suo pubblico ideale, quello a cui indirizzare le sue opere, parla di persone dalla mentalità aperta, pronte a riconoscere le ingiustizie sociali e l'oppressione quotidiana che attanaglia gli uomini; tuttavia, precisa che «Ich will ihnen den Blick dafür öffnen, was anders sein müßte. Ich lege Verletzungen bloß, die geheilt werden müßten. Ich habe keine Hoffnung, sie zu heilen»⁶⁴. La speranza di risollevarne le sorti dell'umanità è per la Fleißer un'illusione, una sterile fantasia che, come tale, deve essere bandita dalla sfera dell'arte. Chi impara a esaminare il comportamento degli uomini come esito di determinate situazioni storico-sociali, può comprendere le ferite di una generazione e cercare di porvi rimedio nel piccolo della propria esistenza, ma non deve sperare che esista una soluzione unica e sicura al *mal de vivre* contemporaneo.

Entrambi gli autori avvicinati idealmente da Fassbinder, Kroetz e Sperr, mostrano, però, proprio a partire dalla considerazione degli elementi che dovrebbero accomunarli, differenze sostanziali. Nelle opere di Ödön von Horváth e di Marieluise Fleißer si riscontra la stessa volontà originaria di portare il mondo della provincia sulla scena. La provincia utilizzata non solo come sfondo del dramma, ma anche come motore etico, sociale e politico della vicenda rappresentata, è un microcosmo, una realtà ristretta e coesa in cui i rapporti interpersonali e le dinamiche sociali sono più evidenti, in cui vigono leggi semplici e in cui le forze conservatrici – come l'organizzazione patriarcale o la morale cattolica – si esprimono quasi incontrastate in ogni campo della vita civile. Nonostante, quindi, il soggetto sia lo stesso, il processo di strutturazione dei drammi segue un *iter* diverso: la Fleißer, dopo aver analizzato il comportamento degli uomini, parte dai personaggi, dalle relazioni interpersonali, per inserirli poi, in un secondo momento, all'interno di un contesto sociale storicamente delimitato. La ricerca del tema d'attualità da parte della *Neue Sachlichkeit* è, per la scrittrice di Ingolstadt, ricerca dell'universalità dell'opera, data da questo preciso processo: prima l'isolamento della costante archetipica, poi la storizzazione. Per la scrittrice non esiste la Storia, intesa come successione di avvenimenti umani in cui si può riconoscere un'unità di sviluppo, ma

⁶⁴ Marieluise Fleißer (1973), GW IV, p. 522.

solo le storie, singole narrazioni di fatti in cui si identifica un nucleo invariabile, immoto, iscritto nella condizione umana.

Was die Fleißer [...] mit ihrem Text vermittelt, ist nicht als Milieubereich gedacht. Wir sind weit weg von jenen gängigen «realistischen» Genrebildchen der Provinzaldramatiker. Wenn das «Fegefeuer in Ingolstadt» Sinnbildcharakter gewinnt, so insbesondere deshalb, weil eben keine Geschichte erzählt wird. Stattdessen zieht es die Autorin vor, Zustände und die daraus entspringenden Situationen und Verhaltensweisen vorzuführen.⁶⁵

Al contrario, Horváth costruisce le sue *pièces* muovendo dall'analisi dei rapporti sociali in un determinato tempo, per mostrare infine le loro ripercussioni sui rapporti privati. L'interesse che corrisponde a tale processo è la cosiddetta «Demaskierung des Bewußtseins», l'intento socio-pedagogico di rappresentare la quotidianità sociale concreta e rifletterla nel dialogo dei personaggi.

Lo stesso utilizzo del linguaggio e l'invenzione del *Bildungsjargon*, allora, rivelano la divergenza di vedute artistiche: benché lo scrittore danubiano e la Fleißer si rifacciano al gergo del popolo per mostrarlo nella sua vera essenza, per rivelare come questo sia sintomo dello smarrimento interiore e dell'incapacità dei personaggi di padroneggiare l'esistenza, la carica critica in Horváth, così come un suo recondito senso di disgusto, sono molto evidenti. La lingua creata dal drammaturgo espone il vuoto morale, vitale e affettivo dei personaggi e denuncia, più che i loro comportamenti, la loro coscienza. La scrittrice bavarese, invece, vive di quel linguaggio, lo oppone alla lingua standard, piatta, senza sfumature, e vi coglie le vibrazioni di anime che vorrebbero affermarsi, ma che non hanno gli strumenti per farlo. Riprendendo lo schema di Bourdieu, che indaga le relazioni oggettive tra disposizioni e prese di posizione, si potrebbe ipotizzare che il diverso approccio mostrato dai due drammaturghi nei confronti dei ceti medio-bassi della provincia sia legato alla loro diversa estrazione sociale, nonché alla diversa considerazione del popolo. L'autore Horváth, di origine nobile, finemente istruito e cresciuto fin da piccolo nelle principali città della Mitteleuropa, occupa una posizione superiore rispetto ai suoi personaggi e tende a rimarcare la distanza intellettuale e sociale che li separa. La Fleißer, al contrario, si sente affine ai suoi personaggi: condivide con loro l'educazione ricevuta, l'humus cattolico, ma soprattutto la *forma mentis*, messa duramente sotto attacco nel momento in cui lascia la provincia.

⁶⁵ Theo Buck, (1979), pp. 44s.

Senza scadere nel biografismo, ma delineando solo i condizionamenti associati a una particolare classe di «condizioni di esistenza», è dunque lecito interpretare quella tensione, tipica dei testi fleißeriani, tra le retrive istanze morali e l'anelito di libertà, indipendenza e autodeterminazione come trasposizione artistica di un conflitto vissuto in prima persona.

