

Maurizio Pirro
(Bari)

«Wenn sich nach dem Werther die Leute totschießen, so ist das Buch
gut; wenn sie auf andere schießen, besser»*
L'arte come pratica di costruzione del futuro in Ludwig Rubiner

Abstract

Both as essay writer and poet Ludwig Rubiner (1881-1920) focuses on art as a revolutionary practice. He conceives critical understanding of reality as a first step in a radical change of social conditions, which can be seen as the result of an artist's specific attitude in evoking new worlds. This implies that only a non-realistic art can be politically successful, because it refers to a future horizon without restricting itself to describing the political situation of the time. In this paper, I analyze Rubiner's strongly utopic art concept involving some typical categories of expressionistic literature like "Geist", "Gemeinschaft", "Katastrophe".

Bisognerà decidersi a emancipare una volta per tutte la storiografia della "Klassische Moderne" dall'alternativa tra simbolismo ed espressionismo. Al di là di alcuni comuni presupposti poetologici (primo fra tutti l'idea che le pratiche estetiche abbiano la funzione di ricucire la frattura tra il mondo e le forme della sua percezione, riassorbendo attraverso complessi rituali di invenzione lo spazio vuoto tra la superficie della realtà e il livello di verità profonda nascosto sotto quella superficie), è la natura stessa del campo letterario di lingua tedesca nel primo ventennio del Novecento a rendere vana e inservibile una divisione netta tra i due movimenti. Distinguere quanto nell'opera di un nutrito gruppo di scrittori attivi sulla soglia della Prima guerra mondiale (Benn, Stadler, Hoddis, Trakl, Heym, Blass, Werfel, Schickele, per nominare soltanto i lirici) si collochi sotto l'influenza di una poetica "conservativa", destinata a semantizzare l'esistente tramite una fitta rete di corrispondenze analogiche evocate dalla parola magica del poeta, da quanto

* L'espressione ricorre nel saggio *Untertan. Zur Reaktion auf Heinrich Manns Roman* [1914], in Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, Leipzig 1976, pp. 192-195 (qui p. 195).

invece risponda a un'intenzione "apocalittica", intesa a procurare la guarigione del mondo mediante la distruzione del presente e l'enfatica evocazione di un nuovo ordine, conduce inevitabilmente a equilibrismi e forzature. Solo per economia di periodizzazione ci si può spingere a postulare – per esempio – accenti preespressionistici nella pronuncia franta e aritmica che domina certe pagine trakliane, oppure residui simbolistici nella rappresentazione del paesaggio rurale che in Stadler funge sempre da strumento di equilibrio rispetto allo spazio della città. Tali elementi, lungi dal fare capo a concezioni di poetica e pratiche di scrittura nettamente divergenti, si ritrovano in realtà commisti in modo inseparabile nell'attività di questi autori, i quali a loro volta, lungi dall'abbracciare un paradigma lineare e uniforme, che preveda il passaggio da una modalità all'altra, operano in una condizione di concorrenza tra vari modelli compresenti.

La questione veramente decisiva, che non può non andare perduta se ci si limita a una considerazione meramente strutturale della poesia del Moderno, è che in tutti gli scrittori fin qui nominati le scelte di ordine stilistico non seguono una logica autonoma, rispondente a un puro calcolo tecnico circa la congenialità dell'una o dell'altra maniera, ma mirano, al contrario, a soddisfare un bisogno di carattere eminentemente etico. La "Klassische Moderne" non è comprensibile se non collegando il fermento di innovazione che intride le sue procedure finzionali alla radicalità dell'interrogazione che ne costituisce la condizione fondamentale: come può l'invenzione estetica rianimare nell'uomo il senso primario della circolarità fra sé e il proprio spazio, fra la propria identità e le forme concrete del proprio essere al mondo. Una richiesta di efficacia antropologica rivolta alla parola poetica che riconduce tutte le scritture del Moderno, indipendentemente dalle caratteristiche dominanti nei modi specifici delle loro retoriche, a una prospettiva di ambito biopoetico – evidente del resto nella frequenza con la quale i discorsi dell'organico (ora nella metaforologia incentrata sulle immagini del vitale, ora nella rappresentazione diretta del corpo come cifratura elementare del destino biologico degli esseri umani, ma anche come luogo privilegiato per l'oltrepassamento di questo destino in una dimensione di vitalità potenziata) presidiano tanto le poetiche comunemente riferite all'alveo del simbolismo, quanto quelle convenzionalmente associate al campo dell'espressionismo.

In Ludwig Rubiner questa aspettativa di ordine etico si impianta sul concetto di *Gemeinschaft*, che – per la sua immediata opponibilità rispetto a quello di *Gesellschaft*, secondo una delle strutture di pensiero tipiche della nascente sociologia – appare in grado tanto di soddisfare quel bisogno di incisività antropologica proiettato sull'esercizio della letteratura (poiché pre-

suppone la rappresentazione di una umanità affratellata da vincoli nativi, non ancora minati dal degrado della civilizzazione), quanto di sostenere la carica politica che secondo Rubiner compete a ogni atto di pronuncia in pubblico, in quanto «öffentliche Verwirklichung unserer sittlichen Absichten»¹. L'opera più nota dello scrittore – il dramma in quattro atti *Die Gewaltlosen* (composto a partire dal 1917 e pubblicato nel 1919) – è tutta basata sull'evocazione di una comunità di individui liberi dall'ossessione del profitto e dello sfruttamento, decisi a vedere nel proprio vicino il destinatario di una instancabile attività di promozione dell'umano. «Gemeinschaft gegen die Gewalt!»², esclama una rivoluzionaria con il sovraccarico di enfasi proprio di questo dramma volutamente proteso sul terreno dell'utopia³, ma anche con il doloroso realismo esercitato nella conoscenza delle forme storiche con le quali la violenza, nelle carneficine della Grande Guerra, si andava abbattendo sulla vita degli uomini.