Ancora una volta, è la finalità artistica, l'interesse primario dello scrittore, a determinare uno scarto stilistico. Horváth è il cronista disincantato che persegue un obiettivo pedagogico, mostrando una distanza satirica nei confronti delle sue figure. Si fa portavoce, prima ancora di Brecht, della volontà di rinnovare il *Volksstück*, dichiarando: «Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich das alte Volksstück, formal und etisch – und versuche als dramatischer Chronist die neue Form des Volksstücks zu finden»⁶⁶. Egli guarda sarcasticamente alla carrellata di persone che non hanno possibilità di miglioramento, è impietoso nella caratterizzazione delle loro bassezze e della loro ipocrisia, perché, grazie alla sua superiorità autoriale, attende al compito dell'arte che «maschera» la *Gemütlichkeit* tedesca. L'assenza di illusione nei suoi testi teatrali viene tradotta mediante la stilizzazione e la citazione straniante: lo spettatore deve raggiungere un sereno distacco autoironico dal mondo perbenista e godereccio presentato sul palco, così da rendere più lieve la quotidiana lotta per l'esistenza. Marieluise Fleißer è, di contro, la fotografa del mondo che la circonda, la scrittrice che coglie una serie possibilmente omogenea e convergente di fenomeni nella sua società, tra la sua gente. Come scrive Theo Buck, la sua è una «Schnappschuß-Dramatik»⁶⁷, in cui si percepisce la vicinanza emotiva al soggetto dei fotogrammi e in cui l'immedesimazione da parte degli spettatori non è scoraggiata⁶⁸. Accennando solo all'utilizzo della musica o dei *songs* nei testi teatrali, quanto è *V-Effekt* per Brecht o citazione straniante per Horváth, è arricchimento realistico ed emotivamente significativo per la Fleißer. Brecht si avvale dei *songs* per riflettere sul rapporto tra messinscena e realtà, ossia per creare un «di più» rispetto alla situazione drammatica che serve a commentare, come istanza esterna, un personaggio o una circostanza e, quindi, per giudicare razionalmente quanto viene presentato. In maniera simile, Horváth crea tramite la musica quella stilizzazione che consente al pubblico di mantenere una certa distanza critica dalla rappresentazione.

⁶⁶ Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*. 1. Bd: Volksstücke. Hrsg. von Traugott Kruschke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970-1, p. 12.

⁶⁷ Theo Buck (1979), p. 47.

⁶⁸ Come si è visto, sebbene la Fleißer utilizzi alcuni elementi tipici del teatro epico, questi vengono svuotati della loro funzione straniante.

Egli cita la musica delle masse per sottolineare la discrepanza tra la superficiale gaiezza che trabocca di sentimento e l'effettivo egoismo sordo e insensibile. Per l'autrice degli *Ingolstädter Stücke*, invece, le melodie e il canto sono sempre espressione diretta e spontanea delle *dramatis personae*: la scrittrice li aggiunge alla vicenda rappresentata per rendere maggiormente dettagliato il quadro d'insieme⁶⁹.

Da ultimo, è opportuno riflettere sulla domanda che Kroetz si pone a proposito della natura «sozialistisch»⁷⁰ dei drammi della Fleißer. Egli afferma che il *Bildungsjargon* dei personaggi fleißeriani è costruito per mostrare come la «monopolizzazione della lingua» sia servita al capitalismo per sfruttare gli anelli deboli della società. Tuttavia, questo elemento isolato non sarebbe sufficiente. È piuttosto dal modo di caratterizzare e far agire i personaggi del dramma che si evince la marca «socialista» del teatro di Marieluise Fleißer:

Drama spielt sich nicht dort ab, wo Herr Weiss mit Herrn Hölderlin darüber richtet, wer in einer sowieso utopischen Revolution der anständigere und wirkungslosere Revolutionär gewesen sei, sondern dort, wo ein Dienstmädchen sich eine Nacht hat freimachen können, um ihre Jungfernschaft gebührend herzugeben, was sinnlos ist, denn die gesellschaftliche Situation läßt für derartig unproduktive Betätigung nur ein paar Minuten Zeit. Korl ist ja kein Casanova, sondern ein Produkt seines Standes.⁷¹

L'osservazione di Kroetz, al di là del giudizio sul teatro documentario, non è totalmente condivisibile. Sicuramente l'attenzione della Fleißer *in primis* e dello spettatore di conseguenza è volta alle condizioni sociali dei personaggi, siano essi donne, soldati, liceali o borghesi, e alle peculiarità dei linguaggi che si incontrano in una determinata società. Tuttavia, la drammaturga, attraverso le sue opere, è ben lontana dal professare il socialismo o anche solo dal dimostrare una forte ideologia capace di guidare i comportamenti collettivi. Come intuisce Peter Stein nell'allestimento di *Fefefeuer* del 1972 alla Berliner Schaubühne, il centro della drammaturgia fleißeriana non sono i limiti, le isterie e le ferite, la violenza tipici di una società, intesa come preciso sistema strutturato di rapporti economici e politici, bensì l'uomo nella sua natura. Questa natura lo porta inevita-

⁶⁹ Si esamini, ad esempio, l'utilizzo della stessa *Moritat* (*Heinrich schlief bei seiner Neuwermählten*) in *Pioniere in Ingolstadt* (2. quadro nella versione del 1929, 3. nella «versione corrente») e in *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (4. scena).

⁷⁰ Franz Xaver Kroetz (1971), *Mat*, p. 384.

⁷¹ *Ivi*, p. 385.

bilmente a unirsi ad altri individui e a dar vita a una società, ma è sui tratti antropologici prima che sociali che si concentra l'indagine fleißeriana. La messinscena ingigantisce e rende più chiari i rapporti di dipendenza, di violenza e di colpa-condanna nella struttura sociale, in cui, però, è dato solo al singolo, e non alla collettività tutta, la possibilità di riscattarsi. Data l'assenza di una morale o di un insegnamento nella proposta teatrale della Fleißer, il dramma deve servire allo spettatore come uomo, che si riconosce parzialmente nei caratteri della messinscena e nella vita dello spirito e della coscienza che i vari personaggi manifestano. Il suo teatro *gesellschaftskritisch* è, quindi, soprattutto dopo il Nazionalsocialismo, riflessione sull'individuo rispetto alla società e non sulla missione politica della società contemporanea. La Fleißer, infatti, commenta nel modo seguente la riscoperta delle sue opere negli anni Settanta:

Ich habe den Eindruck, daß man in den Theatern bei uns von den Stücken vorwiegend intellektueller Prägung und politischer Zuspitzung wieder wekommt. Man will einmal etwas anderes. In meinen Stücken gibt es gute Rollen, es sind Menschen mit einem ausgesprochenen Eigenleben.⁷²

I personaggi caratteristici, che hanno una vita propria, seppur a discapito dell'omologazione richiesta dalla civiltà moderna, sono il punto di forza dei drammi della Fleißer, in un periodo in cui si preferisce esorcizzare le masse piuttosto che discutere sull'individuo: l'orientamento fleißeriano è antropologico-culturale prima ancora che politico⁷³. Pertanto, se Horváth denuncia consapevolmente il servilismo e l'omertà che preannunciano la resa delle masse all'avanzata della dittatura nazista e dimostra l'impossibilità per l'uomo di sfuggire alle proprie responsabilità, la Fleißer registra, elabora e ripresenta uno spaccato di società, nel quale, solo a posteriori, si possono identificare i germi della resa al regime hitleriano.

Rispetto al *modernes Volksstück*, appare dunque inappropriato indicare la Fleißer quale esponente del genere. L'autrice mette sì a nudo la coscienza e la meschinità dell'uomo semplice, ma non lo fa in quanto obiettivo principale della sua poetica, bensì come effetto spontaneo, assieme ad altri, dell'osservazione della realtà. La Fleißer non condanna, non si erge a giudice, perché sente di condividere, in quanto essere umano, i tratti tipici delle sue *dramatis personae* e di poter quindi dare, da autrice, solo un giudizio

⁷² Intervista con A. Foster del 29.4.71, Mat, p. 351.

⁷³ Tale orientamento, rafforzato nelle riscritture successive al Nazionalsocialismo, non è separabile dalla svolta religiosa dell'autrice. Cfr. Anne Waterstraat (2000), pp. 100ss.

parziale, soggettivo. Il pubblico è libero di formarsi un'opinione personale in base al proprio vissuto e ai verdetti della Storia. Marieluise Fleißer non dimostra nessuna consapevolezza di genere nei confronti del *Volksstück*, né tantomeno l'intenzione di modificarne la tradizione. Di fatto, gli *Ingolstädter Stücke* vengono esplicitamente definiti dal paratesto «tragicommedie», non «drammi popolari». La *Tragikomödie* fleißeriana assume questo nome perché non offre né un *explicit* propriamente tragico, con la possibilità di catarsi, né il lieto fine. Le aporie dinnanzi alle quali si trova l'uomo, personaggio e spettatore, sono intrinseche alla natura della sua esistenza e, di conseguenza, non possono trovare soluzione né sul palcoscenico, né nella quotidianità. L'incertezza regna sul destino delle singole *dramatis personae*, in quanto non è dato sapere se Olga verrà riaccettata a casa dal padre, se Roelle troverà un proprio equilibrio psichico e un posto nella società, se Berta incontrerà un uomo da amare e sposare o se resterà un «gefallener Engel», oppure se Fabian si piegherà ai dettami della sua posizione borghese. La risposta sociale è già scritta nella struttura della comunità in cui i personaggi vivono, mentre la risposta morale e metafisica rimane ambigua. L'effetto ottenuto non è casuale, ma esito di una felice intuizione da parte della Fleißer: «Die Figuren sind in ihrem großen Fragezeichen stärker»⁷⁴. Tipica della tragicommedia, però, è anche l'ironia. Questa funziona come lente di ingrandimento della realtà, che consente di riflettere su quanto accade e di provare un pirandelliano «sentimento del contrario». La concezione ironica delle due tragicommedie non può prescindere dalla forma incompiuta della storia dei personaggi fittizi, che pure è già conosciuta, fin nei suoi minimi, grotteschi dettagli, dallo spettatore. In questa interazione attiva e produttiva tra pubblico e spettacolo risiede la cifra squisitamente moderna della drammaturgia fleißeriana: la struttura del testo fornisce le tracce interpretative e lo spettatore le ricompone, in base alla sua esperienza, in un'immagine critica della realtà.

⁷⁴ MFA, VI, 2A.