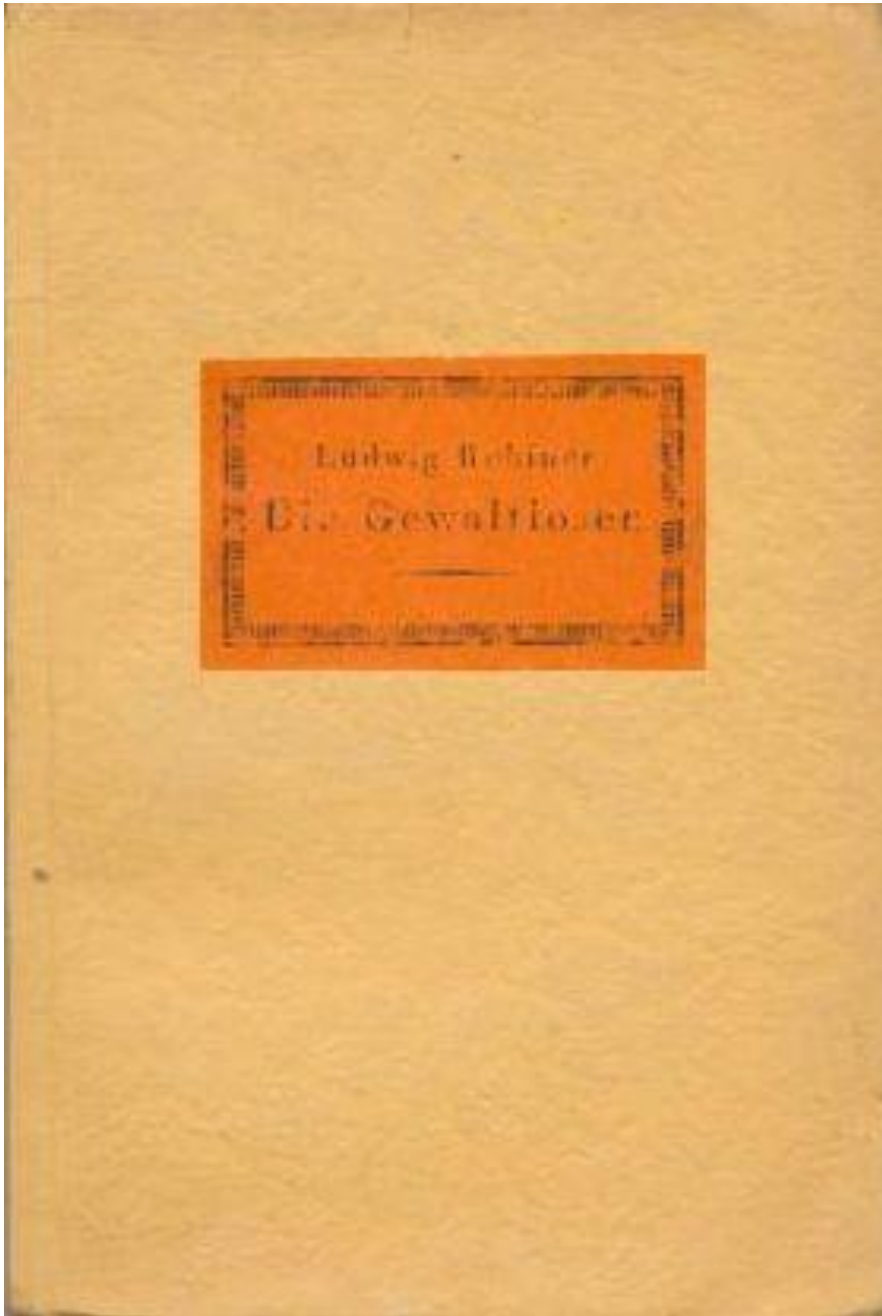
Die Gewaltlosen, peraltro, non segna che il punto di arrivo di una produzione già pervasa dallo slancio verso la valorizzazione della capacità di cambiamento sociale e verso il riconoscimento dell'utopia lungo tutti i possibili canali della sua rivelazione. Prima che come drammaturgo, Rubiner (nato a Berlino nel 1881 da una famiglia di origine ebraica) pubblica su varie riviste, a partire dal 1904 e poi regolarmente dal 1908, come critico teatrale e musicale (in *Masken, Morgen, Das Theater, Pan* tra le altre), critico letterario (in *Die Gegenwart, Die weissen Blätter, Der Demokrat* e soprattutto nella *Aktion* di Franz Pfemfert) e poeta (in *Der Kondor* e ancora nei *Weisse Blätter* e nella *Aktion*)⁴. La lirica, in particolare, si distingue per una carica visionaria incline a una proliferazione non controllata, declinata senza particolari preoccupazioni di coerenza immaginativa intorno ad alcune unità simboliche congeniali (l'opposizione tra luce e oscurità è forse la più ricorrente), preferibilmente nei modi del verso lungo reso così popolare nella poesia di questi anni dall'esempio di Whitman e Verhaeren. In *Das himmlische Licht*, una raccolta di difficile definizione apparsa nel 1916 nella celebre collana «Der jüngste Tag» dell'editore Kurt Wolff, a metà tra il poema cosmogonico *à la*

¹ Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik* [1912], in *Der Mensch in der Mitte*, Berlin 1917, pp. 17-32 (qui p. 17).

² Ludwig Rubiner: *Die Gewaltlosen*, Potsdam 1919, p. 58.

³ Rubiner chiarisce in questi termini l'intenzione allegorica sottesa all'intreccio dell'opera: «Die Personen des Dramas sind die Vertreter von Ideen. Ein Ideenwerk hilft der Zeit, zu ihrem Ziel zu gelangen, indem es über die Zeit hinweg das letzte Ziel selbst als Wirklichkeit aufstellt» (ivi, p. 6).

⁴ Una bibliografia completa degli scritti di Rubiner in appendice a Klaus Petersen: *Ludwig Rubiner. Eine Einführung mit Textauswahl und Bibliographie*, Bonn 1980, pp. 240-254.



Ludwig Rubiner: Die Gewaltlosen, Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1919.

Spitteler e la poesia metropolitana di un Hoddis o un Heym, il gusto evocativo dello scrittore appare spinto verso limiti volutamente estremi e paradossali, costruendo sulla fantasia di un'epifania salvifica della luce – associata a equivalenti metaforici bizzarri e sovraccarichi⁵ – l'immagine di una catastrofe rigeneratrice, dalla quale gli uomini del presente vengono distrutti, ma le generazioni future potranno ricavare il sostegno per una vita radicalmente rinnovata:

Ihr habt gewartet, nun seid Ihr das Wort und der göttliche Mensch.
Und das himmlische Licht ist nah.
Ein Licht flog einst braunhäutig vom Südseegolf hoch, doch die Erde
war ein wildes verdauendes Tier.
Eure Eltern starben am Licht, sie zeugten Euch blind. Aber aus Seuche
und Mord stieg Ihr.
Ihr soget den Tod, und das Licht war die Milch, Ihr seid Säulen von
Blut und sternscheinendem Diamant.
Ihr seid das Licht. Ihr seid der Mensch. Euch schwillt neu die Erde
aus Eurer Hand.⁶

L'idea che il discorso finzionale misuri la sua politicità nei termini non di una astratta carica umanitaria, ma della sua coerenza rispetto alla condizione reale degli uomini, porta Rubiner, peraltro, a stemperare il trasporto rivoluzionario (il quale comunque, nel finale dell'opera, assume un rilievo esclusivo e carico di *pathos* ulteriore: «O Lichtmensch aus Nacht. Ihre Brüder sind wach. Und Ihr Mund laut offen ruft zur Erde den ersten göttlichen Gruß»⁷), disseminando lungo il poemetto riferimenti geopolitici all'effetto prodotto dall'avvento della luce celeste che, seppure cursori e didascalici, rivelano chiaramente la sua preoccupazione di ancorare la visione metafisica a un orizzonte reale («Vom gelben Himmel rollte ein funkelnder Treibriemen durch Yokohama: [...] / Europa tanzt wie ein brauner Hund vorm

⁵ «O gab es noch Häuser, schwere Straßen, Schutzleute mit harten Stiefeln? Das himmlische Licht bergan schmolz mild zur rötlichen Kugel halb hinter Dächern auf. // Es war eine Orange, wie in dem vornehmen, betteln verboten, Eßwarenverkauf, / Es war ein wildes Zehnmarkstück wie hinter dem Fenster der Wechselbank, / Ein rotes rundes Glas Bier aus einem Aschingerschank, // Ein Schinken, ein Mund, Weiberbrust, ein Hut mit 'nem Band, ein Loch, das rot klafft, // Ein weiches buntes Kissen. Ein Vogel im Käfig. Eine Tabakpfeife pafft. / Eine Tür offen zu 'nem menschenleeren Kleiderladen, / Ein rotes Boot am lauen Fluß zum Baden. / An diesem Nachmittag sah der arme Mob das Licht. / Es lief von ihm her. Die anderen sahen es nicht» (Ludwig Rubiner: *Das himmlische Licht*, Leipzig 1916, p. 20).

⁶ Ivi, p. 42.

⁷ Ivi, p. 44.

Mond. [...] / Paris, wilder Lanzenschein, wenn das Gitter des Luxembourg aus dem Garten der Erde aufsprüht: / [...] O helle Himmelssäge hinein nach London [...] / Es floß aufkochend flammengrün durch Petersburg, Kiew, Nischny, Odessa, / [...] Boston, Chicago, über nackte Arme und Zylinderhüte hin zischt das Licht wie Riesenfunken von elektrischen Schnellbahnen»⁸).

Rubiner non è in effetti un apologeta acritico del dinamismo rivoluzionario come forza di trasformazione virtuosa. *Die Gewaltlosen* abbondano, nella giostra di scatti di consapevolezza e improvvisi indietreggiamenti nella capacità di organizzazione politica del gruppo di rivoluzionari, di richiami alla difficoltà di tenere ferma una linea di condotta fondata sulla non violenza, traendone anche risultati politici tangibili. È vero che nel dramma le aporie legate alla sfera della prassi tendono a essere sublimite in una dimensione astratta imperniata sulla disponibilità dei *leader* illuminati a rendere se stessi oggetto di un sacrificio purificatore, dal quale la massa ricaverà un'indicazione più chiara sulla strada da seguire per l'affermazione di quei valori di umanità che ne avevano ispirato il risveglio (nel finale del dramma, tre militanti si lasciano uccidere dalla folla perché questa possa saggiare la propria forza e proiettarla sull'obiettivo del suo riscatto, dopo che l'attività controrivoluzionaria dei borghesi aveva indebolito l'energia della massa⁹). È anche vero, però, che Rubiner trova uno strumento affidabile per una comprensione equilibrata dell'agire politico in una lettura antropologica delle forze che operano nella trasformazione della società, una lettura che lo preserva dai limiti di un'interpretazione focalizzata in modo esclusivo sul contingente e apre la sua capacità ermeneutica alla costellazione del primario e del simbolico. Prima ancora che al perseguimento di un obiettivo concretamente individuabile, l'azione politica risponde a un istinto dinamico destinato a soddisfare un bisogno che Rubiner definisce di «intensità»:

Es kommt auf die Umwandlung der Energie an. Sittlich ist es, daß Bewegung herrscht. Intensität, die unser Leben erst aus gallertiger Monadigkeit löst, entsteht nur bei der Befreiung psychischer Kräfte. Umsetzung von Innenbildern in öffentliche Fakta. Kraftlinien bre-

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ «DAS VOLK (*die Orgie schwillt immer mehr an*): Ja, ja! Die Hinrichtung! / KLOTZ: Volk, du erkennst deine Kraft! / DER MANN: Volk, dein neues Leben beginnt! Die letzte Gewalt gegen uns! / DER GOUVERNEUR: Volk, nun brauchst du nicht Führer mehr. Wir treten ab. Zum letztenmal von mir dieses Wort des Befehls: Zerstör und schaffe! / VOLK: Nieder mit den Führern! Wir haben selbst die Kraft! (*Das ganze Volk stürzt sich auf die Drei*).» (Ludwig Rubiner: *Die Gewaltlosen*, cit., p. 120).

chen hervor, Kulissen werden umgeschmissen, Räume werden sichtbar, Platz, neue Aufenthaltsorte des Denkens; bis zur nächsten Katastrophe.¹⁰

L'azione ha l'effetto di far convergere le linee di potenzialità diffusa, disperse in vari ambiti del presente, in un solo punto di massima concentrazione, che attraverso l'intensità dell'azione stessa diventa la sede di una vera e propria invasione ontologica. Solo che questo potenziamento del reale non risale a un ordine trascendente, ma discende, per così dire, nell'identità più profonda dell'uomo, incorporandosi nella sua contingenza, e al tempo stesso illuminandola con la luce della sua più durevole destinazione, che Rubiner intende in senso sociale e comunitario: «Der Weg, den wir in die Ewigkeit nehmen», così in uno scritto programmatico dal titolo *Aktualismus*, pubblicato nel 1916 sui *Weisse Blätter*, «muß durch die Jetztigkeit gehen. Der Leib des Menschen ist nur einmalig, aber diese Einmaligkeit ist sein höchster Wert. Je tiefer und vollkommener wir einmalig sind, um so gemeinsamer sind wir alle. Je eindeutiger wir uns entscheiden, um so unendlicher ist unser Handlungsbereich»¹¹.