Martin Blawid
(Offenbach)

*Malicious Dwarfs, Fair Nymphs, Heroic Gods
Application and Transformation of Germanic Mythology
in Richard Wagner's libretto «The Rhinegold»*

Abstract

According to Joachim Heinzle, the *Nibelungensage* represents the «most German among all German issues». The following essay seeks to analyze in how far the German composer Richard Wagner resorts either to a more traditional or to a more innovative representation of the Germanic influences in his libretto *The Rhinegold*, which is the opening part of his operatic tetralogy *The Ring of the Nibelungen*. Moving from an epistemological basis, the libretto will be examined with a special focus on how Wagner applies and transforms Germanic mythology in terms of the characters and of deictic references.

Even more than 150 years after Richard Wagner had finished the textual basis of his operatic tetralogy *The Ring of the Nibelungen* in 1853, the complex history of his masterpiece and its reception is far from being concluded. It has, however, revealed a tendency of change from the fascination with Wagner's highly disputed and ahistorical reception as a “German nationalist” during the first half of the 20th century to the concern with the process of writing and composing. In this context, the issue of the sources that inspired Wagner has become increasingly important, which is encouraged by numerous notes that Wagner left while writing his libretti. Dieter Bremer lays emphasis on the following note which dates back to 1851: «Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen»¹.

¹ D. Bremer, «Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie», in *Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner Der Ring des Nibelungen*, ed. D. Borchmeyer (München, 1987), 41-63, here: 43. Transl.: «Research took me back through

This quotation provokes different questions. Since there has been a growing interest in Nordic and Germanic mythology from the beginning of the 19th century onwards², priority will have to be laid on *which* myth Wagner tried to unveil. Why is it that he referred to it as a *German* and, more precisely, *thoroughly* (“urdeutsch”) German myth? Which result does the discovery of the original German myth have? My suggestion starts with the term Wagner purposefully uses. The first question is therefore: what is a “myth”?

According to Hans Blumenberg’s famous definition, mythology focuses on «Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit»³. Blumenberg continues to explain: «Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsgängig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung»⁴.

Richard Wagner’s operatic tetralogy, which was written and composed

Medieval prose until reaching the basis of the old thoroughly German myth. I managed to unveil it slice by slice after it had been distorted by misleading interpretations» (transl. M.B.).

² Cf. W. Frühwald, «Wandlungen eines Nationalmythos. Der Weg der Nibelungen ins 19. Jahrhundert», in *Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner Der Ring des Nibelungen*, ed. D. Borchmeyer (München, 1987), 17-40; J. Heinzle, «Einleitung: Der deutscheste aller deutschen Stoffe», in *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*, eds. J. Heinzle, A. Waldschmidt (Frankfurt a.M., 2001), 7-41; L. Petzold, *Einführung in die Sagenforschung* (Konstanz, 2002), 64; R. Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affaire* (München, 2005), 258-260.

³ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a.M., 2006), 40. Transl.: «[...] stories with a high stability of their narrative core and a distinct variety at their narrative margins» (transl. M.B.).

⁴ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 40. Transl.: «These two features make myths become a part of any tradition: stability results in the challenge to recognize them in graphical and ritual representations, whereas variety calls for the trial of new and proper ways of interpretation» (transl. M.B.). Other interesting approaches to the definition of “myth” and “mythology” can be found consulting the following publications: Christoph Jamme lays emphasis on the aspect of orality, referring to a myth as a «mündlicher Kommentar einer Kunsthandlung». Cf. C. Jamme, *Gott hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart* (Frankfurt a.M., 1999), 21; J. Assmann; A. Assmann, «Mythos», in *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, eds. H. Cancik et al., Vol. 4. (Stuttgart, 1998), 179-200; R. A. Segal, *Mythos. Eine kleine Einführung* (Stuttgart, 2007). The volume edited by Barner, Detken and Wesche contains a survey of theoretical approaches dealing with mythology. W. Barner, A. Detken, J. Wesche eds., *Texte zur modernen Mythentheorie* (Stuttgart, 2007) 8-23.

between 1848 and 1874, can be understood as an example of the interrelation of “stability” and “variety” with a regard to different mythological topics. The libretti and the inherent overlap of numerous elements of different mythological sources have kept scholars busy with the research on Wagner's relationship to mythology since the late Nineteenth century. It may be considered a surprise that the first part of the sequence, *The Rhinegold*, written in 1853, has been widely neglected by scholars so far, referring to the libretto merely as a “prelude” to introduce the main plot in *Valkyrie*, *Siegfried* and *Twilight of the Gods*. This tendency misjudges, however, the multitude of mythologems which are already referred to in the first part of Wagner's tetralogy. With a regard to the whole operatic circle, *The Rhinegold* starts to expound the problems of the central conflict which will determine the following parts. Consequently, Wagner's approach to mythology deserves to be examined more precisely.

At the beginning, it seems, however, appropriate to summarize the constellation of problems in *The Rheingold* briefly. It is the story of how Alberich, the dwarf, steals the Rhinegold, a legendary treasure, from the Rhine Maidens. He has himself forge a magical ring which shall enable him to rule the world. Still, it does not get that far, since the god Wotan obtains the whole treasure by fraud. Wotan needs the Rhinegold to ransom his sister-in-law Freija from the giants Fafnir and Fasolt. Freija had been offered to the giants in a contract which made them build the castle Walhall by order of Wotan. However, once Wotan has managed to get in the possession of the magical ring, he wants to keep it for himself. The giants discover the betrayal, claiming both the Rhinegold and the ring. Wotan does not give in until the goddess Erda succeeds convincing him with a warning prophecy. The libretto ends when the gods approach Walhall together, whereas the Rhinegold and the ring fall upon the giant Fafnir, who murders his brother Fasolt avariciously to possess the ring. This is as far as Wagner's libretto is concerned.