La guerra, la Rivoluzione in Russia e i fatti che in Germania conducono alla fondazione della Repubblica di Weimar conferiscono a queste posizioni di Rubiner una curvatura pragmatica sempre più evidente, portandolo – nelle ultime fasi della sua esistenza, prima della morte repentina, avvenuta nel febbraio del 1920 a Berlino per le conseguenze di una polmonite – non solo a solidarizzare con il comunismo sovietico, ma anche a intraprendere in prima persona iniziative volte a diffondere in Germania una conoscenza dettagliata del leninismo (insieme alla moglie russa Frida Ichak provvede alla traduzione per varie riviste di lingua tedesca di scritti dei principali dirigenti della Rivoluzione e di bollettini di informazione sui rivolgimenti in corso), nonché a connettere il leninismo stesso con il dibattito relativo alla riorganizzazione politica della Germania all'indomani della guerra¹². Le due antologie curate da Rubiner nel 1919 – *Kameraden der Menschheit* (una raccolta di poesie di argomento politico di autori tedeschi e francesi, introdotta da

¹⁰ Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik*, cit., p. 22.

¹¹ Ludwig Rubiner: *Aktualismus* [1916], in *Der Mensch in der Mitte*, cit., pp. 10-13 (qui p. 10).

¹² Cfr. Valentin Belentschikow: *Rußlands «Neuer Mensch» in der Deutung der deutschen Expressionisten: der Kreis um Pfemfert und Rubiner*, in *Die Welt der Slawen*, 38, 1993, pp. 201-213. Su Frida Ichak, inoltre, cfr. Dieter Götze: «Meine Mission ist, die Vermittlerin der UdSSR in Deutschland zu sein ...». *Frida Rubiner*, in *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, 19, 1977, pp. 877-883.

un testo nel quale si proclama che «die alte Welt ist nicht mehr zu retten», e che l'unico scenario possibile per la costruzione di un nuovo mondo deve prevedere l'unione del poeta e del proletario, nel senso che «der Proletarier befreit die Welt von der wirtschaftlichen Vergangenheit des Kapitalismus», mentre «der Dichter befreit sie von der Gefühlsvergangenheit des Kapitalismus»¹³) e *Die Gemeinschaft* (in cui la componente letteraria è integrata da lavori di esplicito carattere politico, a cominciare da un saggio di Anatolij Lunačarskij, il commissario del popolo all'istruzione nel governo sovietico) – rispondono a questi obiettivi e lasciano intravedere le premesse di una militanza organica nelle file del comunismo internazionale¹⁴.

Il dinamismo che Rubiner identifica come una specie di legge inderogabile dell'essere al mondo, e che lo porta a leggere tutta la condizione umana in termini di protensione e di slancio («Es gibt [...] keinen Zustand»¹⁵, come afferma apoditticamente in una nota del 1913), è assunto come un principio fondamentale anche per la definizione dei compiti e delle funzioni della letteratura. Con una suggestiva intuizione, Rubiner ritrova nell'*Erlebnis* (il valore, cioè, che negli stessi anni si cominciava a collocare alla base dell'eterismo di ordine *geistesgeschichtlich* che si sarebbe poi largamente affermato negli anni Venti) l'elemento antidinamico per eccellenza, poiché ogni concettualizzazione dell'esperienza ha l'effetto di congelare il mondo nello stato provvisorio in cui l'esperienza stessa lo ha colto, paralizzando la tensione che aveva ispirato l'azione sottesa all'esperienza, ma soprattutto – è questa per Rubiner la conseguenza più perniciosa – riducendo la complessità dell'azione alla prospettiva individuale dell'agente. L'azione, perché sia davvero feconda, deve invece essere colta nel suo carattere impersonale e collettivo, nella purezza originaria del dinamismo spirituale che la pervade: «Nicht die Handlung ist zu verstehen. Nicht wir, die handeln, sind zu verstehen. Sondern der Standpunkt, von dem aus wir handeln, das Geistige,

¹³ Ludwig Rubiner: *Nachwort*, in *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution*. Hrsg. von Ludwig Rubiner, Potsdam 1919, p. 176.

¹⁴ Il contributo più consistente alla rilettura dell'attività di Rubiner è venuto nel corso del tempo, coerentemente con queste sue idee, dalla germanistica della DDR. Non senza fraintendimenti ideologici e problemi aperti, comunque: la vicinanza di Rubiner al comunismo sarebbe in qualche modo inficiata dal carattere idealistico delle sue posizioni di partenza, e in particolare dai residui di una «politisch-ethisch motivierte Kritik» priva evidentemente del necessario supporto materialistico. Così Klaus Schuhmann: *Vorwort*, in Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 335-371 (qui p. 357).

¹⁵ Ludwig Rubiner: *Intensität* [1913], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 290-291 (qui p. 291).

dies ist zu verstehen, zu erklären, beizubringen anderen Menschen mit allen Mitteln»¹⁶, scrive Rubiner in un testo del 1916 che non a caso viene pubblicato in *Das Ziel*, la raccolta di «Aufrufe zu tätigem Geist», come suona il sottotitolo del volume, curata da Kurt Hiller, il propugnatore più deciso dell'attivismo nella cultura tedesca del primo Novecento.

La logica dell'*Erlebnis* presuppone per Rubiner una propensione all'accumulo che corrisponde evidentemente a una struttura di base dell'economia capitalistica. Tale propensione si esercita di preferenza sui materiali codificati della tradizione: la cultura borghese legittima se stessa rappresentando la propria attività in un rapporto di continuità con i vertici della storia culturale, moltiplicando il proprio capitale simbolico tramite la conferma dell'esistente. «In der Kunst», scrive Rubiner, «verbirgt sich die kapitalistische Handlungsweise hinter den Begriffen "Tradition" und "Stil"»¹⁷. Questo atteggiamento parassitario sottintende, così Rubiner, una «Philosophie der Diebe»¹⁸, che pone l'arte in una relazione obbligata con il passato e così facendo struttura i rapporti di forza che sul piano sociale sostengono e alimentano la concezione borghese dell'arte come accumulatore di egemonia:

Jede Kunstbetrachtung aus der Kunst heraus nimmt als ganz selbstverständlich Besitz von bereits Vorhandenem, Festgelegtem. Künstlertheorien sind Methoden, eine Erbschaft anzutreten. Der Diebstahl als Genußmittel.

Verwirklichung in der Kunst ist ja nie wahre Schöpfung, sondern nur das In-Übereinstimmungbringen des Ausdrucks mit der Absicht. Und das gilt jenen Kindsköpfen schon als das Höchste im Leben Erreichbare.¹⁹

L'arte possiede una capacità di azione perfettamente in grado di dispiegarsi nell'ambito della prassi, a condizione che l'artista si astenga da qualunque intenzione simbolica²⁰ e punti senza remore al centro del movimento storico, assorbendone l'energia e l'intensità dinamica. Se la rappresentazione estetica del presente deve mirare alla restituzione del flusso che lo intride,

¹⁶ Ludwig Rubiner: *Die Änderung der Welt* [1916], in *Der Mensch in der Mitte*, cit., pp. 84-111 (qui p. 105).

¹⁷ Ludwig Rubiner: *Maler bauen Barrikaden* [1914], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 278-289 (qui p. 280).

¹⁸ Ludwig Rubiner: *Die Änderung der Welt*, cit., p. 98.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «Symbolische Handlungen sind nichts wert. Eine Handlung, die Versprechungen macht, ist keine. [...] Die symbolische Handlung, die Geste, bleibt die Intensität des Tuns schuldig. In der Geste liegt nicht die Intensität des Sprengenden, sondern die Zufriedenheit des Schauenden» (ivi, p. 102).

prescindendo dagli aspetti contingenti e perituri, e mettendo in luce invece quanto nel presente stesso appare più intimamente pervaso di futuro; se l'artista, cioè, per parlare del proprio tempo deve esercitarsi paradossalmente non sui fenomeni dai quali traspaia una sorta di sostanza "tipica" e "media" di questo stesso tempo, ma su quelli che più energicamente tendono ad allontanarsi dal presente e a prefigurare l'avvenire, è chiaro che la fecondità autentica dell'arte sta non nella sua capacità mimetica, la quale deve necessariamente misurarsi sulle forme esistenti, ma nella sensibilità sinmografica con la quale l'artista è in grado di intuire il movimento e la trasformazione già in atto dietro la superficie apparentemente immobile delle cose visibili.

La ricerca di una prospettiva opposta allo spirito della contingenza porta Rubiner a praticare uno stile di scrittura ostinatamente aritmico e contratto, percorso da spinte continue alla dissociazione e alla rottura dell'unità, anti-nermeneutico e volutamente oscuro, come se solo la drasticità del gesto proclamatorio e la forza dell'evocazione già quasi profetica potessero con la loro assertività forzare la realtà, liberandone per intero il potenziale di futuro. L'obiettivo di Rubiner non ha qui evidentemente nulla in comune con la retorica dell'oscurità comune a diversi settori della letteratura del "fine secolo". L'intenzione elitaria che egli, per esempio, riconosce a colpo sicuro nell'attitudine sacerdotale propria della poesia di ascendenza georgiana, è priva di qualunque rapporto con il programma inclusivo e democratico che sta alla base della sua concezione di letteratura.

Più che l'inespugnabile densità della maniera impressionistica, il vero antimodello rispetto al quale Rubiner intende prendere le distanze è però il genere del romanzo sociale di derivazione naturalistica, nel quale lo scrittore vede fondamentalmente un esperimento conformistico di descrizione del reale nell'ottica di una sua irrimediabile immutabilità. In un saggio del 1917, intitolato *Heinrich Mann und Stefan George*, Rubiner stigmatizza l'inadeguatezza della letteratura del tempo rispetto alle complesse dinamiche politiche e sociali che caratterizzano la situazione dell'Europa in guerra, concentrandosi in particolare sul romanzo *Die Armen*, di Heinrich Mann, e sul poemetto *Der Krieg*, di Stefan George. Affermata la persuasione che dalla Rivoluzione russa prenderà corpo un ordine futuro basato sulla pace e sull'umanità²¹, Rubiner indica come unico possibile orizzonte dell'arte la prefigurazione dell'avvenire, la rottura anche violenta del regime presente, affinché

²¹ «Wir sagen "Europa". Aber niemand dürfte daraus den Begriff eines fest auf die Landkarte gemalten Gebildes hören, das national abgetrennt von Asien wäre. Aus Asien, das scheint sicher, wird wohl nach diesem Krieg die siegreichste Idee der europäischen

da questa improvvisa inversione possa scaturire un rinnovato regime di senso:

[...] die Gemeinschaft muß getan werden. Wir fordern sie. Daher fordert sie uns. Wir müssen sie wollen. Ihr erster Schritt heißt Umwälzung. Doch müssen wir schreiten wollen.

Nicht Umlagerung der Gesellschaft. Nicht Verbesserung an kämpfenden Klassen. Nicht Umschichtung der Gewalt. Nicht Handänderung der Macht. In diesem allen ist keine Heilung, nur kurze Betäubung eines kleinen Teils der Schmerzen.

Wir wollen Gemeinschaft.²²

Questo ideale, così Rubiner, sembra ispirare nel presente solo pochi spiriti illuminati, e certamente non gli scrittori più importanti e affermati, i quali, anche quando nel merito esprimono posizioni tra loro del tutto contrastanti, in realtà finiscono per condividere un atteggiamento conservativo nei confronti del presente, adombrando alternative deboli e prive di efficacia al degrado della storia.

L'ideale di rigenerazione propugnato da George mediante le forme iperelaborate del rituale di poesia, per esempio, non celerebbe che «die intuitiv sublimierte, dichterisch geformte Darstellung des gegenwärtigen Disziplinschrittes»²³. Heinrich Mann, a sua volta, vedrebbe un possibile rimedio allo

Ermüdung Menschlichkeitsblut zuführen: die Idee der Nicht-Gewalt, des Nicht-Widerstandes, des Nicht-Kriegs, der Güte, der Gemeinschaft und des Gottesreiches auf Erden. (Aus Asien, auf dem Zuge durch Rußland.)» (Ludwig Rubiner: *Heinrich Mann und Stefan George* [1917], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 222-233, qui p. 222).

²² Ivi, p. 224.

²³ Ivi, p. 228. In un altro intervento Rubiner si era espresso in modo molto più duro sul *Krieg* di George, esercitandosi in una lucida analisi degli oggettivi elementi di contiguità fra la polemica *kulturkritisch* del poeta e l'ideologia del militarismo guglielmino: «Das haben wir doch schon lange gewußt, daß die Verse des Meisters George selbst nur die Schulung, die Organisation, die Herzlosigkeit und den Musiktakt einer uns wohlbekannten Gesinnung darstellten, den Zwang, die Vergewaltigung der Menschheit und den hochmütigen Haß, selbst in der Idylle noch. Wer von uns den Blick hundert Jahre voraus einstellte, der hat es gewußt, daß nicht Dilettanten, sondern ein Dichter in dichterischen Formen das Manometerzeichen des bourgeoisesten Weltimperialismus war. Diesen Imperialismus gibt es heute nicht mehr. Und nun mögen die Dichter, die jener Epoche angehörten, den Mund halten. Mögen sie endlich offen in die Reklamebureaus der imperialistischen Warenhäuser eintreten, die uns diesen Krieg geliefert haben. Dort ist ihr Platz, als Preistitelschreiber für Massengrabsteine, als Drogenverkäufer von echtem Aasgeruch und als Schmuckhändler an den Leibern ihrer Mitmenschen» (Ludwig Rubiner: *Blätter für die Kunst*, in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 213-216, qui pp. 215-216).

stato di subordinazione delle masse nel miglioramento della loro condizione culturale, finendo così per assegnare al lavoro dell'intellettuale una capacità di redenzione che Rubiner, va da sé, contesta radicalmente, ritenendo che solo uno scatto nella consapevolezza e nell'efficacia organizzativa del proletariato possa determinare trasformazioni sociali durature. L'errore di Mann, e in generale dell'«intellektuelle Bürgerlichkeit»²⁴, starebbe nella fedeltà a una costruzione umanitaria oramai invecchiata e compromessa, nella sua efficacia politica, dall'idea che il cambiamento rivoluzionario debba essere, per così dire, inoculato dall'esterno nel corpo sociale, senza prodursi negli strati più profondi delle classi interessate a tale cambiamento.