The question that remains is: In how far does Wagner use mythology and how does he manage to recombine its various influences in his libretto? Therefore, the interest aims at the different sources which, besides being documented by the composer in his private quotes, have become a stimulating object of research on Wagner. In this context, the mythological sources of *The Rhinegold* appear to be as heterogeneous as the history of their reception. Three main directions can be distinguished: impacts of Greek, Nordic or Icelandic and Germanic mythology and heroic epics. In the following, the main concern shall be on the elements of Germanic and Nordic mythology. As Volker Mertens suggests, Wagner managed to «cre-

ate a new myth of the world and of humanity, giving old names to the newly created myth»⁵. In addition to the Germanic heroic epics around 1200 i.e. the *Nibelungenlied*, Wagner resorted especially to the legends of the *Snorra-Edda* respectively the *Völsunga-Saga* and the *Thidreks-Saga*. Although the latter ones were put down literally even after the *Nibelungenlied*, there can be no doubt that they are based upon considerably older sources which can partly be traced back to the 9th century.

The quotation mentioned above in which Wagner comments to try to «reach the basis of the old thoroughly German myth» suggests that he conceives of the Nordic legends as the basis of his original Germanic myth. From Wagner's point of view, "unveiling" is intended to recombine it with different influences of Germanic heroic epics. Wagner had the relevant translations of the *Nibelungenlied* and the Nordic epics by Simrock and Hagen-Breslau at hand when he started to write the libretto *The Rhinegold*. The same holds for the influential publications *German mythology* and *German heroic epics* by Jacob Grimm. The notable innovative potential of Wagner's libretto reveals itself with respect to the multitude of different sources and the target of recombining them on a new mythological level. Therefore, it poses a new challenge for the analysis of the recombined mythologems.

In this context, it may be of particular interest to discover in which elements of the text Wagner resorted to Germanic mythology. The libretto suggests a triadic constellation to respond to this question: local deictic elements (I) such as the Rhine and the castle of the gods, Walhall, can be distinguished from personal or figural elements (II) such as gods and demigods, giants, dwarfs and nymphs and central symbols (III) as for instance the Rhinegold, the ring, Freija's golden apples and Alberich's cloak of invisibility. This trichotomy, however, serves the needs of a scheme. On the level of the libretto, single elements of all three sectors interact with each other. The Rhine is intended to be the depository of the Rhinegold, connecting it causally with the ring which is forged out of it. The Rhine is furthermore the living space of the Rhine Maidens, the guardians of the treasure, and it sets the local background for Alberich's attempts to seduce the nymphs which lead towards the theft of the hoard. Bearing in mind that this exposition of the plot is connected to the situation of the gods in the second scene of the libretto, the efficient causality of *The Rhinegold* becomes evident: single elements of Germanic and Nordic

⁵ V. Mertens, «Richard Wagner und das Mittelalter», in *Richard-Wagner-Handbuch*, eds. U. Müller, P. Wapnewski, (Stuttgart, 1986) 40.

mythology cling one to another as the text proceeds. The result can be described as a dramatic arc of tension, forming – to put it graphically – a *ring* and making it impossible to differentiate between the original and the final state of the plot.

Is Alberich's theft really the cause *leading to* or is it already a fact *resulting from* the crisis of the almighty gods, represented by Wotan? A question which broaches another issue: which are the indications for a development of the single mythologems taken from the different sources? To answer this question, two lines of the plot have to be distinguished. The first one refers to the theft of the Rhinegold by Alberich, the second one is brought up by Wotan's claim for the castle Walhall. Both plots share a basic structure: one character tries to gain and to maintain power using dishonest means: theft and violence in the case of Alberich and betrayal and deceit in the case of Wotan. The two plots are therefore linked on the level of the protagonists' goals, the methods chosen to reach them and the emotions upon which the goals are based.

Both Wotan and Alberich are terrified to lose their power, which makes them try even harder and more drastically to ensure their dominance⁶. To put it differently: the fear of losing power turns out to be equal to the desire to gain it. This fear becomes a constitutive element of *The Rhinegold*. In fear of losing his power, Wotan has himself erect Walhall, the anxiety for Freija makes him steal the hoard and the ring from Alberich. Feared to give away his newly gained power, he refrains from handing it over to the giants, which leads to Erda's prophecy foreshadowing the end of the gods to cause additional fear that finally makes him change his opinion again. Wotan and Alberich represent two central characters in whom the creative combination of different mythologems can be illustrated. This holds especially true for the interrelation of Nordic and Germanic elements. Wagner's (Western) Germanic "Wotan" can be traced back to the (Central) Germanic "Wodan", who in himself shows several characteristic features of his Nordic pendant "Odin", a central character of the *Snorra-Edda*. This conclusion is not exclusively limited to physical characteristics (as, for example, the fact that Wotan – just like Odin – had to sacrifice one of his eyes to obtain more wisdom). It also includes some epithets of the characters. The derivation of the name "Wotan" from the adjective "wôdaz" ("furious") and the respective verb "wôdjan" ("to

⁶ Cf. T. Koebner, «Minne Macht. Zu Richard Wagners Bühnenwerk Der Ring des Nibelungen», in *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*, eds. J. Heinze, A. Waldschmidt, (Frankfurt a.M., 2001), 309-332.

rage”) points to the original classification as a god of the storm and of the death, which was foremost typical of the Central Germanic tribes. It establishes a link to Odin’s hall of the slain, Walhall, in the Nordic tradition, laying emphasis on Odin’s ambivalence in the legends of the Nordic epics, which draws a picture of the character just as ambivalent between perfidiousness, intransparency and bravery as holds true for Wagner’s Wotan.