Se il contenuto elettivo dell'arte è il dinamismo occulto che pervade il presente, è allora del tutto secondario su quali oggetti in particolare si appunti l'attenzione dell'artista. È l'obiezione fondamentale che Rubiner solleva contro la poetica del realismo. La rappresentazione diretta della storia, anche se condotta tramite gli argomenti più strettamente intrecciati con le pratiche politiche (il conflitto sociale, il lavoro, la guerra), finisce sempre per estrarre dalla massa densa e confusa dei fatti un nucleo significativo di vicende o di tipologie umane esemplari che, in virtù della loro medietà, dovrebbero garantire all'arte una efficacia discorsiva il più possibile ampia, ma che in realtà finiscono per ridurre la complessità del reale (e la sua fecondità) a una versione banalmente unilaterale, priva di qualunque inclinazione verso un ordine futuro, priva dunque – per questo motivo – di qualunque capacità rivoluzionaria. «Der gute Dichter», scrive Rubiner, «dichtet nicht von den Fabriken, den Telefunkenstationen, den Automobilen, sondern von den Kraftlinien, die aus diesen Dingen im Raume umherlaufen»²⁵. L'oggetto è nell'arte marginale e fungibile, perché il suo significato muta al mutare delle relazioni umane nelle quali esso trova impiego, e rispetto alle quali costituisce nulla più che una funzione secondaria, giacché «das Ding ist für Menschen da»²⁶. Ogni pratica estetica che si limiti a descrivere il presente, anche negli elementi che più incisivamente lo connotano, lavora per la conservazione e la conferma del presente stesso. Veramente rivoluzionaria è per Rubiner l'arte che altera e sovverte la tenuta del reale, creando le condizioni

²⁴ Ludwig Rubiner: *Heinrich Mann und Stefan George*, cit., p. 230. La conclusione di Rubiner è in proposito distruttiva: «Das zeigt den erbärmlich niedrigen Stand der intellektuellen Bürgerlichkeit. Jedes Wort, das diese Gegend sagt, ist ein Mißverständnis. Von denen ist nichts zu erwarten. Sie werden immer wohlwollend mißverständlich den Ereignissen nachlaufen, die aus anderer Hände kommen» (ibidem).

²⁵ Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik*, cit., p. 22.

²⁶ Ibidem.

perché dal crollo dell'ordine contingente prenda forma la prospettiva di un regime più giusto:

Der politische Dichter glaube an sein Leben, an seinen Körper, an seine Bewegung. Der Dichter greift in die Politik, dieses heißt: er reißt auf, er legt bloß. Er glaube an seine Intensität, an seine Sprengungskraft. Es geht ja weder um unsere Zivilisation, noch um ihre Entwicklung. Der politische Dichter soll nicht seine Situation in Erkenntnissen aufbrauchen, sondern er soll Hemmungen wegschieben. In einem Lande der Verdammnis und der Geißelungen geht es jetzt nicht drum, von unserer Legende zu irgend einer Wahrheit zu kommen. Es gilt nur, daß wir schreiten. Es gilt jetzt die Bewegung. Die Intensität, und den Willen zur Katastrophe. Und die Wahrheit zu wissen!²⁷

Muovendo dall'idea che il discorso estetico debba accuratamente separare i fenomeni effimeri e occasionali addensati sulla superficie della realtà dalla sostanza profonda della realtà stessa, la quale a sua volta è del tutto inarrestabile perché instancabilmente proiettata verso un assetto futuro, e può dunque essere catturata unicamente in termini di protensione non risolta, di slancio formativo ancora lontano da una risoluzione definitiva, Rubiner arriva a formulare una teoria dell'effetto estetico tutta incentrata sul potenziamento delle relazioni tra gli esseri umani – cioè sulla massima intensificazione possibile di quello slancio formativo, che deve essere saldamente incorporato all'esistenza materiale dei soggetti chiamati in causa da un'opera d'arte – come obiettivo essenziale di ogni pratica finzionale. L'aspetto più singolare di questa teoria riguarda il modo di intendere tali relazioni come una forma di gestione e di trasformazione dello spazio, nel senso che, così lo scrittore, il mutare dei rapporti tra un individuo e l'altro si renderebbe visibile innanzi tutto in termini di cambiamento delle posizioni occupate da questi individui nell'ambiente in cui si trovano a operare²⁸.

Se il fermento vitale, riportato alla sua primitiva radice biologica, si esplicita come presenza topografica, come occupazione ed elaborazione creativa di una certa porzione di spazio, la capacità umana di trasformare positivamente la realtà riposa prima di tutto nella fermezza della presa che ciascuno

²⁷ Ivi, p. 32.

²⁸ «Die Höhepunkte unseres Lebens, alle Momente, die uns außer uns oder in uns versetzen, die großen Aufstiege und Zusammenbrüche, treten nur als Vorgänge unter Menschen auf. (Wir können sie uns nie anders als durch Raumveränderungen vorstellen; und das heißt: daß auch jenes Außer-Uns-Geraten nicht ein Losgelöstes von uns wird, sondern daß wir von der Dauer des Ichs wissen, da wir das Ich stets irgendwie als Raum wiedererkennen.)» (Ludwig Rubiner: *Homer und Monte Christo* [1914], in *Der Mensch in der Mitte*, cit., pp. 48-66, qui pp. 51-52).

è in grado di esercitare sullo spazio destinato a ospitare la sua azione. Da questo presupposto Rubiner ricava una divisione dei generi letterari organizzata secondo il tipo di relazione tra soggetto e spazio che in essi trova espressione. Nella lirica il soggetto sarebbe portato a ritirarsi in una dimensione esclusivamente interiore, rinunciando ad affermarsi fuori da sé, perché estrovertendosi finirebbe immancabilmente per assumere metamorficamente l'aspetto di uno degli oggetti assiepati lungo i canali della sua attività percettiva. La lirica rivelerebbe in questo senso una soggettività debole, incline a rifugiarsi in forme estranee ed eterogenee. L'attitudine all'immedesimazione nello stato di altri soggetti ridurrebbe al silenzio la volontà personale. L'effusione lirica darebbe corpo a una sorta di vocalità primitiva e sovraperonale, una corrente di senso serpeggiante in modo diffuso e non concretizzabile, dunque non riferibile in modo univoco ad alcuna soggettività particolare: «diese ganze ungeheure Welt der passiven Strömung, des aufenthaltlosen, hindernislosen, willenlos gemachten Ichs, des bewußt unfrei gemachten Ichs ist das Gebiet des Lyrischen»²⁹.

È chiaro che per Rubiner una disposizione siffatta non può che restare priva di qualunque efficacia politica, e può tutt'al più coltivare una dimensione di socievolezza a patto di astenersi da ogni esercizio di elitismo³⁰. Lungi dall'estenuarsi in una pronuncia monologante, l'artista rivoluzionario deve affrontare energicamente lo spazio che gli sta disteso dinnanzi, adottandolo come lo sfondo necessario alla costruzione di rapporti umani³¹. Il

²⁹ Ivi, p. 52.

³⁰ È per esempio questo il merito che Rubiner riconosce alla poesia di Ernst Blaß, di cui nel 1913 recensisce il volume *Die Straßen komme ich entlag geweht*: «Da gibt es eine große, neue, neue Einfachheit der Form. Einfachheit, die nicht Verdummung bedeutet; sondern hier geht es auf so allerletzte Dinge unseres Sprechens und Fühlens, daß ihre Mitteilung an alle Menschen freisteht. [...] Vielleicht findet das Wissen um Werte, das Wollen, das Geistige immer nur eine einzig denkbare Mitteilungsart, ohne Ablenkungsmöglichkeit. Aber vielleicht ist das die Mitteilungsart – für alle. Ohne zivilisatorische Voraussetzungen, ungesellschaftlich, auf Instinktbahnen. Unter einem Begriff, der so aufgebraucht war, daß er uns schon ganz neu und mit voller Macht erscheint: der *Verständlichkeit*. Und das ist wohl schon ethische Wertung; außerhalb der billigen technischen Angelegenheiten einer Kunst. Es ist Zeit dazu!» (Ludwig Rubiner: *Gedichte des jungen Ernst Blaß* [1913], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 196-198, qui p. 197).

³¹ «Drüben die andere Welt der menschlichen Darstellung, das Gebiet der Willentlichmachung, der Eingrenzung, der Ein-Räumung des Ichs – da wo es sich um das Gegeneinander und Nebeneinander und Miteinander der Menschen handelt – diese Welt des Erdenlebens müßte man, im letzten Gegensatz zur lyrischen, die politische nennen. So hat das Politische seinen grundsätzlichen Sinn: Plan des Verhaltens der Menschen zueinander. Hier geht es um Menschen» (Ludwig Rubiner: *Homer und Monte Christo*, cit., p. 53).

genere corrispondente a tale attitudine è secondo Rubiner il romanzo, inteso come forma destinata a rivelare la rete delle corrispondenze che si stabiliscono tra gli uomini nell'ambito della prassi, come espressione di conflitti, trattative e patteggiamenti dal complesso dei quali si disegna un'idea più avanzata e complessa di convivenza. Contrariamente alla poesia, il romanzo ha la capacità di mostrare tangibilmente la forza con cui lo spirituale si incorpora nell'azione, muovendo così dalla mera descrizione dell'esistente alla prefigurazione di un mutamento possibile. Sia pure nel modo allusivo della sua prosa volutamente incline alla sintesi dell'affermazione apodittica, Rubiner è particolarmente lineare nella sua protesta contro l'eternismo implicito nel culto dell'ispirazione poetica. È vero che, per ambire a sovvertire il regime esistente, l'arte deve guardare oltre il limite contingente di questo stesso regime, aggirando per questo ogni esplicita tematizzazione del presente; è però anche vero che solo una forma incardinata nel senso e nello spirito autentico dei discorsi del presente può generare lo slancio necessario a lasciar intravedere un orizzonte del tutto nuovo:

Die Schöpfung ist unabhängig von ihrer Gesellschaft und von jeder Gesellschaft. Sie hat mit Kultur nichts zu schaffen (die Literatur alles). Denn die Gesellschaft ist ihr nur ein bestimmtes Trägheitssymptom des menschlichen Willens, wie ihr auch jedes andere Material sich als Trägheitssymptom darstellt. Die Schöpfung ist dazu da, im Brennen des Geistes die Trägheit zu vernichten. Die Intensität der Schöpfung ist wirklich der Gesellschaft feindlich; aber das ist so zu verstehen, daß sie eine unendlich viel größere Rolle für die Gesellschaft spielt, als die Gesellschaft für sie. Gesellschaftsdichtung oder soziologische Dichtung gibt es ebensowenig wie logische oder psychologische. Nicht etwa nur, weil dies ein Übergang in die Wissenschaften wäre; diese Antwort zeigt allein das äußere Bild des wahren Grundes. Sondern weil der Geist eine andere Welt ist als das Material. [...] Die Schöpfung des politischen Romans flammt durch das Material der Gesellschaft hindurch, und bleibt Geistiges. [...] Die Substanz des aktiven Romans, der wahre Stoff und Vorwurf seiner Dichtung: sind jene Urelemente des Fühlens zwischen dem Feuer und der Nacht, der Helle und dem Tod, die wir seit unserer Kindheit kennen, und die uns stets an unsere geistige Herkunft erinnern. An denen der menschliche Wille sich zu verkörpern hat. Alles, was unsere räumliche Existenz ändert.³²

La politicità dell'opera d'arte si regge in questo senso su un equilibrio delicato e precario: Rubiner adombra una tipologia di artista sostanziata da

³² Ivi, pp. 64-65.

un vincolo forte nei confronti della prassi (e dunque inevitabilmente concentrata sul tempo presente), ma anche protesa profeticamente sull'avvenire, cioè sulle forme che la prassi, pur non avendole ancora assunte, potrà certamente assumere al mutare delle condizioni contingenti. L'aspettativa utopica palesemente sottesa a questa idea rischia peraltro – mi pare questo il limite più pesante delle teorie di Rubiner così come trovano articolazione nei suoi saggi, limite nel quale si può verosimilmente cercare anche una spiegazione per il sostanziale insuccesso dei *Gewaltlosen* come opera destinata a incitare al cambiamento politico – di investire più la condizione soggettiva dell'artista che il carattere della sua opera, il quale resta, nella scrittura del nostro autore, per lo più inesplorato oppure affidato a vaghe formulazioni sintetiche, troppo generali e troppo poco focalizzate sul loro oggetto perché il lettore possa resistere alla tentazione di attribuire loro il significato a sé più congeniale. Questa inesausta pressione sul reale affinché se ne sprigioni l'immagine di un ordine futuro, voglio dire, viene associata da Rubiner, nella maggior parte dei casi, più a un'attitudine individuale dell'artista, a una sua predisposizione psicologica all'intuizione di mondi alternativi a quello presente, che a una procedura di costruzione finzionale in grado di spingere l'opera d'arte oltre il limite del tempo in cui essa prende corpo.

Non è un caso che il paradigma più frequentemente chiamato in causa da Rubiner a garanzia dell'efficacia politica dell'arte sia l'assenza, nel tessuto discorsivo di un'opera, di elementi che richiamino l'attenzione del pubblico sulla personalità o sulla biografia dell'autore – come se la capacità dell'opera stessa di esercitare una presa forte sul reale dipendesse non dal contenuto delle sue affermazioni sul mondo, ma dalla condizione personale di chi formula quelle affermazioni. Così il valore precipuo dell'estetica di Ferruccio Busoni, a cui Rubiner dedica nel 1910 un saggio partecipe e molto vicino a questioni cruciali nel dibattito dell'epoca (prima fra tutte la relazione fra struttura e contenuto nei procedimenti di organizzazione finzionale, questione che in questo torno di tempo interessa trasversalmente tutte le arti, dalla musica alla letteratura, dalla pittura all'architettura), viene identificato appunto in una specie di invisibilità dell'autore rispetto alla priorità dell'opera, visto che Busoni, nell'*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), «nimmt [...] nicht seine Persönlichkeit und sein Werk als Voraussetzung, sondern – die Musik selbst»³³. L'identità dell'opera – così Rubiner –

³³ Ludwig Rubiner: *Ferruccio Busonis Musikästhetik* [1910], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 161-166, qui p. 162. E ancora: «Sofort mit den ersten Worten seines Versuchs entfernt er die Gefahr, die zufälligen und relativen Momente im persönlichen Leben des Künstlers allgemein als Wesenbestandteile des Kunstwerkes zu

risponde non al carattere dell'autore, ma alle condizioni materiali implicite nella sua medialità, le quali la predispongono e la orientano secondo norme e principi del tutto indipendenti dalla volontà personale dell'artista. La forma esercita un effetto di costrizione paragonabile a una vera e propria «Prädestination des Kunstwerkes»³⁴, che svuota evidentemente di senso la tradizionale retorica dell'ispirazione di derivazione romantica e richiede di essere riconosciuta perché l'opera d'arte possa esercitare i suoi effetti di realtà nella coscienza del pubblico:

Die heutige Generation sieht im Kunstwerk nicht mehr die vom Moment entzündete Trunkenheit eines heftig aufgewirbelten Stimmungsturmes, sondern gleichsam ewig vorbestimmte Notwendigkeiten. Das Kunstwerk hat in sich sein eignes Schicksal. Man darf nichts anderes tun, als alle Wege bereitmachen für dieses innere Leben des Kunstwerkes. Vor seinem Werk muß der Künstler der Lust seines Rausches entsagen. So erscheint es nicht mehr als Überraschung, daß im umkehrenden Gegensatz zu früheren Kulturen heute aus ästhetischen Werten die stärksten ethischen gezogen werden. Die Sachlichkeit zur Ethik erhoben, fordert die vollendetste Opferung der Persönlichkeit.³⁵

Questa concentrazione sulla disposizione individuale dell'artista spiega infine l'esito ultimo delle posizioni di Rubiner, e cioè l'avvicinamento al pacifismo tolstoiano che trova espressione, tra l'altro, nella cura di una traduzione tedesca dei diari dello scrittore russo³⁶. Nello scritto introduttivo premesso a tale edizione, Rubiner illustra il pacifismo come una sorta di svi-

deuten. Damit opfert er alle Prüfungen und Siege seiner eignen Persönlichkeit als Schaffender dem höheren, allgemeineren und weiter spannenden Sinn des Kunstwerkes zuliebe» (ibidem).

³⁴ Ivi, p. 165.

³⁵ Ivi, p. 166. Considerazioni analoghe svolge Rubiner in riferimento alla rivista *Der lose Vogel*, apparsa a cura di Franz Blei presso l'editore Kurt Wolff, i cui collaboratori (tra gli altri Robert Musil, Franz Werfel e Robert Walser) si sottoposero alla condizione di rimanere anonimi: «In einer neuen Zeitschrift herrscht die Anonymität: das heißt, es herrscht nach einem Jahrhundert wieder die Verpflichtung und die Beziehung. [...] Kann etwas menschlicher sein? Nun, hier ist ein Horizont aufgebaut, der jeden Menschen plötzlich seine Verantwortung in dieser Welt fühlen läßt. In diesem Moment gibt es keine Empfindung mehr, die Freude fällt von unserem Fleische ab. Aus uns wachsen Bäume mit breiten Zweigenkreisen, eine Welt ist da. Was bleibt uns – vor dieser Anonymität –, als unser Leben beieinanderzuführen!» (Ludwig Rubiner: *Die Anonymen* [1912], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 187-191, qui pp. 188-189).

³⁶ Lev Nicolaevič Tolstoj: *Tagebuch 1895-1899*. Nach dem geistigen Zusammenhang ausgewählt, herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Rubiner, Zürich 1918. La traduzione è di Frida Ichak-Rubiner.

luppo necessario della cultura occidentale. Si tratta non solo di individuare una via di uscita dal disastro della Prima guerra mondiale, ma anche di opporre un'alternativa radicale al materialismo, che lo scrittore vede come una costante mai superata di tutto il pensiero ottocentesco. L'ultima parola di Rubiner è, conformemente con le linee generali del suo pensiero, ancora volta all'evocazione appassionata di una dimensione comunitaria nella quale il singolo possa aspirare a una più alta realizzazione delle proprie migliori capacità:

Das Reich der Liebe, der geistigen Gemeinschaft, das Gottesreich staatlos, grenzenlos, gewaltlos auf der wirklichen Erde aufgebaut: eine neue Unsterblichkeit tut sich auf. Eine Unsterblichkeit, die nicht auf dem Ruhme des Einzelnen ruht, sondern auf dem wissenden Einerschreiten des Einzelnen im ungeheuern Zuge der Mitmenschen. Ein ewiges Leben öffnet sich auf Erden, das ist: sich wissend als Blutstropfen fühlen, der durch den Körper des Menschengeschlechtes rinnt.³⁷

³⁷ Ludwig Rubiner: *Aus der Einleitung zu Tolstois Tagebuch 1895-1899* [1918], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 234-240, qui p. 240.