It gets more complex as it comes to the mythological roots of Alberich. The name originates from the Germanic heroic epics such as the *Nibelungenlied*, although its concept refers to decisively earlier traditions. As Wolfgang Golther explains, the *Snorra-Edda* distinguishes between elves of light and those of darkness.⁷ Alberich, whose name means “king of the elves”, belongs to the latter group, and, more precisely, to the dwarfs. He appears in the early Nordic legends conveyed by Snorri Sturloson with different names. Facts which stand as a stable landmark are his physical characteristics: he is said to be munchkin, bulky, deformed and gnome-like. Two other Nordic legends, the *Regins mól* and the *Skaldskapar mól*, refer to the dwarf Andwari who accumulates hoards of gold, gaining his magical forces from a mysterious ring. When the ring is stolen from him, Andwari puts a lethal jinx on everyone wearing the ring. Even the *Thidreks-Saga*, which is attributed to the Norwegian court of Bergen, tells a story about a dwarf named Alfrik, who is said to be a gifted farrier and who steals a treasure. Wagner therefore combines single elements taken from different mythological sources, places and epochs. This strategy is not limited to Wotan and Alberich. In Wotan’s advisor, Loge, Wagner combines single traits of the dubious god “Loki” and the giant of fire “Logi”. The interpretation of the first one is according to Golther based on central Germanic, pagan sources, which represent “Loki” as the «spoiler of the world»⁸, whereas “Logi”, the giant of fire, is especially associated with the *Snorra-Edda*⁹. In the case of Erda, Wagner uses an overlap of Anglo-Saxon and Germanic sources. Her significance lies in the warning prophecy in which she urges Wotan to refrain from his eagerness for power and the ring.

Since the main focus has been repeatedly laid on “power” and “leadership”, it seems necessary to put these two concepts into the context of the libretto. On the level of the plot, both terms are mirrored by two symbols:

⁷ W. Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie* (Wiesbaden, 2004) 165.

⁸ Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, 488-491; cf. P. Wapnewski, *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama* (München, Zürich, 2008) 78.

⁹ Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, 238-244.

the ring and the Rhinegold on one side and the castle of the gods, Walhall, on the other. While the latter is intended to assure the power of the gods, the ring offers the opportunity to gain world supremacy. According to Volker Mertens, it becomes therefore a «universal symbol of domination»¹⁰:

Abgesehen davon, daß die Kunstform der Oper nichts anderes bedeutet als die Emanzipation des Denkvorganges aus den Fesseln rationaler Logik und empirischer Wahrscheinlichkeit [...] wird man gut tun, den Ring nicht durchgehend als gefügiges Zauberinstrument zu verstehen, sondern weitgehend als Symbol. Eines für Herrschaftsanspruch und Herrschaftsmöglichkeit.¹¹

The interrelation between gain and assurance of power is foremost reflected by the local deictic structure of the text. Let us look at the topological position of Walhall. Not only is it isolated due to its position «on the top of a rocky mountain»¹², but also because of a series of means to protect it from possible attacks. Consequently, it offers a secure place to retreat for the gods, while it simultaneously serves as a symbol of Wotan's power. Walhall is described more precisely in the *Grímmesmól*, as Golther summarizes:

Dorthin wählt der Gott [Odin, M.B.] täglich sich die Helden, welche den Waffentod erlitten. [...] Westlich am Eingangstor hängt ein Wolf, darüber schwebt ein Adler. Fünfhundertvierzig Türen hat Walhall, aus jeder mögen zugleich achthundert Streiter hervorgehen. Beleuchtet wird die Halle am Abend durch den Glanz der Schwerter.¹³

The binary function to demonstrate and to protect the power of the gods is thus documented in the Nordic sources. Walhall's topological po-

¹⁰ Mertens, *Richard Wagner und das Mittelalter*, (note 5) 37.

¹¹ Wapnewski, *Der Ring des Nibelungen*, 91. Transl.: «Apart from the fact that opera as a form of arts aims at the emancipation of ratio from the restrictions of rational logic and empirical probability, one better refrains from interpreting the ring as a mere ornamental magical instrument. On the contrary, it is rather to be understood as a symbol of the request and the opportunity to rule» (transl. M.B.).

¹² R. Wagner, *Das Rheingold* (Stuttgart, 2004) 25.

¹³ Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, 381. Transl.: «It is the place in which the god [Odin, M.B.] summons those who were slain on the battlefield every day. [...] The western side of the entrance gate is watched over by a wolf. An eagle floats over it. Walhall has 540 doors, out of which may step 800 warriors at a time. The hall is illuminated by the glance of the swords in the evening» (transl. M.B.).

sition has been referred to the castle of the gods, Asgard, by Tetzner¹⁴. In the *Snorra-Edda*, Asgard is said to be the «centre of the world», whose summit protrudes out of the clouds into eternal clarity. Wagner's deictic counterpoint is the «ground of the Rhine», where Alberich becomes aware of the hoard out of which he has himself forge the second symbol of power, the ring. One of the libretto's particularities results from the fact that the hall of the slain and the ring are closely linked with each other. Only for the sake of Walhall, Wotan closes the contract with the giants, and to get rid of his duties, he takes possession of the hoard and of the ring. Once again, going back to the mythological sources, they appear to be quite heterogeneous: the *Snorra-Edda* lays emphasis on the construction of Walhall after the former castle of the gods had been destroyed in a war. The source furthermore quotes several elements of the contract Wagner alludes to in *The Rhinegold*: Freija as a reward for the giants and Loki as an advisor of the gods. On the contrary to Wagner, the *Snorra-Edda* has the conflict solved by Thor: he slaughters the giants with his hammer.

But what about the ring? Consulting the *Regins mól*, it is not yet the source of world supremacy, instead, it is associated with extraordinary wealth. The *Skirnirepic* tells a legend about a magical ring which multiplies possession and wealth. The ring is called "Draupnir"¹⁵. The *Snorra-Edda* provides us with the name "Andwanaut"¹⁶. Wagner uses these sources to make the symbol of wealth become a symbol of power. One of the central aspects of the ring is to reveal the characters' susceptibility to the temptation of power and dominance. Thus, it represents decisive deficiencies of the characters. None of them can be held as an example of perfection: almost all of them submit to the ring's fascination¹⁷. The Rhine Maidens enjoy teasing and mocking Alberich. Moral issues apart, they forget about their original task, which is to watch over the hoard. In Alberich's case, the ring brings forth the destructive potential of the character, which makes Loge comment: «Hohen Mut / verleihst deine Macht: / grimmig groß / wuchs dir die Kraft»¹⁸. In my translation in the footnote I left one expression in German, as I need to go back to a former diachronic variety of my language to explain it: Middle High German, in

¹⁴ R. Tetzner, *Germanische Götter- und Heldensagen* (Stuttgart, 2000) 512.

¹⁵ cf. Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, 379.

¹⁶ cf. Wapnewski, *Der Ring des Nibelungen*, 46.

¹⁷ Wagner, *Das Rheingold*, 62. Cf. Tetzner, *Germanische Götter- und Heldensagen* 542, who lays emphasis on the fallibility of the gods in Germanic mythology.

¹⁸ Wagner, *Das Rheingold*, 62. Transl.: «Your power grants you "Hohen Mut": Ghastly great has grown your strength» (transl. M.B.).

which the term “*hoher muot*” is to be understood as “sense of delight”. Not only does the ring give power to its bearer, but it also influences his consciousness. The state of bliss in which Alberich imagines himself makes him respond as follows. His goal is to gain himself not less than «*die ganze Welt*». Alberich still has other, more precise goals: « *euch Göttliche fang' ich mir alle*» desiring to force him their women for his «*Lust*»¹⁹.

Even Wotan cannot renounce the fascination of the ring as soon as he is in possession of it. He says: «*Nun halt' ich, was mich erhebt, / der Mächtigen mächtigsten Herrn!*»²⁰. The effect of the precious treasure is shown most drastically by the giants, with Fafnir murdering his brother Fasolt. It would, however, be wrong to conclude that the ring was to be held responsible for the behaviour of its bearers. Wagner's libretto is far too subtle to be reduced to any monocausal explanation which sees the ring as the source of evil making the world go to pieces. More specifically, the constellation of problems does not quite begin in consequence of the power of the ring, but *because* the world has *already* lost its balance. Wotan had calculated not to fulfil his obligations even when he signed the contract with the giants, as he admits to his wife Fricka. The betrayal had been planned carefully, and Wotan is definitely at fault. This constellation has serious consequences. The construction of Walhall is based upon a breach of promise and deceit. As I tried to show, Wagner keeps the tradition of Wotan's ambivalence in the Nordic epics and in Nordic mythology. Wotan's arguments strike the reader as almost machiavellistic: from his point of view, the intention to win himself the world justifies the means. His wife Fricka cannot completely agree with him. Not completely, since her motives are rather egoistic than moral. First, she considers Walhall a «*herrliche Wohnung, / wonniger Hausrat*»²¹ by means of which she hopes to make Wotan cling to her more strongly. She is concerned with her husband's fidelity.

On the other hand, her concerns are with her sister Freija. Once again, Wotan proves to be the coldly calculating politician: knowing well that his wife would never have accepted a contract with her sister being the set as the price, he insisted on treating with the giants on his own, only in the

¹⁹ Wagner, *Das Rheingold*, 63-64. Transl.: «the whole world», «capturing the Gods with his golden wrist» and forcing him their women for his «indecent appetite». (transl. M.B.).

²⁰ Wagner, *Das Rheingold*, 76. Transl.: «Now I hold what makes me the most powerful master amongst those who have power!» (transl. M.B.).

²¹ Wagner, *Das Rheingold*, 28. Transl.: [a] «magnificent place to live in, a beautiful home» (transl. M.B.).

presence of Loge. What does this decision tell us about the relationship between Wotan and Fricka? The answer is simple: they mistrust each other deeply, with Wotan being the morally ambivalent character that we already know. Even the fact that he tries to shift the responsibility to his advisor Loge may not gloss over that. Wotan's greed for power is too strong, it reveals itself when Loge tells him about the Rhinegold for the first time. Wotan's reaction is obvious: «Den Ring muß ich haben!»²² – which however suggests other means than those set up by Loge. Wotan rejects Loge's advice to hand the hoard over to the Rhine Maidens. Neither will he see his error, nor does he even have the slightest glimpse that his behaviour might contradict his original task, which is to guarantee the world's balance. In his Wotan, Wagner reveals a perverseness of this central issue: instead of balancing the sources of power, which he could easily have done by depositing the treasure on the ground of the Rhine again, he rather does the contrary. He saddles himself with guilt, which, as we all know, has severe consequences for the fate of his descendant, a certain fair-haired boy named Siegfried.

The ring is therefore only the catalyst of the characters' greed for power. It only quarries the elements which have already been designed in the conception of the characters. This holds true for Wotan, Alberich and the giants. Golther focuses on a characteristic feature of the giants in which he sees the «Ungeheure und Ungestüme, Finstre und Feindselige in der Natur»²³. Their goal is the overthrow of the constellation of powers which they hope to achieve via the destruction of the old world order. This motive has been repeatedly quoted since the *Snorra-Edda*, and the same holds for Wagner's libretto²⁴. Both Fafnir and Fasolt share the core desire for power, and they do have another characteristic feature in common: the disposition to violence which distinguishes them from Wotan, making them comparable to Alberich. Once again, the ring serves as a catalyst (decisively *not* as the cause) of the destructive potential which peeks at the moment in which Fafnir murders his brother.

A particular sequence of the libretto that represents the dependence among the gods is introduced by the kidnapping of Freija which the gods see with consternation. However, they fail to react as the text tells us via

²² Wagner, *Das Rheingold*, 44. Transl.: «The ring must be mine!» (transl. M.B.).

²³ Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, 203. Transl.: [the] «personification of rough, untamed elemental forces such as monstrosity, furiousness, darkness and hostility in nature» (transl. M.B.).

²⁴ Cf. Tetzner, *Germanische Götter- und Heldensagen*, 538-539.

Loge, who remains surprised. At the same time, the stage directions describe the gods as «zunchmend bleich und älter aussehend»²⁵. This is due to the attribution of fertility to Freija, whose task is to guarantee eternal youth and freshness to the gods as long as they continue to taste Freija's apples every day. In this context, the focus shall be laid on two aspects. First, Wagner made a notable choice when he decided to use the name Freija, which is documented in Norwegian and Icelandic sources, in favour of the Germanic equivalent Frija. The second aspect deals with the mythological sources upon which the apples are based. The apples themselves have already become a myth in the libretto, as Fafnir reveals when he negotiates with Wotan. Apart from the implicit erotic connotations, the representation of fertility via two golden apples which have to be cultivated by a young woman to invite others to taste them, the mythologem is in some ways informative: it explains the conditions on which the gods' existence and their capacity to act are based. Freija's golden apples, an elixir of youth, obviously refer to the apples of the Hesperides in Greek mythology²⁶. However, Wagner's inspiration is not limited to Greek mythology: the Icelandic sources provided him with a similar mythologem. The goddess Idun, whose name means "juvenescence" and "regeneration". The scalds represent her – just like Freija – as the bearer of the apples from which the gods obtain youth. The fact that Freija's task is essential for the gods is explained by Loge, which makes the deal Wotan signs with the giants appear even more drastically. To set Freija as reward for the construction of Walhall endangers the survival of the gods. Wotan's plans are on the verge to cause collateral damage to his fellows. The fall of the gods becomes a topos frequently quoted in the libretto. It is inherent to Loge's final comment as well as to the jinx Alberich puts on the ring and moreover to Erda's prophecy. Hence, Wagner creates the transition to the second part of his operatic tetralogy: *Valkyrie*. Yet, this is supposed to be a different topic.

Wagner's libretto *The Rhinegold* can be understood as a synthesis of different mythological influences. In this context, special focus was laid on the Germanic and Icelandic sources. Wagner's work is, however, far from being reduced to a mere quotation of the single mythologems. Instead, his ultimate goal is a new combination by which he seeks to give his text an ambivalent structure whose heterogeneity in mythology is transferred to

²⁵ Wagner, *Das Rheingold*, 48. Transl.: «increasingly pale and elderly looking» (transl. M.B.).

²⁶ Cf. Wapnewski, *Der Ring des Nibelungen*, 75.

its characters who disprove any monocausal interpretation. *The Rhinegold*, in which Wagner tried to «reach the basis of the old thoroughly German myth», forms the platform of his whole operatic epic, *The Ring of the Nibelungen*. As Heiner Müller summarizes, it is therefore inexorably linked to the «most German among all German issues»²⁷.

Bibliography

- Assmann, Jan, Assmann, Aleida, «Mythos». In *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Vol. 4. eds. Hubert Cancik et al., 179-200. Stuttgart: Kohlhammer, 1998.
- Barner, Wilfried, Detken, Anke, Wesche, Jörg eds., *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Bochmeyer, Dieter ed., *Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner Der Ring des Nibelungen*. München: dtv, 1987.
- Golther, Wolfgang, *Handbuch der germanischen Mythologie*. Wiesbaden: Marix, 2004.
- Heinzle, Joachim, Waldschmidt, Anneliese eds., *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Jamme, Christoph, «Gott hat ein Gewand». *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Müller, Ulrich, Wapnewski, Peter eds., *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 1986.
- Petzold, Leander, *Einführung in die Sagenforschung*. Konstanz: UTB, 2002.
- Safranski, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affaire*. München: Hanser, 2007.
- Segal, Robert A., *Mythos. Eine kleine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Tetzner, Reiner, *Germanische Götter- und Heldensagen*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Wagner, Nike ed., *Über Wagner. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Wagner, Richard, *Das Rheingold*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Wapnewski, Peter, *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*. München, Zürich: Pieper, 2008.

²⁷ Heiner Müller in an interview with Urs Jenny and Helmut Karasek. Cf. *Der Spiegel* 19/1983, p. 205.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)
Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)
Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)
Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)
Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)
Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)
Wolfgang Nehring (University of California, Los Angeles)
Sandra Richter (Universität Stuttgart)
Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!
We consider scholarly essays written in German, English, Italian,
French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to the Editor:

fausto.cercignani@unimi.it or fausto.cercignani@gmail.com.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#)
and be accompanied by a short abstract in English (about 500-
600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994 as an international yearbook
devoted to the study of German culture and literature.

For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition