

Studia theodisca XVIII

Ludwig Tieck • Stefan George • Gottfried Benn

Rainer Maria Rilke • Wilhelm Richard Wagner • Durs Grünbein

Bettina Feistel-Rohmeder • Deutsche Kunstgesellschaft

Edith Kneifl • Christian Friedrich Falkmann

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)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Horst Thomé (Universität Stuttgart)

Studia theodisca

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

Vol. XVIII

Year 2011

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)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Horst Thomé (Universität Stuttgart)

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. XVIII – Year 2011

Table of Contents

| | |
|--|--------|
| Wolfgang Nehring – <i>Kunst-Gedanken in Tiecks «Franz Sternbalds Wanderungen»</i> | p. 5 |
| Maurizio Pirro – <i>La rappresentazione del rituale di poesia nel ciclo «Waller im Schnee» di Stefan George</i> | p. 19 |
| Jacob-Ivan Eidt – <i>Rilke contra Wagner. Rilke's early concept of Music and the Convergence of the Arts around 1900</i> | p. 35 |
| Daniele Vecchiato – <i>«Tu, solo, con la storia alle spalle». Durs Grünbein e la DDR: un bilancio critico</i> | p. 55 |
| Fee-Alexandra Haase – <i>Die Tradition der Beredsamkeit und deutschsprachiger Rhetoriklehre im 19. Jahrhundert. Mit einem bibliographischen Anhang "Deutschsprachige Rhetorik-Handbücher des 19. Jahrhunderts"</i> | p. 87 |
| Barbara Di Noi – <i>Durchbruch e turgore. Tendenze regressive in «Gebirne» di Gottfried Benn</i> | p. 129 |
| Ester Saletta – <i>Topographie und Topologie in Edith Kneifls Kriminalromanen</i> | p. 161 |
| Valentina Locatelli – <i>Le immagini del potere. La Deutsche Kunstgesellschaft e l'arte del Terzo Reich</i> | p. 181 |
| Call for papers | p. 205 |

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

Kunst-Gedanken in Tiecks «Franz Sternbalds Wanderungen»

Abstract

Ludwig Tieck is not only the most productive and stimulating power of German Romanticism with respect to literature but also, largely unnoticed by his contemporaries and critics, an innovative proponent of a new art. His *Sternbald* goes way beyond the position of Wackenroder's *Herzensergießungen* from which it started. It not only influenced the artwork of the two most important romantic painters, Philipp Otto Runge and Caspar David Friedrich, but advocates, in a way, twentieth-century ideas of modern painting.

Die Zeit der überheblichen Tieck-Verachtung in der deutschen Romantik-Forschung ist endgültig vorbei¹. Wir geben heute gern zu, dass Tieck kein unbestrittenes Meisterwerk geschrieben hat. Er hat keine Dichtung hinterlassen, die man sich um keinen Preis aus dem Kanon wegdenken kann wie Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* oder Eichendorffs *Taugenichts*. Überall drängen sich bei ihm poetische Fauxpas, Schönheitsfehler oder dem Ganzen abträgliche Widersprüche auf². Aber Tieck ist der einflussreichste Dichter und Anreger unter den Romantikern. Es gibt keinen Autor der deutschen Romantik (!), der nicht unmittelbar von ihm profitiert hätte, mehr als von den theoretischen Bemühungen der Brüder Schlegel oder der poetischen Originalität anderer. Die Zeitgenossen wussten, warum sie ihn in späteren Jahren den «König der Romantik» nannten³.

¹ Man nennt meist die epochemachenden Werke von Rudolf Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* (1870) und Friedrich Gundolf, *Romantiker*, N. F. 1931, aber sie sind nur die Stützpunkte der frühen Geringschätzung.

² Selbst seine berühmtesten Erzählungen wie *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg* sind nicht frei davon.

³ Vgl. die Dokumentation von Klaus Günzel: *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*, Berlin 1981. Der frühe Biograph des Dichters Rudolf Köpcke berichtet, dass Tieck «nächst Goethe» als der «größte lebende

Franz Sternbalds Wanderungen ist der erste romantische Künstlerroman, wenn man von dem *Joseph Berglinger* Wackenroders absieht, der ein ganzes Romangeschehen in eine Erzählung von zwanzig Seiten zusammengedrängt hat. Die zeitgenössischen Kritiker haben den *Sternbald* von 1798 an Goethes vier Jahre früher erschienenem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gemessen und meist zu leicht befunden⁴. Sie haben eine wer weiß wie große Abhängigkeit vorausgesetzt, ohne sie jedoch wirklich aufzuzeigen. Sicher: Tiecks Buch ist wie *Wilhelm Meister* ein Entwicklungsroman – wenn auch kein “Bildungsroman” mit einem deutlichen Ziel – aber der künstlerische Gehalt hat wenig mit dem berühmten Modell zu tun⁵. – Goethe selbst las das Werk bald nach seinem Erscheinen, jedenfalls den ersten der beiden Teile, und kritisierte die mangelnde Tiefe. Er schickte das Buch an Schiller weiter mit dem Kommentar: «Den vortrefflichen Sternbald lege ich bei, es ist unglaublich wie leer das artige Gefäß ist»⁶. Die Spöttlerin Caroline Schlegel war mit diesem Urteil vertraut und machte es sich zu eigen: «Viele liebliche Sonnenaufgänge und Frühlinge ... Sonne, Mond und Sterne ziehn auf, die Vöglein singen; es ist das alles sehr artig, aber doch leer, und ein kleinlicher Wechsel von Stimmungen und Gefühlen im Sternbald, kleinlich dargestellt»⁷. Ganz anders empfand ihr Schwager Friedrich: «Es ist der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist, und darüber [darin?] weit über Meister»⁸. Novalis, Hoffmann und viele Künstler fühlten sich unmittelbar angesprochen!

Es fehlt in der zeitgenössischen Rezeption die Auseinandersetzung mit den Kunst-Ideen in dem Werk. Gelegentlich ist die Rede von einer «falschen Tendenz», d.h. einerseits eines falschen Kunststrebens des Helden, andererseits einer falschen Kunsttendenz des Buches. Der unromantische

Dichter Deutschlands» galt. R. Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen an das Leben des Dichters*, 2. Teil, Leipzig 1855, S. 42.

⁴ Vgl. Die zeitgenössischen Kritiken, die Alfred Anger in der Studienausgabe des *Sternbald* (bei Reclam, Stuttgart 1966) mitgeteilt hat. Nach dieser ebenso bedeutenden wie populären Ausgabe wird im folgenden auch der Text des Romans zitiert (Seitenzahlen in Klammern im fortlaufenden Text).

⁵ Eichendorffs sowohl von Goethe wie von Tieck angeregter, aber durch seine religiöse Ernsthaftigkeit von beiden unterschiedener Roman *Abnung und Gegenwart* steht dem *Meister* viel näher als Tiecks romantischer *Sternbald*.

⁶ Am 5. September 1798. Zitiert nach Anger (Anm. 4), S. 505.

⁷ Ausführliche Kritik des Romans in einem Brief an Friedrich Schlegel vom 15. Oktober 1798. Zitiert nach Anger (Anm. 4), S. 507.

⁸ An den Bruder August Wilhelm im März 1799. Zitiert nach Anger, S. 510. Schon vorher (1798) fragmentarisch-orakelhaft: «Sternbald Romantischer Roman daher eben absolute Poesie». Zitiert nach Anger, S. 509.

Heinrich Meyer spricht dem Verfasser in seiner berühmt-berüchtigten Abrechnung mit dem religiös-romantischen Kunstbetrieb⁹ Kunstverstand, nämlich den «natürlichen Sinn für Kunst» ab, da er nicht genug studiert habe, da das Studium der Kunst «nie des Verfassers ernstliches Geschäft gewesen» sei¹⁰. Und selbst Friedrich Schlegel, der Lobredner des Romans, räumt ein: «Von der Malerey mag er weiter kein Kenner seyn, außer dass er Auge hab»¹¹. Uns scheint, so viel wie Friedrich Schlegel, der selbst ernannte Kunstkritiker der Zeitschrift *Europa* (1803-1805), verstand Tieck gewiss von der Malerei, und das Auge macht bestimmt nicht allein oder auch nur vornehmlich den Kunstwert und die Kunstauffassung des Romans aus. Nein, die frühen Kritiker und ebenso, bis in die jüngere Zeit, die moderne Forschung haben sich keine große Mühe gegeben, die Kunstideen zu prüfen¹². Selbst die beste moderne Würdigung des Romans, die von Alfred Anger im Nachwort seiner Edition, enthält wenig über die Kunst oder nur so viel, wie die Entwicklung des Helden betrifft: Wird Sternbald, der aus der frommen Kunstwelt Albrecht Dürers hervorgeht und in Italien mit der sinnlichen Malerei Tizians und Correggios konfrontiert wird sowie in das freie Künstlerleben der romantischen italienischen Maler eintaucht, den Rückweg nach Deutschland finden? Lassen sich die beiden Seiten vereinigen? Kann der fiktiv-unhistorische Franz Sternbald über den historischen Albrecht Dürer, als dessen Schüler er vorgestellt wird, hinauswachsen? Wird er die deutsche Kunstfrömmigkeit

⁹ «Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst» in Goethes Zeitschrift *Über Kunst und Altertum*, 1917. Bereits die Zeitgenossen schrieben die Verantwortung für den Beitrag vornehmlich Goethe zu.

¹⁰ Zitiert nach Anger, S. 529.

¹¹ An Caroline Schlegel, 29. Oktober 1798. zitiert nach Anger, S. 508.

¹² Zum Kunstverständnis und spezifisch zur Idee der Malerei vgl. besonders den Beitrag von Uwe Japp, der sieben verschiedene Kunstbegriffe oder Tendenzen des für die verschiedensten Vorstellungen offenen Franz Sternbald namhaft macht: U. J., Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Detlef Kremer (Hg.) *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld 2005, S. 35-52; ferner: Bettina Gruber «Nichts weiter als ein Spiel der Farben». Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus, in: *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Gerhard Klussmann*, hrsg. von B. Gruber und Gerhard Plumpe, Würzburg 1999, S. 7-27. Eine sozialästhetische Analyse auf den Spuren der Frankfurter Schule will Thomas Kempf geben: T. K., *Franz Sternbalds Wanderungen*. Zur Dialektik autonomieästhetischer Kunstkonzeption, in: *Neue Germanistik* vol. 4.1 (1985), S. 7-40. Auf die Aktualität des Romans zwischen bürgerlicher Entfremdung und künstlerischer Glückshoffnung im Revolutionszeitalter hebt Ernst Ribbat ab, um schließlich doch in der Diskussion von Natur und Kunst das Zentrum zu suchen: E. R., *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, hrsg. von Paul Michael Lützel, Stuttgart 1981, S. 58-74.

mit der italienischen Kunstfreude glücklich vereinigen können? Bekanntlich ist der Roman unvollendet und bietet entsprechend Raum zur Spekulation. Fast alle Arbeiten zum *Sternbald* machen sich über den Fragmentcharakter des Buches tiefsinnige Gedanken.

Sternbald ist ein junger Maler, von dem sein Lehrer Dürer viel erwartet. Er malt auf seiner Reise hier und da ein bedeutendes Altarblatt, eine Heilige Familie, ein gelungenes Porträt, aber immer wieder zweifelt er, ja, verzweifelt er an seiner Kunst. Seine Phantasie ist stärker als der Wille und die Kraft der Vollendung. Lässt sich seine Einbildungskraft kontrollieren und die Besonnenheit der Durchführung durch Praxis erwerben? Am Schluss malt Sternbald weniger als am Anfang! Er wächst als junger Mann und Liebhaber deutlicher denn als Künstler. Spricht das gegen seine Entwicklung oder für eine «falsche Tendenz»? Wir dürfen nicht vergessen: Tiecks *Sternbald* ist ein Künstlerroman, aber nicht *nur* ein Künstlerroman. Er ist zugleich eine Dichtung über Jugend, Frühling, Liebe und Poesie und nicht zum geringsten – darin dem 18. Jahrhundert verpflichtet – über schicksalhaftes Abenteuer und Geheimnis.

Zahlreiche Kunstgespräche – zunächst genährt von Kunstenthusiasmus, später auch von Erkenntnis und dem Wunsch, gewonnene Überzeugung gegenüber Andersdenkenden zu verteidigen, stets jedoch, wie Japp feststellt, undogmatisch – geben dem Kunstwesen Niveau. Sicher ist der Vorwurf der Oberflächlichkeit hier und da gerechtfertigt: Tieck lässt einen alten Mann die Kunst beschimpfen, nur um Sternbald Gelegenheit zu geben, für seine Liebe zu streiten und den andern zu überzeugen. Auch die Gestalt des jungen Schmieds, der sich schnell, allzu schnell, vom Kunstzweifler zum Adepten und Malschüler wandelt, ist psychologisch nicht gerade einleuchtend. Aber oft reichen die Stellungnahmen und Reflexionen durchaus in den Bereich einer wirklichen Ästhetik der Kunst. Wie wäre sonst auch zu erklären, dass die beiden bedeutendsten Maler der Romantik das Werk hoch schätzten, dass Philipp Otto Runge von dem Roman begeistert war und 1801 in Dresden die Freundschaft des Autors gesucht hat? Von Caspar David Friedrich ist zwar, soviel ich sehe, keine direkte Stellungnahme zum *Sternbald* überliefert, aber er traf den Dichter 1802¹³, und manche seiner Bilder muten wie die Verwirklichung Tieckscher Vorstellungen an. Runge fühlte sich Tieck innig verbunden und gleichsam als

¹³ Vgl. Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters*, Leipzig 1855 (Darmstadt 1970) Teil I, S. 294; ebenso Peter Moser, *Caspar David Friedrich. Sein Leben und seine Bilder*, Bamberg 2008, S. 54.

«exekutive Gewalt» von den geahnten, gestaltlosen Ideen des Dichters.¹⁴ Friedrich war dies wohl in höherem Maße, obwohl er sich nicht pragmatisch in diesem Sinne äußert. Auf beide wirkten Tiecks Kunstideen anregend. Tiecks Problem in der Darstellung der Malerei liegt nicht in Unkenntnis und Leere, sondern gerade umgekehrt in der Fülle seiner Ideen und ihren Widersprüchen. Tieck lässt sich nicht gern festlegen; er liebt es, zugleich mit verschiedenen Positionen zu experimentieren. Wir müssen genauer zusehen.

Der Ausgangspunkt Sternbalds und ebenso Tiecks ist die Kunstbegeisterung und Kunstfrömmigkeit, die Wackenroder in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* gefeiert hat. Auch Sternbalds und seines zu Hause gebliebenen Freundes Sebastian Verzweiflung oder Verzagtheit gegenüber der Kunst sind dort vorgebildet – zwar nicht eigentlich in den Malerbildern als vielmehr in der Geschichte des Musikers Berglinger. Wackenroders Beiträge über die großen Künstler der Renaissance, die «Kunstheiligen», sind aus der bewundernden Perspektive des spätgeborenen Klosterbruders geschrieben und reden mit frommer Ehrfurcht von der Kunst. In der Lebensgeschichte Berglingers wird dagegen nicht nur der seelische und religiöse Rang der Musik beschworen, sondern, ganz modern, die unbedingte Hingabe an die Kunst angesichts der sozialen Anforderungen des Lebens durch das schlechte Gewissen des Helden in Frage gestellt. Bekanntlich sollte der *Sternbald* ein Gemeinschaftswerk von Tieck und Wackenroder werden, was durch den frühen Tod des Freundes verhindert wurde. Die Einleitungen zum ersten und zweiten Buch des Ersten Teils des Romans gleichen im Ton, ja, bis in den Wortlaut der ebenfalls von Tieck verfassten Einleitung zu den *Herzensergießungen*. Das Buch wird jedes Mal jungen Kunstbeflissenen gewidmet, «Jüngern der Kunst» (St. 9), jungen Seelen, die noch nicht von den «Weltbegebenheiten» (St. 86) verdorben sind¹⁵. Liebe zur Kunst, Verehrung, uneigennütziges Bewunderung sind gefordert. Kunst muss mit dem Gefühl, einem *unverdorbenen* Gefühl aufgesucht werden. Kalte Kritik wird in dem ganzen Roman verworfen. Am Ende des zweiten Teils des Buches bricht Sternbald aus der rationalen Schule des römischen Kunstlehrers und Kunstrichters

¹⁴ Brief an seinen Bruder Daniel vom 23. März 1803; in Karl Privat, *Philipp Otto Runge. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*, Berlin 1942, S. 162. Vgl. auch Siegfried Krebs, *Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck*, Königsberg 1909, S. 17.

¹⁵ Wenn Ernst Ribbat (Anm. 12) daraus schließt, dass Tieck nur die «Spezialleserschaft» der «ästhetisch Ambitionierten» und «Sensiblen» (Ribbat, 59) ansprechen will ohne Anspruch, auf ein größeres Lesepublikum zu wirken und «allgemeinen Beifall» zu verdienen, so lässt er sich von der Bescheidenheitsfiktion zu sehr vereinnahmen.

Castellani aus, um in die Sistina zu eilen und in Ehrfurcht die Größe von Michelangelos «Jüngstem Gericht» auf sich wirken zu lassen (St. 396).

Durch den ersten Teil des Romans zieht sich wie ein Leitmotiv die Frage nach dem Nutzen der Kunst. Und diese Frage wird nicht nur von trivialen Kaufleuten und Geschäftemachern aufgeworfen, von stumpfen Seelen und unempfindlichen Gemütern, sondern auch von naiv gutwilligen Menschen wie dem bereits genannten kunstfertigen Schmied, dem Sternbald gleich anfangs begegnet – ja sogar von scheinbaren Liebhabern und Gönnern der Kunst, die für sich selbst eine Antwort gefunden haben, nämlich eine, die ihre Selbstzufriedenheit bestärkt. Echte Kunstempfindung ist eine Auszeichnung, die nur wenigen Erwählten zu teil wird, und die Kunstschöpfung ist ein kontinuierlicher Kampf gegen Empfindungslosigkeit und Unverstand. Die Tragik besteht darin, dass der empfindliche Künstler, der in seinen Phantasien lebt und webt, doch immer wirken will und muss, um sich seiner Kunst versichern zu können.

Wie bei Wackenroder steht die Kunst in enger Nachbarschaft zur Religion, einerseits weil sie unmittelbar von Gott zu kommen scheint, andererseits weil sie so hoch bewertet wird, dass sie geradezu religiösen Rang beansprucht und zum Religionsersatz wird. Das sind zwei verschiedene Dinge, deren Unterscheidung, schon bei der Beurteilung der *Herzensergießungen* wichtig ist. Die Herkunft der Kunst von Gott, die göttliche Inspiration, wird dort vor allem in den Beiträgen zur Malerei in Anspruch genommen. Die Göttlichkeit der Kunst, der eine religiöse Bedeutung zukommt, der die Funktion der Religion zugeschrieben wird, erscheint besonders im *Berglinger*. In der modernen Forschung, besonders in den Arbeiten zu Runge, wird dieser Unterschied oft übersehen. Dürer hat bei Tieck ein ganz naives Verhältnis zur religiösen Seite der Kunst. Er warnt Sternbald vor zu viel «frommer Empfindung», vor «zu großer Rührung», die «zu einem Zustand der Weichlichkeit» führen können, vertraut dann aber der inneren Natur seines Schülers: «weil du große Gedanken hegst und mit warmer, brünstiger Seele die Bibel liest und die heiligen Geschichten, so wirst du auch gewisslich ein guter Maler werden» (St. 60). Ein strenger Logiker ist Tieck nicht.

Stärker als in den *Herzensergießungen* tritt im *Sternbald* die nationale Seite der Kunst in den Vordergrund. Während der Klosterbruder mit der gleichen Liebe den idealischen Raffael und den handwerklich frommen Dürer umarmte, ja, sie zu Freunden stilisierte¹⁶, gelten im Roman verschiedentlich die deutsche und die italienische Kunst als wesensverschieden. Der

¹⁶ In «Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers».

Bildhauer Bolz lässt nur die Italiener gelten, während der Holländer Lukas von Leyden es für groben Unfug hält, wenn ein deutscher Künstler sich in Italien bilden will. Dürer tritt in die Rolle des Vermittlers und, angeregt durch ihn, vermag auch Sternbald stets nationale Antagonismen zu versöhnen.

Gegenstand der bewundernden Verehrung in Wackenroders *Herzensergießungen* sind entweder die „Kunstheiligen“, d.h. die großen Maler selbst, oder fromme Gemälde, Altarstücke von Heiligen, von Madonnen und Szenen aus dem Leben Christi. Er hat damit einen Ton und ein Repertoire vorgegeben, die über Schlegels *Europa* die Schule der Nazarener bestimmen werden – Grund genug für Goethe, noch im Jahr 2005 über das verderbliche «klosterbrudrisierende und sternbaldisierende Unwesen» zu grollen¹⁷. Tiecks Roman ist keineswegs einseitig in seiner Religiosität. Hier rühmt der romantische Reisegenosse Sternbalds, der leichtherzige Rudolf Florestan, den «ewigen Frühling», den Raffael in Rom im Hause des Agostin Ghigi «hingezaubert» habe unter dem Titel «Geschichte des Amor und der Psyche» (St. 205). Es wird also ein märchenhaft-mythologisches Thema als Landschaftszauber gepriesen. – Tieck ist, wie alle Kenner der Romantik wissen, der Begründer der romantischen Landschaftsdarstellung. Eichendorff, dessen Landschaften so oft Gegenstand der Forschung waren, ist ja nicht ihr Erfinder, sondern ihr Vollender. So überrascht es nicht, dass Tieck auch in der bildenden Kunst die Landschaftsmalerei propagiert. Vieles, was er dazu beiträgt, ist nicht nur originell in Hinsicht auf die Dürer-Zeit, in welcher der Roman spielt, sondern zugleich wegweisend für die eigene Epoche. Sternbald hat auf seiner Kunstreise die ihn selbst überraschende Eingebung, dass die Landschaft, an und für sich, ein würdiger Kunstgegenstand zu sein vermöge. «Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehen, aber noch nie empfunden, dass die leblose Natur – er sagt tatsächlich: «leblose Natur» – etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne» (St. 51). Immer wieder fordert Florestan den zögernden Maler heraus: «Bist du denn auch der Meinung, dass jede Landschaft mit Figuren ausgestattet sein muss, damit dadurch Leben und Interesse in das Bild hineinkomme?» (St. 282). Der Autor hält dies offensichtlich nicht für notwendig – anders als

¹⁷ Als Anmerkung zu einer Rezension von Heinrich Meyer in der *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung* über die Rekonstruktion der Kunst des griechischen Malers Polygnot durch die Brüder Friedrich und Christian Riepenhausen. Zitiert nach Anger, S. 524.

Friedrich Schlegel, der bald wieder trachten wird, die Malerei zu den frommen Historien zurückzulenken¹⁸.

Aber auch Tiecks Position ist nicht eindeutig; aus den verschiedenen Stellen ergibt sich kein widerspruchsfreies Konzept. Florestan, der Anwalt der figurenlosen Landschaftsmalerei, träumt doch mythologische Gestalten in seine Waldszenen, eine Göttin Diana mit aufgeschürztem Gewand oder badende Nymphen vor einer einsamen Grotte (St. 220). Ohne Erotik geht es bei ihm nicht. Der abenteuerlich Ludoviko bevorzugt romantisch hochstilisierte Landschaften: «morsche, zerbrochene Brücken über zwei schroffen Felsen» oder unerhörte Grottesken, nämlich «seltsame Gestalten ... Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten» (St. 314-15). Er will durch Neuartiges «Erstaunen und Schauer» erregen. Jedenfalls genügt keinem dieser Gedankenmaler, ebenso wenig wie den wirklichen Kunststrebenden vom Schlage Sternbalds, die schlichte Anschauung der wirklichen Landschaft, sondern sie nehmen das Wort Anschauung für ihre Phantasien in Anspruch – in Voraussetzung von E. T. A. Hoffmanns “serapiontischem Prinzip”¹⁹; im Grunde suchen sie in ihrer “Anschauung” entweder Empfindung oder tiefere Bedeutung – oder beides.

Vom 18. bis ins 20. Jahrhundert ist unter Malern und Bildhauern kein Thema so beliebt wie das Verhältnis von Natur und Kunst²⁰. Kaum einer, der nicht die Natur in ihrem Reichtum als höchstes Vorbild rühmte, ganz gleich wie natürlich oder unnatürlich die Werke, die man produziert oder hochschätzt, aussehen. Bei Wackenroder ist die Natur die Sprache Gottes, die ganz unmittelbar sein Wesen vermittelt, die Kunst in geschwisterlicher

¹⁸ In seiner Zeitschrift *Europa* (1803-1805), die überwiegend zum kunsthistorischen und kunstkritischen Journal wurde. Schlegel bevorzugt die älteren Maler vor Raffael und befindet, dass Landschaften nur zum Hintergrund von Historienbildern taugen, weil sonst die Bedeutsamkeit fehle.

¹⁹ Vgl. E. T. A. Hoffmanns Erzählung “Der Einsiedler Serapion” im ersten Abschnitt der *Serapionsbrüder* und die Diskussion der Zuhörer über diese Gestalt. Das serapiontische Prinzip besagt, dass der Dichter seine «inneren Erscheinungen» «wirklich geschaut» haben muss. Hoffmanns Eremit scheint als Gestalt ebenso wie als Künstler ein poetischer Nachkomme von Tiecks wahnsinnigem Maler Anselmus, der Sternbald erklärt, dass innere Begeisterung und Realität zusammenfallen müssen. «Dem Maler muss alles wirklich sein» (St. 256).

²⁰ Repräsentativ scheint das Urteil von Cezanne: «Der Künstler empfindet Freude, weil er anderen Seelen seine Begeisterung vor dem Meisterwerk der Natur, deren Geheimnisse er zu besitzen glaubt, mitteilen kann. ... Der Maler soll sich ganz dem Studium der Natur widmen». Aus dem Französischen von Franz Sutte, 1982; in: *Erlebte Geschichten. Biographisches*, hrsg. von Daniel Keel und Daniel Kempe, Zürich, S. 155-156.

Analogie die Sprache von auserwählten Geistern, die im menschlichen Innern walten wie der Schöpfer in der Natur. Sternbald ist gelegentlich von seinem Naturerlebnis, von der «Ahndung der Gottheit», von der «auf Höhen und Tiefen» wandernden «Religion» (St. 250) so hingerissen, dass ihm seine Kunst ohnmächtig erscheint, ein «hinterlistiges Spiel» eines «kleinen Menschenherzens» (St.249-250). Die Natur zum Hintergrund von Historien zu erniedrigen, scheint vollends ein Frevel. Dennoch ist Natur für ihn nicht autonom, Landschaftsdarstellung kein Selbstzweck, sondern eben Religion. Die Kunst drückt mehr aus, als der Künstler in seine Bilder legt. Die Chiffrensprache der Malerei wird zur Offenbarung des Göttlichen. Der wahnsinnige Maler, dem Sternbald hoch im Gebirge begegnet, belehrt ihn, dass bei aller Naturnähe nicht die Naturgegenstände Ziel der künstlerischen Bemühungen sind, sondern die «schöne Historie» (St. 250) – gemeint sind hier offensichtlich nicht Handlungen, sondern Ideen – die zeitliche, überzeitliche Bedeutsamkeit und Bedeutung der Natur. «Alle Kunst ist allegorisch», meint der Alte und erklärt Allegorie durch das Bestreben, «dem einzelnen einen allgemeinen Sinn anzuheften» (St. 257-258)²¹. Allegorie ist also nicht im klassischen Sinn Verlebendigung des Abstrakten, sondern Deutung ins Überindividuelle, Symbolische. Sternbald unterscheidet in seiner Antwort kaum zwischen allegorischer Bedeutung und Stimmung. «Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert» (St. 258).

Hier scheint es angebracht, noch einmal präziser auf die Beziehung Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrichs zu Tieck zurückzukommen. Runge war ein protestantisch frommer Maler, der seine Kunst fortschreitend als gottgegeben und damit als Auftrag Gottes empfand. «Wir sind nur das Werkzeug in seiner Hand», schrieb er an seinen Vater, «und wie mag die Axt sich rühmen des Streiches dessen, der damit hauet?»²².

²¹ Dies antizipiert geradezu Novalis' Gedanken über das Poetisieren und Romantisieren: «Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es». Novalis. Logologische Fragmente, zitiert nach Novalis, *Werke, Briefe, Dokumente*, hrsg. von Ewald Wasmuth, Heidelberg 1957, Dritter Band (*Fragmente II*), S. 53.

²² Brief vom 13. Januar 1803, in: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, Göttingen 1965 (ursprünglich 1840). Zitiert nach Christa Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974, S. 63. In dem bereits zitierten Brief an seinen Bruder Daniel (Anm. 14) nennt er sich auch ein «Instrument der Zeit» (Privat, S. 162).

Die Runge-Forschung²³ nimmt an, dass der Maler von der Religiosität in Tiecks *Sternbald* angezogen wurde und sich durch den Roman und die Dresdner Gespräche mit dem Autor zum Landschaftsmaler bildete. Wie für Tieck sei für ihn Landschaft mehr als bloße Natur gewesen; sie hatte religiöse Bedeutung. An dieser Sicht ist richtig, dass Runge von Tiecks *Sternbald* fasziniert war. Aber ist Runge wirklich durch Tieck zum Landschaftler geworden? Sein berühmtestes Werk, dessen Anfänge er mehrfach mit Tieck diskutiert hat, sind die vier «Tageszeiten». Lassen sich diese Blätter noch als Landschaften bezeichnen? Die zahlreichen dekorativ-symbolischen Kindergestalten? Die Frauenfigur des Morgens? Die Allegorien der Nacht? Es scheint, dass Runge sich von Tieck wegentwickelt hat zum reinen Allegoriker, der bestimmte Ideen verkörpern wollte. Er ist nicht mehr Allegoriker im Sinne Tiecks²⁴, für den Allegorie letztlich höhere Bedeutung heißt, sondern in einem eigenen, teils verspielten, teils hieroglyphischen Sinn, der eher auf Brentano weist²⁵ und mit dem Tieck nicht mehr viel anfangen konnte. Die enge Beziehung zum *Sternbald* geht, wenn sie je existierte, verloren.

Ganz anders steht es um Friedrich. Dieser war ebenfalls ein religiöser Mensch, aber er schätzte Schleiermacher, für den Religion und Gefühl ineinander fließen – wie ähnlich (ohne Schleiermachers direkten Einfluss) für Tieck. Friedrich malte Landschaften, die über sich hinausweisen, ohne dass er (außer dem gelegentlichen Kreuzifix) allegorische Zeichen und Symbole einführte wie Runge. Seine Gebirgslandschaften, sein Mönch am Meer, seine Hafensbilder sprechen das Gefühl an, sind Stimmungsbilder, die zugleich das Geheimnis des menschlichen Lebens, die Einsamkeit, die Ausgesetztheit, die Hoffnung auf überirdischen Trost ausdrücken. Eins seiner berühmtesten Bilder ist der so genannte Tetschener Altar, das Kreuz auf dem höchsten Felsen, umgeben von aufragenden Tannen und einer durchstrahlten Atmosphäre. Es gibt im *Sternbald* eine Bildbeschrei-

²³ Vgl. neben Christa Franke und Siegfried Krebs etwa: J. B. C. Grundy, *Tieck and Runge*, Strassburg 1930. Rudolf M. Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge*, Illinois University Press 1970. Am subtilsten, den Unterschieden zwischen dem Maler und dem Dichter wirklich nachgehend, ist Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildlichkeit*, München, Berlin 2005.

²⁴ Runge wollte «Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft bringen» (zitiert nach Scholl, Anm. 23), und damit geht er über das Stimmungshaft-Bedeutungsvolle Tiecks hinaus.

²⁵ Brentano schätzte die Malerei Runges und wünscht, ihn zum Illustrator seiner *Romanzen im Rosenkranz* zu gewinnen. Vg. Clemens Brentano – Philipp Otto Runge, *Briefwechsel*, hrsg. Von Konrad Feilchenfeld, Frankfurt 1974.

bung, von der diese Darstellung gleichsam angeregt scheint, ein Bild, in dem ein Kruzifix in die nächtliche Natur gestellt ist. «Vom Kreuze her dringt mit lieblicher Gewalt der Strahl in die Welt hinein. ... Seht», erklärt der wahnsinnige Maler, «hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln und das auf meine menschliche künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selbst zu uns redet» (St. 257). An Friedrichs triumphierende Abenddarstellung reicht die Beschreibung des Alten freilich in keiner Weise heran. Es ist interessant, dass der gleiche kunstschriftstellernde Basilius Ramdohr, gegen den sich schon der Klosterbuder (Tieck!) in den *Herzensergießungen* verwahrt, Friedrichs Tetschener Altar einer beckmesserischen Kritik unterzogen hat²⁶.

Die allegorisch bedeutsame Malerei stellt für Tieck eine Art Grenzüberschreitung der bildenden Kunst zur Poesie und Musik dar, die er offensichtlich begrüßt. Er spricht von der «Magie» der allegorischen Kunst, durch die der Maler «mit dem Dichter wetteifern» (St. 283) kann. Tieck ist kein Theoretiker, der rational danach fragte, worin die Übereinstimmung der Künste besteht, der die psychologische Basis der Gemeinsamkeit, die Tatsache, dass optische, akustische und poetische Wahrnehmungen gleichermaßen seelische Dimensionen öffnen, nicht ausdrücklich reflektiert, aber er spürt und vermittelt ganz unmittelbar die Verwandtschaft der verschiedenen Künste. Tieck kommt von der Dichtung her und nicht von der Philosophie wie seine frühromantischen Freunde. Wenn er trotzdem als Ästhetiker gelten kann, so nicht so sehr durch theoretische Überlegungen, sondern durch sein poetisches Empfinden und seine aus diesem Empfinden hervorgehenden Werke. Er ist, wenn man so sagen darf, ein praktischer Ästhetiker, ein gestaltender Theoretiker²⁷.

Die Verbindung der verschiedenen Künste führt zu den berühmten romantischen Synästhesien. Wie so oft steht auch hier Tieck am Anfang einer Kunsttendenz. Der Autor lässt den Sänger Florestan angesichts eines glänzenden Abendhimmels klagen: «O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung eurer Kunst» (St. 281). Unter dem

²⁶ Vgl. dazu Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 34-45. Busch weist bereits darauf hin, dass Tiecks *Sternbald* anregend auf Friedrichs Darstellung in diesem Bild gewirkt haben könnte.

²⁷ Vgl. Wolfgang Nehring, "Kunstliebende Kater" – ein Plädoyer für Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann als romantische Ästhetiker; in: *A View in the Rear-Mirror. Romantic Aesthetics, Culture and Science Seen from Today. Festschrift für Frederick Burnick*, hrsg. von Walter Pape, Trier 2006, S. 137-146.

Einfluss Florestans wird Sternbald immer mehr zum Dichter und Sänger, so dass er in einer Person die verschiedenen Künste vereinigt – wie unter den romantischen Autoren in der Realität besonders E. T. A. Hoffmann. Im Traume jedenfalls vermag Sternbald es, «die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen. Er hatte noch nie eine solche Freude empfunden, und er nahm sich vor, wenn das Bild fertig sei, sogleich damit zu Dürer zurückzureisen» (St. 91).

Als letzte Konsequenz aus der Grenzüberschreitung der Künste ergibt sich bei Tieck eine neue Gegenständlichkeit der Malkunst, radikaler als die Landschaftsmalerei mit transzendenter Bedeutung – nämlich eine ungenständliche oder gestaltlose Malerei. Wieder ist es Florestan, der von der Bild-Kunst mehr verlangt, als sie normalerweise zu leisten scheint. Der Abendhimmel, von dem schon die Rede war, führt ihn zu dem Gedanken, dass die Malerei ganz auf Gestalten und Komposition verzichten könnte: «Wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet ... Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft und Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurenen Meere die goldensten Träume schwimmen ...» (St. 280). Diese Vision wäre geradezu ein Tetschener Altar ohne Kreuz, Felsen und Tannen, ausschließlich Himmel-Malerei, wie sie Caspar David Friedrich zweifellos fern liegt. Wenn Florestan meint, den Malern fehlten für dergleichen Farben, so gilt das nicht für seinen Autor; denn die Beschreibung, die der Sänger gibt, gehört ja Tieck an. Tieck hat bereits in der Fortsetzung der *Herzensergießungen*, in den *Phantasien über die Kunst* einen Beitrag «Die Farben» verfasst²⁸, freilich einen der schwächsten der Sammlung, der den grünen Wald lobt und den Glanz des Morgen- und Abendrots, – ohne eigentliche Konsequenz. Aber schon hier wird die Welt der Farben mit der Musik in Berührung gebracht, die als der «letzte Geisterhauch» der Natur und Quelle der «verborgensten Seelentöne» erscheint²⁹. Im *Sternbald* stellt er Szenen vor, die geradezu auf Farbtafeln

²⁸ Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 189-192.

²⁹ Wackenroder (Anm. 28), S. 191. Auch Runge spricht vom Zusammenhang von «Mathematik, Musik und Farben» in seinen «Tageszeiten» in dem zitierten Brief vom 3. März 1803, in dem er den enormen Eindruck seines Werks auf Tieck beschreibt, Privat (Anm. 14), S. 160.

Pechsteins oder Aquarelle Noldes vorausweisen. Sternbald lernt auf seinem Weg nach Italien die Kunst Tizians und Correggios hochschätzen, – nicht nur wegen der wollüstigen Sinnlichkeit ihrer Formen, sondern auch wegen ihrer Farbenpracht. «Das Geheimnis der Farben ist anbetungswürdig», stellt er fest (St. 369) und benedict denjenigen, der Correggios Bilder in seinem Haus aufstellen darf. – Als der junge Mann sich einmal auf seinen Wanderungen verirrt, gerät er vor den nächtlichen Feuerzauber einer Eisenhütte, und bei dieser Gelegenheit lässt er sich wie Florestan von gestaltloser Farbe und Bewegung hinreißen. «Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen ... ein künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben» (St. 341) und dennoch Vorwurf für ein vollendetes Gemälde³⁰.

So wächst Sternbald aus der frommen Werkstatt Dürers heraus in neue Kunsterlebnisse und neue Kunstprojekte, aber er wächst nicht eigentlich über Dürer hinaus, was den Roman durch Unstimmigkeit belasten würde; denn Dürer war der erste, der seinem Schüler und dem etwas beschränkten Lukas von Leyden vorstellte, «dass es den künftigen Zeiten möglich sein wird, Sachen darzustellen und Geschichten und Empfindungen auszudrücken auf eine Art, von der wir jetzt nicht einmal eine Vorstellung haben» (St. 121). Es scheint, Tieck ist nicht nur als Schriftsteller ein bedeutender Anreger, sondern auch als Visionär einer progressiven Kunst.

³⁰ Auf diese Modernität Tiecks deutet auch Lothar Pikulik hin, wenn er den Autor geradezu zum Impressionisten stilisiert, indem er feststellt, die Gegenstände in Sternbalds Malerei würden «entkörperlicht»; die «ganze Welt wird dadurch ein Licht- und Farbenspiel, ein Schimmern, Flimmern, Blinken, Glänzen». Lothar Pikulik, *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung*, München 2000, S. 190.

* * *

Maurizio Pirro
(Bari)

*La rappresentazione del rituale di poesia
nel ciclo «Waller im Schnee» di Stefan George*

Abstract

This paper focuses on para-religious elements in the poetry of Stefan George, with reference to the cycle *Waller im Schnee*, which occupies the middle of the first section in the collection *Das Jahr der Seele* (1897). The waning of the sentimental relationship between the protagonist and his interlocutor is linked to the loss of effectiveness of a priestly ritual, which in the past had held the two together and whose significance has now diminished through perplexity and misunderstanding.

I dieci componimenti del ciclo intitolato *Waller im Schnee* formano la sezione mediana (tra *Nach der Lese* e *Sieg des Sommers*) della prima parte dello *Jahr der Seele* e – nella cronologia finzionale dell'opera, calibrata sui ritmi stagionali – si collocano sotto il dominio dell'inverno. Data alle stampe nel novembre 1897 in tiratura limitata e poi nell'ottobre 1898 (con data 1899) in una seconda edizione destinata a una circolazione più ampia, la raccolta – per la sua elevata diffusione già al momento della sua uscita e poi almeno fino alla Seconda guerra mondiale, nonché per la presenza di alcune poesie oggetto di estesa ricezione (è appena il caso di ricordare che nel testo incipitario, *Komm in den totesagten park und schau*, si identifica comunemente un manifesto della poetica dell'autore) – segna probabilmente il culmine dell'influenza di George come lirico, prima che, a partire al più tardi da *Der Siebente Ring* (1907), l'orizzonte della sua attività cominci a essere presidiato dall'amministrazione del cenacolo e dall'elaborazione di quelle costruzioni mitografiche che della concezione pedagogica praticata nel cenacolo stesso costituiscono la base ideologica, e che finiscono per riflettersi in modo inconfondibile anche nella produzione del poeta.

In *Waller im Schnee* confluiscono alcuni dei materiali più antichi tra quelli riferibili al nucleo dello *Jahr der Seele*, largamente configurati fin dall'inverno 1892/93. È peraltro del tutto improprio ricercare aspetti di coe-

renza assoluta fra le caratteristiche specifiche del ciclo e quelle dell'opera completa, giacché il metodo di lavoro di George non si basa sulla crescita progressiva di una raccolta a partire da un fondamento tematico o formale omogeneo. I singoli cicli si sviluppano, al contrario, come unità indipendenti e, nella struttura sovraordinata in cui finiscono per venire inseriti, conservano in ogni caso una natura fungibile. A fronte del carattere palesemente additivo e frammentario della loro costruzione, le opere di George – a cominciare dai *Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* (1895), la sua quarta pubblicazione in volume – trovano il più resistente momento di unità nel sistema degli strumenti di raccordo sintagmatico fra gruppi di componimenti, con i quali l'autore opera al livello paratestuale.

Predisposizione di strutture di collegamento paranarrativo intese a isolare un certo numero di testi in una sequenza compatta, adozione di criteri numerici di ordinamento dei testi secondo principi di rigorosa simmetria, disseminazione di elementi di recursività e ciclicità tali da segmentare la struttura generale dell'opera in una catena di microsistemi tenuti insieme da vincoli anulari¹, anticipazione e ripresa di motivi fondamentali da una raccolta all'altra (spesso in posizione di particolare evidenza, per esempio – secondo una consuetudine largamente documentata nelle pubblicazioni degli anni Novanta – in modo che il testo conclusivo di una raccolta contenga già *in nuce* i motivi dominanti della successiva, dettando in un certo senso preliminarmente le norme interpretative da applicare nella lettura); tutte queste tecniche, delle quali George si serve regolarmente per la configurazione architettonica di ciascuna raccolta, hanno chiaramente la funzione di neutralizzare le aspettative ermeneutiche legate all'idea di opera d'arte come risultato effusivo di un'ispirazione spontanea radicata negli strati profondi della soggettività dell'autore e di sostituire a tali aspettative l'evidenza del carattere intenzionale e artificioso dell'opera stessa, vincolando al tempo stesso il talento del poeta non all'intensità sentimentale dell'*Erlebnis*, ma alla pervasività della sua capacità combinatoria².

¹ Cfr. Gabriel Simons: *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges. Ihre Voraussetzungen in der Zeit und ihre allgemeinen ästhetischen Bedingungen*, Köln 1965 (Diss.).

² A parte gli studi che occasionalmente hanno dato conto dell'applicazione di queste tecniche in singole raccolte, si deve a Steffen Martus (*Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin – New York 2007) un'analisi globale e teoreticamente fondata del significato generale di tali procedimenti, del loro funzionamento semiotico e delle istanze ideologiche che in essi trovano soddisfazione.

E nondimeno è vero che sarebbe altrettanto improprio svincolare queste poesie dal loro contesto biografico, legato al tormentato rapporto che tra 1892 e 1896 si stabilisce tra George e Ida Coblenz, la sensibile lettrice dei primi scritti del poeta, nonché la destinataria della materia amorosa raccolta nel *Buch der Hängenden Gärten* e nella prima sezione dello *Jahr der Seele*³. George entra in contatto con la donna in una fase di radicale ripensamento della propria poetica, segnata dalla difficoltà di concepirne ulteriori linee di sviluppo alla conclusione di *Algabal*. Il fallimento del tentativo di instaurare una relazione di discepolato con Hugo von Hofmannsthal, a cui aveva confessato la sensazione di impotenza generata dall'esaurimento di una stagione creativa⁴, pone a George con urgenza la necessità di uscire da una condizione di sostanziale isolamento. Esauritosi il breve periodo, tra 1889 e 1890, in cui la conoscenza di Albert Saint-Paul gli aveva aperto le porte del circolo dei *mardistes* riuniti a Parigi intorno a Stéphane Mallarmé, George sente con acutezza la necessità di raccogliere intorno al proprio progetto di rinnovamento dell'estetica («in der kunst glauben wir an eine glänzende wiedergeburt»⁵, come con una certa enfasi scrive nel fascicolo inaugurale dei «Blätter für die Kunst») un gruppo di individui congeniali. Proprio il passo claudicante con cui si avvia l'impresa dei «Blätter», peraltro, rimanda con molta chiarezza all'ardua realizzabilità di tale proposito; la penuria di collaboratori di livello, sondati mediante un febbrile esercizio di osservazione delle novità editoriali affidato all'amico Carl August

³ Sulla persona di Ida Coblenz, sulle vicende che segnano la sua relazione con George, nonché sulla trasformazione finzionale di queste ultime nell'opera del poeta, cfr. Friedrich Thiel: *Vier sonntägliche Straßen. A Study of the Ida Coblenz Problem in the Works of Stefan George*, New York et al. 1988, Jürgen Viering: *Nicht aus Eitelkeit – der Gesamterscheinung wegen. Zur Beziehung zwischen Stefan George und Ida Coblenz*, in *Euphorion* 102, 2008, pp. 203-239 e Elisabeth Höpker-Herberg: *Ida Coblenz. Zeugnisse zu ihrem George-Erlebnis*, in *Frauen um Stefan George*. Hrsg. von Ute Oelmann und Ulrich Raulff, Göttingen 2010, pp. 85-102.

⁴ In una lettera a Hofmannsthal del gennaio 1892 scrive appunto che «was ich nach Halgabal noch schreiben soll ist mir unfasslich» (*Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. A cura di Robert Boehringer, Küpper, München – Düsseldorf 1953², p. 12). Si occupa delle conseguenze prodotte nell'attività del primo George dalla delusione delle attese nutrite nei confronti di Hofmannsthal Rainer Kolk: *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Tübingen 1998, pp. 80-86. Cfr. inoltre Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, pp. 128-148 e Jens Rieckmann: *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer "Episode" aus der Jahrhundertwende*, Tübingen – Basel 1997.

⁵ Ottobre 1892. Cito dalla riproduzione anastatica edita dalla Stefan George Stiftung: *Blätter für die Kunst*. Begründet von Stefan George – Herausgegeben von Carl August Klein 1892-1919, Düsseldorf – München 1967, vol. I, serie I, p. 2.

Klein, obbliga George a pubblicare nella rivista in forma anonima prove ricavate dalla propria officina giovanile e ad affiancare i testi inediti con un numero crescente di traduzioni da poeti del Simbolismo francese, delle quali egli stesso è l'autore.

Nel mezzo di questa crisi⁶, che è innanzi tutto di natura ideologica e culturale (come prova la tentazione, espressa più volte tanto nell'immediatezza dei fatti quanto *a posteriori*⁷, di abbandonare l'uso del tedesco in favore del francese, e così rompere ogni legame con ciò che gli appare come l'insopportabile provincialismo della società guglielmina), l'incontro con una figura dotata di tanta empatia, animata da una visibile passione ermeneutica nei confronti delle sue opere, non può che apparire a George come una felice promessa di risanamento dalle angosce del presente. Sulla vicinanza della donna, è chiaro, si riversano anche inevitabili attese di origine sentimentale e sessuale, la cui delusione finisce poi per intrecciarsi con risentimenti di natura "professionale" quando Ida Coblenz, che nel 1895 sposa un agiato commerciante e si trasferisce a Berlino, nella capitale mette in piedi un salotto letterario di discreto successo e, nel tenerne le fila, avvia una relazione con uno dei suoi frequentatori, proprio quel Richard Dehmel che per George costituiva uno degli esempi più notevoli dell'abisso di insignificanza nel quale poteva sprofondare la banalità della maniera neoromantica. Già prima della rottura, in ogni caso, i prodromi del distacco si erano manifestati nel poeta sul doppio piano della disillusione personale e della sfiducia circa la solidità delle competenze interpretative effettivamente possedute dall'interlocutrice. Per esempio nel giugno 1895, allorché Ida Coblenz, ormai coniugata Auerbach, legge nell'annata 1894 dei «Blätter für die Kunst» alcune poesie di George alle quali si sentiva vincolata da un rapporto di particolare affinità e indirizza all'amico alcune accorate espressioni circa la propria capacità di sentire in tutta la sua dolorosa portata il turbamento dal quale quelle poesie trovavano origine, non riuscendo peraltro a raccogliere altro che il suo irritato dispetto, malcelato da una dichiarazione di poetica circa il carattere necessariamente impersonale

⁶ Ne dà succintamente conto Thomas Karlauf: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München 2007, pp. 184 ss.

⁷ Ad Albert Saint-Paul scrive il 5 gennaio 1893: «L'Allemagne commence à me dégouter» (cit. in Robert Boehringer: *Mein Bild von Stefan George*, München – Düsseldorf 1950, p. 31). Nel marzo 1896, superato il periodo di improduttività, dirà retrospettivamente a Hofmannsthal, con riferimento anche al poeta belga Paul Gérardy, un altro collaboratore dei «Blätter»: «wer weiss ob ich – wenn ich Sie nicht oder Gérardy als dichter gefunden hätte – in meiner muttersprache weitergedichtet hätte» (*Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, cit., p. 90).

dell'arte davvero efficace: «die kunst – meine kunst vielmehr – kann kein erlebnis keine erregung unmittelbar wiedergeben. sie wartet auf die rhythmische umsetzung. Durch diese heraus die tiefe erregung “das blutende” klingend zu empfinden sei sache meiner wenigen leser»⁸.

Sulle liriche di *Waller im Schnee* è addensato appunto il peso di queste insolubili ambivalenze prodotte dall'intreccio fra speranza, disinganno e incertezza sul significato autentico della propria inclinazione sessuale. Quando nel 1897 George stabilisce di includerle nello *Jahr der Seele*, i rapporti con la donna sono oramai interrotti in modo definitivo; la dedica del libro, che originariamente era stata riservata a lei, viene trasferita alla sorella dell'autore, il quale inoltre, per affermare sì un principio di poetica, ma anche per mettere al sicuro l'opera da attribuzioni maliziose, premette alla seconda edizione un breve testo introduttivo volto a emancipare il libro da qualunque possibile riferimento al suo contesto empirico:

Auch einige die sich dem sinn des verfassers genähert haben meinen es helfe zum tieferen verständnis wenn sie im Jahr der Seele bestimmte personen und örter ausfindig machten · möge man doch (wie ohne widerrede bei darstellenden werken) auch bei einer dichtung vermeiden sich unweise an das menschliche oder landschaftliche urbild zu kehren: es hat durch die kunst solche umformung erfahren dass es dem schöpfer selber unbedeutend wurde und ein wissen-darum für jenen andren eher verwirrt als löst. Namen gelten nur da wo sie als huldigung oder gabe verewigen sollen und selten sind sosehr wie in diesem buch ich und du die selbe seele.⁹

Questo conflitto tra una persistente volontà di forma che, come si è detto, si esprime in un marcato incremento delle componenti sovraindivi-

⁸ Stefan George – Ida Coblenz: *Briefwechsel*. Hrsg. von Georg Peter Landmann und Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart 1983, p. 31.

⁹ Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV: *Das Jahr der Seele*. Hrsg. von Georg Peter Landmann, Stuttgart 1982, p. 7. Thomas Mann fraintenderà la distinzione tra «dichtung» e «darstellende werke» e arriverà alla conclusione che George intendesse celebrare la natura intima e soggettiva dell'enunciazione poetica, contrapponendola al modo mediato e oggettivo di regimi argomentativi di ordine saggistico. In realtà George, abrogando ogni nesso tra l'attività formativa del poeta e il carattere contingente della sua situazione personale, punta a una definizione della lirica di segno diametralmente opposto rispetto a quello sospettato da Mann (le cui annotazioni sono negli appunti stesi a partire dal 1909 in vista della composizione di un saggio intitolato *Geist und Kunst*, poi mai portato a termine. In Hans Wysling: «*Geist und Kunst*». *Thomas Manns Notizen zu einem «Literatur-Essay»*, in Paul Scherrer – Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern – München 1967, pp. 123-233, in particolare pp. 170-171).

duali del discorso lirico (con l'obiettivo di portarne in superficie il carattere di costruito non naturale, e dunque interamente subordinato all'energia figurativa che lo pervade, non alla potenza sensitiva dell'autore) e il vincolo comunque trasparente – al punto che George avverte la necessità di negarlo, finendo così per attirare tanto più incisivamente l'attenzione del lettore sulla sua esistenza – esercitato dalla condizione spirituale del soggetto poetante, non solo intride lo *Jahr der Seele* e l'intero complesso delle poesie dedicate a Ida Coblentz, ma sta fisso nel centro stesso della poetologia georgeana, presidiandone un po' tutte le espressioni. In *Waller im Schnee*, certo, è reso più distintamente percepibile dalla forte connotazione identitaria dei motivi su cui si trova a esercitarsi, ma il suo rilievo si spinge di per sé molto oltre il limite di questa circostanza occasionale e ha a che fare con uno dei moventi generali tra quelli che in George disciplinano concezione e prassi dell'estetico.

Fin dal componimento inaugurale delle *Hymnen*, la prima raccolta pubblicata dal giovane autore nel 1890, lo stato di vitalità e persuasione associato alla condizione estetica non è presentato come il possesso esclusivo di individui illuminati da una percezione istintiva del trascendente, ma, all'opposto, come il risultato di un graduale e inflessibile lavoro di autoperfezionamento. In *Weibe*, questo il titolo della poesia alla quale mi riferisco, la discesa della «herrin», che cala sul soggetto per imprimergli il crisma dell'elezione e impartirgli la consacrazione collegata all'esercizio della sovranità stilistica, è l'effetto, non la causa della potenza formativa che promana dallo spirito di quello stesso soggetto. Il bacio della sovrana funge in questo senso da sigillo e da conferma, non da agente del cambiamento interiore evocato dalla lirica. L'oggetto della poesia è la sequenza delle operazioni autopedagogiche che un individuo predisposto alla lettura simbolica dell'esistente compie per accedere a una radicale rieducazione delle proprie facoltà percettive (secondo quella pedagogia della visione che si ritrova in diversi luoghi dell'opera georgeana), e il cui prodotto è appunto l'epifania della musa: «Nun bist du reif · nun schwebt die herrin nieder»¹⁰.

Quest'idea dell'eccellenza estetica come oggetto di una possente tensione pedagogica affiora costantemente nella poesia di George. In *Komm in den totgesagten park und schau*, per esempio, la rappresentazione del paesaggio

¹⁰ Stefan George: *Weibe*, v. 17, in *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. II: *Hymnen – Pilgerfahrten – Algalal*. Hrsg. von Ute Oelmann, Stuttgart 1987, p. 10. Un'analisi del mancato compimento dell'investitura a opera della «herrin» in Ludwig Lehnen: *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Paris 2010, pp. 280-281. Qualche osservazione anche in Helmut Henne: *Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*, Berlin – New York 2010, pp. 76-81.

naturale nell'ottica delle sue componenti disponibili a un trattamento di amplificazione semantica presuppone un accostamento graduale del destinatario a quella condizione di piena capacità formativa che la poesia intende mettere in scena, non il suo possesso preliminare. La sequenza delle operazioni percettive ad alto indice performativo alle quali il lettore viene sollecitato («Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau / Von birken und von buchs»; «Erlese küsse sie und flicht den kranz»; «Vergiss auch diese letzten astern nicht»; «Und auch was übrig blieb von grünem leben / Verwinde leicht im herbstlichen gesicht»)¹¹ mira a creare le premesse non per l'instaurazione di un regime di senso in contrasto con quello normalmente sperimentato nell'esistenza comune, ma per il potenziamento e l'intensificazione dei regimi già concretamente operanti. La poesia, a ben vedere, non dice nulla sull'aspetto assunto dal paesaggio al termine delle procedure di estetizzazione dalle quali è investito, e ciò proprio perché il vero oggetto del testo è lo stato di rinnovata capacità formativa dell'individuo invitato a sondare il potenziale di senso che in quel paesaggio stesso giace silente¹².

Un discorso analogo può essere fatto per un'altra celebre lirica incipitaria, e cioè il primo testo del *Vorspiel* a capo del *Teppich des Lebens* (1899). Anche qui l'incontro con una figura tradizionalmente addetta alla manifestazione del senso, l'angelo, non produce di per sé una trasformazione radicale dello spazio in cui tale incontro si svolge. Oggetto della poesia non è un atto riuscito di estetizzazione del reale, ma lo stato di tensione feconda e insoddisfatta nel quale versa il soggetto alle prese con l'indecifrabile rivelazione della potenza semantica annidata tra le pieghe del suo orizzonte percettivo. Il *Teppich des Lebens* ha inizio con un atto di imperiosa chiamata a raccolta delle energie ancora disponibili a trasfigurare poeticamente la realtà e a risollevarlo il parlante da una situazione di crisi («Ich forschte bleichen eifers nach dem horte / Nach strofen drinnen tiefste kümmerniss / Und dinge rollten dumpf und ungewiss – / Da trat ein nackter engel durch die pforte:»)¹³. La discesa dell'angelo attesta l'esistenza di un

¹¹ Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV, cit., p. 12.

¹² Peter Sprengel (*Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München 1998) parla di un invito alla «collaborazione creativa» che il poeta rivolge nei confronti «del Tu come lettore o co-poeta» (p. 649). Da ultimo Friedmar Apel (*Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*, München 2010, pp. 133-140) ha chiamato in causa per la poesia la semantica imperniata sul motivo della «leggibilità del mondo».

¹³ Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. V: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel*. Hrsg. von Ute Oelmann, Stuttgart 1984, p. 10.

potenziale plastico che attende di venire indirizzato verso una forma concreta e testimonia dell'esistenza di un ordine sovrapersonale, senza impiantarne la sostanza nel mondo visibile:

Auf seinem haupte keine krone ragte
 Und seine stimme fast der meinen glich:
 Das schöne leben sendet mich an dich
 Als boten: während er dies lächelnd sagte

Entfielen ihm die lilien und mimosen –
 Und als ich sie zu heben mich gebückt
 Da kniet auch ER · ich badete beglückt
 Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.¹⁴

L'illuminato è tale non perché tra le sue mani prenda materialmente forma una nuova semantica della realtà, ma perché il contatto con la trascendenza gli schiude l'intuizione di ordini di senso non sospettati, che devono essere organizzati e codificati in una tecnica pedagogica intesa a espandere l'attitudine sensitiva di chi aspira a condividere la sovrabbondante energia formativa annidata nello «schönes leben»¹⁵.

Se è evidente che su questo punto si gioca la questione della sociabilità dell'estetico, davvero decisiva per il retto intendimento della posizione di George come mitologo e *leader* del cenacolo, è altrettanto evidente che tale questione è presidiata da quel conflitto tra il condizionamento esercitato dal contingente e l'aspirazione all'impersonalità della forma del quale si è detto a proposito delle liriche collegate alla tormentata consuetudine con Ida Coblenz. Non c'è dubbio che la struttura appellativa della poesia di George, nitidamente documentabile fin dalle prove aurorali, implichi un dislivello tra la collocazione dell'individuo poetante e quella del destinatario, il quale è in ogni caso subordinato alla fascinazione carismatica sprigionata dal parlante. Questo dislivello, finché riguarda la sfera ristretta dei

¹⁴ *Ibidem*. Sullo «schönes Leben», una delle costruzioni fondative della poesia di George, cfr. i contributi raccolti nella miscellanea *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik. Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hrsg. von Roman Köster et al., Berlin 2009, in particolare quelli di Gerhard Plumpe (*Die Idee des «schönen Lebens» im Kontext der Avantgarde*, pp. 65-76), Robert E. Norton (*Das schöne Leben als ethisches Ideal*, pp. 123-133) e Bruno Pieger (*Menschliche Gemeinschaft oder «Das Leben von Gedichten»*, pp. 151-169).

¹⁵ Segnalo la tesi divergente sostenuta da Christian Oestersandfort, secondo cui lo «schönes leben», inteso come unione sintetica di reale e ideale, sarebbe una dimensione già realizzata nella figura dell'angelo, che se ne farebbe portatore nell'ambito del visibile (*Platonisches im «Teppich des Lebens»*, in *George-Jahrbuch*, 7, 2008/2009, pp. 100-114).

rapporti cenacolari, non può che reggersi sulla manifestazione visibile della primazia del maestro, coadiuvata e corroborata da tutti i segni dell'eccellenza individuale. Una volta trasferita oltre il limite della relazione personale ed esclusiva tra il maestro e l'allievo, la prassi di tale esercizio di sovranità, per conservare la sua efficacia, deve però necessariamente confluire in una norma sovraindividuale, in un principio culturale valido indipendentemente dalla distanza fra il sovrano e i suoi sottoposti. Il punto è che George non arriva mai a emanciparsi da questo fondamento soggettivo per la legittimazione del potenziale riumanizzante dell'estetico. L'istanza *kulturkritisch* che attraversa tutta la sua poesia (e che deve indurre a relativizzare la tradizionale questione circa il livello di continuità fra la produzione precedente e quella successiva alla presunta svolta del *Siebenter Ring*) è sì incentrata sul dominio di una concezione della forma scabra e, nella sua tendenza a un grado di massima astrazione e verità assoluta, ostile a ogni possibile lettura empatizzante; non meno importante è tuttavia il richiamo autoritario al radicamento di quell'istanza nel puro e semplice gesto della sua affermazione a opera del *leader*, in assenza di qualunque esplicitazione circa la sostenibilità del suo contenuto. Lo slancio verso la determinazione di un paradigma di valore autoevidente perché alimentato da un ordine di senso depurato da tutte le interferenze contingenti si ritrova a essere surrogato dalla perentorietà della sua proclamazione, che acquisisce di per sé una capacità di legittimazione assiologica.

Questo si può considerare come il punto di contraddizione mai veramente superato nella poetica di George e sistematicamente attestato tanto dalle sue imprese di ideologo, quanto a maggior ragione dalla sua attività letteraria. Questo è peraltro anche uno dei fattori di più viva fecondità nella sua concezione estetica, poiché il potere di fondazione di cui lo scrittore investe la propria parola finisce per generare combinazioni idiosincratice e arbitrarie che, quando per esempio si applicano al campo della memoria culturale (uno dei canali ideologici di autopromozione più familiari a George e ai suoi sodali, che vi individuano l'opportunità di accreditare il poeta come il compitore delle linee di tradizione congeniali alla sua prospettiva e insieme come il superatore di quelle incompatibili con i suoi interessi egemonici), danno corpo a pratiche suggestive di decostruzione del passato¹⁶, affini per molti aspetti alle legge del "buon vicino" sviluppata a non grande distanza di tempo da Aby Warburg. Il riferimento è in particolare al ci-

¹⁶ Per un inquadramento più ampio Maurizio Pirro: *Il passato come oggetto di costruzione in Stefan George*, in *culturalstudies. it. Quaderni del Dottorato in Studi Culturali*. A cura di Roberta Coglitore e Serena Marcenò, Palermo 2008, pp. 159-166.

clo degli *Zeitgedichte*, nel *Siebenter Ring*, in cui George pone se stesso nel punto terminale di una eccentrica genealogia¹⁷, nella quale convergono tra gli altri Dante, Goethe, Goethe, Elisabetta d'Austria e Leone XIII, la cui apparente disorganicità trova in realtà un elemento di coesione nel principio – che il poeta trasferirà nelle opere storiografiche dei suoi discepoli, e a cui faranno capo per esempio gli studi di Friedrich Gundolf sulla sopravvivenza culturale del cesarismo e il trattato di Ernst Kantorowicz su Federico II di Svevia – secondo cui il potenziale formativo di una certa epoca non riposa unicamente nelle sue rappresentazioni estetiche, ma si ritrova in tutte le realizzazioni sostenute da una costruzione di totalità¹⁸.

La tematizzazione delle procedure addette alla costituzione del senso mediante la risemantizzazione della realtà, secondo quanto si è detto su *Weibe e Komm in den totesagten park und schau*, è una delle modalità elettive alle quali George ricorre per riportare tra loro in equilibrio la pretesa di oggettività del lavoro finzionale e l'ostinata resistenza che le basi carismatiche della sua concezione di cultura oppongono a tale istanza di astrazione. L'esplicitazione dei sistemi di significazione simbolica sottesi alla rigenerazione della capacità percettiva del soggetto poetante e, per questa via, alla reviviscenza della sostanza ontologica celata nelle pieghe del paesaggio, conferisce all'enunciazione poetica un carattere marcatamente ritualizzato. La pronuncia del testo ha come oggetto e insieme come effetto la guarigione della realtà e degli individui che vi operano dallo stato di angosciosa inattività provocato dalla perdita della capacità di simbolizzare. L'accentuazione di questa inclinazione performativa conferisce al parlante uno statuto sacerdotale e al modo della sua proclamazione una curvatura misterica alimentata da una diffusa simbologia parareligiosa¹⁹. La costruzione mitografica nella quale George si esercita assumendo come oggetto uno studente di ginnasio, Maximilian Kronberger, e trasformandolo, al-

¹⁷ Cfr. Jan Andres: *Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den «Zeitgedichten» des «Siebenten Rings»*, in *George-Jahrbuch*, 6, 2006-2007, pp. 31-54.

¹⁸ Per il lavoro svolto intorno a questi motivi nell'ambito del *Kreis* sono fondamentali gli studi che Michael Thimann ha dedicato a Friedrich Gundolf: *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte*, Heidelberg 2003 e *Vorbilder und Nachbilder: Friedrich Gundolf (1880-1931)*, in *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*. Hrsg. von Jörg Probst und Jost Philipp Klenner, Frankfurt am Main 2009, pp. 75-96. Segue lo sviluppo di alcune di queste linee nella lirica di George Jan Andres: *Stefan Georges Erinnerungsorte in den «Tafeln» des «Siebenten Ring»*, in *«Nichts als die Schönheit». Ästhetischer Konservatismus um 1900*. Hrsg. von Jan Andres et al., Frankfurt am Main – New York 2007, pp. 164-185.

¹⁹ Cfr. Wolfgang Braungart: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen 1997.

l'indomani della sua morte, in Maximin, il dio annunciatore di una radicale redenzione, risponde appunto al tentativo di impiantare il lavoro alla forma estetica su una semantica indipendente dalla persona del poeta, eppure a questo indissolubilmente legata nella misura in cui il poeta stesso si accredita come l'unico abilitato a fornire la retta interpretazione del pellegrinaggio terrestre della giovane divinità. Dal *Siebenter Ring* in poi (in cui tutta una sezione è dedicata all'edificazione del culto di Maximin) l'opera di George finisce, come è noto, per coincidere con l'accreditamento della natura divina del ragazzo e con la predisposizione del cerimoniale destinato alla sua celebrazione²⁰.

In *Waller im Schnee* la rappresentazione del rituale di poesia appare presidiata da elementi di perplessità e di crisi. L'evocazione della figura amata, sulla quale sono proiettate attese di rigenerazione e vera e propria conversione, lascia rapidamente posto alla dolorosa confessione dell'esaurimento delle energie formative che avevano animato il legame nel tempo felice dell'incontro e della scoperta. La distanza che separa i due individui, vanificando ogni tentativo di comprensione reciproca, viene misurata proprio sull'indifferenza nella quale cadono le procedure rituali attivate dal parlante. All'imminenza della separazione si accompagna così lo sconforto generato dalla difficoltà di spiritualizzare l'esistente e dalla perturbante prospettiva di dover sussistere su un piano di irredimibile insignificanza. Come nel *Buch der Hängenden Gärten*, in cui il passaggio dal compimento dell'amore al suo inopinato cedimento finisce per dare corpo a una sequenza lineare non priva di una circolarità narrativa, così in queste liriche la condizione spirituale del parlante si manifesta al lettore nei termini di un progressivo e ininterrotto cambiamento di stato.

Nel segmento inaugurale del ciclo, che corrisponde all'accensione del vincolo tra le due figure, il valore della relazione di empatia stabilitasi tra costoro è identificato nell'effetto terapeutico generato dalla comune attitudine a cogliere livelli di senso nascosti sotto la superficie del visibile. Il turbamento esistenziale del soggetto, prima della redenzione suscitata dall'arrivo dell'altro, dipende appunto dall'assenza di un regime visuale e semantico in grado di strutturare in modo stabile l'erranza percettiva a cui è consegnata la sua attività sensoriale:

²⁰ Sul mito di Maximin cfr. Gerhard Plumpe: "Geschichte" im Werk Georges – Der Impuls der Kosmiker, in Alfred Schuler – *Chaos und Neubeginn. Zur Funktion des Mythos in der Moderne*, Berlin 1978, pp. 192-208; Claus-Artur Scheier: *Maximins Lichtung. Philosophische Bemerkungen zu Georges Gott*, in *George-Jahrbuch*, 1, 1996/1997, pp. 80-106; Jan Stottmeister: *Pythagoreische Elemente in Stefan Georges Maximin-Kult*, in *George-Jahrbuch*, 6, 2006-2007, pp. 122-149.

[...]
 Zu sternem schau ich führerlos hinan ·
 Sie lassen mich mit grauser nacht allein.
 Ich möchte langsam auf dem weissen plan
 Mir selber unbewusst gebettet sein.

Doch wenn die wirbel mich zum abgrund trügen ·
 Ihr todeswinde mich gelinde träft:
 Ich suchte noch einmal nach tor und dach.
 Wie leicht dass hinter jenen höhenzügen
 Verborgem eine junge hoffnung schläft!
 Beim ersten lauen hauche wird sie wach.²¹

Il vagheggiamento di una dimensione riparata e protetta, pervasa da una calda intensità affettiva, deve evidentemente bilanciare lo smarrimento prodotto dalla visione non controllata dell'aperto²². Il vuoto associato all'assenza di un ordine percettivo assoluto e indipendente dalla prospettiva personale del parlante, il quale non a caso definisce la propria visione «führerlos», viene riempito dal talento visuale della figura amata, che ripopola l'orizzonte sensitivo dell'amico imponendogli con sapiente dolcezza il ritmo fecondo di una percezione metamorfica dell'esistente.

Il secondo testo del ciclo tratta di questa proliferazione immaginale, collegandola – in modo conforme al marcato carattere spaziale della poesia di George, nella quale la segnalazione delle linee di sviluppo topografico opera di per sé come marcatore di senso – al moto comune che l'Io e il Tu intraprendono verso l'aperto, per darsi reciprocamente ragione della sua inafferrabile ricchezza²³. L'instaurazione di questo pacificato regime

²¹ Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV, cit., p. 24.

²² Questo desiderio di consistere in un luogo minimo e privato è ancora più evidente in una stesura anteriore, che nel dicembre 1895 George pubblica nei «Blätter für die Kunst». Qui in luogo dei primi due versi citati compaiono i quattro seguenti: «Die sterne – mich verwirrendes geleite – / Verschwimmen: schau ich führerlos hinan / Und lassen mich mit grauser nacht allein / Ich schrecke vor der ungeahnten weite» (traggo la variante dall'apparato in appendice a Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. IV, cit., p. 134).

²³ «Mir ist als ob ein blick im dunkel glimme. / So bebend wähltest du mich zum begleite / Dass ich die schwere wandrung benedeite · / So rührte mich dein schritt und deine stimme. // Du priesest mir die pracht der stillen erde / In ihrem silberlaub und kühlen strahle / Die frei der lauten freude und beschwerde. / Wir nannten sie die einsam keusche fahle // Und wir bekannten ihren rauhen mächten / Dass in den reinen lüften töne hallten / Dass sich die himmel füllten mit gestalten / So herrlich wie in keinen maien-nächten» (*Ivi*, p. 25).

sensitivo assume per le due figure l'aspetto di un esercizio di sovranità. La cura pedagogica che l'individuo amato profonde in favore dell'altro è inseparabile dall'istituzione di un rapporto di condizionamento carismatico che si esprime innanzi tutto al livello elementare di una gestualità ostensiva. Non può sfuggire qui come l'inclinazione performativa sia incardinata nella poetica dell'autore fin dalle opere più antiche e come essa non debba affatto attendere, per manifestarsi nella sua piena portata, l'avvio di una strategia sistematica di intervento ideologico in un contesto socioculturale concreto (come accade con il *Siebenter Ring* e poi sempre più incisivamente con le raccolte successive). La lezione di tecnica visuale impartita al soggetto non può che intrecciarsi con l'istituzione di un legame spirituale pervasivo e privo di residui, di cui dà conto il terzo componimento della serie:

Mit frohem grauen haben wir im späten
Mondabend oft denselben weg begonnen
Als ob von feuchten blüten ganz beronnen
Wir in den alten wald der sage träten.

Du führtest mich zu den verwunschnen talen
Von nackter helle und von blassen düften
Und zeigtest mir von weitem wo aus grüften
Die trübe liebe wächst im reif der qualen.²⁴

Il rituale di semantizzazione viene eseguito qui in una sfera minima e limitata al commercio sentimentale tra due figure intrise di reciproca sollecitudine.

Il cedimento inspiegato del vincolo sentimentale determina l'interruzione immediata del rituale stesso, la rivelazione del suo insanabile *deficit* di pervasività, che diventa puro e semplice vuoto di senso, come documentato dalla quinta lirica del ciclo:

Ich trat vor dich mit einem segenspruche
Am abend wo für dich die kerzen brannten
Und reichte dir auf einem samtnen tuche
Die höchste meiner gaben: den demanten.

Du aber weisst nichts von dem opferbrauche ·
Von blanken leuchtern mit erhobnen ärmen ·
Von schalen die mit wolkenreinem rauche
Der strengen tempel finsternis erwärmen ·

²⁴ *Ivi*, p. 26.

Von engeln die sich in den nischen sammeln
 Und sich bespiegeln am kristallinen lüster ·
 Von glühender und banger bitte stammeln
 Von halben seufzern hingehaucht in düster

Und nichts von wünschen die auf untern sprossen
 Des festlichen altars vernehmlich wimmern ..
 Du fassest fragend kalt und unentschlossen
 Den edelstein aus gluten tränen schimmern.²⁵

L'esplicita sottolineatura della natura parareligiosa del rituale estetico rende ancora più radicale la contraddizione fra la cura che il parlante dedica all'allestimento delle procedure destinate alla celebrazione dell'ufficio e la freddezza con la quale l'interlocutore assiste a questa operazione fraintendendone tanto i singoli passaggi quanto il significato complessivo. L'aspettativa di senso collegata alla solennità del gesto liturgico, la cessione dell'oggetto consacrato, si infrange contro l'incomprensione del destinatario, la quale si manifesta non tanto nel suo mancato coinvolgimento nell'atmosfera del rito, quanto nell'incapacità di accostarsi alla struttura semantica profonda del rito stesso, che presuppone una forma di silenzioso cedimento alla fascinazione e alla forza di imposizione dei procedimenti che ne caratterizzano l'amministrazione. La perplessità con la quale il personaggio accompagna passivamente la costruzione della scena si esprime nella frequenza dei quesiti («fragend», come si legge nel penultimo verso) che vengono avanzati circa il significato effettivo del rituale, il quale evidentemente non può che essere afferrato tramite un'intuizione istantanea e non bisognosa di esplicazioni razionali.

La topografia della celebrazione è evocata dall'ottica inconsapevole e parziale dell'individuo non iniziato. Lo stato di sofferenza ed estraneità che avvelena la relazione tra i personaggi (di qui in poi tematizzato più volte anche in altre liriche del ciclo)²⁶ si riflette in modo palpabile sul piano

²⁵ *Ivi*, p. 28.

²⁶ Per esempio nel sesto componimento: «Ich lehre dich den sanften reiz des zimmers / Empfinden und der trauten winkel raunen · / Des feuers und des stummen lampenflimmers · / Du hast dafür das gleiche müde staunen. // Aus deiner blässe fache ich keinen funken · / Ich ziehe mich zurück zum beigemache / Und sinne schweigsam in das knie gesunken: / Ob jemals du erwachen wirst? erwache!» (*Ivi*, p. 29). E poi ancora nel settimo: «Noch zwingt mich treue über dir zu wachen / Und deines duldens schönheit dass ich weile · / Mein heilig streben ist mich traurig machen / Damit ich wahrer deine trauer teile. // Nie wird ein warmer anruf mich empfangen · / Bis in die späten stunden unsres bundes / Muss ich erkennen mit ergebnem bangen / Das herbe schicksal winterlichen fundes. » (*Ivi*, p. 30).

gestuale, connotando la corporeità delle figure secondo la tradizionale iconografia addetta alla rappresentazione dell'umore malinconico²⁷. Il mancato intendimento del carattere iniziatico del rito rischia di svuotarne la procedura, riducendo la sua complessa struttura a mero apparato ornamentale. L'insistenza sui singoli costituenti figurativi presenti lungo l'orizzonte sensibile del celebrante durante lo svolgimento dei compiti liturgici mira evidentemente a opporre un argine alla dispersione del suo significato, attirando l'attenzione dell'interlocutore sulla sua superficie morfologica, costellata di rappresentazioni immaginali circondate da un alone di forte allusività. Il rafforzamento dell'aura distende intorno agli oggetti coinvolti nella liturgia un contorno evocativo inteso a contrastare l'impo-
verimento del loro potenziale semantico.

Il ciclo non si conclude peraltro sul congedo degli amanti, ma adombra un orizzonte di rigenerazione del senso e di riattivazione delle capacità simboliche del parlante. In questo, *Waller im Schnee* replica abbastanza palesemente la curvatura del *Buch der Hängenden Gärten*, in cui alla perdita di energia (che lì veniva messa in scena tanto sul piano erotico, quanto su quello del vigore plastico) seguiva l'immersione terapeutica in una sorta di indistinzione primitiva, adombrata tramite la suggestione esercitata sul soggetto dal flusso delle acque. I componimenti conclusivi della sezione chiamano in causa la medesima simbologia acquatica, a cui appare ancora associato un potenziale lenitivo. Il ringiovanimento evocato dalla ripresa del ritmo naturale è subordinato alla separazione; il vincolo invernale non regge all'ingresso in una nuova sfera di senso:

[...]
Zu raschem abschied musst du dich bequemen
Denn auf dem weiher barst die starre rinde ·
Mir däucht es dass ich morgen knospen finde ·
Ins frühjahr darf ich dich nicht mit mir nehmen.²⁸

L'ultima lirica segnala che il ristabilimento dell'equilibrio interrotto investe e presuppone innanzi tutto il recupero di una misura di sorvegliata disciplina, che riguarda tanto il controllo delle passioni quanto l'esercizio del rigore formale richiesto dal possesso della sovranità stilistica. Individuo e natura si corrispondono nel segno di un rinnovamento di vitalità che, se nel paesaggio riflette una meccanica ciclicità morfologica, nel parlante si

²⁷ Ancora nella sesta lirica: «So oft ich zagend mich zum vorhang kehre: / Du sitztest noch wie anfangs in gedanken · / Dein auge hängt noch immer an der leere · / Dein schatten kreuzt des teppichs selbe ranken» (*Ivi*, p. 29).

²⁸ Nona lirica (*ivi*, p. 32).

disegna attraverso il gesto di sprezzatura dell'individuo liberato e riconsegnato all'integrità del proprio volere:

Wo die strahlen schnell verschleissen
Leichentuch der kahlen auen ·
Wasser sich in furchen stauen
In den sumpfen schmelzend gleissen

Und zum strom vereinigt laufen:
Türm ich für erinnerungen
Spröder freuden die zersprungen
Und für dich den scheiterhaufen.

Weg den schritt vom brande lenkend
Greif ich in dem boot die ruder –
Drüben an dem strand ein bruder
Winkt das frohe banner schwenkend.

Tauwind fährt in ungestümen
Stößen über brache schollen ·
Mit den welken seelen sollen
Sich die pfade neu beblümen.²⁹

La descrizione del soggetto è accompagnata da una metaforologia di carattere iniziatico che rimanda evidentemente all'ingresso in una condizione di rinascita. Volgendo le spalle al moto delle acque, dunque emancipandosi dalla furia delle passioni, il soggetto affronta l'aperto su una barca. La dispersione del senso viene frenata e corretta attraverso una forma di culturalizzazione dell'esperienza in grado di neutralizzare gli elementi distruttivi che allignano nel livello sensibile dell'esperienza stessa. Lo sforzo autopedagogico sotteso a un'operazione del genere ha infine come effetto la riunione tra l'individuo e la sua comunità. Mentre l'ambiente circostante si ripopola dei segni della vitalità primaverile, il navigante viene incoraggiato dal saluto che un «fratello» gli porge dalla riva. La sociabilità della poesia – è questa la conclusione di *Waller im Schnee* – sta in un rapporto necessario con la guarigione spirituale del poeta. Il significato terapeutico che George proietterà sulla trasfigurazione di uno studente nella divinità a cui darà il nome di Maximin si svilupperà secondo questo schema e radicherà questa dimensione di socievolezza nella sfera protetta e rigidamente strutturata della piccola comunità dei discepoli.

²⁹ *Ivi*, p. 33.

Jacob-Ivan Eidt
(Dallas, U.S.A.)

Rilke contra Wagner
Rilke's early concept of Music
and the Convergence of the Arts around 1900

Abstract

This article examines Rainer Maria Rilke's fundamental distinction between the essence of music and poetry, concentrating on his earliest encounters with music around 1900 and their impact on his poetics. It places Rilke's concept of music into the cultural context of the romantic experience and reception of music and the other arts in Germany at the turn of the century. Rilke's early understanding is ultimately negative, deviating from the popularly held belief in *fin de siècle* Europe that all the arts are not just compatible but also in essence identical. For Rilke there can be neither a Wagnerian *Gesamtkunstwerk* nor a greater underlying principle around which the arts could be united, despite his enthusiastic integration of the visual arts into his poetics.

Introduction

Commenting on Richard Danielpour's newly composed setting of the *Sonnets to Orpheus*, Will Crutchfield wrote in a *New York Times* article in 1992:

Rainer Maria Rilke seems – extraordinarily for so lyrical a poet – to have been an unmusical man. He didn't play an instrument or frequent concerts; composers didn't inspire him as Cezanne and Rodin did; he made the acquaintance of Busoni but nothing came of it. He must be unique among German intellectual figures of his day in having had nothing substantive to say, even in passing, about the phenomenon of Wagner.¹

¹ Will Crutchfield, «A "Musician" in spite of Himself», *The New York Times*, 1 November 1992.

Crutchfield highlights Rilke's lack of musical experiences in order to contrast them with what he sees as Rilke's true musical expression, namely his poetry. Ferruccio Busoni famously dedicated his *Sketch of a New Esthetic of Music* to Rilke, calling him a *Musiker in Worten*². Both Busoni and Crutchfield are of the opinion that Rilke was just as much a musician as a poet because the music of poetry is, in essence, the same kind of music as the notes found in a musical score. Interestingly enough, Rilke saw things differently, at least with regard to his experience of music and the nature of music vis-à-vis the other arts. The subject of this article is Rilke's fundamental distinction between the essence of music and poetry.

Rilke's understanding of what music is, and how one experiences it deviates from his views on poetry and painting, so much so that it raises the question implied in Crutchfield's contrast: how can such a lyric poet be so removed from the world of music, if both arts are so similar?³ Whereas many of his contemporaries celebrated the influence of the other arts upon their work, Rilke, while embracing the visual enthusiastically, resisted the musical experience. He not only avoided direct musical influences in the artistic process, but he even seemed to fear them as an ultimately destructive force upon his creativity and poetic vision. At first glance this understanding of music, particularly in relation to poetry, strikes one as idiosyncratic. However, upon closer examination, Rilke's overall perception of music is in keeping with 19th century ideas, especially in the context of the German musical tradition. Although Rilke said nothing directly about Wagner's music, which embodied the musical aesthetics of the age, he most certainly expressed a profound understanding of the implications of Wagner's aesthetics upon his poetics. This article will detail that understanding while concentrating on his earliest reception of music around 1900, placing Rilke's concept of music into the cultural context of the experience and reception of music and the other arts in Germany at the turn of the century.

Scholarship on Rilke and Music

As Thomas Kovach pointed out in his analysis of the poem «An die Musik», the topic of Rilke and music is much more complex and ambivalent than the familiar topic of Rilke and the visual arts³. Rilke scholarship

² Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. (Leipzig: Insel Verlag, 1907), 2.

³ Kovach, Thomas A. «“Du Sprache wo Sprachen enden”»: Rilke's Poem “An die Musik”», *Seminar* 22 (1986): 206.

on his relationship to music is relatively sparse because of the poet's reticence about the subject. Nonetheless, scholars have been able to render a basic understanding of Rilke's evolving relationship to music, especially with regard to his later works. George Schoolfield and Christoph Petzsch have researched Rilke's musical tastes, his concert going (or lack thereof), as well as the references to composers and specific works of music that are to be found in various memoirs, letters, and works of poetry and prose⁴. Scholars such as Kovach, Rüdiger Görner, Winfried Eckel, Silke Pasewalck, and others have analyzed particular works and the role that music plays in them in the formulation of Rilke's poetics.⁵ Although many of these music-centered works seek to place Rilke into a broader modernist context, few are devoted to the other context surrounding music and its relation to the other arts, out of which Rilke's musical experiences evolved.

In his later works Rilke does not describe music as a phenomenon. Beda Allemann and Rüdiger Görner have identified the figural and metaphorical uses of music as representative of what Allemann sees ultimately as a spatial representation⁶ and what Görner references as «eine sinnlich wahrnehmbare unendliche Endlichkeit»⁷. These distinctions are important because both are removed from what music itself actually is for the poet. A figural or metaphorical depiction of music implies a representation or an analogy, which is not the thing itself. A metaphor designates only by implicit comparison or analogy, suggesting similarity but not sameness.

⁴ George C. Schoolfield, «Rilke and Music: A Negative View», *Music and German Literature: Their Relationship since the Middle Ages*, ed. James McGlathery (Columbia: Camden House, 1992), 269-291. Christoph Petzsch «Musik; Verführung und Gesetz (aus Briefen und Dichtungen Rilkes)», *Germanisch-romanische Monatschrift* 10 (1960): 65-85.

⁵ Thomas Kovach, «Du Sprache wo Sprachen enden: Rilke's Poem "An die Musik"», *Seminar* 22 (1986): 206-217, Rüdiger Görner, «... und Musik überstieg uns ...» zu Rilkes Deutung der Musik, *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 10 (1983): 50-67, and Rilkes «Musik des Hintergrunds», *Universitas* 40 (1985): 327-332, Winfried Eckel, «Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry,» *Rilke und die Weltliteratur* ed. Manfred Engel and Dieter Lamping (Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1999), 236-259, Silke Pasewalck, «Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk,» *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum*, ed. Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, and Fabian Störmer. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 210-229.

⁶ Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. (Pfullingen: Gg. Hauser Metzgingen, 1961), 168.

⁷ Rüdiger Görner, «Rilkes "Musik des Hintergrunds"», *Universitas* 40.3 (1985): 327-332.

Therefore, Orpheus and Apollo are not to be equated with music. Ultimately it is what music *is* for Rilke that engenders its later treatment in his works and which makes any kind of contextualization from this point of view possible.

Rilke's relationship to music underwent gradual changes throughout his life that correspond to changes in his poetic outlook between 1898 and his death in 1926. Rilke's conception of music can be traced to relatively few sources. The most directly relevant are *Notizen zur Melodie der Dinge* (1898), *Marginalien zu Friedrich Nietzsches Geburt der Tragödie* (1900), his correspondence with the pianist Magda von Hattingberg (1914), and the prose piece *Urgeräusch* (1919). In addition, music also plays a role in *Malte Laurids Brigge* (1904-1910), and in some individual poems written between 1906 and 1926. We can identify an exploratory early period around 1900 reflected in the *Notizen* and *Marginalien* that evidences an open and generally positive attitude toward music. This is followed by a period of pointed negativity that coincides with Rilke's association with Rodin around 1903. *Malte Laurids Brigge* marks the beginning of music's expansion into the spatial and physical realm. The later period, which includes the *Sonette an Orpheus*, reflects a figural and metaphoric understanding of music that has already moved away from music as a purely aural phenomenon.

Because the later period has been relatively well researched with an eye not only for the poetic function of music but also for a modernist nexus, it is important to turn to the early and middle period for a more formative account of Rilke's reaction to the musical experience. This early period offers Rilke's initial, unadulterated thoughts on music, whereas the later periods depict the pivotal consequences of his subsequent rejection of music as a result of his adopted poetic program.

Rilke and the Melody of Things

One way of accounting for Rilke's lack of engagement with music is simply to categorize him as musically disinclined. George Schoolfield advanced his «negative view» of Rilke's music reception with the somewhat cynical conclusion that Rilke was not only ignorant of music but that he also had never really been affected by it in a meaningful way. «Only when, at last, Rilke is confident enough to confront his double sense – of musical ignorance on the one side and virginal hearing on the other – can he write the original “musical” poetry of «An die Musik» of 1918»⁸. However,

⁸ George C. Schoolfield», Rilke and Music: A Negative View», *Music and German Lit-*

the idea that Rilke never heard anything special in music (until 1918) and that statements to the contrary were mere affectations designed to hide his embarrassment and insecurity, fail to take into account his life-long approach to all experience, which he begins to define as early as 1898, as intense seeing and hearing. Furthermore, Rilke's few statements about his musical experiences seem to reflect the desire to experience all things, including music, intensely⁹. We also have very telling descriptions by Magda von Hattingberg that describe his reactions, for example, when she plays Handel, Bach and Beethoven for him:

Sein Gesicht [ist] voll gespannter Aufmerksamkeit, wenn er ein Stück zum ersten Mal hört. Es ist, als ob Licht und Schatten über seine Stirne flüchteten, der große ausdrucksvolle Mund [...] ist fast schmerzhaft zusammengedrückt, seine ganze schmale [...] Gestalt scheint zu horchen [...] Manchmal ist mir, als wäre er, völlig in Klang und Harmonie versunken, die lauschende Weltseele selbst, und so stark ist der Einfluß seiner einzigartigen Persönlichkeit, daß der ganze Raum Musik auszustrahlen scheint.¹⁰

One may certainly claim this to be an affectation either on the part of the poet or his loving correspondent Hattingberg. However, even as a partially accurate account, it attests to an intense desire to at least attempt to hear more than just pleasant sounds. Moreover, by Rilke's time, music had long been enshrined as an important part of the German concept of *Bildung*, worthy of great attention¹¹. Rilke was extremely well educated on artistic topics and very knowledgeable about the cultures in which he moved. Lack of musical awareness would be particularly anomalous given its popularity among intellectuals, its intersection with the visual arts at the time, and its significance in Rilke's two cultural homes, the German and Francophile worlds, between which he moved so freely. Indeed, an awareness of music and its importance is what we find in Rilke's *Notizen zur Melodie der Dinge* (1898).

erature: Their Relationship since the Middle Ages, ed. James McGlathery (Columbia: Camden House, 1992), 269-291 (291).

⁹ Rüdiger Görner, «Musik», *Rilke Handbuch*. ed. Manfred Engel, (Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004), 151.

¹⁰ Magda von Hattingberg, *Rilke und Benvenuto. Ein Buch des Dankes* (Düsseldorf: Deutscher Bücherbund, 1951), 125-126.

¹¹ Celia Applegate, and Pamela Potter, «Germans as the “People of Music”: Genealogy of an Identity», *Music and German National Identity*, ed. Celia Applegate and Pamela Potter (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 1-35 (5).

In his notes on the melody of things, music is not yet represented in the figural or metaphoric terms of the later writings.¹² However, it can be seen as the beginning of his reflections on the inadequacy of language, which suggests the prominent crisis of language so often referred to by many of Rilke's contemporaries.¹³ Published posthumously, these notes should be understood as personal reflections on Rilke's poetic production around the year of 1898, especially on his theatrical piece *Die weiße Fürstin*¹⁴. The set of forty notes begins with two aphoristic poems, which emphasize a new linguistic beginning. After this poetic prelude, the third entry begins with the reflective character of the notes in prose form.

Strikingly, the initial discussion of painting leads to an excursus on the melody of things as it relates to staging drama. In the early Christian tradition up until the 15th century, figures were often painted in front of a gold background. Rilke notes that this process of isolation obscures and interrupts the unity of individual figures with their natural contexts. Rilke compares modern man to these figures in isolation, only instead of a gold background, meaningless words and gestures are what disturb our unity with the things around us.

As is typical for Rilke around the time of his Russian journeys, he evokes religious imagery when speaking of art. Art is described as God's love, which may not dwell with the individual, but must mingle with all things and take effect where all things are one. According to Rilke, art has shown us how isolated and separate we are from the things around us. The unifying principle that connects us to our environment is the powerful melody of the background. The prerequisite for being attuned to the unity of life, and its poetry, is a reflection upon the grand melody which resides in all things, both internal and external, and which helps form our subjectivity. Art's role in this process is to depict a more profound life that goes beyond isolated individuals and interrupted relationships.

In note xxxvi, he compares this to a religion. Interesting here is not just the imperative nature of this quasi-religious calling but also the return to the spatial realm that inspired the excursus in the form of the discussion

¹² Winfried Eckel «Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry», *Rilke und die Weltliteratur* ed. Manfred Engel and Dieter Lamping (Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1999), 236-259 (257-258).

¹³ Jürgen Lehmann, «Rußland», *Rilke Handbuch*. ed. Manfred Engel (Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004) 107.

¹⁴ *Rainer Maria Rilke, Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden Band 4*. ed. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. 1st ed. (Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1996), 806.

of painting. Ubiquitous invisible music orders and justifies individual space. The invisible world of melody is comparable to the invisible world of God. It underlies and unifies subjective phenomena. It is the unifying force behind the spatial and the tangible. Rilke's understanding of music as melody at this stage in his thinking is strikingly reminiscent of the view of music taken by the early German romantics. He is also applying this view, as the romantics did, to other arts in order to postulate a common universal principle around which to formulate his poetics.

The similarities and differences with the romantics are worth exploring in more detail, because, as Carl Dahlhaus reminds us, «the music of the second half of the nineteenth century was still romantic, while the current of the age as expressed in literature and painting had moved on to realism and impressionism»¹⁵. This may also be said of the way in which music was viewed philosophically, especially in the German cultural sphere.

The legacy of Romanticism

A paradigm shift took place with the development of the concept of absolute music, which according to Dahlhaus originated in tendencies in German romanticism and specifically in German poetry and philosophy around 1800¹⁶. A key aspect of this shift was the newly gained autonomy of music as an art form, which was at first rooted in the unifying principle of «*das Poetische*». The romantics freed instrumental music from its ancillary quality in relation to *logos* by postulating an underlying and unifying element in all art. *Das Poetische* was for German romantics not confined to the literary, rather, it was the substance common to all real art¹⁷. Dahlhaus points out that the romantic notion of the poetic was not unlike a platonic idea, in which artistic expression had to take part in order to qualify as genuine art at all. Therefore, music and painting as well as literature strove to be «poetic» according to the early romantic aesthetic¹⁸. Interestingly, we find Rilke following a similar reasoning with a slight variation. Instead of the poetic principle applied to music, he applies the musical principle to poetry, painting, and drama. This reflects the general crisis of language

¹⁵ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism* (Berkeley: University of California Press, 1989) 5.

¹⁶ Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 3.

¹⁷ Richard Newald, et al. *Geschichte der deutschen Literatur vom Humanismus bis zu Goethes Tod* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962), 536.

¹⁸ Carl Dahlhaus, *Absolute Music*, 66.

that necessitated an underlying principle for art that was not rooted in logos.

This quasi-platonic essence of art was by definition divorced from the external world of phenomena. The underlying essence comes first, then the concrete manifestation of that essence in the world. Behind the romantic notion of «*Poesie*» is what Dilthey referred to as the all-encompassing element of the world, a metaphysical connectedness of being¹⁹. What made music a special art for the romantics was its ability to express this underlying element of existence more powerfully and more directly than other art forms. In 1898 Rilke seems to follow this romantic notion rather closely with the difference that music is not just the most direct expression of underlying unity, rather it is the cohesive element itself, forming the basis upon which the word can once again be united with the unity of life. This unifying melody is found in all things, as the poetic was for the romantics a century earlier.

Taking Rilke's intellectual milieu into account his attitude towards music at the turn of the century is not surprising. *Fin-de-siècle* Europe was caught up in a profound sense of the disharmony between the spiritual and the physical. Ever since the romantic period, music had been seen as «in essence abstract, absolute, non-referential, metaphysical, and thus ultimately not connected with the real world»²⁰. For this reason, music arose as an ideal antidote to materialistic tendencies such as positivism and naturalism. The disharmony between the physical and the spiritual was seen as the result of an over-emphasis on the strictly empirical in an increasingly technical age.

We can notice two different developments with regard to music on the one hand and literature and the visual arts on the other. Whereas the other arts seem to be flowing with the *zeitgeist* in terms of social, political, and scientific events, music remained traditionally romantic in its orientation especially in the German-speaking world. Many artists transplanted aspects of the romantic world-view in order to move beyond positivistic tendencies. However, unlike literature or the visual arts, music, «the most romantic of the arts», brought with it a great deal of metaphysical baggage. There are many aspects of romanticism that were both anti-positivistic, as well as incompatible with modernist sensibilities. Therefore, when Rilke

¹⁹ Quoted in Richard Newald, et al. *Geschichte der deutschen Literatur vom Humanismus bis zu Goethes Tod* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962), 536.

²⁰ Walter Frisch, *German Modernism: Music and The Other Arts* (Berkeley: University of California Press, 2006), 88.

initially incorporates music into his ideas about the melody of things, it inevitably becomes problematic as his «new way of seeing» begins to take shape in the context of a visually oriented aesthetic.

Absolute music, the sublime, and the loss of self

The incompatibility of romantic music with Rilke's poetics can be traced back not only to music's autonomy vis-à-vis the concrete world of phenomena, but also to the postulated lack of autonomous subjectivity involved in the romantic-sublime experience of music. The romantic understanding of music is one that drew greatly on concepts and outlooks already established in German idealism. Music ceased to be a referential language, and became an object of contemplation²¹. The active engagement of contemplation would soon give way to a more mysterious passive engagement resulting in revelatory experiences, a process in which music itself took over, overwhelming the subject. This shift within a shift occurred most prominently with the romantic incorporation of the sublime into music aesthetics, mainly through E. T. A. Hoffmann's extremely influential reception of Beethoven's C minor symphony (1813).

Hoffmann differed from pre-romantic approaches toward music by combining earlier notions of the sublime with a new understanding of the musical experience. Hoffmann portrays music in general as capable of opening up another world, which is beyond both language and sensory perception. He stresses music's nature as indescribable and indefinable through words and concepts.²² However, Hoffmann's description diverges from previous concepts in one conspicuous way. Whereas previously such thinkers as Kant and Schiller required a free and autonomous self for reflecting upon the sublime as a moment of self-awareness, self definition, and even ethically oriented subjectivity, Hoffmann gladly relinquishes the freedom of the experiencing subject to the power of music.

Hoffmann says of Beethoven's music that it destroys everything in us except for the infinite longing inspired by the sublime²³. The listener is able to retain his status as autonomous subject while listening to Haydn and Mozart because their music is still bound to the human realm. Beet-

²¹ Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 33.

²², E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke Band I. Frühe Prosa*. ed. Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel, and Hartmut Steinecke (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2003), 534.

²³ Ibid 534.

hoven transports us beyond this realm, triggering a loss of subjectivity in the encounter with the dark world of the sublime²⁴. The astonishment and impotence that Kant describes, as giving way to a reflection on the moral independence of the subject vis-à-vis the external world²⁵, is replaced by a consciousness of infinite longing for a world in which we have no independence as subjects. Not only is the role of moral independence subverted by music, but it is even expressly negated as a function in the process altogether²⁶. Feeling without a subject is the result. For Hoffmann, it is now a mechanism by which the subject is made aware of a transcendent world divorced from him that he can never really reach and which remains indifferent to the realm of human activity. Music now has absolute autonomy and the self has none in its wake. The romantic musical experience is therefore not an experience of self but of loss of self. This is central to Rilke's understanding of how art functions. Lönker correctly places the loss of self in relation to the crisis of self and language expressed in Hoffmannsthal's «Ein Brief»²⁷. And indeed, this is also the point where the aesthetics of absolute music intersect with Rilke's own attempts to bridge the gap between the physical and the spiritual, between and Self and Other.

Schopenhauer, Nietzsche, and Hoffmann

Kant's formalism was certainly not the way that Rilke thought of music. The famous Wagner-Brahms polemics in the latter half of the 19th century were really a expression of Schopenhauer-Kant polemics as far as the ultimate view of the essence of music was concerned. August Stahl has researched Rilke's relationship to Schopenhauer's philosophy and its possible influence on his work in some detail. Despite many inconsistencies, Stahl recognizes what he calls a proximity and affinity of thought that exists between poet and philosopher²⁸.

Although decidedly anti-romantic in much of his outlook, Schopenhauer nonetheless elevates music to the metaphysical realm with his ideas

²⁴ Fred Lönker, «Beethovens Instrumentalmusik: Das Erhabene und die unendliche Sehnsucht». *E. T. A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*. ed. Günter Saße. (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004), 31-42 (36-37).

²⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* Werkausgabe Band X. ed. Wilhelm Weischedel (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994), 165.

²⁶ Fred Lönker, «Beethovens Instrumentalmusik, 38.

²⁷ *Ibid.* 40-41.

²⁸ August Stahl, «„ein paar Seiten Schopenhauer“ – Überlegungen zu Rilkes Schopenhauer-Lektüre und deren Folgen Teil 2», *Schopenhauer Jahrbuch* 70 (1989): 174-188 (179).

on its ultimate meaning. And like the romantics, he singles it out as the most metaphysical of all the arts.²⁹ For Schopenhauer, the perceptible world is but the visible manifestation of invisible platonic forms in plurality. These forms are objectifications of the will, the irrational noumenon that motivates and stands behind all of existence. While the other arts are reflections of the will that utilize the platonic forms in order to objectify the will indirectly, music objectifies the will directly without recourse to the forms. Music passes over the forms and is thus independent of the phenomenal world, in effect ignoring it. Thus, music could in fact exist without the world because it is a direct copy of the noumenon itself and not a representation of a form rooted in perceptible phenomena. We can easily see the «proximity and affinity of thought» between Rilke and Schopenhauer in Rilke's reading of Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*³⁰.

Rilke's marginalia to Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie* are very revealing of his thoughts on music around 1900 and were surely influenced by Lou Andreas Salomé, who brought him into closer contact with Nietzschean thought. The fact that the marginalia are reflective responses to Nietzsche is significant because they bring to light instinctive poetic reactions to the kind of culturally inherited reception of music that Nietzsche exemplifies. Rilke is responding not only to Nietzsche's text but also to an entire world of ideas that encompasses Wagner, Schopenhauer, the Greeks, German Romanticism and German sensibilities toward music in the 19th century. He is unable to avoid the inherited affinity of thought and context that he shares with idealist and romantic thinkers. He is very much responding to the traditional 19th century German idea of music.

Rilke keeps his idea of the melody of things intact, but specifies its nature in connection to the idea of music that Nietzsche espouses in his early Wagner-inspired work. Reacting to Nietzsche, Rilke says of music:

Die Musik (der große Rythmus des Hintergrunds) wäre also zu erfassen: als freie, strömende, unangewandte Kraft, von welcher wir mit Schrecken wahrnehmen, dass sie nicht in unsere Werke steigt, um sich in der Erscheinung zu erkennen, sondern sorglos, als ob wir nicht wären, über unseren Häuptern schwebt. Da wir aber nicht im-

²⁹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, Erster Teilband (Frankfurt am Main: Diogenes, 1977), 380-381.

³⁰ Jacob-Ivan Eidt, «Rilke und die Musiker» *Rilkes Welt: Festschrift für August Stabl zum 75. Geburtstag*, ed. Andrea Hübner, Rätus Luck, Renate Scharffenberg, Erich Unglaub, William Waters (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009), 126-134 (130).

stande sind, unangewandte Kraft, (d.h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen, da sie selbst, stolz wie ein Sieger, an den Erscheinungen vorüberzieht, immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg.³¹

Melody has now been replaced by a more rudimentary rhythm. While retaining his original understanding of a unifying aspect of music that underlies all things, Rilke adds both the sublime component as well the Schopenhauerian idea that music passes over form and representation through form. As in the notes on the melody of things, in a very romantic vein, he evokes religious imagery in his understanding of the noumenon. It is clear that he does not see music formalistically like Kant or Hanslick, denying any connection to the noumenal. In fact, Rilke goes further, essentially equating music, as the great rhythm of the background, with God. Furthermore, this experience of God's unutilized power induces a sublime reaction. Far from mere pleasant entertainment based on mastery of form, music is a divine force that fills the poet with dread precisely because it passes over his representational work, eschewing any manifestation in the realm of physical phenomena.

Rilke elaborates on this experience by explaining that the only way to endure such a musical encounter is to connect it to images, destinies, and forms, thus in essence trying to tie music down to the very things that it naturally bypasses. For Rilke, the only way to endure the noumenal in music is to surround it with analogous concrete phenomena. Schopenhauer also offers an example of this tendency in recognizing an analogy between music and form by virtue of their connection to the will. Schopenhauer maintains that it is possible to approach music in this way but that in the end it must remain an imperfect analogy. Music has no direct relationship to its analogies. It expresses the inner nature of phenomena but not the phenomena themselves. Music remains abstract, essential, transcendent, and non-referential in the romantic sense³². Rilke seems to concur, recognizing that the listener adds something extra-musical to the experience of which music itself remains independent and indifferent. We encounter music, but it does not encounter us. This is an important distinction for Rilke because his poetic program deals with an interactive encounter with concrete things. This will later become the inspiration for his much cele-

³¹ Rainer Maria Rilke, *Werke*, Band 4., 161.

³² Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II Zweiter Teilband (Frankfurt am Main: Diogenes, 1977), 526.

brated *Dinggedichte*. It is also the source of his emerging understanding of the role of the artist.

For Rilke, the artist has a very special task in his attempt to reconcile life and spirit. This task is complicated by music. Rilke says of the artist in relation to music:

Gottes unendliche Freiheit wurde durch die Schöpfung beschränkt. Mit jedem Ding wurde ein Stück seiner Kraft gebunden. Aber nicht sein ganzer Wille ist mit der Schöpfung verknüpft. Musik (Rythmus) ist der freie Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat, und an diesem versuchen sich die Künstler in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich in dem Sinne zu ergänzen, in welchem diese Stärke, weiterschaffend, gewirkt hätte und Bilder aufzustellen jener Wirklichkeiten, die noch aus ihr hervorgegangen wären.³³

What becomes evident here is the distinction that Rilke makes between music and visual art. Two years earlier, he connected painting to the melody of things. Now we see that images, be they in paintings or in poems, represent the artistic attempt to continue creating where God left off. Music, however, is the primordial creative force of God Himself; overflowing, divine, and lacking any tangible form. Therefore, the only recourse left to the artist is to try and capture music as form. He goes on to contrast music and image in Nietzschean terms:

In der plastischen Kunst überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, während in der dionysischen geradezu die ewige Flucht der Erscheinung gefeiert wird.³⁴

For Rilke, music is elemental, alien, and non-human. Human beings create art in order to establish a connection with the primordial world, which underlies all things. Music comes from God and therefore is eternal and can do without phenomena entirely. Seen in this way, the composer does not create in the same way that the poet or painter creates. For Rilke Apollo's music is connected to the lyrical word. Where poets and painters build on to God's creation, establishing a connection to it, composers are simply arranging that which emanates from God in overabundance. Composers are the collectors of God's surplus divinity. For this reason, Rilke is unable to center his poetics on any kind of musical principle. Here Rilke is

³³ Rainer Maria Rilke, *Werke* Band 4. 161.

³⁴ *Ibid.* 166.

in agreement with Hoffmann about music destroying everything in the individual with the exception of longing. Rilke draws an appropriate conclusion, however, when he states that the Apollonian (poetic form) overcomes the longing of the individual for eternity through the eternity of phenomena, whereas the Dionysian art of music signals the dissolution of form and thus image. The difference between Hoffmann and Rilke's concept of music, then, lies in Rilke's negative assessment vis-à-vis human subjectivity and music's relationship to any notion of transcendence.

Rilke's New Way of Seeing and the Rejection of Music

Given Rilke's fundamentally different understanding of how music affects the experiencing subject, it is of no surprise that the very fashionable convergence of the arts with regard to music does not come into play for him. It is impossible for him to incorporate the musical experience as such into his new poetics. In fact, because of this fundamental difference and the pivotal role played by the visual experience in the formation of his middle period, music is even at times perceived to be a destructive force, to be rendered only metaphorically.

Rilke's interest in the visual arts is centered on the nature of the artist and the existential experience of the creative individual³⁵. Music bypasses this subjective creative process. Rilke explores the creative process in his artist portraits, most notably in his works on Rodin, Cézanne, Van Gogh, and Picasso. Although dedicated to the lives and work of the artists in question, these pieces provide an occasion for Rilke to formulate his poetics through his personal encounter with sculpture and painting, which are then also later reflected in individual poems. Because of Rilke's understanding of an artist as continuing God's creation, the visual artists can serve as a model for his poetic program of accomplishing the same. The composer offers no such example. Rilke's poetics seek to salvage the modern individual subject and its connection to life through both language and a commitment to a kind of immanent transcendence³⁶. The sublime in music is beyond both language and the individual subject. One is reminded of the double meaning attributed to the idea of absolute music in the 19th century as being both beyond words and men³⁷. There was a tendency toward materiality in language in modern poetry around the turn

³⁵ Antje Büssgen, «Bildende Kunst», *Rilke Handbuch*, ed. Manfred Engel (Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2004), 131.

³⁶ August Stahl, 182.

³⁷ Carl Dahlhaus, *Absolute Music*, 40.

of the century that looked upon words as things and poems as constructed worlds of both meaning and spatiality³⁸. This was certainly part of Rilke's understanding and his main motivation for turning toward the visual arts for inspiration, and away from music.

This focus on the visual is intensified during Rilke's time as Rodin's secretary. He describes the sculptor in his letters and prose pieces in the same way that he describes the real artist, as one creating in God's footsteps, finishing the work of creation. Likewise, he contrasts this artistic ethos with the false art of music. In a letter to Lou Andreas-Salomé from 1903 he says of Rodin and his art:

Seine Kunst war von allem Anfang an Verwirklichung (und das Genthheil von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt und noch weiter entwirktlicht zu leichten, gleitenden Scheinen. Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-ver-dichten, diese Versuchung zum Ausfließen, so viel Freunde und Hörer und Hörige hat, so viel Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte ...).³⁹

Rilke's anti-musical sentiments, which are almost synonymous with anti-romantic ones, become clear as he describes music as a distorter of reality, dissolving form and darkening things so as to render a connection with the experiencing subject impossible.

The romantic tendencies toward internalization of experience, self-reflexive aestheticism, and alienation from the outside world are directly associated with the musical experience. Even more unflattering is his description of the listener as a willing slave trapped inside himself and his one-sided pleasures. Music is depicted almost like a hallucinogen that when abused ultimately leads to dissipation of the self. This is contrasted with Rodin's particular concern for the *Schein der Schönheit*, which he seeks to save from time, the actual medium of music as *Zeitkunst*. «Er wollte daß sie sei und sah seine Aufgabe darin, Dinge (denn Dinge dauerten) in die weniger bedrohte, ruhigere und ewigere Welt des Raumes zu passen [...]». It seems that what disturbed Rilke about music was its temporal, ephemeral aspect. Unlike the converging tendencies of movements like *Jugendstil* Rilke now draws a grand distinction between *Zeitkunst* (music) and *Raum-*

³⁸ Carsten Strathausen, *The Look of Things, Poetry and Vision around 1900* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2003), 12.

³⁹ Rainer Maria Rilke and Lou Andreas Salome, Briefwechsel. ed. Ernst Pfeiffer (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1989), 94.

kunst (painting and sculpture). Rilke's reduction of music from melody to the great rhythm of the background is an attempt to give music a spatial dimension, thus tying it down to the eternity of phenomena and the semblance of beauty in things.

Rilke's Beethoven

Rilke continues to develop his notion of music as a spatial phenomenon in his description of Beethoven in *Malte Laurids Brigge*. Rilke was fascinated with Rodin's creative process as a new way of seeing the world and transforming that vision into tangible reality. Beethoven, also a lionized icon of artistic creativity, is referenced in *Malte*, but clearly with a very different relation to his craft. *Malte* offers a depiction of Beethoven that is characteristic of Rilke's vision of music in figural and metaphoric terms in his later works, which marks a departure from the romantic notion of music as autonomous art form, existing independently of concrete reality.

The Beethoven episode in *Malte* centers on a copy of the composer's death mask. This is significant because the man and his music can only offer the poet inspiration in the form of a concrete image. Rilke treats the description of the death mask like a *Dinggedicht* in prose form. Görner even refers to the mask as «zum Ding gewordenen Musik»⁴⁰. Much like the «Archaic Torso of Apollo» the mask serves as a catalyst for artistic reflection after intense visual scrutiny. Moreover it is not music alone that is of interest, rather its necessary attachment to the physical realm.

Beethoven's physiognomy is described as «Diese unerbittliche Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik»⁴¹. The term «Selbstverdichtung» is in direct opposition to Rilke's characterization of music as «dieses Nicht-ver-dichten» in his letter about Rodin. It is clear that Beethoven's titanic personality is so heroic not because of music but rather despite its influence. Beethoven's individuality as read in his face is «unerbittlich» in the shadow of a music, which has its own volition, and which is not composed as much as it is emitted like so much formless vapor. The reason that Beethoven was able to triumph as an artistic individual despite music is then given as a result of his deafness.

According to the description in *Malte*, God shut him off from other sounds leaving him only his own sounds. That is to say he could create without having to hear music «Damit er nicht beirrt würde durch das

⁴⁰ Rüdiger Görner, *Rainer Maria Rilke: Im Herzwerk der Sprache* (Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004), 139.

⁴¹ Rainer Maria Rilke, *Werke Band 3*, 508.

Trübe und Hinfällige der Geräusche»⁴². The Apollonian «Ewigkeit der Erscheinung» is echoed in the description of Beethoven's deafness as one that granted him clarity and lastingness (*Klarheit und Dauer*). Only by virtue of being cut off from music as aural phenomenon is Beethoven able to appear as «Weltvollender», in the same way that the poet is called to finish work on God's creation. This is the basis for the fantastic vision of Beethoven playing a piano in the desert surrounded by angels, mountains, and long dead kings. The vision is reported in subjunctive and begins in a similar fashion to the lament of the first Duino Elegy: «Deine Musik: daß sie hätte um die Welt sein dürfen; nicht um uns. » «Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt».⁴³ It is clear that the most preferred type of music is music that goes unheard by the human ear. Beethoven's music is described much like the *Überfluß Gottes*. It is not of man and cannot strengthen our individuality. It should be confined to creation.

As Pasewalck has noted about *Malte*, it contains a criticism of music because of the passivity that it demands from the listener that fails to strengthen and form the inner self as art should⁴⁴. The narrator in *Malte* declares:

Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein).⁴⁵

The music that we find in *Malte* is not really music but an altered state of musical awareness untouched by hearing. Rilke criticizes the very aspect of romantic music, which Hoffmann celebrated, namely its tendency toward dissolution of self and self-awareness. Rilke's Beethoven is a far cry from Hoffmann's. From the time of *Malte* onward we can see Rilke's treatment of music primarily in terms of its spatial and extra-musical aspects.

The endeavor to utilize the lyrical and rhythmical aspects of music through a spatial medium was popular at the turn of the century. Theodor W. Adorno famously saw this type of convergence of the arts as a pseudo-

⁴² Rainer Maria Rilke, Werke Band 3. 508.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Silke Pasewalck, «Die fünffingrige Hand», *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke* (Berlin: Walter de Gruyter, 2002), 227.

⁴⁵ Rainer Maria Rilke, Werke Band 3. 542.

convergence, which he traces, at least in France, to the positivistic influence of the age. This is the very influence that poets like Rilke sought to overcome around 1900. Adorno maintained that music and the other arts were in fact not compatible, at least not on such a superficial level. «Vielmehr ist die Verräumlichung der Musik Zeugnis einer Pseudomorphose der Musik an die Malerei, im Innersten ihrer Abdikation»⁴⁶. In a remarkably Rilke-like passage aimed at Stravinsky, he also traces this incompatibility to the temporal dimension inherent in music as being the opposite of the other arts. «Alle Malerei, auch die abstrakte, hat ihr Pathos an dem, was ist: alle Musik meint ein Werden [...]»⁴⁷. The «becoming», which Adorno refers to as the temporal in music, is the aspect of music that makes Apollo's glorification of eternity in appearance impossible. Not only is there no concrete phenomenon to connect the subject to, but even if there was one, it would not be a finished «thing» but of a continuously changing nature. A work of art offers the viewer the whole experience at once, allowing the subject to connect to the static thing. Music never stands still. It fades into the time in which it is born, passing over all things and all subjects. The visual arts create a visible world. The language of poetry creates an imaginable world no less concrete in its referential connection to things. Music, by contrast, is a world of its own, separate and sovereign. For Rilke, the only possible redeemable aspect of the musical experience would be the physical space into which music resounds. It is the only thing left after it fades into silence. Consequently, the spatial is the only semblance of the beautiful in which immanent transcendence can be found by the experiencing subject.

Conclusion

Rilke's concept of music around 1900 is essentially in line with many aspects of the romantic understanding of music and its subsequent reception in German philosophy after Kant. However, his reaction to this romantic conceptualization is decidedly negative and mirrors the struggle that Nietzsche underwent a generation earlier. This negative reception can be traced back to what Hegel identifies as romantic art's undoing of the classical attempt to unify form and content. Music's autonomy over the physical creates a hegemony of spiritual content superseding material forms of representation and in the end reducing the material form to in-

⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften Band 12: Philosophie der neuen Musik*, ed. Rolf Tiedemann. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), 174.

⁴⁷ Ibid.

significance⁴⁸. The impact on Rilke's poetics was significant, which in essence strove, if not for the opposite, then at least for parity of inner and outer worlds. The aversion that Rilke demonstrated toward music in his early writings can be seen as a consequence of the role played by concrete things and their dialectic impact on the artist.

Although Rilke gradually outgrew his aggressive rejection and avoidance of music, it never represented a fundamental revision of his original critical attitude from the early years around 1900⁴⁹. Much in the sense of Adorno's *Pseudomorphose*, the spatial aspect was a way of salvaging the musical experience by extending it beyond its own aesthetic sphere. It was, as he called it, «*Verführung zum Gesetz*». Even in Rilke's turn toward the visual arts he avoids abstraction. He found limited inspiration in Picasso's cubism because of its rootedness in the concrete geometric forms of the visible world⁵⁰. This was not the case for the hallucinatory and ultimately alienating images of Kokoschka and other abstract artists.⁵¹ Nor did he seem to fully embrace Cézanne, Klee, Dada, or surrealist tendencies in art. While finding such movements and individual artists interesting, Rilke nonetheless resisted much of what constituted artistic abstraction and above all experimental movements at the turn of the century. Rilke's own imagery is rarely very surreal⁵².

Just as Nietzsche cried «*cave musicam*» in *Human, All Too Human* in 1886 as he began to attack Wagner for his seductive, romantic music⁵³, we can see Rilke's distrust of music grow from the same understanding that music represents a danger in its ability to de-emphasize if not dissolve the concrete world in which we exist as subjects. Erich Heller reminds us in his reflections on Rilke and Nietzsche, that both attempted to compensate for the death of God and the loss of transcendence in the modern world. As a

⁴⁸ David L. Mosley, «Auflösung in Nineteenth-Century Literature and Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51.3 (1993): 437-444 (443).

⁴⁹ Silke Pasewalck, «Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk», *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum*, ed. Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, and Fabian Störmer (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 210-229 (211).

⁵⁰ Martina Krießbach-Thomasberger, Afterword. *Rainer Maria Rilke über moderne Malerei*. By Rainer Maria Rilke (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000), 153-178 (161).

⁵¹ *Ibid* 167.

⁵² Judith Ryan, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 222-223.

⁵³ Georges Liébert, *Nietzsche and Music*, (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 155.

consequence they were both concerned with similar questions: «How to cast eternity from the new mold of absolute transience, and how to achieve the mode of transcendence within the consciousness of pure immanence ...»⁵⁴. The main difference between poet and philosopher is that Nietzsche kept a very romantic notion of music that he never fully could overcome⁵⁵. Rilke, on the other hand, recognized all of music as «romantic» in nature and felt compelled to first reject it all together, and then modify it in accordance with his poetics, a poetics that desperately sought an immanent transcendence in experience. In this sense Rilke was more *contra* Wagner than even Nietzsche. As one of his late French poems so eloquently attests, the sublime is a departure, a departure from the self and its concrete world. And music is the last glance that we cast back upon the departed.

⁵⁴ Erich Heller, *The Disinherited Mind* (New York: Meridian Books, 1959), 164.

⁵⁵ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism*, 39.

Daniele Vecchiato
(Venezia/Berlino)

«*Tu, solo, con la storia alle spalle*»
Durs Grünbein e la DDR: un bilancio critico

ABSTRACT

This paper analyses some of the most significant (post-)GDR poems by Grünbein and traces the development of aesthetic and poetological issues that are central to the poet's oeuvre. It provides an articulated overview of Grünbein's poetics by examining fundamental themes like the love/hate attitude towards his hometown Dresden, the complementary concepts of history and memory, and the materialism of the body as an antidote to utopias.

1. Introduzione

A chi qualche anno fa avesse chiesto a Durs Grünbein se la socializzazione nella DDR avesse esercitato una qualche influenza sulla sua opera, il poeta avrebbe risposto nella migliore delle ipotesi con una frase elusiva, nella peggiore con un no lapidario. Mentre altri scrittori della stessa generazione, uno su tutti Uwe Kolbe, sostengono che il loro linguaggio poetico sia stato inevitabilmente plasmato dall'esperienza biografica nel sistema socialista e che la loro produzione ne rechi i segni indelebili¹, Grünbein ha più volte rimarcato che non tanto il contesto socio-politico in cui è cresciuto ha giocato un ruolo decisivo nella sua evoluzione artistica, quanto la contemplazione dei paesaggi dell'infanzia – in particolare Dresda, col suo fascino triste e discreto, e la periferia desolata di Hellerau². Eppure esaminando il consistente *opus* del poeta, nel frattempo asceso all'olimpio lettera-

¹ Cfr. Uwe Kolbe, *Literatur in Diktatur und Demokratie – Erfahrungen mit der Zensur in Deutschland*, in *Renegatentermine. 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, pp. 165-173, soprattutto p. 169.

² Si vedano per esempio le interviste *Tausendfacher Tod im Hirn. Spiegel-Gespräch von Martin Doerrey und Volker Hage*, in "Der Spiegel", 41/1995, pp. 221-230, qui p. 221, e *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Köln 2001, p. 7.

rio della Germania riunificata, non può non saltare all'occhio la presenza costante e ripetuta di tematiche e immagini relative alla vita nella DDR, una presenza che si estende dalle liriche estrose e sperimentali degli esordi sino ai componimenti classicheggianti degli ultimi anni, non senza importanti strascichi nelle sempre più numerose prose poetologiche. In questo senso Grünbein viene comunemente riconosciuto come «poeta della DDR», un'etichetta non poco problematica se si considera che soltanto la raccolta *Grauzone morgens* (1988) risale a prima della *Wende*, mentre le restanti pubblicazioni cadono tutte negli anni successivi alla scomparsa della Germania orientale dalle carte geografiche. Grünbein è dunque uno di quegli autori ascrivibili alla «letteratura della DDR dopo il 1989», un concetto rimasto a lungo nebuloso e per la delimitazione del quale Matteo Galli ha proposto dei precisi criteri, tutti validi per il poeta di Dresda e per quella parte della sua scrittura di cui ci si vuole qui occupare:

- 1) testi scritti [...] dopo la fine della DDR [...];
- 2) testi scritti da autori provenienti dalla DDR, vale a dire nati o quanto meno socializzati in quella parte di territorio tedesco che per quarant'anni ha coinciso con i confini statali della DDR;
- 3) testi di autori provenienti dalla DDR, la cui produzione sia vistosamente sbilanciata sul periodo successivo a quella cesura storica;
- 4) testi incentrati sulla DDR, letteratura che tematizzi [...] quel patrimonio di ideali, esperienze, miti, conflitti, aberrazioni che si legano all'entità socio-politica DDR.³

Sebbene da un lato sarebbe certo riduttivo ricondurre l'eclettismo dell'autore e la complessità della sua poetica alla sola tematizzazione della propria esperienza biografica nella Germania socialista, è d'altro canto innegabile che proprio questa costituisca una delle corde portanti del suo scrivere, un filo rosso che percorre con insistenza la sua intera produzione.

È plausibile individuare tre fasi nella rielaborazione che Grünbein fa del proprio passato nella DDR. Nella prima, che comprende le liriche scritte a metà degli anni Ottanta e pubblicate nel volumetto *Grauzone morgens*, il poeta offre un vivido affresco, amaro e impietoso, di quell'organismo statale purulento che ha sotto gli occhi. Nella seconda, che coincide grosso modo con la fecondissima produzione degli anni Novanta, Grünbein comincia a rielaborare – ora a caldo, ora con maggior distanza critica – la propria gioventù nella grigia provincia sassone; a questo periodo risalgono anche i *Wende-Gedichte*, che segnalano un fondamentale passaggio

³ Matteo Galli, 1989-2009. *Cronache di Atlantide*, in Michele Sisto (cur.), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Scheiwiller, Milano 2009, pp. 217-313, qui p. 220s.

dalla prospettiva microstorica del singolo a una riflessione più estesa sulle vicende della storia con la esse maiuscola. Nella terza ed ultima fase, a partire dalle note diaristiche di *Das erste Jahr* (2001) per arrivare alle *Strophen für übermorgen* (2007) e oltre, lo scrittore dà voce in modo sempre più esplicito e consapevole al ricordo personale e alla memoria collettiva⁴, facendo di questi complessi tematici il perno di numerose liriche e opere saggistiche.

Degno coronamento di questa terza fase si è rivelato il 2009, che per via del ventesimo anniversario della caduta del muro di Berlino è stato in un certo senso – e non solo in Germania – l'anno della memoria. La ghiotta occasione offerta dalla ricorrenza sul calendario ha dato impulso ad una messe impressionante di cerimonie commemorative, di incontri istituzionali, di esposizioni e allestimenti, di convegni scientifici e pubblicazioni sulla vita nella Repubblica Democratica Tedesca, sulla rivoluzione pacifica che ha condotto alla svolta del 9 novembre 1989, sulla storia culturale e letteraria della Germania orientale dal 1949 (o 1961) sino ai giorni nostri. Volente o nolente Grünbein, voce tra le più ascoltate della letteratura tedesca contemporanea, si è reso protagonista di questa ondata del ricordo individuale e collettivo, anzitutto con il racconto sulla notte della caduta del muro *Der Weg nach Bornholm*⁵, uno dei rari esperimenti narrativi del poeta, poi con alcune riflessioni sulla DDR nel volumetto *Die Bars von Atlantis*⁶, e ancora con allusioni o decise prese di posizione in una serie di discorsi tenuti in diverse occasioni, dal conferimento dell'ordine *Pour le mérite*⁷ alla lezione di poetica francofortese *Vom Stellenwert der Worte*⁸, sino alle letture condotte a Roma e a Trento nel corso dei due maggiori convegni sulla DDR organizzati in Italia. Ma è soprattutto con il lungo discorso *Unfreiheit*, tenuto il 6 ottobre davanti alla Frauenkirche di Dresda, un luogo

⁴ Una delle caratteristiche principali della scrittura di Grünbein è proprio il continuo intreccio di storia e memoria, di privato e pubblico, di esperienza individuale e meccanismi sovraindividuali. Cfr. Gesa von Essen, «So viele Zeiten zur selben Zeit». *Geschichte und Gedächtnis in Grünbeins Das erste Jahr*, in Kai Bremer, Fabian Lampart et al. (cur.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg im Breisgau e Berlin 2007, pp. 79-102.

⁵ Cfr. Durs Grünbein, *Der Weg nach Bornholm*, in Renu Deckert (cur.), *Die Nacht, in der die Mauer fiel. Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, pp. 34-47.

⁶ Cfr. Durs Grünbein, *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.

⁷ Cfr. Durs Grünbein, *Dieser besondere Kreis. Dankrede zur Aufnahme in den Orden Pour le mérite*, in "Sinn und Form. Beiträge zur Literatur", 62.3, 2010, pp. 422-426.

⁸ Cfr. Durs Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Suhrkamp, Berlin 2010.

carico di significati per la storia della città e dell'intera Germania, che Grünbein affronta sistematicamente il passato recente, definendo la propria gioventù «ostaggio di un sistema» che non aveva scelto, ricostruendo le giornate di protesta dell'ottobre 1989 e ironizzando sulla caduta del muro, picconato da quegli stessi martelli che sino a poco tempo prima trionfavano sulle bandiere dello Stato degli operai e dei contadini⁹. Il Grünbein del 2009 non teme più dunque di essere accostato alla DDR, né ha bisogno di negare quanto produttiva sia stata per il suo universo di scrittore quell'esperienza di cui, come è solito dire, avrebbe volentieri fatto a meno.

Nelle pagine che seguono si cercherà di tracciare una mappa tematica e un bilancio critico delle modalità con cui Grünbein ha tratteggiato negli anni la propria esperienza nella Germania socialista, delle sue valutazioni su quella che per qualcuno è stata una misera nota a piè pagina della storia tedesca, della sua visione della storia in generale. Ai fini dell'analisi sarà fondamentale soffermarsi su alcuni concetti cardine della poetica grünbeiniana, tra cui la città di Dresda come specchio e metonimia del socialismo reale, il corpo come ricettacolo di un materialismo fisiologico che invita a ripudiare ogni astratta ideologia, e la memoria, che in Grünbein è sempre memoria letteraria, storica e autobiografica assieme.

2. Istantanee dalla zona grigia

In una caustica revisione di *Grauzone morgens* del 2005, che tuttavia ha il sapore di un gioco letterario molto consapevole, Grünbein prende apertamente le distanze dalla sua produzione giovanile, liquidando la prima raccolta come esteticamente immatura e contenutisticamente superata:

Siebenfach ist die Entfernung zu diesem Buch. Was mir damals die erste eigene Gedichtsammlung war, kann heute bestenfalls als historisches Dokument gelten [...]. Die Stimme, die hier anklingt, die Person hinter ihr, haben sich vollständig in Luft aufgelöst, sie sind nunmehr Geistererscheinungen auf einer weißen Seite. Verschollen ist nicht nur dies einstige Ich, auch die Lebenswelt, in der es sich damals ereignete, auch das Land, der Staat, die Gesellschaftsform, ein ganzes Imperium, so mächtig wie Rom oder Byzanz. Das heißt, der Autor selbst erlebt sich heute beim Wiederlesen als ein Verschollener. [...] Ein Jahr nach seinem Erscheinen bereits war das Buch um ein halbes Jahrhundert gealtert. Es gehörte nun zu den Überbleibseln aus

⁹ Cfr. Durs Grünbein, *Unfreiheit. Das Aufwachsen in einem Land wie der DDR war eine Erfahrung, die ich gerne hätte missen wollen*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 09.10.2009, p. 9.

einem Kulturkreis, für den das Ende des Zweiten Weltkrieges erst 1989 gekommen war, mit dem Fall der Berliner Mauer. (G 381s.)

Eppure quel libriccino giallo limone costituisce senza dubbio una delle più felici pubblicazioni dell'autore e viene considerato da molti studiosi la più efficace rappresentazione in versi del vicino sgretolamento della DDR – un vero e proprio *Zeitdokument* quindi, l'ultima testimonianza di un'epoca ora scomparsa.

La dominante cromatica delle liriche, come preannuncia il titolo della raccolta, è il grigio, colore soglia tra il nero e il bianco che evoca da un lato «ein permanentes 6-Uhr-morgens-Ambiente» (BS 444), quel passaggio brumoso dalla notte al giorno che il giovane Grünbein registrava concretamente ogni mattina recandosi al lavoro, dall'altro, su un piano più squisitamente poetologico, quella terra di confine tra prosa e poesia che il giovane scrittore intendeva esplorare nei propri testi¹⁰. Ovviamente però il grigio vuole essere soprattutto un riferimento alla monotonia della vita quotidiana nella Germania orientale e all'oppressione della dittatura: «Aus der Sicht des Westens war der Osten immer grau. Komischerweise war das auch mein Empfinden, obwohl ich selbst den Kontrast gar nicht kannte. Für mich ging es darum, die Kontrastlosigkeit zu benennen. Alles hatte sich mit dieser grauen Sicht überzogen» (AF 489). Il grigio è il colore dell'uniformità e dell'omologazione generale imposta dal regime, è la tonalità piatta e senza sfumature di un sistema politico che si vedeva «die ganze Zeit über mit der Abschaffung des Windes beschäftigt» (AF 490). La «zona grigia» di cui parla Grünbein dunque è la DDR, o meglio, è la città di Dresda con la sua periferia, quel biotopo urbano a metà fra macerie e immondizie, necropoli e metropoli in cui lo scrittore muove i primi passi e su cui basa la propria poetica.

La scrittura di Grünbein ha infatti origine da uno sfondo topografico e biografico ben preciso: nel sobborgo di Hellerau il poeta si dilettava a scorrazzare, da ragazzino, ai piedi di una montagna di rifiuti, a caccia di cianfrusaglie da barattare coi discoli coetanei¹¹. A partire da questa «frühe Lektüre des Mülls» (VL 33) Grünbein elabora un'autentica poetica del rifiuto, capace di svolgere la preziosa funzione di scatola nera di una civiltà:

¹⁰ «Grauzone, das war auch der Landstrich, in dem Lyrik und Prosa ununterscheidbar verschmolzen im Schweben einer balancierenden Sprechstimme» (BS 445).

¹¹ Cfr. BS 442. In un'altra intervista il poeta afferma che *Grauzone morgens* «wäre nie entstanden ohne das Initialerlebnis des Müllbergs. Der Zeilensprung in den Gedichten zeichnet dieses Umherschweifen nach auf den Müllhalden der Industriekultur damals im Osten» (RD 201).

l'arnese invecchiato, l'oggetto frusto e desueto è *Fundstück*, documento, reperto gravido di ricordi storici e biografici. Seppure nella forma di *Abfall*, di scoria espulsa e stercorizzata, l'immondizia accumulata nelle montagne mefitiche di periferia ha la portata di archivio della memoria, di luogo di stoccaggio e conservazione di dati umani. Il poeta, secondo il giovane Grünbein, è in primo luogo raccoglitore di rifiuti, una versione moderna di archeologo; le sue liriche nascono sulla pala dello scavatore, sul pennello del rinventore:

Etwas wird dem Strom der Dinge entrissen, kühlt sich ab und wird unter Luftabschluß versiegelt. Obsolet geworden, läßt es sich mit eben der Zeit auf, die der Gegenwart, von der es sich abschied, fortwährend fehlt. Sprengt man den Einschluß auf, werden Laute zu Artefakten, Verszeilen erweisen sich als Kapseln, aus denen die Denkbilder fallen. Das wenige, worauf später die Spitzhacke stößt, der Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers, dies ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind. (GVDH 39)¹²

Questo sguardo rivolto al passato, questa affinità del poeta con la figura dell'archeologo non è casuale: sotto il colle di rifiuti di Hellerau, così vuole una leggenda metropolitana, sarebbero sepolte le rovine annerite di Dresda, sgomberate dalla città dopo i bombardamenti del 1945 che la rasero al suolo. Grünbein è troppo giovane, ha la gamba troppo verde – come scherza lo scrittore alludendo al proprio cognome¹³ – e non ha potuto ammirare la città natale nel suo originario splendore barocco¹⁴. Il dolore dell'apolide per la città perduta, annichilita dai *raid* aerei degli alleati, è tema di molte elegie del poeta, raccolte nel contestatissimo volumetto *Porzellan* (2005).

Tuttavia, prima di rivolgersi alla Dresda del passato che non ha conosciuto, Grünbein canta soprattutto la Dresda della DDR in cui nasce e

¹² In questo saggio, intitolato *Vulkan und Gedicht*, lo scrittore paragona il Vesuvio alla montagna di rifiuti di Hellerau: come la lava ha conservato Pompei, così le macerie della città bombardata mantengono vivo il ricordo della notte tra il 12 e 13 febbraio 1945. Su questo scritto si vedano le considerazioni di Aleida Assmann, *Lava und Müll – Durs Grünbein*, in *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck, München 1999, pp. 404-407.

¹³ Cfr. Durs Grünbein, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, Ged. 1.

¹⁴ «Dresden: aus diesem Musennest kommt der beleidigte Schönheitssinn, die frühkindliche Trauer um etwas, das der Nachgeborene nur noch vom Hörensagen kannte. Von Anfang an definiert das *Zu spät* alle Wahrnehmung, die wütende Ohnmacht vor soviel entschwindener Klasse» (DEJ 88).

crebbe, la zona grigia delle prime liriche appunto, quella «Scheintote Stadt» (G 202) dall'urbanistica lugubre e poco decorativa:

Entlang der Straßen tobt
architektonischer Kalter Krieg, stalineske
Fassaden, an denen noch immer
kein Riß sichtbar wird
(TRAUM oder TRAUMA). (G 24)

Blocchi di palazzoni in cemento armato e ampie strade a più corsie sono l'esito più palpabile del *genius loci* di regime: della sontuosa «Firenze sull'Elba» resta appena il *kitsch* di qualche edificio ricostruito, e i molti buchi nel tessuto architettonico della città segnalano – come ferite ancora aperte – la violenza irreparabile della distruzione bellica. I tratti con cui il poeta dipinge il capoluogo sassone sono poco rassicuranti e per nulla lusinghieri: Dresda è più *locus terribilis* che *locus amoenus*, l'Elba, un tempo corso d'acqua dell'idillio, diviene fiume viscoso di pece, cloaca maleolente e intasata di rifiuti¹⁵.

Le poesie di *Grauzone morgens* sono costruite sul sentimento ambivalente che il poeta prova nei confronti di Dresda, sebbene il nome della città compaia esplicitamente in una sola occasione in tutta la raccolta (G 40). L'io lirico pare oscillare irresoluto tra l'amore incondizionato per la città natale, culla di un'antica tradizione culturale, e il rifiuto più radicale del sistema socio-politico che allora la governava; nei versi di Grünbein è possibile riscontrare un'evidente polarità fra

sozialistische[] Wirklichkeit und alteuropäische[] Kultur. [...] Die Gedichte, die ich damals geschrieben habe, handeln alle von Dresden-grad. Erst heute heißt der Ort wieder Dresden. Das Schicksal wollte es, daß Dresden, weil es im östlichen Zipfel Nachkriegsdeutschlands

¹⁵ «Dresden war für mich immer auch ein Schutzschild gegen Idylle. Ich sehe in Dresden nicht die Idylle. So überschaubar die Stadt im Ganzen ist, muß sie doch einmal eine große, faszinierende Stadt gewesen sein mit allen zivilisatorischen Abgründen. Eine Stadt mit Rotlichtmilieu, mit Industrie, Mietskasernen und großen Verwaltungsgebäuden. Ein steinernes Gehege am Fluß» (RD 208). A proposito dell'immagine di Dresda in Grünbein si vedano, tra gli altri, Renatus Deckert, *Der Nachgeborene auf dem Barockrack. Durs Grünbein über Dresden*, in "Sinn und Form. Beiträge zur Literatur", 56.2, 2004, pp. 240-250; Ruth J. Owen, «Eine im Feuer versunkene Stadt». *Dresden in Poetry*, in "Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch", 1, 2002, pp. 87-105; Michael Braun, «Barockrack an der Elbe». *Gedächtnisorte in Durs Grünbeins Dresden-Gedichten*, in "Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung", 58.2, 2006, pp. 79-86; Rolf J. Goebel, *Gesamtkunstwerk Dresden. Official Urban Discourse and Durs Grünbein's Poetic Critique*, in "The German Quarterly", 80.4, 2007, pp. 492-510.

lag, unter russischen Einfluß geriet. “Grauzone morgens” schildert den Einbruch Sowjetrusslands in die Alltagskultur Dresdens. (RD 203)

Grünbein si sente un estraneo nel sistema della DDR, ma non nella cultura di Dresda, che è stata occupata abusivamente dalla dittatura del socialismo reale come una conchiglia presa a dimora da un paguro: «Wie es manchmal bei Meerestieren am Meeresstrom geschieht, waren sozusagen die Gehäuse noch da, wenn auch gebrochen, aber in diesen waren irgendwelche Parasiten untergebracht»¹⁶.

Il poetare sulla propria città – «der wahre Zweck des Büchleins» (G 380) – riesce a Grünbein attraverso frammenti di impressioni e piccole descrizioni di scene quotidiane che l'autore definisce «glimpses»:

Glimpses, dafür gibt es im Deutschen kein adäquates Wort, im Englischen bedeutet es *flüchtiger Blick*, *flüchtiger Eindruck*, *Schimmer*. Wenn sich das Lid über dem Auge schließt und du hast ein Motiv im Kasten, das aber, wenn du es prüfst, aus vielen Zufallselementen besteht, die sich zusammenfügen zu einer signifikanten Konstellation, einem natürlichen Gesamtzeichen. Und alles hängt allein von deiner Wahrnehmung ab, an diesem bestimmten Ort, zu dieser Zeit, in dieser Situation. (BS 446)

La quotidianità nella DDR viene dipinta in tono antielegiaco tramite bozzetti, istantanee, schegge di immagini bidimensionali che, come osserva Luigi Reitani, rappresentano «più il prodotto dell'osservatore che il frammento della realtà osservata»¹⁷. L'efficacia di questa poetica dell'attimo, contrassegnata da un linguaggio asciutto e denso che Grünbein ha perso cogli anni, risiede nell'immediatezza e nella brevità delle epifanie descritte, le quali diventano sì un sismografo per il mondo interiore dell'io lirico, ma al contempo testimoniano, nella ricchezza di dettagli che le caratterizzano, di una «Weltläufigkeit des Poetischen»¹⁸ che le mantiene straordinariamente ancorate alla realtà. In questo ci pare che il primo Grünbein raccolga l'eredità poetica dell'Imagismo d'inizio Novecento: i *glimpses* che si susseguono in *Grauzone morgens* sembrano rispondere alla celebre definizione di “immagine” data da Ezra Pound: «An “Image” is that which

¹⁶ Citazione da un colloquio personale con Durs Grünbein del 18.07.2008.

¹⁷ Luigi Reitani, *La morte in diretta*, in Anna Chiarloni e Riccardo Morello (cur.), *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1996, pp. 269-273, qui p. 271.

¹⁸ Peter Böhlig, *Durs Grünbeins urbanes Epos*, in *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*, Lukas-Verlag, Berlin 1997, pp. 116-121, qui p. 117.

presents an intellectual and emotional complex in an instant of time»¹⁹. Ma è soprattutto la presenza di T. S. Eliot a farsi sentire nelle descrizioni compatte e impressionistiche della grigia DDR: la Dresda di Grünbein è una terra desolata che per molti versi ricorda la Londra degli anni Venti, quella «[u]nreal city»²⁰ attraversata da un fiume che trasuda «[o]il and tar»²¹ e sui ponti della quale si trascinano meccanicamente uomini e donne che rincasano tristi nei loro appartamenti stipati di biancheria e poveri arredi in serie. Non ci si meraviglia dunque nel leggere che Grünbein stesso individua nella realtà tardosocialista che seziona con grande talento di osservatore «ein Kontrapunkt [...] zu den *Waste-Land-Phantasien* der klassischen Moderne. Damals hat mich T. S. Eliot stark inspiriert. Sein Einfluß als Geburtshelfer war für viele Dichter jenseits des Eisernen Vorhangs enorm» (RD 201).

L'influenza del poeta inglese sul giovane scrittore è palpabile non solo dal punto di vista estetico e stilistico, ma anche poetologico. Per definire la sua lirica dei *glimpses* Grünbein ha evidentemente fatto propria la teoria eliotiana secondo la quale

[t]he only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.²²

Il fiume appestato, le sozze strade di periferia, l'inferno del traffico cittadino, i viaggi in tram all'alba, le bettole unte, il pisciare nel lavandino di camere d'albergo a buon mercato sono tutti correlativi oggettivi di stati d'animo ben precisi. Quello che Grünbein esibisce in *Grauzone morgens* è «a skilful accumulation of imagined sensory expressions»²³, un caleidoscopico inanellarsi di immagini vivissime e concrete che si rivelano veicoli congeniali di emozioni quali la noia, la depressione, il senso di paralisi e soffocamento. Lette da questa angolazione, le poesie acquistano una dimensione universale capace di svincolarle dal dato topografico, di astrarle rispetto al loro colorito locale; i confini di ciò che il poeta riproduce da una pro-

¹⁹ Ezra Pound, *A Retrospect*, in *Literary Essays*, New Directions, New York 1968, pp. 3-14, qui p. 4.

²⁰ T. S. Eliot, *The Waste Land*, in *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London 1969, pp. 59-75, qui p. 62.

²¹ *Ibid.*, p. 69.

²² T. S. Eliot, *Hamlet and his problems*, in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen University, London 1960, pp. 95-103, qui p. 100.

²³ *Ibid.*

spettiva personale e geograficamente circostanziata si allargano a inglobare un'esperienza esistenziale non del tutto estranea a chi si muove nel mondo postmoderno. Dietro i frammenti iconici catturati nelle discariche, nelle terre abbandonate di provincia o sulle sponde di un fiume melmoso è possibile scorgere elementi della vita quotidiana che, se letti al di là del contesto specifico in cui sono sorti, presentano una certa familiarità per il lettore contemporaneo. Ecco perché, posta la centralità della Dresda socialista per la comprensione delle liriche del primo Grünbein, alcuni critici non hanno nascosto le loro riserve nel localizzare in modo definitivo la zona grigia: «Die in der *Grauzone morgens* angegebenen Orte sind weitgehend Kulissen für Phänomene, die sich auch anderswo feststellen lassen. [...] Gerastert werden die Strukturen moderner Zivilisation»²⁴, scrive ad esempio Ron Winkler. Quella zona impietrita dal totalitarismo e segnata da un diffuso senso di vuoto sta certo ad indicare la Germania socialista, ma non solo: «In den Gravuren siecher ostdeutscher Realität lassen sich viel allgemeinere gesellschaftliche Krankheitszeichen erkennen. Man kann fast sagen, dass da ein urbanes Irgendwo vor sich hinweist, dass die DDR in der Grauzone liegt und nicht umgekehrt»²⁵. Anche secondo Hermann Korte la lirica di Grünbein assume il valore più universale di analisi della contemporaneità: «Jenseits anachronistischer Ost-West-Dichotomie wird die Koinzidenz von Gesellschaften sichtbar, die unter dem Diktat zivilisatorisch-technologischer Vernunft stehen und von denen, die sich ihr blindlings unterwerfen, als langweilig-leerer *Status quo* postindustrieller Systeme empfunden wird»²⁶. Il colore bigio della nebbiolina al mattino, del cemento armato e dell'acqua torbida si erge così a simbolo di una stagnazione generale che può essere diagnosticata anche fuori dalla DDR, nei rottami della civiltà di massa: il grigio come colore dell'immobilità, di un «immerwährende[r] Morgen in einer Gesellschaft, die auf der Stelle tritt. Im Grau steckt der Übergang, das Retardieren aller chromatischen Möglichkeiten» (AF 489).

3. Confini e sconfinamenti

Nel saggio *Chimäre Dresden* (1995), dopo aver dipinto la propria città natale come «ein Film voller technischer Mängel, schlecht geschnitten und

²⁴ Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großbirn. Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Dr. Kovač, Hamburg 2000, (=Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, vol. 49), p. 44.

²⁵ *Ibid.*, p. 43s.

²⁶ Hermann Korte, *Durs Grünbein*, in “Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”, risorsa online, aggiornato al 15.10.2002.

unbeholfen synchronisiert, die hunderste Kopie eines traurig-schönen Archivfilms» (GVDH 145), Grünbein constata laconico: «Dort bin ich geboren, und es brauchte viel List, da herauszukommen» (GVDH 148). L'«astuzia» di cui parla il poeta è simile a quella che lo scaltro Ulisse ha dovuto sviluppare per non soccombere alle peripezie del viaggio, come spiega lo stesso Grünbein in un'intervista:

Eigentlich ist es eine Umkehrung, denn bei Homer werden die Listen angewandt, um nach Hause zurückzukehren. Odysseus muss seinen ganzen Scharfsinn in die Waagschale werfen, um irgendwann wieder in Ithaka anzukommen. Hier verhält es sich genau umgekehrt, denn es ging darum, einer ursprünglichen Situation zu entkommen, was in einer abgeschlossenen Gesellschaft wie der DDR besonders fatal war. Alles lief um die Frage hinaus, wie man nach Westen kam. Das Motiv war Sehnsucht nach Weltkultur. [...] Man muß aufbrechen, um wie Odysseus eines Tages wiederkehren zu können. (RD 189)

Quel desiderio di mondo – altrove Grünbein parla di «Hunger nach Welt» (HNJ 7) – che spinge a fuggire dall'angusto nido domestico per nutrirsi di conoscenza ricorda lo sfrontato ingegno dell'Ulisse dantesco, che nel XXVI canto dell'*Inferno* racconta il «folle volo» al quale aveva esortato i suoi compagni per farli uscire dal loro stato di «bruti». E in esergo alla raccolta di saggi *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996), in cui è contenuto il succitato scritto su Dresda, Grünbein pone proprio quelle famose terzine, da lui tradotte:

Die ihr so weit gekommen seid nach Westen
Durch tausende Gefahren, Brüder, lohnt
Die kurze Wachzeit, die den Sinnen bleibt als Rest
Mit der Erfahrung einer Welt, die unbewohnt
Hinter der Sonne liegt. Aus welchem Samen ihr
Geschaffen seid, bedenkt. Daß ihr Erkenntnis folgt
Und nicht dahinlebt wie das wilde Tier». (GVDH 7)

L'occidente di cui parla Ulisse coincide, come è noto, con le colonne d'Ercole, il limite estremo del mondo allora conosciuto; per Grünbein invece l'Ovest assume una connotazione diversa: è il mondo della libertà, del pluralismo e della scelta, un mondo di cui si può fare esperienza solo rompendo i confini imposti e fuggendo dall'ambiente asfittico d'oltrecortina.

Il poeta vive una lacerazione comune a numerosi scrittori della sua generazione: da un lato il giovane cittadino della DDR si vede *hineingeboren*, gettato sin dalla nascita nello stato anticapitalista e antifascista, radicato se-

gnatamente nella secolare tradizione culturale della propria città; dall'altro lato, tuttavia, non può non manifestare insofferenza per gli ingranaggi arrugginiti ma ben oliati della macchina dittatoriale, finendo per trovarsi alla ricerca – almeno nei versi – di un movimento di *Entgrenzung*, di violazione dei confini dati e di fuga dalla sopraffazione del regime. Questa tensione dicotomica tra l'«esser nati dentro» e il «voler fuggire fuori» è stata diagnosticata da Karen Leeder come peculiare ricorrenza motivica e metaforica nella produzione dei giovani poeti attivi negli anni Ottanta nel quartiere berlinese di Prenzlauer Berg²⁷. Sebbene l'esperienza di Grünbein non si lasci inscrivere all'interno della cosiddetta *Prenzlauer-Berg-Connection*²⁸, è possibile rintracciare anche nella sua opera numerose immagini che danno voce a questa polarità schizofrenica.

Nella prima sezione della raccolta *Strophen für übermorgen* (2007) Grünbein passa in rassegna la propria infanzia e dedica ben quattordici liriche, molte delle quali di lunghezza considerevole, a persone e luoghi della sua giovinezza. «Erinnerung, scheue / Freundin, welches der Fenster / Öffnest du heute für mich?» (*SFÜ* 25), leggiamo nella poesia *Hippocampus*, il cui titolo allude sia al cavalluccio marino che alla regione del cervello deputata alla memoria: le immagini del passato galoppo nel mare dell'inconscio come ippocampi che salgono sbrigliati alla superficie. Il ricordo emerge inaspettatamente nel vissuto quotidiano, la memoria individuale è per Grünbein spontanea, ingovernabile – è anzitutto *mémoire involontaire*²⁹. Il poeta canta Dresda e Berlino, ma anche i soggiorni estivi a Gotha, in Turingia, ricorda le visite al museo di scienze naturali e l'incanto davanti ai diorami, le ore di ginnastica e la marzialità dell'odiato insegnante, i nonni ora morti, quattro autentici «Monumente der Erinnerung»³⁰. In alcune di queste liriche, come in *Tschaikowski-Allee*, torna alla memoria la Dresda della DDR:

Dresden im schlafkranken Tal
Ein Mauerblümchen zu Sowjetzeiten:

²⁷ Cfr. Karen J. Leeder, *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*, Clarendon, Oxford 1996. Si veda anche Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Igel, Oldenburg 2004, pp. 22-30.

²⁸ «Ich war im selben Revier, aber fern der Programme. Sprache an sich hat mich damals nicht interessiert» (*BS* 447).

²⁹ Per l'analisi di alcuni aspetti della ricezione di Marcel Proust in Grünbein si veda Sonja Klein, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Aisthesis, Bielefeld 2008, *passim*.

³⁰ Citazione da un colloquio personale con Durs Grünbein del 13.07.2008.

Da bin ich geboren, da komme ich her.
Frag nicht, es gab nie die Wahl –
Gehen und Bleiben, in diesen Breiten.
Darum klingt manchmal so schwer. (SFÜ 24)

Evidente è il senso di appartenenza alla città («Lì sono nato, da lì provengo»), e al contempo viene ricalcata l'opprimente impossibilità di scelta tra l'andare e il restare. Un atteggiamento analogo si ritrova nel primo testo del trittico *Russischer Sektor*, nel quale il soggetto poetico riassume con un chiastico gioco di parole la propria condizione: «Hier geboren sein hieß nicht, man war hier geborgen» (SFÜ 10). Manifestare il proprio radicamento non va di pari passo con il sentirsi protetti e al riparo nella zona grigia – il sentimento di appartenenza e di identità non viene evocato dallo *Hineingeborener* se non con scetticismo e sarcasmo. Ma la critica più impietosa alla Dresda socialista riesce a Grünbein nella *Kleine Ode zum Dank*: nel paesaggio lunare di una città segnata dai crateri della distruzione il poeta aveva trascorso la sua fanciullezza circondato da «Bonzensöhne» e «schlanke Stasi-Töchter» (SFÜ 15); a distanza di tempo rende ironicamente grazie «Für eine Welt voll seltsam surrealer Härten, / Für eine Zukunft, die nie eintrat, eisern ausgesperrt» (SFÜ 16). Solo la letteratura, che non punisce chi indulge in fantasticherie, garantiva la sopravvivenza nella dittatura:

Denn Schrift war härter hier als Stein und Eisenträger
Sie war, was lesbar blieb durch jede Eierschale.
Das Pochen an die Stirn, der Sieg des Irrealen
Auf breiter Front. Sie half, den Himmel festzunageln.
Schrift war, was noch im Keller Übersicht verlieh,
Die billige Spirale zwischen Hinterhof und Galaxie. (SFÜ 18)

Le attività dello spirito – qui si parla della scrittura, altrove vengono nominate la lettura e il sogno – costituivano l'unica possibilità di fuga dai confini angusti del totalitarismo: «Poesie hat mich gerettet aus ideologischem Wirrwarr und moralischem Stumpfsinn», scrive Grünbein. «Sie hat mich gleichzeitig immun und neugierig gemacht»³¹.

Coerentemente con queste riflessioni sulla forza dirompente e sovversiva della poesia è possibile rinvenire numerose costellazioni di immagini nell'universo poetico di Grünbein che recano i sintomi di un *Entgrenzungsmunsch* più o meno latente. Così in un gustoso dialogo con l'amico Via Le-

³¹ Durs Grünbein, *Dieser besondere Kreis*, cit., p. 424.

wandowsky l'autore parla dei confini della sua infanzia e di un sogno particolarmente bizzarro:

Die äußerste Begrenzung meines frühen Erlebnisraumes war [...] die Autobahn, das war der Horizont. [...] Zwei Kilometer vom Elternhaus entfernt begann die Autobahn. Später im Traum hab' ich das Elternhaus dann mal auf der Autobahn fahren gesehen, wie einen Wohnwagen, der über Land fährt, losgerissen vom Fundament. Mich würde nicht wundern, wenn ich es mal irgendwo unterwegs wiedersehe, am Brennerpaß oder auf der Autobahn nach Paris. (VL 33)

La casa paterna, simbolo delle proprie origini e al contempo della dimora coatta nello stato della SED, si sradica da terra per solcare l'autostrada e viaggiare oltre la linea asfaltata dell'orizzonte. Meno esplicite e più rarefatte sono le immagini che alludono allo sconfinamento nelle poesie di *Grauzone morgens*. Al termine della malinconica *Ohne Titel* per esempio il soggetto poetico rincorre con lo sguardo «ein Paar / kleiner Wolken» (G 63), simbolo di libertà e leggerezza, che si sposta verso ovest, mentre il cielo sopra la sua città orientale si colora di un grigio monotono. Nella poesia *No. 8* invece l'io lirico contempla l'Elba, che in quanto fiume segna un confine fisso e al tempo stesso, per via del movimento dei flutti, diventa paradossalmente metafora di cambiamento e speranza: «Die Elbe ist ein Grenzfluß sie fließt»³², scrive Barbara Köhler. Per Grünbein è cruciale il momento in cui il corso d'acqua straripa e l'angoscioso confine viene finalmente valicato:

[...] als dieser
bleiern sich windende Fluß
die Elbe

Kloake mit ihren wenigen quellebendigen

Wirbeln längst ölgeworden doch
eines Morgens wieder entufert lag –
Diese Freude der Überschwemmung! (G 39)

Con il traboccare dell'acqua melmosa dalle sponde del fiume quello stato iniziale di pesantezza e lordura evocato dall'immagine della «cloaca» viene rimpiazzato da un sollievo festoso che porta freschezza e vigore. Qualche verso più in là tuttavia, descrivendo l'angustia e la mestizia del

³² Barbara Köhler, *Die Elbe ist ein Grenzfluß*, in *Deutsches Roulette. Gedichte 1984-1989*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 59.

paesaggio di Dresda, prende corpo di nuovo un'atmosfera di oppressione e claustrofobia:

[...] in einer Stadt alternd
in notgedrungenem Schweigen in dieser
Talversunkenheit schwerer Kuppeln und

schmaler durchbrochener Türme – Dresden
grausam zurückgebombt um ein
weiteres kaltes Jahrhundert der Müdigkeit
und betriebsamen Enge die Straßen
voll Echos verhohlener Echos. (G 40)

Le torri e le cupole del centro storico delimitano una città incastrata nella depressione della valle – il termine «Versunkenheit» è qui usato in modo squisitamente polisemico –, affossata in quella che è nota come «das Tal der Ahnungslosen»³³. Per il soggetto sembra non esserci via di scampo.

Chiudiamo questa breve rassegna di esempi con il secondo segmento della poesia *Trigeminus*, tratta dalla raccolta *Falten und Fallen* (1994), in cui Grünbein illustra, parlando di se stesso alla terza persona, i primi passi mossi in un ambiente desolato che non lasciava prospettive di realizzazione:

Gezeugt im verwunschenen Teil eines Landes
Mit Grenzen nach innen, war er Märchen gewöhnt,
Grausamkeit. Daß der Himmel zu hoch hing,
Grund für die Kindheitsfieber, machte ihn platt.
Später ließ es ihn kalt. Dicht wie die Fenster
Hielt er dem Außenraum stand, – ohne Ausblick.
Hinter den Hügeln, gespentisch, zog den Schluß-
Strich kein Horizont, nur ein rostiger Sperrzaun.
Landeinwärts ... gehegte Leere. Sein Biotop, früh
War ein riesiger Müllberg, von Bulldozern
Aufgeworfen, am Stadtrand. Ein Manöverfeld,
Naßkalter Sand, übersät mit Autoreifen und Schrott,

³³ Nel lembo sud-orientale della Sassonia e in modo particolare a Dresda era impossibile, diversamente da tutto il resto della DDR, ricevere i segnali radiotelevisivi della Germania Federale. I cittadini di queste zone erano dunque completamente esclusi da ogni informazione relativa al mondo occidentale; secondo alcuni proprio questa condizione particolarissima avrebbe contribuito a rendere fecondo, già a partire dagli anni Settanta, un vivaio tutto sassone di talenti artistico-letterari. Cfr. Peter Böthig, *Und, undsonweiter, und-sofort ... Bibliophile Zeitschriftenprojekte und Siebdruckbücher*, in “Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie”, 120.4, 1990, pp. 53-60.

Dazu ein schillernder Teich, eine Einflugschneise,
Ein dürres Wäldchen. (G 301)

Nella descrizione del paesaggio abbandonato assumono una certa rilevanza le linee di demarcazione, politiche e non: si parla di un «paese con i confini all'interno», di una «barriera arrugginita» che si sostituisce all'orizzonte; lo «spazio esterno» viene contrapposto al «vuoto ben curato» all'interno del Paese. Alludendo a ciò che si nasconde «di là dei colli» il poeta pare richiamarsi a *L'infinito* (1819) di Giacomo Leopardi, testo che peraltro conosce molto bene³⁴: come allo scrittore di Recanati, pure a Grünbein l'orizzonte resta precluso, nascosto non da una romantica siepe ma da recinti di ferraglie e immondizie. Inaccessibile nel suo caso è però un mondo alternativo a quello in cui vive e dal quale auspica di volare via:

So bodennah sah er
Den Lerchenflug aus der Perspektive des Wurms.
Bald konnte er lesen. Und jeder Lilienthal
War ihm lieb, der bewies: Leichter als Luft zu sein,
War normal. Für die Dauer des Traums
Spann aus feinsten Düsen ihm Zeit eine Zuckerwatte
Aus Wasserstoff, unerreichbar für jeden
Abfangjäger, lautlos, ein weißes Flugobjekt.
Er war oft in Gedanken dort oben, wo ein Triebwerk
die Wolken fräste. (G 301)

Le immagini del volo, degli uccelli e delle nuvole – motivi ricorrenti nella lirica del giovane Grünbein – sono collegate in questi versi all'esperienza di Otto Lilienthal, il pioniere dell'aviazione che nei suoi scritti incoraggiava a levarsi da terra e a vivere come cicogne e allodole, non come lombrichi: «Es kann Deines Schöpfers Wille nicht sein, / Dich, Ersten der Schöpfung, dem Staube zu weih'n, / Dir ewig den Flug zu versagen»³⁵, si legge in *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegenkunst* (1889). Occorre allentare la forza di gravità, farsi «più leggeri dell'aria», combattere tracotanti i limiti imposti dalle leggi della fisica, giacché: «alle Flugarbeit besteht in Überwindung von Luftwiderstand»³⁶. Riprendendo l'immagine del volo come tentativo di fuga e stratagemma per evadere da una condizione di claustro-

³⁴ Si veda la mirabile traduzione e riscrittura del testo leopardiano che Grünbein fa nella poesia *Uomo finito* (NDS 142).

³⁵ Otto Lilienthal, *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegenkunst*, Faksimile-Wiedergabe der 1. Aufl. mit den handschriftlichen Ergänzungen des Verfassers, Verlag von R. Oldenbourg, München e Berlin 1943, p. 149.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

fobia e soffocamento, Grünbein si serve di una metafora che vanta una tradizione letteraria consolidata e che gioca un ruolo di primo rilievo nella tarda lirica della DDR. Secondo Karen Leeder infatti

in much of the poetry, the sky becomes a powerful intimation of hope, stretched above the urban landscape. In some poems, it is true, those glimpses of sky do not promise freedom or infinity, but rather reflect the contingency, or even menace, of life on the ground. [...] Nevertheless, the poetry of the young writers is remarkable for the preoccupation with birds, angels, pilots, planes, and ultimately Icarus, sent up as embodiments of escape, longing, hope or desperation, above the blighted urban landscape.³⁷

E però la vicenda di Lilienthal – e questo è ben presente nell’amaro testo di Grünbein – non si conclude felicemente: nel 1896, durante l’ennesimo volo con uno dei suoi aquiloni rudimentali, il novello Icaro che ha sfidato imprudentemente la gravità si schianta al suolo e perde la vita. Le fantasie di superamento dei confini si ridimensionano tragicamente, il ritorno alla realtà senza vie d’uscita è inevitabile: «Am falschen Ort zur falschen Zeit, was nützte ihm / Die Eins in Geo – ohne Flügel oder Kiemen?» (SFÜ 15).

4. La fine della storia?

La sensazione di immobilità e ristagno che pervade i primi componimenti di Grünbein riflette la peculiare concezione della storia che ha lo scrittore: le poesie di *Grauzone morgens* e delle raccolte immediatamente successive aprono uno squarcio molto interessante sul sentire di una società che si allontana dal rifugio traballante di un’ideologia fallita per correre incontro alle incertezze, liberatorie e al contempo fiaccanti, di un presente senza futuro. Il poeta di Dresda appartiene a una generazione di *Zaungäste*, di spettatori non invitati, di cittadini bistrattati e passivi, cresciuti – come spiega Reinhard Mohr – in un vuoto storico nel quale il venir meno delle strutture sociali preesistenti rivela l’incombere della «fine della storia»: «Es ist das kontingente Merkmal dieser Generation, daß sie biographisch mit einem Bein in der Geschichte und mit dem anderen in einer vermeintlich zukunftslosen Gegenwart steht, deren “Hyperrealitäten” sämtliche Ursachen und Wirkungen chaotisch durcheinanderwirbeln»³⁸.

³⁷ Karen J. Leeder, *Breaking Boundaries*, cit., p. 60.

³⁸ Reinhard Mohr, *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, p. 11. A tal proposito Grünbein: «Seither [seit dem Ende der DDR] be-

Il senso di discontinuità rispetto al passato, la coscienza di vivere in un presente vacuo e la mancanza di prospettive per il futuro emergono in taluni testi-chiave di Grünbein che denunciano la perdita di credibilità di ogni visione utopico-progressista della storia. Nella penultima strofa della poesia *Ohne Titel* leggiamo per esempio:

Wir hatten das Schweigen
gelernt mühlos vorm
Abend wie eine dunkle
Sehne zu spannen: man
sah uns nicht an wie
uns zumute war beim
Verlöschen der Ziele. (G 61)

Il passo, che peraltro piaceva particolarmente a Heiner Müller³⁹, è emblematico dello *Zeitgefühl* dell'ultima generazione di cittadini tedesco-orientali: il «venir meno degli scopi» allude da un lato al crollo dell'identità politico-culturale della DDR, che si fondava sull'interiorizzazione dell'idea marxista di progresso, dall'altro all'obliterazione definitiva del razionalismo teleologico di matrice illuministica o hegeliana allora in voga. Preso coscienza del vuoto storico in cui è piombato, l'individuo si sente solo e disorientato:

Du, allein mit der Geschichte im
Rücken, "Zukunft" ist
schon zuviel gesagt, ein paar Wochen
im voraus (es gibt
keine Leere), dazwischen die

Augenblicke von Einssein mit dir
und den andern, die
seltsame Komik von Emigranten-
Träumen in einer Zeit des
alles erlaubt. (G 53)

L'uomo dell'era post-storica e post-ideologica, viziata dall'esperienza

wege ich mich auf schwankendem Boden. Was ich zuallererst wahrnehme, ist der Zerfall bestehender Ordnungen» (HNJ 57).

³⁹ «Diese Stelle hatte er sich unterstrichen, mit Bleistift. Die hat er mir damals hinge- reicht und wollte wissen, wie ich dazu stehe. Ich konnte das damals nicht begründen, aber ich wußte, daß es vorbei war, es war zu spät» (RD 202).

diretta del logorio delle «grandi narrazioni»⁴⁰, prende atto con disincanto del proprio esilio dal presente: è un soggetto bandito dagli schemi tradizionali della storia – che ormai sta alle sue spalle, come fosse definitivamente conclusa; l'io lirico ha preso congedo dalle utopie del passato e nella pluralità assiologica dell'*anything goes*, che è espressione di un *horror vacui* tutto neobarocco, non intravede che un orizzonte di vuoto, insicurezza e mancanza d'appigli. Ciò che gli resta da fare è sopportare passivamente la propria condizione e ridurre il futuro a eterno presente, a mero sopravvivere di giorno in giorno.

I concetti di «fine della storia» e di «post-storia» che si trovano – pur nei diversi punti di partenza delle loro speculazioni – presso Alexandre Kojève, Arnold Gehlen, Jean Baudrillard e Francis Fukuyama non sono estranei alla poetica di Grünbein⁴¹, il quale anzi attinge a piene mani da questi discorsi per delineare il proprio *Geschichtsbild*:

Es ist die Geschichte, die den Menschen in den Zustand des Weder-Noch versetzt. So vieles war schon mal da und ist gescheitert, so vieles blieb ungelöst. So viele Utopien sind auf der Strecke geblieben und in der Praxis verfault. Schließlich blieb nichts mehr zu tun, als das Überleben der Gattung sicherzustellen. Wir sind am Ende gerade weil so viele Neuanfänge gewagt wurden. [...] [W]ir werden immer nur inmitten von Bruchstücken leben, zwischen den Resten abgebrochener Projekte. Der Horizont ist verstellt von lauter *abandoned works*. Die Trümmer der untergegangenen Kulturen, das ist alles, was wir an Zusammenhang haben. (HNJ 19)

Nell'età post-storica l'individuo si muove tra i frammenti del passato, è circondato dalle rovine di civiltà decadute e di ideologie consunte. La pratica, «Esserin der Utopie»⁴², ha oramai smascherato le sterili illusioni degli uomini e ha mostrato senza remore come sia vana ogni speranza in un futuro di sviluppo e armonia sociale. La storia non è un processo ordinato con un inizio e una fine, bensì una catena senza senso di eventi slegati tra loro, un carrozzone che vaga meccanicamente tra «Mythenreste[]», «Ver-

⁴⁰ Si allude qui alla perdita di credibilità dei *grands récits* nella società postindustriale e nella cultura postmoderna cui fa riferimento Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1985.

⁴¹ Per una lucida e stringente, seppur incompleta, analisi della tematica si veda Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, (=Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften – Reihe Literaturwissenschaft, vol. 591), pp. 159-178.

⁴² Heiner Müller, *Der Bau*, in *Werke*, a cura di Frank Hörnigk, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998s., vol. 2, pp. 329-396, qui p. 343.

wüstungen» e «temporäre Zustände» (DEJ 10s.). Costitutiva per la visione della storia del poeta è una radicale messa in discussione del concetto di progresso: in un'intervista egli ha osservato che

da una visione del mondo nasce sempre qualcosa d'altro, mai nulla di migliore. Dal punto di vista della storia umana non c'è alcun miglioramento, solo un'infinita catena di cambiamenti e innovazioni. Ma possiamo riconoscere tale situazione solo perché vi sono delle vette, per esempio nella storia dell'arte, dell'architettura, e talvolta, qua e là, anche della vita sociale. (IT 105)

Non c'è infatti progresso senza distruzione: «Kein Fortschritt ohne Verluste, keine kulturellen Gipfelerstürmungen ohne den Untergang früherer Kulturen. Und so geht es immer weiter» (HNJ 20). Questo profondo scetticismo nei confronti del progresso si può rintracciare già nell'immagine benjaminiana dell'angelo della storia⁴³, nella quale secondo il poeta «è importante soprattutto [...] la pointe che più o meno suona: “Ciò che chiamiamo il progresso”. Questa è la formula-chiave: qui si nasconde già in Benjamin un sarcasmo e un dubbio profondo verso l'idea del progresso. È sempre un progresso ciò che getta macerie ai nostri piedi. La speranza è sempre un fallire» (IT 105). Lo stesso Benjamin scrive in effetti: «Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe. Daß es “so weiter” geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene»⁴⁴. Ora però Grünbein arriva a sostenere che non solo il presente, ma anche il passato e il futuro non possono che generare catastrofi: la storia tutta viene presentata come una sequenza di «immer wieder neue Kreuzungen von Mißständen» (DEJ 268) senza un margine di speranza in un cambiamento autentico.

Il pessimismo storico che Grünbein profila nelle sue dichiarazioni non agisce sulla scrittura opprimendola o bloccandola, al contrario ne diviene il motore principale: nel mondo atomizzato della postmodernità solo all'arte è dato di mettere assieme i cocci del passato per scavalcare l'inerzia di un presente grigio e pietrificato. Il testo poetico è in grado di superare i limiti della moderna era dei frammenti attraverso la messinscena simultanea di fenomeni distanti nel tempo e nello spazio; in luogo del solido concetto

⁴³ Cfr. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, vol. I.2, pp. 691-704, soprattutto p. 697s. Per la rilevanza di questa *Denkfigur* in Grünbein si rimanda a Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts*, cit., pp. 165-178.

⁴⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.2, pp. 509-690, qui p. 683.

borghese di continuità storica avanzano modelli alternativi che si fondano su una trasversalità onnitemporale tipica della letteratura postmoderna, per la quale

[i]l passato e il futuro si schiacciano sul presente, l'esperienza della temporalità, della memoria e delle sue intermittenze, l'aspirazione utopica vengono sostituite da rappresentazioni della crisi della temporalità e della storicità, accompagnate da uno storicismo onnipresente, onnivoro e quasi libidico, che lavora a ridurre il passato a museo di fotografie e raccolta di ritagli di immagini e simulacri [...].⁴⁵

Per farsi antidoto alla contingente frantumazione dell'esperienza la poesia diviene così il luogo del disordine temporale e della giustapposizione di elementi remoti:

Omnitemporalität ist das Wesen der Poesie – dieses besondere Bewußtsein für das Ineinanderverwobensein aller Zeitformen. [...] Mir scheint, Dichtung ist geradezu die Kunst, die Gleichzeitigkeit des zeitlich Beziehungslosen wachzuhalten. [...] Alles, was scheinbar als bloßes Jetzt daherkommt, erweist sich als eine Komposition aus diversen Zeiten. (DEJ 18s.)

Secondo Grünbein la poesia contemporanea muove da una presa di coscienza della discontinuità temporale e contempla anzitutto la commistione di elementi storico-culturali eterogenei. Le immagini poetiche sono il prodotto di un amalgama di presente, passato e futuro; esse predicano una lettura sincronica del diacronico, una forma di archeologia cerebrale in cui i sedimenti del passato vanno decifrati, riutilizzati e trasferiti al futuro lettore. «Drei Arten Gegenwart sind in dir aufgespart», scrive Grünbein a proposito del poeta: «Die eine heißt *Gestern*, die andere *Heute*, *Morgen* die dritte. / Sie alle sind rege in dir, nur in dir, nirgendwo sonst» (NDS 35). Fondamentale diventa in questa poetica il ruolo della citazione, vero e proprio indice della capacità di dialogo dello scrittore⁴⁶: il poeta non può operare senza ascoltare le voci dei poeti che l'hanno preceduto, instancabile è il suo «Zwiegespräch mit den Toten» (DEJ 99). Al contempo però la sua stessa lirica diventa *Flaschenpost*, i versi sono messaggi in bottiglia lanciati in mare ad uno sconosciuto «Leser der Nachwelt»⁴⁷. La poesia scaturì-

⁴⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 142.

⁴⁶ Cfr. Durs Grünbein, *Z wie Zitat*, in *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 69-73.

⁴⁷ Ossip Mandelstam, *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*, a cura di Ralph Dutli, Fischer, Frankfurt am Main 1994, p. 10. Grünbein deve proprio a Mandel-

sce dunque da uno «Stimmengewirr vieler Zeiten, [...] Zitate und Sprachfetzen» (*GVDH* 21), è dialogo polifonico, scambio col passato e col futuro, prospettiva onnitemporale che nega e supera la temporalità: la capacità propria dell'arte di stabilire connessioni e ricomporre – almeno in parte – i frammenti sembra lasciare un pertugio di speranza che ridimensiona il pessimismo disincantato dello scrittore.

5. Il corpo, la *Wende* e il riflesso condizionato

Nella seconda parte del discorso *Den Körper zerbrechen* (1995), tenuto in occasione del conferimento del premio Georg Büchner, Grünbein narra un episodio che – per quanto irrealistico e affettato possa sembrare – riesce ad illustrare con particolare efficacia l'atteggiamento del poeta verso la storia. Il racconto descrive la sera del 7 ottobre 1989, l'ultimo giorno delle celebrazioni per il quarantesimo anniversario dell'allora ormai agonizzante DDR e il primo di un'ondata di manifestazioni di protesta che nel giro di un mese dileguarono la Germania socialista. Accodatosi agli altri dimostranti della cosiddetta *friedliche Revolution* e rimasto indietro rispetto all'imponente corteo che si snodava per i viali berlinesi, Grünbein s'imbatté – stupito e assieme turbato – in una «macchina mostruosa». Si tratta di un carro armato della NVA, simbolo della guerra fredda e, in generale, della potenza minacciosa della storia. Al cospetto del panzer sovietico il corpo del poeta, per nulla orientato ad una seria resistenza politica, è assalito dal desiderio irrefrenabile di stendersi all'ombra del cingolato, di chiudere gli occhi stanchi e addormentarsi:

Das drohende Fahrzeug, die Maschine der Bürgerkriege, hatte ein uraltes Schlafbedürfnis in mir geweckt. Bis hierher war der Körper gekommen, nun suchte er Ruhe, eine Pause im Fortgang. [...] Ausruhn wollte er, abschalten von Ost und West, von der unseligen Verklammerung des Gespaltenen aller Verhältnisse und Gehirne, sich schlafen legen inmitten des Minenfelds, vergessen die Ohnmacht, die physiologische Diktatur und die jahrelange kollektive Erniedrigung ...

stam la definizione della poesia come messaggio in bottiglia, come calore dialogico e interazione tra un io e un tu, e non come atto di ieratico e impermeabile monologismo *à la* Gottfried Benn. Cfr. Durs Grünbein, *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch [mit Helmut Böttiger] über dialogische und monologische Lyrik*, in Heinz Ludwig Arnold (a cura di), *Text + Kritik. Durs Grünbein*, vol. 153, Richard Boorberg, München 2002, pp. 72-84; Michael Es-kin, *Of Sailors and Poets: On Celan, Grünbein and Brodsky*, in "German Life and Letters", 60.3, 2007, pp. 315-328; Daniele Vecchiato, *MonoLogische Gedichte? Über Durs Grünbeins Rezeption von Gottfried Benn und Ossip Mandelstam*, in "Focus on German Studies", 16, 2009, pp. 3-24.

einschlafen, um die Beleidigung des Intellekts zu vergessen, einen Augenblick Frieden finden, angelehnt an dieses schwere Kettenfahrzeug, das dort wie unbemannt stand. Es war der Körper, der sich hier [...] seiner Erschöpfung hingeben wollte: etwas, das länger ausgeharrt hatte, beklemmender eingezwängt als die immerfort fluchtbereiten Gedanken. Es war, als hätte ich, im Rücken den Panzer, dieses eine Mal die Geschichte verschlafen wollen, minutenlang, bevor alles in Fahrt kam, den Körper vergessend in einem traumlosen Schlaf. (DKZ 21s.)

Questa reazione di riflesso dello scrittore, che di fronte al carro armato altro non può che abbandonarsi al sonno, è la manifestazione più cristallina della sua spossatezza davanti ai processi della storia, del suo desiderio di respingere con disgusto la malia delle ideologie, della sua irritazione per la condizione politica della Germania divisa. Il poeta è «geschichtsmüde»⁴⁸, non vuole più esser travolto dal susseguirsi fiaccante benché routinario degli accadimenti storici: ciò che gli resta da fare è obbedire senza riserve al corpo, ai suoi bisogni primitivi e improcrastinabili, ai suoi riflessi involontari. In linea con parte della sua prima produzione lirica, intenta ad esplorare paesaggi anatomici e cerebrali con una ricerca del dettaglio e del lessico iperspecialistico dal sapore benniano, Grünbein pone qui al centro dell'attenzione il corpo, le elementari funzioni biologiche dell'organismo, la cruda materialità della fisiologia⁴⁹. Solo in questo modo l'uomo riesce a rivendicare la centralità del proprio essere individuo e a prendere congedo

⁴⁸ Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts*, cit., p. 34. Cfr. anche Alexa Hennemann, *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2000, (=Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, vol. 42), pp. 92-97.

⁴⁹ Per analisi e interpretazioni del ruolo del corpo nella «somatische Poesie» (DKZ 7) di Grünbein si vedano, tra gli altri, Anne-Rose Meyer, *Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling*, in «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch», 1, 2002, pp. 106-133; Michael Eskin, *Body Language. Durs Grünbein's Aesthetics*, in «Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft», 37.1, 2002, pp. 42-66; Stefanie Stockhorst, *Ästhetisierung der Anatomie. Medizinische und literarische Referenzräume in Durs Grünbeins Schadelbasislektion*, in Kai Bremer, Fabian Lampart et al. (cur.), *Schreiben am Schnittpunkt*, cit., pp. 191-212; Nicole Birtsch, *Orientierungsversuche im Niemandsland zwischen Medizin und Poetik. Das Verhältnis zwischen Körpergedächtnis und Poesie in Texten von Durs Grünbein*, in Oliver Kohns e Martin Rüssel (cur.), *Einschnitte. Identität in der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, pp. 103-117; Anna Cappellotto, «Sotto la scrittura agisce il nervo». *La poesia cerebrale di Durs Grünbein*, in Massimo Salgaro (cur.), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma 2009, pp. 107-137.

dai meccanismi odiosi della macrostoria, dalle logiche di conflitto e divisione, dalle utopie che manipolano le singole esistenze umane. «Il pensiero utopico, non importa se di sinistra o di destra, è [...] – dalla prospettiva della poesia, il cui unico ideale è quello dell’individuo assoluto – il nemico» (IT 104), sostiene il poeta. E l’argomento ultimo per difendere il soggetto dalla forza fagocitante e oppressiva delle ideologie resta la fragilità del corpo⁵⁰, la caducità della carne, quella democraticissima «Scheiß Sterblichkeit» (G 101) su cui il giovane Grünbein ritorna con programmatica pervicacia.

Questo slancio anti-utopico così caratteristico per il poeta di Dresda trova la sua più lucida espressione nei componimenti che tematizzano la storica svolta del novembre 1989⁵¹. Le poesie di Grünbein sulla *Wende* sono straordinariamente lontane da quel *furor melancholicus*⁵², da quella goffa disperazione che troviamo per esempio nel Volker Braun di *Das Eigentum* (1990)⁵³ o nella lirica post-muro di altri scrittori tedesco-orientali che avevano creduto all’utopia socialista e si ritrovavano ora a dover fare i conti con il suo improvviso svuotarsi di ogni significato. Gli autori meno giovani dell’ormai scomparsa DDR si scoprono bardi di un’ideologia fallimentare: per essi la *Wende* rappresenta una cesura decisiva anche e soprattutto per la loro produzione letteraria, uno spartiacque netto che trasforma «die eigene literarische Arbeit mit einem Mal zur Vergangenheit [...], ohne dass sichergestellt [sei], ob unter den neuen politischen Verhältnissen auch

⁵⁰ «Der Körper in seiner Zerbrechlichkeit ist immer das letzte Argument gegen jeglichen Idealismus und allen Terror der Ideen, seien es nun politische, ökonomische oder ganz allgemein die des Fortschritts, der alles zermalmt» (HNJ 54).

⁵¹ Sulla rielaborazione letteraria della *Wende* in Grünbein si vedano, tra gli altri, Walter Erhart, *Gedichte, 1989. Die Deutsche Einheit und die Poesie*, in Walter Erhart e Dirk Niefanger (cur.), *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*, Max Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 141-165; Nicole Gabriel, *Le poète en “jeune chien garde-frontière”*. Durs Grünbein et la “Wende”, in “Études Germaniques”, 55.1, 2000, pp. 73-95; Fabian Lampart, «Tropismen an den Rändern alter Formen». *Annäherungen an Durs Grünbeins Lyrik aus den Jahren der Wende*, in Willi Huntemann, Malgorzata Klentak-Zablocka et al. (cur.), *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 133-147; Judith Ryan, «Spurlose Frühe». *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, in Holger Helbig (cur.), *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Akademie, Berlin 2007, pp. 163-181; Fabian Lampart, «Der junge Dichter als Sphinx». *Durs Grünbein und die deutsche Lyrik nach 1989*, in Kai Bremer, Fabian Lampart et al. (cur.), *Schreiben am Schnittpunkt*, cit., pp. 19-36.

⁵² Cfr. Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Aufbau, Berlin 2005, p. 460.

⁵³ Cfr. Volker Braun, *Das Eigentum*, in *Lustgarten. Preußen. Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, p. 141.

neue Möglichkeiten des Schreibens gefunden werden können»⁵⁴. Grünbein invece, nato un anno dopo la costruzione del muro di Berlino e cresciuto nella consapevolezza del progressivo sbriciolarsi della DDR, non indugia ad affermare in un'intervista: «Ich hatte das Generationspech, daß ich schon sehr früh an dieses ganze sozialistische Projekt nicht recht glauben konnte»⁵⁵; nella fine della dittatura – e nel conseguente affrancamento dal peso delle contingenze storiche – egli scorge il *movens* principale della propria scrittura. Come osserva Frank Hörnigk,

während der Verlust von Geschichte als Bezugsraum von Handlung und Engagement für die Autoren der älteren Generation in der Regel eine quälende Erfahrung war (und weitgehend geblieben ist), aber auch noch für die Autoren des “Prenzlauer Bergs” eine Erfahrung darstellte, die sie erst erarbeiten mußten, bedeutet das Losgelassensein von Geschichte für Durs Grünbein von vornherein die Voraussetzung seines Schreibens.⁵⁶

Nei *Wende-Gedichte* grünbeiniani non domina certo il lamento per la scomparsa della DDR, quanto piuttosto l'entusiasmo bruciante e provocatorio che è possibile rilevare al meglio nelle trascinanti assonanze, nelle rime interne e nei ritmi cadenzati della poesia *12/11/89*, la terza del ciclo *Sieben Telegramme*, contenuto in *Schädelbasislektion* (1991):

Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt.
Wehleid des Wartens, Langweile in Hegels Schmalland
Vorbei wie das stählerne Schweigen ... Heil Stalin.
Letzter Monstranzen Glanz, hinter Panzern verschanzt.
Langsam kommen die Uhren auf Touren, jede geht anders.
Pech für die Kopffüßler, im Brackwasser abgeseckt.
Revolutionsschrott *en masse*, die Massen genasführt
Im Trott von bankrotten Rotten, was bleibt ein Gebet:
Heiligem Kil Il Sung, Phönix Pjönjangs, bitt für uns. (G 152)

Tra i molteplici piani di lettura di questo testo il più rilevante è senza dubbio quello poetologico, evidente già dall'invocazione rivolta alla poesia nel primo verso: il testo poetico (e, diremo, lo stesso scrittore) può «tor-

⁵⁴ Achim Geisenhanslüke, *Durs Grünbein und das Ende der Utopien?*, in Dieter Burdorf (cur.), *Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott*, Institut für Kirche und Gesellschaft, Iserlohn 2004, pp. 63-78, qui p. 64.

⁵⁵ Durs Grünbein, *Tausendfacher Tod im Hirn*, cit., p. 221.

⁵⁶ Frank Hörnigk, *Bilder des Organischen in der DDR-Literatur. Eine Beispielsreihe aus vier Jahrzehnten*, in Hartmut Eggert, Erhard Schütz et al. (cur.), *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, Iudicium, München 1995, pp. 285-302, qui p. 298.

nare in sé» e rallegrarsi perché con la caduta del muro di Berlino sono venute meno tutte le pressioni eteronome, i tabù e i ricatti psicologici esercitati dal sistema dittatoriale sui processi creativi. Per nulla volto all'*engagement* politico, Grünbein si concentra dunque anzitutto sulle ripercussioni della *Wende* sull'arte del poetare: mentre prima le possibilità della parola erano limitate, ora la camicia di forza che le conteneva si strappa, i rigidi dogmatismi scompaiono, e con essi il «lamento dell'attesa», la «noia» e il tormentato «silenzio d'acciaio». L'assolutezza dell'io ha riguadagnato il proprio primato, la piena libertà degli individui si esprime in un confuso formicolio in cui «gli orologi vanno in tilt, ciascuno va a modo suo»: è scomparso l'orario univoco dettato dal regime, ora le lancette dei singoli scandiscono ritmi del tutto autonomi. Gli orologi su di giri, oltre a celebrare l'estremo soggettivismo tanto anelato, simboleggiano l'inizio di un nuovo concetto di storia, completamente privo di un *telos*; si tratta di una post-storia, di una storia che non avanza razionalmente ma sguazza nel caos dell'atemporalità, di una fine della storia dunque, come sembrano suggerire le espressioni «scomparso», «ultimo», «sprofondato», «ciò che resta». La DDR viene caratterizzata come surrogato di un credo religioso («Splendore di ultimi ostensori, barricati dietro carri armati») e al contempo come ridicolo fascio di ideologie senza senso di cui ci si vuole sbarazzare («Rottami rivoluzionari *en masse*). L'io lirico osserva spietato il dissolversi della Germania socialista e irride salace i nostalgici del muro, ai quali non resta che pregare Kim Il Sung, l'allora capo di stato nordcoreano ancora capace di tenere in piedi una dittatura simile a quella della DDR: è lui la «fenice di Pyongyang», il prode custode di una città murata della Corea divisa. Notevole è la sapiente commistione che Grünbein riesce ad operare tra il lessico sacro («lamento», «ostensori», «santo», «preghiera» e il litanico «ora pro nobis»), il materiale linguistico della trivialità quotidiana e il politichese della stampa sensazionalista: ne risulta una gustosa polifonia, coniugata in modo altamente consapevole con la tradizione letteraria, che è la realizzazione concreta di quel nuovo linguaggio – finalmente libero, fresco e originale – ricercato dal poeta.

A quasi un decennio più tardi risale un altro testo sulla *Wende*, la poesia *1989*, contenuta nel trittico *Novembertage*⁵⁷, nella raccolta *Nach den Satiren* (1999). Qui il poeta descrive, con fare meno vigoroso ed entusiasta, l'at-

⁵⁷ In questo ciclo Grünbein passa in rassegna la storia tedesca rintracciando – come già fecero Günter Grass e altri – la ricorrenza del mese di novembre in alcune tra le tappe più significative del Novecento: nella poesia *1989* viene evocata appunto la caduta del muro, in *1918/19* l'assassinio di Rosa Luxemburg e in *1923* il putsch di Monaco.

mosfera di quella sera novembrina in cui Günter Schabowski commise il celebre errore nell'altrettanto nota conferenza stampa:

An diesem Abend brach ein Stottern die Gesetze,
Ein Lesefehler hob die heiligen Verbote auf.
So nüchtern wie die Meldung in die Welt ging
Vor Mikrophon und Kamera, war jener Spuk vorbei,
Den sie verordnet hatten. Erstmals sah man
Die kommunistischen Auguren zögernd lächeln
Wie Spieler, die verlieren, und jetzt wissen sie,
Was sie, gewiegt in Sicherheit, vergessen hatten.
Mit einer letzten Drohung, einer Atempause,
Erklärten Greise meine Geiselnahme für beendet.
In dieser Nacht, als man die Schleusen aufzog,
Ergoß ein Menschenstrom sich in den hellen Teil
Der Stadt, die eine Festung war seit dreißig Jahren,
Geschleift von einem falschen Wort im Protokoll.
Bevor die Eisentore widerriefen, hob die Menge
Den Bann auf, der hier alle Muskeln lähmte.
Mit offenem Mund am Straßenrand ein Offizier
Stand wie verrenkt, weil kein Befehl mehr lenkte,
Das Machtwort ausblieb wie seit Jahren nie.
Als gegen Morgen auf den Boulevards im Westen,
Nach Feuerwerk und Kreisverkehr und Tränen,
Das Freibier ausging, war das Glück vollkommen.
Bei einer Kreuzung stand verlassen, abgebrannt
Bis zu den Rädern, ein *Trabant*, und die Besitzer
Hatten den Autoschlüssel an den Baum gehängt.
Von ihren Kindern angetrieben, ganze Clans
Zogen durchs Zentrum, orientierungslos und still.
Die ersten schliefen schon, sie lagen eingerollt
Vorm Kaufhaus selig unter den Vitrinen,
Auf teurem Pflaster träumend freien Grund. (NDS 64s.)

Non manca anche qui una certa ironia – la si legge in filigrana dietro l'atteggiamento più sobrio di distaccato cinismo – e tuttavia essa non basta a coprire l'amarezza dell'io lirico, che definisce la vita nella DDR come un «incubo», una «presa in ostaggio», un «incantesimo» di magia nera, la reclusione in una città-fortezza. Nella loro autorità quasi religiosa i teologi del comunismo appaiono come anziani auguri dell'antica Roma; sino a quel 9 novembre avevano dettato «i sacri divieti», tenendo salde in mano le redini del gioco, e ora si trovano d'improvviso – balbuzienti, la fronte imperlata di sudore – alla fine della partita, di fronte ad un'imbarazzante autorete.

Le folle che inondano le strade di Berlino una volta spalancati i confini murati vengono descritte finemente da Grünbein, che restituisce con fare cinematografico una carrellata di immagini di quella sera, impresse ormai nella memoria collettiva – dai volti disarmati degli ufficiali alle frontiere alla birra offerta nelle *Kneipen* della città, dalle lacrime dei berlinesi all'assalto delle variopinte vetrine dei negozi occidentali, sino al simbolico incendio di una *Trabi*, la gloriosa utilitaria della DDR. La posizione marginale con cui il *flaneur* Grünbein registra queste immagini coincide con la fredda distanza con cui il poeta osserva il crollo del muro. Nel discorso *Kurzer Bericht an eine Akademie* (1995) egli scrive: «Ich habe, so sehr es mich manchmal beschämt, den Zerfall der Diktaturen im Osten tatsächlich als einen Zerfall erfahren, das heißt grundsätzlich passiv, als politloser Tagedieb, wenn auch mit gelegentlicher amüsiertes Teilnahm an Kritik und Demonstrationen» (DKZ 34s.). Questa cinica passività, la divertita atarassia con cui Grünbein osserva lo sfascio della DDR è percepibile anche nella descrizione dell'ingenuo entusiasmo dei suoi connazionali, che nell'atmosfera di euforia collettiva si riversano nelle strade per lasciarsi trascinare – una folla acefala – dal risucchio della massa in festa. In questo modo, pare suggerire il poeta, essi appiattiscono la loro individualità, annullando così la libertà appena riconquistata: seguendo quasi con un riflesso involontario i movimenti automatici della ressa, i tedeschi dell'Est mostrano di portare ancora in sé le conseguenze deformanti dell'antipluralismo di regime.

È curioso osservare come Grünbein faccia ricorso, per spiegare i meccanismi di azione della dittatura sulla psiche dell'individuo, al concetto di «riflesso» come risposta involontaria e spesso inconsapevole del sistema nervoso ad uno stimolo esterno. Il ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*, dodici componimenti raccolti in *Schädelbasislektion*, è dedicato giustappunto all'etologo russo Ivan Petrovič Pavlov, teorico del riflesso condizionato, e ai suoi cani da laboratorio. Il ricercatore, premio Nobel per la medicina nel 1904, è passato alla storia per aver rilevato che la secrezione salivale dei cani sui quali conduceva gli esperimenti poteva essere stimolata anche senza mostrare loro il cibo: era sufficiente educare gli animali accompagnando iteratamente il trillo di un campanello alla razione giornaliera di carne, e dopo qualche tempo sarebbe bastato il solo stimolo sonoro a far venire loro l'acquolina in bocca. Pavlov dunque dimostrò che una reazione dell'organismo può essere indotta dall'esterno, i comportamenti del singolo manipolati da un sadico *deus ex machina*. In un colloquio con Aris Fioretos Grünbein afferma che la teoria pavloviana del riflesso condizionato – a differenza di quella sulla nevrosi elaborata da Freud, più adatta forse a illustrare i meccanismi comportamentali delle società bor-

ghesi – gli è parsa ideale per descrivere la vita nel mondo d’oltrecortina: «Verdrängung und Wunsch schienen ebenso abgeschafft wie die sexuellen Traumata, die ödipalen Konflikte in der Kleinfamilie. Was zählte, war der indirekte Reiz, die Befehlsstruktur, die kollektive Konditionierung. Das Körperliche dominierte das Symbolische» (AF 493). Nei quadri lirici del malinconico *Portrait* il poeta tedesco-orientale assume le sembianze di un cane di frontiera che vaga solo e senza meta per le terre desolate che la storia ha diviso in settori. Descrivendo con gli occhi di un cane addomesticato la dimensione psicologica di chi viveva nella DDR, Grünbein vuole mostrare come le strutture sovraindividuali guidassero le azioni del singolo, come la collettività avesse costantemente la meglio sulla soggettività. L’immagine del paziente animale domestico, pronto ad accompagnare con cieca fiducia i propri padroni e a piegarsi alle loro volontà con dedita sottomissione, ricorda per certi versi il *Woyzeck* (1836) büchneriano: «[d]er Mensch wird präsentiert als Objekt von Manipulationsstrategien, als Fehler im eigenen System»⁵⁸. La dipendenza, il condizionamento perpetuo e l’asfissiante senso di incapacità all’azione emergono alla fine del primo segmento del ciclo, in cui si legge che «Hundsein ist Müssen, wenn du nicht willst, Wollen / Wenn du nicht kannst und immer schaut jemand zu» (G 185).

Il socialismo reale ha rappresentato secondo il poeta la drammatica trasposizione dell’esperimento di Pavlov dal cane all’uomo⁵⁹:

Die Frage, ob der Mensch sich eher als Seelendarsteller seiner Mythen und Träume, Vollblutakteur seiner Wünsche und Obsessionen präsentierte oder sich einfach auflösen lasse in die Gesamtheit seiner angeborenen und bedingten Reflexe, war unter kollektivistischen Bedingungen völlig überflüssig. Der Mensch war die Summe seiner Pawlowschen Reflexe und fertig. (GVDH 47s.)

Per Grünbein i cittadini tedesco-orientali sono stati trattati come vere e proprie cavie da laboratorio, l’intera esperienza della DDR è stata un «großangelegte[s] Tierexperiment» (AF 493)⁶⁰, per il quale il muro di Ber-

⁵⁸ Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*, cit., p. 67.

⁵⁹ A tal proposito si veda Anna Cappellotto, *Vom Pawlowschen Hund zum Grenzhund Durs Grünbeins. Berührungspunkte zwischen sozialen und ästhetischen Experimenten*, in Raul Calzoni e Massimo Salgaro (cur.), «Ein von der Phantasie geführtes Experiment». *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2009, pp. 337-358.

⁶⁰ Similmente, nel testo di una lezione tenuta a Berlino a inizio 2008, Grünbein definisce la DDR come «eine reine Tierpflegerfantasie [...]: ein Ensemble säuberlich angeordneter Vitrinen, Volièren und Freigehege, das seine Besucher mit der Exotik totalitärer

lino ha offerto le condizioni di lavoro più favorevoli: «In der isolierten Zone herrschten die idealen Bedingungen zur Arbeit am Neuen Menschen» (AF 493). Chiusi in gabbia, gli abitanti della Germania socialista potevano essere meglio controllati e meglio manipolati. Al momento dell'apertura dei confini però l'esperimento si rivelò una fallimentare chimera: con la *Wende* si verificò qualcosa di simile a quanto accaduto nel laboratorio di Pavlov dopo una catastrofica inondazione delle celle di reclusione degli animali – i cani, scossi dall'evento, rimossero di colpo tutti i comportamenti riflessi che lo scienziato aveva loro pazientemente inculcato negli anni.

6. Riflessioni conclusive

Nel panorama letterario della Germania riunificata la posizione di Durs Grünbein nei confronti della ex-DDR è senza dubbio tra le più interessanti e meno convenzionali. Contrassegnate da mordace sarcasmo e affascinante ambiguità, le poesie che tematizzano l'esperienza dell'autore nello stato della SED – sotto forma di descrizione a presa diretta o di rielaborazione dei ricordi della fanciullezza – sono tutte accomunate da un senso di profondo disagio nei confronti del sistema antidemocratico. Nel rappresentare la grigia quotidianità nella periferia di Dresda, nel denunciare la soffocante ingerenza del regime nella vita degli individui, nel tratteggiare il desiderio di fuga da uno spazio opprimente, nel delineare una propria idea di storia al di là degli schemi normali della temporalità, e infine nel dipingere l'epilogo pacifico della *Wende*, Grünbein dimostra – a dispetto di quanto proclamato in diverse occasioni – di essere stato (e di continuare ad essere) profondamente influenzato, anche nella propria scrittura, dall'esperienza biografica nella Germania socialista. Il crollo del muro di Berlino rappresenta per il poeta un evento liberatorio, la necessaria premessa per una scrittura scevra di condizionamenti esterni. In un passo dei suoi appunti berlinesi Grünbein annota:

Ein befreiendes Jahr, ein erschöpfendes Jahr: 1989. Wieviel Rhizinusöl mußte fließen, wie lange hatte gedruckt und gepreßt werden müssen, ehe die verdauungsgestörten Ostler endlich den Durchbruch schafften von der Kolik zur erlösenden Defäkation. 1989 war das Jahr, als die Latrinen geflutet wurden, die Lagertore sich öffneten. (DEJ 243)

Normalität erfreute». (Cfr. Andreas Kilb, *Der junge Albatros. Durs Grünbein redet über seine Dresdner Kindheit*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 14.01.2008, p. 31).

Con questa metafora fecale – si è visto come la dimensione corporea sia fondamentale per il poeta – Grünbein saluta la svolta come momento di liberazione e benessere fisiologico dopo la prolungata stipsi dello *status quo*. Con la *Wende* e lo spalancarsi dei confini, nonostante l'iniziale capogiro per le nuove possibilità che si offrivano all'io, il corpo del singolo torna a rivendicare prepotentemente la propria centralità:

Mit der Befreiung kam nun zum ersten Mal das Gefühl der Ortlosigkeit auf, des Hineingleitens in einen vollkommen unbekanntem, enormen Raum [...]. Das Gefühl, als durchaus berauschend empfunden, war auch innerlich grenzauflösend. Seine Majestät, der Körper, meldete sich und mit ihm eine völlig neue Erscheinung: das strömungs-offene Ich. Es war, als wäre man nach einem schweren historischen Unfall, einer Massenkarambolage, unter den Trümmern hervorgekrochen, selber leicht leckgeschlagen, aber wie neugeboren.⁶¹

E alla nuova fase storica e biografica corrisponde, sul versante della produzione letteraria, una nuova fase di sperimentazione che porta il poeta nel giro di pochi anni a trovare la consacrazione definitiva. Dopo la riunificazione delle due Germanie Grünbein – anche sotto le spinte del mondo culturale tedesco, che attendeva con ansia l'arrivo di un messianico poeta nazionale – viene incoronato lo scrittore *gesamtdeutsch* per antonomasia, un'eccellenza estetica dal passato non compromesso, capace di farsi portavoce delle istanze di *Wessis* e *Ossis*. Per quanto nella sua opera ricorrono costantemente immagini e memorie della DDR, l'autore tiene a sottolineare la propria distanza dalla dittatura e ribadisce lo scetticismo verso ogni balzana «ostalgia» di quei tempi:

der hier spricht, ist ein Aussteiger. Wo immer ihn seine Erinnerungen literarisch noch hinführen werden, eines dürfte nun klar sein: Die DDR war für ihn keine kuschelige Zone, kein Kindergeburtstag mit roten Fähnchen und lieben Sandmann-Wiegenliedern, kein gelobtes Arbeiter-und-Bauern-Reservat und erst recht keine heimliche Gelehrtenrepublik. Sie war ein ehrgeiziges Sozialexperiment, das seine Kindheit und Jugend in Anspruch nahm, und er ist heilfroh, daß es so glimpflich zu Ende ging und das Labor zum Schluß nicht allen noch um die Ohren flog. Dankbar ist er, daß im Moment ihres Bankrotts die besten Jahre noch vor ihm lagen, daß er nicht bereuen muß, seine Zeit mit nichtigen innerbetrieblichen Reparaturen und Reformversuchen vergeudet zu haben. Er war gerade noch rechtzeitig davongekommen, bevor das Stockholm-Syndrom, die Identifika-

⁶¹ Durs Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte*, cit., p. 34s.

tion mit seinen Geiselnern, auch ihn schwachmachen konnte. Noch war es für ihn nicht zu spät, die Welt außerhalb der Mauern, das riesige kapitalistische Schreckenskabinett mit seinen Schönheiten und Absurditäten, selbst zu entdecken. Seither kann er in aller Ruhe darüber nachsinnen, was so fatal falsch war an den Paradiesen der Intoleranz.⁶²

Lista delle abbreviazioni

- G *Gedichte. Bücher I-III (Grauzone morgens, Schädelbasislektion, Falten und Fallen)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.
- DKZ *Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995*, Mit der Laudatio *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund* von Heiner Müller, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.
- GVDH *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.
- NDS *Nach den Satiren. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- DEJ *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- SFÜ *Strophen für übermorgen. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

- VL Durs Grünbein, *Schnell gesagt ist halb zerfallen. Gespräch [mit Via Lewandowsky]*, in Liane Burkhardt e André Meier (cur.), *Bemerke den Unterschied. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg (11. April – 5. Mai 1991)*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1991, pp. 30-33 e 51-53.
- BS «*Poetry from the bad side*». *Gespräch mit Thomas Naumann*, in “Sprache im technischen Zeitalter”, 124, 30, 1992, pp. 442-449.
- AF *Gespräch [mit Aris Fioretos] über die Zone, den Hund und die Knochen*, in “Akzente. Zeitschrift für Literatur”, 43.6, 1996, pp. 486-501.
- HNJ *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Köln 2001.
- RD *Gespräch [mit Renatus Deckert]*, in Renatus Deckert (cur.), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Insel, Frankfurt am Main e Leipzig 2005, pp. 187-223.
- IT *Anatomia dell'io. Un dialogo tra Durs Grünbein e Italo Testa su lirica e soggettività*, in “La società degli individui”, 25, 9, 2006, pp. 99-124.

⁶² Durs Grünbein, *Unfreiheit*, cit.

Fee-Alexandra Haase
(University of Nizwa, Sultanate of Oman)

*Die Tradition der Beredsamkeit und deutschsprachiger Rhetoriklehre
im 19. Jahrhundert
Mit einem bibliographischen Anhang "Deutschsprachige
Rhetorik-Handbücher des 19. Jahrhunderts"*

Abstract

This article focuses on rhetorical handbooks written in Germany during the 19th century. It traces back the tradition of rhetorical handbooks, which started in ancient Greece and developed into a branch of literature in Europe, where it is attested in various languages of the young national states. The books written and edited during the 19th century contribute to the history of rhetoric in Europe and demonstrate how rhetoric was implemented into the German educational system of the 19th century. A list of handbooks published during this period is a complementary element of research presented in this article.

Innerhalb der historischen Rhetorikforschung hat sich in vielen historischen Abschnitten eine evolutionsgeschichtliche Perspektive stufenhafter Entwicklung rhetorischer Kultur durchgesetzt. Diese Perspektive hat zum einen wissenschaftstheoretische Grundlagen. Zum anderen reflektieren Vertreter dieses Ansatzes typische geisteswissenschaftliche Konstruktionen der Forschung wie die *Querelle des anciennes et nouveaux* oder den Gegensatz zwischen neuer und alter Rhetorik. Diese historische Konzeption vom Entstehen und Niedergang der Rhetorik hat wissenschaftstheoretisch ihre Terminologie in der dialektischen Antithetik zwischen "*rhetorica antiqua* und *nova*" bzw. "*old and new rhetoric*" und "*neuer und alter Rhetorik*" gefunden, die von ihren Autoren seit der Antike zur Abgrenzung mit dem Anspruch auf Legitimation und Innovation eingesetzt wurde. In der Forschung zur Rhetorik-Geschichte hat sich für das 19. Jahrhundert durch diese Perspektive die Bewertung dieses Jahrhunderts als Epoche des Niedergangs der Redekunst verbreitet. Wir werden sehen, wie dieses systemimmanente theoretische Konzept der Rhetorik und ihrer wissenschaftli-

chen Rezeption zum einen zu den Bedingungen der topisch argumentierenden historischen Reflektion dieser Wissenschaft zählt. Zum anderen werden wir empirisch die Bedingungen der de facto vorhandenen Rhetorikvertreter und Institutionen des 19. Jahrhunderts betrachten. Die Rhetorik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist – im Gegensatz zur Rhetorik des 18. Jahrhunderts, in der sie noch eingebettet in der Tradition der *artes liberales* Lehrfach der Universität war – in verschiedenen akademischen Disziplinen vertreten. Die Altphilologien sind Ort der historischen Rhetorikforschung. Theologie und Jurisprudenz sind die Bereiche, die im 19. Jahrhundert aktiv rhetorische Lehrwerke zur Ergänzung ihres Lehrplans produzieren. Das gymnasiale Schulwesen und Hochschulen sind weitere Organe, die im Rahmen der Sprachpflege rhetorische Lehrbücher produzieren. Für die Rezeption der Rhetorik sind Philosophie und Ästhetik weitere akademische Bereiche.

Dieser Beitrag soll die zum einen die Bedingungen der Tradition der Rhetorik in ihrer akademischen Überlieferung untersuchen. Das heißt: Die Bedingungen, unter denen das Lehrsystem seit der Antike tradiert wurde, werden hier für den deutschen Kulturraum betrachtet. Aus linguistischer Perspektive gilt diese Untersuchung nicht der Pragmatik der Rhetorik (*rhetorica utens*), sondern der Überlieferung des Lehrsystems (*rhetorica docens*) in diesem Zeitraum. Zum anderen möchte diese Arbeit einen Beitrag zur Erschließung leisten, indem die Quellen dieser Überlieferung bibliographisch erschlossen werden. Diese Überlieferungsgeschichte verläuft unter den veränderten Bedingungen der wissenschaftlichen Fächer im 19. Jahrhundert, an denen die Rhetorik zu dieser Zeit partizipiert. Dieses sind die Altphilologien, die Philologie der zeitgenössischen Sprachen und kulturwissenschaftliche, historische und theologische Disziplinen. In der Tradition der Lehre beschränkt sich diese Abhandlung auf eine Darstellung der “rein rhetorischen” Quellen in der Bibliographie, während im ersten Teil die Bedingungen und Funktionen der Rhetorik zu ihren Nachbardisziplinen unter dem Einfluss eines für dieses Jahrhundert kennzeichnenden historisierenden Blickwinkels der Wissenschaften (im Sinne einer zielgerichteten Quellen der Vergangenheit untersuchenden Forschung, die neben dem Empirismus steht) betrachtet werden¹. Mit anderen Worten:

¹ Vgl.: Busch, Werner: «Klassizismus». In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Herausgegeben von Gert Ueding. Bd. 4. Tübingen 1998. Sp. 1070 - 1081 – Breuer, Dieter: Schulrhetorik im 19. Jahrhundert. In: Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte und Wirkung in Deutschland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. v. H. Schanze. Frankfurt a. M. 1974. S. 119-153 – Breuer, Dieter: In: Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte und

Die Frage, welche Systembereiche des rhetorischen Modells in Rhetoriken des 19. Jahrhunderts erfasst werden und somit den Erhalt des Modells nahe legen, wird vor dem Hintergrund des Topos vom Verfall der Rhetorik und der Betrachtung des wissenschaftstheoretischen Standpunkts der Rhetorik innerhalb der Wissenschaften des 19. Jahrhunderts aufgezeigt.

Der Verfalls-Topos der Rhetorik

Die Klage um den Niedergang der Rhetorik ist nahezu so alt wie diese Disziplin. Bereits Quintilian hob in seiner *Institutio oratoria* hervor, dass die Beredsamkeit unter seinen Zeitgenossen gegenüber der klassischen Zeit an Qualität einbüße. Nun findest du in der Literatur zur Geschichte der Rhetorik die Vorstellung von dem Verfall der Beredsamkeit quasi als topisches Inventar bei der Rezeption dieser Disziplin. Derartige Entwicklungsvorstellungen finden sich in historischen Geschichtsmodellen seit der Antike. Freilich stoßen wir auch bei der Nachbar-Disziplin der Rhetorik innerhalb des bis in die Neuzeit geltenden Modells der *artes liberales* – der Poetik – ebenfalls auf die Idee der historischen Entwicklung von Kultur. Die frühesten Belege für eine kulturgeschichtliche Konzeption durch Aufstieg und Niedergang findet man bei Xenophanes, der den Fortschritt aus dem technischen Vermögen vor allem im Bereich der Landwirtschaft ableitet. Der Hesiodische Glückszustand vor der Geschichte war ein Geschenk der Götter an die passiven Menschen. Das goldene Zeitalter ist kein Naturzustand, sondern entfaltet sich als ein Kulturzustand unter einer "Regierung". Diese kulturhistorische Vorstellung der Entwicklung einer Kultur bzw. der Abfolge verschiedener kultureller Epochen oder Zeitalter (*aetates*) liegt – in ihrer positiven Formulierung als Entwicklung zu einer besseren Kultur oder als Dekadenz-Prinzip von der höheren Gesellschaft zur niederen kulturhistorischem Prozess-Denken von Tacitus ebenso wie von Karl Marx historisch wertenden Konzepten zugrunde. Vor dem Hintergrund dieser entwicklungsgeschichtlichen Kulturvorstellungen werden nun die Darstellungen von der Dekadenz rhetorischer Belehrsamkeit bei verschiedenen Autoren von der antike bis zur Moderne betrachtet.

Betrachten wir nun Verfechter der Dekadenz-Theorie. Die historische Rhetorikforschung des 20. Jahrhunderts hat das 19. Jahrhundert als Zeitalter der Dekadenz der Rhetorik eingeordnet. Olof Gigon schränkt die Kultur der Rhetorik in der Antike ein: «*Gebliht hat sie überhaupt nur in Athen*

Wirkung in Deutschland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. v. H. Schanze. Frankfurt a. M. 1974. S. 217-355.

und nur waehrend rund fünf Generationen. In dem Augenblick, da Athen politisch zu einer musealen Provinzstadt wurde, starb sie in ihrer bisherigen Form ab»². Zu einem historischen Phänomen der Geschichtsschreibung der Rhetorik gehört die Konzeption des Niedergangs der Rhetorik als Forschungsbeitrag. Wir finden allerdings auch gegensätzliche Ausdrücke, die eine Wiedergeburt der Rhetorik thematisieren. Olaf Kramer spricht von der "Wiedergeburt der Rhetorik": «Die Wiedergeburt der Rhetorik vollzieht sich dabei in vielfachen Wiederholungen, viele Referenzen an die Rhetorik zeugen von der Popularität der Disziplin, so Paul de Mans Rückgriff auf das Analyseinstrument Rhetorik oder gar das jubelnde Bekenntnis zur Rhetorik als Instrument für die kritische Textinterpretation [...]»³. Die bildungsgeschichtliche Stellung, sozialhistorische Einbettung und poetologische Bedeutung der Rhetorik um das Jahr 1800 sind mehrfach heftig und kontrovers diskutiert worden. Nach Ansicht von Walter Jens beispielsweise liegen die Ursachen für die massive Kritik an der Rhetorik im späten 18. Jahrhundert in der eskapistischen Ideologie des Bürgertums.⁴ So sprach Joachim Goth in seiner Untersuchung zur Rhetorik Nietzsches von einer Tradition der Rhetorik-Verachtung in Deutschland⁵. Nach gängiger Lehrmeinung bringt das 19. Jahrhundert einen Bruch in der Wissenschaftsgeschichte. Die Rhetorik verliert so ihren institutionellen Platz in Universität und an Schulen im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, in dem die Rhetorik als bedeutender Teil des Bildungssystem in Deutschland an Universitäten und Schulen Bestandteil des Lehrplans war. Rhetorische Lehren prägten Literatur, Philosophie und Kunst. Der These, dass der Verfall der wissenschaftlichen Disziplin Rhetorik sich vor allem in Deutschland besonders deutlich abzeichnet, werden prominente Vertreter dieser Zeit gegenübergestellt. In Lausbergs *Handbuch der Rhetorik* finden wir einen Ansatz für die Vergleiche zwischen antiker Rhetorik-Terminolo-

² Gigon, Olaf. «Das Hellenische Erbe». Erstmals publiziert in: Propylean Weltgeschichte. Frankfurt am Main/Berlin 1968. Band 3 (S. 573-674). Die Kunst des klugen Arguments (S. 659-661). Universitaet Essen. 23. Mai 2009. – http://www.seam.uni-essen.de/geschichte/theorie/gigon_rhetorik.html.

³ Kramer, Olaf. «Von der Macht im Reich der Wahrscheinlichkeit. Gründe, Wirkungen und Grenzen der postmodernen Rhetorikrenaissance». Gradnet. 23. Mai 2009. – [Http://www.gradnet.de/pomo2.archives/pomo2.papers/kramer00.htm](http://www.gradnet.de/pomo2.archives/pomo2.papers/kramer00.htm).

⁴ Vgl.: Jens, Walter: Rhetorik. In: Kohlschmidt, Werner; Mohr, Wolfgang (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet v. Paul Merker und Wolfgang Stammer. 2., neu bearb. Aufl. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter 1977. S. 432-456 – Fuhrmann, Manfred: Rhetorik und öffentliche Rede. Über die Ursachen des Verfalls der Rhetorik im ausgehenden 18. Jahrhundert. (Konstanzer Universitätsreden 147). Konstanz 1983. S. 17-19.

⁵ Goth, Joachim: Nietzsche und die Rhetorik. Tübingen 1970. S. 4-7.

gie und der Literatur und Ihrer Philologie in der Neuzeit bis zur Moderne. Jakob Burckhardt erwähnt in *Die Kultur der Renaissance in Italien* (4, 1) den Einfluss antiker Rhetorik und Epistolographie auf die Renaissance. Gutzkow bemerkte in seiner Theaterkritik *Madame Birch-Pfeiffer und die drei Musketiere* die *Lampen-Rhetorik* dieser Schriftstellerin⁶. Von der Literaturkritik des 20. Jahrhunderts wurde ebenfalls der Topos vom Verfall der deutschen Rhetorik proklamiert. Olof Gigon stellte auch fest, dass «*angesichts der Leistungen der antiken Redekunst*» [...] *man die Feststellung nicht umgehen koennen*» wird, «*dass eine ganze Zone der Lebenserfahrung und Lebensbewaeltigung im 19. und 20. Jahrhundert um eines problematischen Ideals der schlichten Sachlichkeit willen verschuettet worden ist*»⁷. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fristete die rhetorische Theorie nach Ueding «*ein kummerliches Dasein in Schwundstufen wie der Sprecherziehung*»⁸.

Im 19. Jahrhundert wurde universal Elementarbildung eingeführt. Ausdifferenzierung des geisteswissenschaftlichen Fächerkanons fand im 19. Jahrhundert anknüpfend an die älteren Disziplinen Philosophie, Klassische Philologie, Geschichte und Orientalistik statt. Eine Traditionslinie der Rhetorik im 19. Jahrhundert ist die Altphilologie. Friedrich Blass veröffentlicht seinen literarhistorischen Versuch *Die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus* im Jahre 1865. Hier wird der Niedergang der Rhetorik nach dem Augusteischen Zeitalter im Übergang von attischer Beredsamkeit und Asianismus beschrieben: «*Am Anfang, bei der Nachblüte der attischen Beredsamkeit, fließen die Quellen, reichlicher, und der Nachsommer des Schönen zeigt auch, nach dem alten Worte, noch ein gewisse Schönheit; aber je weiter wir kommen, desto mehr wächst die Verderbnis des Geschmacks und vermindert sich unsere Kenntnis.*»⁹ Prominente Vertreter des Topos finden sich auch in der Antike. Cicero behandelt die Ursachen für den Verfall der politischen Kraft Roms. Petronius Arbiters *Satyrice* kann als satirisch-parodistischer Roman oder romanhafte Satire verstanden werden. Es spiegelt in komischer Weise die kulturellen und sozialen Verhältnisse dieser Epoche wider: den Verfall der Sitten und der Bildung, den gesellschaftlichen Aufstieg und das Leben von ehemaligen Sklaven. Der Dialog des Publius Cornelius Tacitus *Über Ursachen der korrumpierten Rede* die ist das

⁶ Gutzkow, Karl. *Berlin - Panorama einer Weltstadt*. Projekt Gutenberg. 23. Mai 2009. – [Http://gutenberg.spiegel.de/gutzkow/berlin/berln331.htm](http://gutenberg.spiegel.de/gutzkow/berlin/berln331.htm).

⁷ Gigon, Olof: «Das hellenische Erbe». In: Propylaen Weltgeschichte. Frankfurt am Main und Berlin 1968. Band 3. S. 573-674. Zitat S. 674.

⁸ Ueding,; Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik*. 1994. S. 100-204.

⁹ Blass, Friedrich: *Die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus*. Berlin 1865. S. 2-3.

prominenteste Zeugnis für den seit Ende der römischen Republik beklagten Verfall der Redekunst. Der Geschichtsschreiber Tacitus nennt in seinem *Dialog über die Redner* als Ursache, dass seit Rom seine republikanische Freiheit eingebüßt hat und unter die Herrschaft eines einzigen Mannes, des Tyrannen, gekommen ist, die freie Redekunst keinen Platz mehr hat. In dem Augenblick, da Athen politisch zu einer musealen Provinzstadt wurde, starb die Beredsamkeit in ihrer bisherigen Form ab: «*Angeichts der Leistungen der antiken Redekunst wird man die Feststellung nicht umgehen können, dass eine ganze Zone der Lebenserfahrung und Lebensbewältigung im 19. und 20. Jahrhundert um eines problematischen Ideals der schlichten Sachlichkeit willen verschüttet worden ist*»¹⁰.

Es handelt sich bei der Vorstellung vom Niedergang der Rhetorik um eine topische Argumentation. Diese Argumentation bezieht ihre Argumente aus den jeweils zeitgenössischen Gegnern der Rhetorik, die der Qualität einstiger Redner oder Epochen gegenübergestellt wird. Der Dichter Petronius spricht im *Satyricon* II von der *corrupta eloquentia*: «*[II] Nuper ventosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit animosque iuvenum ad magna surgentes veluti pestilenti quodam sidere adflavit, semelque corrupta regula eloquentia stetit et obmutuit. Ad summam, quis postea Thucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? Ac ne carmen quidem sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem canescere. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit*»¹¹. Thema des Abschnitts 2, 10 der *Institutio oratoria* ist die Deklamation (*declamatio*) und der Niedergang der Beredsamkeit durch den Asianismus. Quintilian bemerkt zum Verfall der Beredsamkeit (Inst. orat. 2.10) den Schwulst-Stil, der von den Asianisten praktiziert wurde: «*Erat optimum, sed certe sint grandia et tumida, non stulta etiam et acrioribus oculis intuenti ridicula, ut, si iam cedendum est, impleat se declamator aliquando, dum sciat, ut quadrupedes, cum uiridi pabulo distentae sunt, sanguinis detractioe curantur et sic ad cibos uiribus conseruandis idoneos redeunt, ita sibi quoque tenuandas adipēs, et quidquid umoris corrupti contraxerit emittendum si esse sanus ac robustus uolet*». Quintilians Werk *De causis corruptae eloquentiae* gilt als verloren. Auch in der Renaissance wird der Verfall der Redekunst überliefert, der den Gegensatz zur klassischen Rhetorik

¹⁰ Gigon, Olof: Das Hellenische Erbe. Erstmals publiziert in: Propylean Weltgeschichte. Frankfurt am Main/Berlin 1968. Band 3 (S. 573-674). Die Kunst des klugen Arguments (S. 659-661). Universitaet Essen. 23. Mai 2009. – http://www.seam.uni-essen.de/geschichte/theorie/gigon_rhetorik.html.

¹¹ Petronicus. *The Satyrion*. Tr. Alfred R. Allinson. Sacred Texts. 28. Mai 2009. – <http://www.sacred-texts.com/cla/petro/satyrilat/sat1002.htm>.

mit ihrem Hauptvertreter Cicero bildet. Freilich waren Diskussionen über gute und schlechte Rhetorik bereits zu dieser Zeit in der Einschätzung des Attizismus als guten und des Asianismus als schlechten Redestil vertreten. Gabriel Harvey stellt 1577 die Ehre des Attizisten Cicero und die korrupte Rede seiner Zeit gegenüber. «*Quos ego (dicam id non quo detraham aliquid gloriae Ciceronis, quid enim potest aut debet detrabi nomini clarissimi et praestantissimi viri?) eos, inquam, callentiores fuisse arbitror nominum romanorum, in illis utique de quibus agebant rebus, quam M. Tullium: quod et videmus inter nos quotidie usu venire, ut eloquentissimi in quaque lingua viri, in curiis, et foris, et regis comitatibus educati, vincantur a plebejis hominibus in appellandis opificum instrumentis, atque actionibus. Jam, nec in sermone isto communi, atque urbano, dixit omnia, et eorum quae dixit, alia perierunt, alia venerunt ad nos ab imperitis corrupta; quid loquentur de nostro foro, de nostris legibus, institutis, moribus, de pietate nostra, per omnia Cicero-niani?»¹².*

Rhetorik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich ein Wandel in der Wissenschaft vollzogen. Das Latein wurde durch die Landessprache ersetzt. In den Städten gab es Lateinschulen mit Griechisch und Latein. Das Lernen der lateinischen Sprache wurde durch Lesen in lateinischen Fibeln nach Grundsätzen des Humanismus und durch Ersetzung der deutschen Sprache zum Akademischen und Bildungsgut. Die griechische Sprache war nicht so wichtig wie die lateinische. Außer Grammatik wurde noch Rhetorik, Dialektik von Aristoteles gelehrt. Dazu kamen noch mathematische Grundkenntnisse, Geographie und alte Geschichte. In den katholischen Gebieten gab es Jesuitengymnasien, in denen man vor allem Wert auf das Theaterspielen legte. Dogmatik, Sittenlehre, Dichtkunst, Griechisch, Historie und Arithmetik waren Teile des Unterrichts in Latein¹³. Friedrich Bouterweks *Geschichte der schönen Wissenschaften*, die seit 1802 in Göttingen erscheint, behandelt die Poetik und Poesie Deutschlands, Englands, Italiens, Frankreichs, Spaniens und Portugals seit dem 13. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert. Paul Engelhards *Kleine praktische Rhetorik für Schulen* wird in Leipzig im Jahre 1801 gedruckt. Georg Gustav Fülleborns *Rhetorik* wird als ein Leitfaden für den Schulunterricht in Breslau im Jahre

¹² Vivis, Joannis Ludovici. *De Causis Corruptarum Artium*. University of Arkansas. 23. Mai 2009. – <http://comp.uark.edu/~mreynold/vives.html>.

¹³ Vgl.: Niefanger, Dirk: Gelehrtenliteratur, Gelehrtensprache. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen 1996. Sp. 668-678 – Niefanger, Dirk: Historismus. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. v. Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen 1996. Sp. 1410-1421.

1805 publiziert. Adam Heinrich Müller führte die Vorstellung des Verfall der Beredsamkeit in Deutschland ein. 1812 werden Müllers Reden über den Verfall der Beredsamkeit als Text veröffentlicht.

Ignaz Jetteles *Aesthetisches Lexicon* wurde in Wien im Jahre 1839 veröffentlicht. Jetteles behandelt hier die Lexeme Rhetorik und Rede: *Rede, im weitern Sinne das Sprechen mit Absicht, der verbundene Ausdruck unserer Gedanken durch Worte, ist in engerer Bedeutung als Product der Beredsamkeit ein kürzerer oder längerer mündlicher oder wenigstens als mündlich gedachter Vortrag an einen oder mehrere Zuhörer. Die Vorstellung von Mündlichkeit, welche bei ihr stets obwaltet, und ihr Zweck: Bewegung des Zuhörers, ist ihr Hauptcharakter; daher sie auch Schott als eine zusammenhängende Darstellung der Vorstellungen des Redenden in Worten bezeichnet, welche ganz dazu geeignet ist, durch eine gleichmäßige Beschäftigung des Verstandes und der Vernunft auf der einen, und der Einbildungskraft und des Gefühlvermögens auf der anderen Seite den menschlichen Willen zu bestimmen*¹⁴. Ferner stellt Jetteles zur antiken Rhetorik fest: *Rhetorik war bei den Griechen ursprünglich die Kunst, sich überhaupt deutlich, richtig, zweckmäßig, schön auszudrücken, dann auch die Theorie der Beredsamkeit, und die Kunst der eigentlichen rednerischen Darstellung. Die Römer verpflanzten das eigentlich rhetorische in ihre Sprache, und nannten die Theorie der Beredsamkeit ars rhetorica; Quintilian bedient sich des Ausdrucks rhetorica in mehr als einem Sinne, bald von der eigentlichen Beredsamkeit, eloquentia, überhaupt, bald von der Beredsamkeit in so fern sie sich auf Anweisung und Theorie gründet, eloquentia artificiosa, bald auf die Anwendung der Kunst der Rede, bald von der Fertigkeit und ihrer Anwendung zugleich. Jetzt begreift man unter Rhetorik im engeren Sinne Redelehre, wozu im weitern Sinne noch Anweisung zum mündlichen Vortrage oder Theorie des Stils gehört*¹⁵.

Johann Gebhard Maass' *Grundriß der Rhetorik*. wird in Halle im Jahre 1821 publiziert. Christian Friedrich Falkmann (1782-1844) war Rektor des Gymnasiums Leopoldinum in Detmold. Falkmann definiert in seinem Lehrbuch *Declamatorik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Vortragskunst* Vortrag als *«denjenigen Theil der Sprachthätigkeit, wodurch eine Rede vermittelst der Stimme der Stimme und er Geberde des Sprechenden den Ohren und den Augen eines Andern wahrnehmbar gemacht wird»*¹⁶. Den Bereich der inneren und äußeren Angemessenheit der Rede (*inneres und äußeres aptum*) behandelt Falkmann in seiner *Deklamatorik*. Falkmanns Werk aus dem Jahre 1837, sein *Stilistisches Elementarbuch*, umfasst auch Grammatik und Muster für Briefsteller und

¹⁴ Jetteles, Ignaz: *Aesthetisches Lexicon*. Wien 1839. S. 230.

¹⁵ Jetteles, Ignaz: *Aesthetisches Lexicon*. Wien 1839. S. 254.

¹⁶ Falkmann, C. F.: *Declamatorik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Vortragskunst*. Hannover 1836. S. 1.

Aufsätze. Die Elemente der *Sprachlehre* und *Redelehre* sind Entsprechungen zu den lateinischen Termini der Rhetorik. So nutzt Falkmann für die *inventio* die Bezeichnung *Bilden eines Plans*, die *dispositio* ist das *Fassen in Worte*, die *elocutio* ist die *Wahl der Ausdrücke*¹⁷. Unter den Eigenschaften der guten Schreibart finden sich den virtutes der Rhetorik verwandte Eigenschaften, so das Ideal des *Rein-Deutschen*, Sprachrichtigkeit, Genauigkeit, Üblichkeit, Bestimmtheit, Deutlichkeit, Kürze, Neuheit, Würde, Wohlklang, Schmucke, Haltung. Jedoch sind diese Elemente nicht mehr nach den systematischen Trennungen zwischen Redeteilen und Teilen der Redeproduktion angeordnet¹⁸. Im Jahre 1831 veröffentlicht Falkmann eine *Praktische Rhetorik*, in der die allgemeine Rhetorik in die folgenden Teile sich untergliedert:

Epigraphik: Lehre vom Thema

Heuristik: Lehre vom Stoffe

Ökonomik: Lehre von den Anordnungen des Stoffes

Phrastik: Lehre von der Einleitung des Stoffes

Epanorthorik: Lehre von der Verbesserung schriftlicher Arbeiten.

Mit dieser Untergliederung grenzt sich Falkmann von der traditionellen Systematik der Rhetorik ab. Im wesentlichen verbindet Falkmann Sprachlehre und Redekunst und verändert die Systematik. Falkmanns *Praktische Rhetorik für die obere Klassen der Schulen und zum Selbstunterrichte*, die in Hannover im Jahre 1831 veröffentlicht wird, gliedert nach literarischen Gattungen und pragmatischen Textgattungen, die Rhetorik nutzen.

Vorübungen mit Dispositionen und Redefiguren.

Beschreibungen

Lehrbeschreibungen

Schönerzählungen

Geschäftsbeschreibungen

Charaktergemälde

Erzählungen

Lehrerzählungen

Schönerzählungen

Geschäftsbeschreibungen

Charaktergemälde

Abhandlungen

Briefe

Geschäftsaufsätze

Reden

¹⁷ Falkmann: *Stilistisches Elementarbuch*. Hannover 1831. S. 4-6.

¹⁸ Falkmann: *Stilistisches Elementarbuch*. Hannover 1831. S. 7-13.

Übertragungen
 Nachahmungen
 Auszüge
 Commentare
 Beurteilungen

Autoren wie Falkmann, Heinsius und Hoffmann behandeln Rhetorik im Zusammenhang mit der Ausbildung in Schule und Universität. Die Stilistik, Bereich der *elocutio*, ist ein Bereich der Rhetorik im 19. Jahrhundert¹⁹. Simon Heinrich Adolf Herlings *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Stylistik für obere Klassen höherer Schulanstalten und zum Selbstunterricht* wird in Hannover im Jahre 1837 veröffentlicht. Unter *Stylistik* behandelt Herling die *Verständlichkeit der Rede*, in der die Bereiche Stoff der Darstellung, Darstellung und Erzählung, Disposition, Beweisführung behandelt. Herling definiert die Aufgaben der Rede so:

Die Sprache ist Mitteilung unserer Gedanken. Die Mitteilung ist entweder absichtlos aus einem innern Drange hervorgegangen, oder sie hat einen bewussten Zweck und will bei dem Hörenden etwas bewirken. Die Mitteilung wäre als keine Mitteilung zu betrachten, wenn sie nicht

- 1) *verstanden würde: sie würde den Hörenden gleichgültig lassen, wenn sie nicht*
 - 2) *mit Hinsicht auf einen besondern Zweck des Redenden etwas in ihm bewirkte, oder*
 - 3) *sein freies, d.h. auf keinen vorwaltenden Zweck gestütztes Wohlgefallen erregte. Die drei Erfordernisse der Rede sind demnach*
- 1) *Verständlichkeit*
 - 2) *Wirkung*
 - 3) *Schönheit*²⁰

Das von Karl Friedrich Ludwig Kannegießer (1781-1861) veröffentlichte Werk *Der deutsche Redner oder Album classischer Prosa in einer chronologisch geordneten Beispiel- und Mustersammlung deutscher Beredsamkeit aller Zeiten zum Gebrauch auf Gymnasien, ferner für Studirende und Staatsbeamte und für Gebildete überhaupt* in Leipzig im Jahre 1854. Kannegießers *Der deutsche Redner oder chronologisch geordnete Beispiel- und Mustersammlung der deutschen Beredsamkeit von der ältesten bis aus die neueste Zeit* wird in Leipzig im Jahre 1845 publiziert.

Weder die Rhetorik als das noch immer grundlegende System für die Herstellung von Texten noch die Redepraxis verloren ihre Stellung. Beide

¹⁹ Linn, Marie-Luise: Untersuchungen zur deutschen Rhetorik und Stilistik im 19. Jahrhundert. Marburg 1963. S. 71-99.

²⁰ Herling, Simon Heinrich Adolf: Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Stylistik für obere Klassen höherer Schulanstalten und zum Selbstunterricht. Erster Theil. Theorie des Styls. Hannover 1837. O. S.

jedoch unterlagen tiefgreifenden Veränderungen – so die Trennung zwischen der Nationalsprache für die angewandte Rhetorik und die Alt-Philologie. Die Aufklärung des 18. Jahrhunderts brachte eine Fülle neuer muttersprachlicher Lehrbücher und Literatur, die nicht unerheblich zum Aufkommen der neuen Philologien der Nationalsprachen beitrug. Die Terminologie veränderte sich. In Deutschland festigte sich im Sprachgebrauch die Bezeichnung «Beredsamkeit» für die Praxis und «Redekunst» und «Rhetorik» für die Theorie der Rede. Mit dem Ende des Jahrhunderts begann aber auch der Verfall der Rhetorik als Folge komplizierter Vorgänge wie der politisch restaurativen Entwicklung, der Entstehung neuer Wissenschaften wie Ästhetik, Psychologie, Germanistik und Pädagogik und einer allgemeinen Tendenz zum Empirismus. Der Niedergang der Rhetorik in Deutschland als wissenschaftliche Disziplin kann nicht mit der Epoche des im Vormärz und seinen nationalen politischen Bestrebungen zusammenfallen. Diese Epoche erweist sich als produktiv: G. C. J. Hoffmanns *Philosophie der Rede oder Grundlinien der Rhetorik* erscheint in Stuttgart im Jahre 1841. Im folgenden Jahre wird Ludwig Doderleins *Aristologie für den Vortrag der Poetik und Rhetorik* in Erlangen publiziert. Karl L. Kannegießers *Der deutsche Redner oder chronologisch geordnete Beispiel- und Mustersammlung der deutschen Beredsamkeit von der ältesten bis aus die neueste Zeit* wird in Leipzig im Jahre 1845 veröffentlicht. Christian Friedrich Falkmanns *Practische Rhetorik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Redekunst für die oberen Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte* wird in Leipzig im Jahre 1849 publiziert. Ludwig Friedrich Franz Theremins *Die Beredsamkeit eine Tugend oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik und Gespräche nebst Bruchstücken aus den Briefen an einen Nichtexistierenden* wird in Berlin im Jahre 1837 veröffentlicht.

Literaturgeschichtlich ist diese Klageliteratur nicht neu. Ludwig Aurbach ist ein Vertreter der Rhetorik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert, deren Werk gegen den Topos spricht. Unter den Vorbegriffen der Rhetorik nennt Ludwig Aurbach Reden, Denken, Denk- und Redeformen, Begriff und Wort. Hinzu kommen Urtheil und Satz, Schluß und Schlußrede, Materie und Form der Gedanken. Bei der Eintheilung der Urtheil und Sätze unterscheidet er nach ihrer Form in Categoriën und nach ihrer Materie. Thema, Quellen und Gemeinörter, Eigenschaft, Größe, Verhältniß, Gleichheit, Aehnlichkeit, Verschiedenheit und Chrie²¹. Zu den Begriffen der Allgemeine Rhetorik zählen *Qualität, Richtigkeit, Deutlichkeit, Gründlichkeit, Gewißheit, Quantität, Vollständigkeit, Kürze, Kraft, Relation, Ordnung, Zusammenhang* und *Maßverhältniß*²². Zu den Begriffen der Besondere Rhetorik zählen Angemessenheit, Modalität hinsichtlich der *Gegenstände*

²¹ Aurbach, Ludwig: Grundlinien der Rhetorik und Poetik. München 1838. S. 15-36.

²² Aurbach. Grundlinien der Rhetorik und Poetik. 1838. S. 37-56.

der Vorstellung, Historischer Vortrag, Wissenschaftlicher Vortrag, Lehrvortrag, Modalitäten hinsichtlich der Zustände der Vorstellungskräfte, Reine Prosa, Poetische Prosa, Aesthetische Prosa, Modalitäten hinsichtlich der ob- und subjektiven Standpunkte, Selbstgespräch, Anreden, Unterredung, Witziger und komischer Vortrag²³. Auch historische Geschichtsschreibung wurde im 19. Jahrhundert betrieben. Ein Vertreter der Historiographie aus Italien ist das Werk *Historia critica* von Tommaso Vallauri. Vallauri beschreibt in seiner Schrift aus dem Jahre 1850 mit der Kunst der Kritik (*ars critica*) die Geschichte (*historia*) nach Gattungen der Literatur, für die er die Kritik (*Critica*) als eine Methode zur Interpretation einsetzt. In seinem Werk zur Geschichte der Literatur in der römischen Antike befindet sich der Verweis auf literarische Gattungen dieser Zeit durch repräsentative Autoren, die Vallauri in drei Büchern darstellt. In der Zeit vor der Gründung Roms gliedert Vallauri die Literatur in dramatische Dichtung (*poesi drammatica*), epische Dichtung (*poesi epica*), didaktische Dichtung (*poesi didactica*), Satire (*satyra*), Geschichte (*historia*), Beredsamkeit (*eloquentia*), Philosophie (*philosophia*), naturwissenschaftliche Schriften (*scriptoribus rerum naturalium*), Rechtswissenschaft (*iurisprudentia*) und Grammatik (*grammatica*). Auch im Zeitraum zwischen dem Jahre 676 v. Chr. bis zum Jahre 14 v. Chr. werden die literarischen Gattungen dramatische Dichtung, Epik, didaktische Dichtung, Satire neben den Fächern Geschichte, Beredsamkeit, Philosophie, Naturwissenschaft, Jura und Grammatik als zeitgenössische Disziplinen genannt. In diesem Zeitraum sind auch die bukolische Dichtung, Lyrik, Elegien und mathematische Schriften vertreten. In den Zeitabschnitten zwischen den Jahren 14. v. Chr. und 476 n. Chr. sind auch Fabeln und das Epigramm im Kanon der poetischen Gattungen bei Vallauri zu finden. Unter den Vertreter der Beredsamkeit (*eloquentia*) und der kritischen Geschichte (*historia critica*) nennt Vallauri für den ersten Zeitabschnitt unter Berufung auf Ciceros Schriften *Brutus* und *De Oratore* folgende Redner: Cato, Scipio Africanus, C. Sulpicius Gallus, L. Cotta, L. Paulus Macedonicus, C. Laelius, P. Africanus, Servus Sulpicius Galba, M. Aemilius Lepidus, C. Carbo Gracchus, Tiberius und Gaius Gracchus, M. Antonius, L. Licinius Crassus, Sulpicius, Scaevola, Catull, Cotta, C. Titius, L. Philippus, Julius Caesar und Strabo. Für den zweiten Zeitabschnitt nennt er die Schriften *De inventione*, *De oratore*, *Brutus*, *Orator*, *Topica ad Trebarium*, *De partitione oratoria dialogus*, *De optimo genere oratorum* und *Rhetoricorum ad C. Herennium* von Cicero. Unter den Rednern werden Q. Hortensius, dessen Werk durch Ciceros, Quintilians und Sventions Werke überliefert ist, M. Crassus, L. Torquatus, Cn. Pompeius Ma-

²³ Aurbach. Grundlinien der Rhetorik und Poetik. 1838. S. 57-88.

gnus, M. Messala, C. Lentulus Marcellinus, Triarius, P. und L. L. Piso, M. Caelius, M. Calidius, C. Curio, L. Licinus Calvus, Marcellus, M. Valerius Messalla Carvinus, C. Asinius Pollio, Caesar Germanicus, Cassius Severus, Gallius, Maecenas, L. Plotius Gallus, L. Otacilius Pilitus, Epidius, Sextus Clodius, C. Albutius Silus, L. Albutius Silus, L. Caestius Pius, M. Porcius Latro, Rulilius Lupus und Gorgias genannt. Als Redner in den Jahren zwischen 14. v. Chr. und 476 n. Chr. nennt er Marcus Annaeus Seneca, Marcus Fabius Quintilianus und C. Plinius Caecilius Secundus. Als Redner in der folgenden Spätzeit des römischen Reiches nennt er M. Cornelius Fronto, Q. Aurelius Symmachi, Claudius Mamertinus, Nazarius, Porphyrius, Optatianus, D. Magnus Ausonius, Latianus Pacatus Drepanius, Aquila Romanus, Curius Fortunatianus, Marius Victorius und Claudius Capponius. Christian Walz mehrbändiges Werk *Rhetores Graeci* wird in Deutschland nach Kodexen Europas mit Kommentaren Walz in den Jahren 1832 bis 1836 herausgegeben.

Johann Karl Wilhelm Alts *Andeutungen aus dem Gebiete der geistlichen Beredsamkeit* werden in Leipzig im Jahre 1833 gedruckt. Heinrich Friedrich Ludwig Niemeyers *Anleitung zu deutscher Beredsamkeit auf Gymnasien* erscheint in Nordhausen im Jahre 1834 gedruckt. In Berlin wird im Jahre 1843 von F. A. Märkers *Die Willensfreiheit im Staatsverbannde als Einführung in des Aristoteles Bücher von der Rhetorik* veröffentlicht. Märker behandelt hier die Rhetorik im Verhältnis zu anderen Disziplinen, den Begriff der Rhetorik, Rhetorik und Analytik, Rhetorik und Topik und die Relation zwischen Rhetorik, Ethik und Politik. Die Redegattungen übernimmt Märker nach dem griechischen und römischen Konzept mit den Gattungen *berathende Redegattung*, *gerichtliche Beredsamkeit*, *epideiktische Redegattung* und erweitert sie um die *Homiletik*, die *geistliche Beredsamkeit*²⁴.

Die Rhetorik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Im Jahre 1852 wird Georg Friedrich Heinischs und J. L. Ludwigs *Viertes Sprach- und Lesebuch. Ein Sprach- und Lesebuch für höhere Lehranstalten und Familien Die Sprache der Prosa, Poesie, und Beredsamkeit, theoretisch erläutert und mit vielen Beispielen aus den Schriften der besten deutschen Klassiker* in Bamberg veröffentlicht. Im Jahre 1855 wird Joseph Kehreins *Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden nebst einer Einleitung, enthaltend das Wichtigste aus der Stylistik u. Rhetorik für Gymnasien, Seminarien, Realschulen u.z. Selbstunterricht* in Paderborn veröffentlicht. Theodor Haases *Die Beredsamkeit. Eine schöne Kunst oder kritisch philosophische Untersuchung über das Wesen der Beredsamkeit* er-

²⁴ Vgl.: Märker, F. A.: Die Willensfreiheit im Staatsverbannde. Zur Einführung in des Aristoteles Bücher von der Rhetorik. Berlin 1843. S. 98-166.

scheint in Göttingen im Jahre 1857. Haase bemerkt in *Die Beredsamkeit eine schöne Kunst oder kritisch philosophische Untersuchung über das Wesen der Beredsamkeit* im Jahre 1857: «Da aber bei der Ausschließung des Beredsamkeit aus jenem der Endzweck derselben und die mit diesem verbundene Zweckmäßigkeit immer das einzig Bestimmende gewesen ist und auch nun sein würde, wir aber gesehen haben, dass sich Endzweck unbeschadet des Selbstzweckes mehr oder weniger bei allen Künsten geltend macht, die Architektur ferner trotz ihres nothwendigen Endzwecks von Allen in ihrer Eigenschaft als schöne Kunst anerkannt wird, so werde ich den Endzweck nicht mehr als entgegnetretendes Hinderniß? Anzusehen brauchen und wird mir folglich nichts mehr im Wege stehen, wenn ich als Endresultat meiner Untersuchung sen Satz hinstelle: die Beredsamkeit ist schöne Kunst»²⁵. Haases historische Gliederung der Rhetorik unterscheidet in die folgenden Abschnitte:

Antike

Mittelalter

Reformation

*Neuere Zeit mit den Vertretern Hegel, Thoreau und Kant*²⁶

Trotz der Betrachtung von Quellen des 18. Jahrhunderts, die Rhetorik bereits zu anderen Disziplinen zuordnen, kommt Theodor Haase zur Einschätzung, dass die Rhetorik eine selbständige Disziplin ist. In seiner Standortbestimmung der Rhetorik kommt Haase zu den folgenden Ergebnissen: «Die Rhetorik gehört strenggenommen weder in das Gebiet der Philosophie noch in das der Poesie, aber die mehrseitige Verwandtschaft mit beiden hat es bewirkt, dass man sie oft, ohne eine genauere Bestimmung und Bezeichnung ihres Wesens ein Mittelding zwischen Philosophie und Poesie, noch öfter aber allgemeiner ein Mittelding zwischen Poesie und Prosa genannt hat»²⁷. Bei der neuzeitlichen Klage um den Niedergang handelt es sich um das Phänomen der Tendenz-Kritik, die sich insbesondere im 19. Jahrhundert verbreitete. Karl Ferdinand Gutzkow spricht in *Die Ritter vom Geiste* (IX.14 – 1) vom “künstlich gegrabenen Bette” der Rhetorik eines Person²⁸. Heinrich Heine schreibt im *Wintermärchen* (caput VI):

[...] Und von Rhetorik bin ich kein Freund,
Bin auch nicht sehr philosophisch. Ich bin von praktischer Natur,
Und immer schweigsam und ruhig. Doch wisse: was du eronnen [...]»²⁹

²⁵ Haase, Theodor: *Die Beredsamkeit eine schöne Kunst oder kritisch philosophische Untersuchung über das Wesen der Beredsamkeit*. Göttingen 1857. S. 55.

²⁶ Haase: *Rhetorik*. 1857. S. 3-14.

²⁷ Haase: *Rhetorik*. 1857. S. 42.

²⁸ Gutzkow, Karl Ferdinand: *Die Ritter vom Geiste*. Frankfurt am Main 1998. S. 2584.

²⁹ Heine, Heinrich: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Stuttgart 1987. S. 22.

Die Entwicklung, die den Lateinunterricht in der Schule seit dem 19. Jahrhundert ohne Rücksicht auf einen konkreten Nutzen zum Bildungsfach gemacht hat, stehen in der Tradition des gelehrten Lateins, das bis zum 18. Jahrhundert dominierte. Ein kulturgeschichtlicher Zugang zur Frühen Neuzeit ist nur möglich, wenn man sie als zweisprachig begreift. Die auf das 19. Jahrhundert zurückgehende Einteilung der Fächer hat in der Tat einen nicht unwesentlichen Anteil an der Vernachlässigung des Lateinischen: Die sich neu entwickelnde Klassische Philologie verschrieb sich der Erforschung der Antike, während die danach etablierten Philologien der modernen europäischen Sprachen – durchaus nicht unbeeinflusst vom Nationalismus des 19. Jahrhunderts – sich den nationalsprachlichen Texten widmeten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts bilden sich Sprachtheorien heraus, auf die sich auch der Professor für klassische Philologie Nietzsche bei seinen Basler Rhetorik-Vorlesungen 1872/74 beruft.

Karl Friedrich Hermanns an der Georg-Augusts-Universität gehaltene Rede *Über Wesen und Zweck der akademischen Beredsamkeit* wird in Göttingen im Jahre 1854 veröffentlicht. Karl August Julius Hoffmanns *Rhetorik für Gymnasien* erscheint in Clausthal im Jahre 1859. Friedrich Becks *Theorie der Prosa und Poesie* ist ein Leitfaden für den Unterricht in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik an Gymnasien und anderen Lehranstalten, der in Leipzig im Jahre 1862 gedruckt wird. Die Kritik an der Historizität der Darstellung der Redekunst durch Vertreter ihres eigenen Fach ist beispielsweise durch Werner Suerbaum vertreten³⁰. Nach allgemeiner Lehrmeinung bleibt bis in das 18. Jahrhundert hinein die Rhetorik als bedeutendes Bildungssystem intakt. Rhetorisches Denken prägt Literatur, Philosophie und Kunst und es lassen sich zahlreiche Verbindungslinien von der Rhetorik zur Aufklärung ziehen. Ihren entscheidenden Einbruch erlitt die Rhetorik mit dem Verlust ihres wissenschaftlichen Einflusses im 19. Jahrhundert. Dieser Zustand hält bis ins 20. Jahrhundert an, allerdings schließen sich seit den sechziger Jahren erfolgreiche Bemühungen um die wissenschaftliche Rekonstruktion und Weiterentwicklung der Rhetorik in Deutschland an. Sowohl Literaturwissenschaft als auch Philosophie, Sozialwissenschaft und Gesellschaft entdeckten ihr Interesse an der Rhetorik wieder³¹.

³⁰ Vgl.: Suerbaum, Werner: Fehlende Redner in Ciceros "Brutus"? Nebst Hinweisen auf fehlende Entwicklung, fehlende Belege und fehlende Ernsthaftigkeit in einer Geschichte der römischen Beredsamkeit. In: Vir bonus dicendi peritus. Festschrift für Alfons Weische zum 65. Geburtstag am 17.1.1997. Hrsg. von Beate Czaplá u.a. Wiesbaden 1997. S. 407-419.

³¹ Vgl.: Ueding, Gert; Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. 3. Auflage. Stuttgart 1994. S. 100-204.

Warum erlitt die Rhetorik ihren entscheidenden Einbruch mit dem Verlust ihres wissenschaftlichen Einflusses im 19. Jahrhundert? Richard Whatelys *Grundlagen der Rhetorik* wird in Gotha im Jahre 1884 veröffentlicht. Conrad Albertis *Die Schule des Redners* wird als ein praktisches Handbuch der Beredsamkeit in Leipzig im Jahre 1890 gedruckt. Georg Autenrieths *Beispiele und Regeln zur Rhetorik für Gymnasialschüler* werden in dritter Auflage in Erlangen im Jahre 1898 publiziert. Nach Lehrmeinung hält dieser Zustand bis ins 20. Jahrhundert an, allerdings schließen sich seit den sechziger Jahren erfolgreiche Bemühungen um die wissenschaftliche Rekonstruktion und Weiterentwicklung der Rhetorik in Deutschland an. Sowohl Literaturwissenschaft als auch Philosophie, Sozialwissenschaft und Gesellschaft entdeckten ihr Interesse an der Rhetorik wieder³². Joseph Kehrein war Pädagoge, Philologe und Literaturhistoriker und publizierte *Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden mit einer Einleitung, enthaltend das Wichtigste aus der Stylistik u. Rhetorik für Gymnasien, Seminarien, Realschulen u. z. Selbstunterricht* im Jahre 1865.

Neben der historischen Vorstellung vom Verfall der Rhetorik findet sich auch das Schema der Gegensätze zwischen alter und neuer Rhetorik. So findet sich auch der Gegensatz zwischen alter und neuer Rhetorik bzw. der Gegensatz zwischen “old” and “new” rhetoric in der Rezeptionsgeschichte dieses Faches. So beispielsweise in Carl Ludwig Roths Beitrag *Von alter und neuer Rhetorik. Ein Beitrag zur Charakteristik unserer Zeit*, der in Stuttgart im Jahre 1867 veröffentlicht wurde. In der Antike wird der Verfall der Beredsamkeit als Verfall der Sitten von Rednern aufgegriffen. Theorie und Praxis der klassischen Rhetorik verloren in Deutschland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung: Die bei Aufklärern wie Lessing, Gottsched und Voltaire noch gegebene klassische Personalunion von Dichter und Lehrer der Beredsamkeit zerbrach³³. Es bildete sich eine Genieästhetik heraus, die alles rhetorische Regelwerk und alle Stilistik als künstliches Korsett und bloßen äußerlichen Schmuck verabschiedete. Im Jahre 1873 werden Wilhelm Wackernagels *Academische Vorlesungen zur Poetik, Rhetorik und Stilistik* in Halle veröffentlicht.

Betrachten wir nun die Vertreter, die Rhetorik rezeptiv als tradierte Disziplin in gelehrtes und künstlerisches Werk einbinden, am Beispiel Friedrich Theodor Vischers und Friedrich Nietzsches. Eine Ausnahmeerscheinung ist Mitte des 19. Jahrhunderts der Tübinger Professor Vischer, der Poetik, Literaturkritik, Rhetorik und Ästhetik in seinen Schriften verbind-

³² Ueding; Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. 1994. S. 100-204.

³³ Ueding; Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. 1994. S. 47.

det. Nietzsche hat die Missachtung der Redekunst in der Gegenwart in seinen Aphorismen in kritischer Weise thematisiert und in seinen Studien zu Rhetorikvorlesungen die Antike Redekunst behandelt. Angesichts der "republikanischen Kunst" Rhetorik konstatiert Nietzsche in seiner Rhetorik-Vorlesung im Sommer 1874 (§ 1), dass "in neuerer Zeit" diese Kunst "in einiger Nichtachtung" steht. In seiner *Geschichte der griechischen Beredsamkeit* unterscheidet Nietzsche in die folgenden Abschnitte:

Begriff der Rhetorik
Eintheilung der Rhetorik und der Beredsamkeit
Verhältnis des Rhetorischen zur Sprache
Reinheit, Deutlichkeit und Angemessenheit des elocutio
Die charakteristische Rede im Verhältnis zum Schmuck der Rede
Modifikation der Reinheit
Der tropische Ausdruck
Die rhetorischen Figuren
Numerus der Rede
Die Lehre von der Stasis
Genera und figurae causarum
Die Theile der Gerichtsrede
Die beratende Beredsamkeit
Die epideiktische Beredsamkeit
Die dispositio
*Ueber memoria und actio*³⁴

Somit umfaßt seine Darstellung den systematischen Bereich der Teile der Redeproduktion, *genera* der Rede und Figuren- und Stasis-Lehre. Eine Systematik der Anordnung wird jedoch nicht durchgeführt.

In der Rhetorik-Vorlesung des Jahres 1874 werden wie in der *Geschichte der griechischen Beredsamkeit* die folgenden Themen behandelt:

Begriff der Rhetorik
Eintheilung der Rhetorik und der Beredsamkeit
Verhältnis des Rhetorischen zur Sprache
Reinheit, Deutlichkeit und Angemessenheit des elocutio
Die charakteristische Rede im Verhältnis zum Schmuck der Rede
Modifikation der Reinheit
*Der tropische Ausdruck*³⁵

³⁴ Friedrich Nietzsche. Gesammelte Werke. Fünfter Band. Vorlesungen 1872-1876. München 1922. S. 1-42.

³⁵ Friedrich Nietzsche. Gesammelte Werke. Fünfter Band. Vorlesungen 1872-1876. München 1922. S. 287-322.

Wenn die Rhetorik gebraucht wird, ist sie unter den Zeitgenossen “nichts als Dilettanterei und rohe Empirie”. In den 70er Jahren hält Nietzsche seinen Vortrag *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, in dem er auf die Beredsamkeit als Bildungsideal hinweist: «Auch in einem solchen Triebe zeigt sich ein Verlangen nach Unsterblichkeit: Reichthum und Macht, Klugheit, Geistesgegenwart, Beredsamkeit, ein blühendes Ansehen, ein gewichtiger Name – alles sind hier nur Mittel geworden, mit denen der unersättliche persönliche Lebenswille nach euem Leben verlangt, mit denen er nach einer, zuletzt illusorischen Ewigkeit lechzt»³⁶. Die Redekunst, von Nietzsche als “Circe der Philosophen” in der Vorrede der *Morgenröthe* bezeichnet, behandelt der Philosoph in seiner Rhetorikvorlesung aus dem Jahre 1874 als historisches kulturelles Phänomen der Antike. Demgegenüber tritt die Bewertung der zeitgenössischen Redekultur in seinen literarischen Werken in den Vordergrund kulturpessimistischer Kritik. Diese kulturkritische Haltung ist im Zusammenhang mit dem eigenen literarischen Stil des Philosophen zu betrachten, der – die Nähe zwischen poetischer Praxis und rhetorischer Theorie kennend – die Redekunst für die Darstellung seiner Lehre nutzt. Bis ins 18. Jahrhundert war die Rhetorik fester Unterrichtsbestandteil an Schulen und Universitäten. Zu einer Zeit, da Bildung größeren Bevölkerungskreisen zugänglich wurde, hatte sie schlechte Chancen, in einen Fächerkanon aufgenommen zu werden, der lediglich die Reproduktion und nicht die Produktion von Wissen vorsah. Im 19. Jahrhundert war das Wissen um die Technik der Redekunst jedoch in öffentlich-offizielle Vergessenheit geraten. Angesichts der “republikanischen Kunst” Rhetorik konstatiert Nietzsche in seiner Rhetorik-Vorlesung im Sommer 1874 (§ 1), dass in neuerer Zeit diese Kunst “in einiger Nichtachtung” steht. Wenn die Rhetorik gebraucht wird, ist sie unter den Zeitgenossen “nichts als Dilettanterei und rohe Empirie”. Nietzsche ist für diese Änderung ein Beispiel in persona: Vom Altphilologen zum Philosophen, der antikes Erbe mit Kulturkritik, Ästhetik und Poetik zu verbinden mag, durchläuft der Philosoph diese Stadien, die im 19. Jahrhundert den Werdegang der Geisteswissenschaft im weitesten Sinne dieses Wortes nachzeichnen. Nietzsche erläutert im Paragraphen 259 des vierten Buches der *Morgenröthe* das Verhalten eines ehemaligen Lobredners: «Der ehemalige Lobredner. – «Er ist stumm über mich geworden,

³⁶ Friedrich Nietzsche. Nachgelassene Schriften. 1870-1873. Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von G. Colli und M.azzino. 3. Anteilung. Band 2. Berlin, New York 1973. S. 206.

obwohl er die Wahrheit jetzt weiss und sie sagen könnte. Aber sie würde wie Rache klingen – und er achtet die Wahrheit so hoch, der Achtungswürdige!»³⁷. Im Paragraphen 268 vermerkt er: «*Scylla und Charybdis des Redners. – Wie schwer war es in Athen, so zu sprechen, dass man die Zuhörer für die Sache gewann, ohne sie durch die Form abzustossen oder von der Sache mit ihr abzuziehen! Wie schwer ist es noch in Frankreich, so zu schreiben!*»³⁸. Der 273. Paragraph behandelt die Lobrede: «*Das Loben. – Hier ist Einer, dem du anmerkst, dass er dich loben will: du beisst die Lippen zusammen, das Herz wird geschnürt: ach, dass der Kelch vorüberginge! Aber er geht nicht, er kommt! Trinken wir also die süsse Unverschämtheit des Lobredners, überwinden wir den Ekel und die tiefe Verachtung für den Kern seines Lobes, ziehen wir die Falten der dankbaren Freude über's Gesicht! – er hat uns ja wohlthun wollen! Und jetzt, nachdem es geschehen, wissen wir, dass er sich sehr erhaben fühlt, er hat einen Sieg über uns errungen, – ja! und auch über sich selber, der Hund! – denn es wurde ihm nicht leicht, sich diess Lob abzuräumen*»³⁹. Im 347. Paragraph erläutert Nietzsche in Eine Schule des Redners: «*Eine Schule des Redners. – Wenn man ein Jahr lang schweigt, so verlernt man das Schwätzen und lernt das Reden. Die Pythagoreer waren die besten Staatsmänner ihrer Zeits*»⁴⁰. In Die fröhliche Wissenschaft (Zweites Buch, 96. Kapitel) beschreibt Nietzsche zwei Redestile von Rednern: «*Zwei Redner. – Von diesen beiden Rednern erreicht der eine die ganze Vernunft seiner Sache nur dann, wenn er sich der Leidenschaft überlässt: erst diese pumpt genug Blut und Hitze ihm in's Gehirn, um seine hohe Geistigkeit zur Offenbarung zu zwingen. Der Andere versucht wohl hier und da das Selbe: mit Hülfe der Leidenschaft seine Sache volltönend, heftig und hinreissend vorzubringen, – aber gewöhnlich mit einem schlechten Erfolge. Er redet dann sehr bald dunkel und verwirrt, er übertreibt, macht Auslassungen und erregt gegen die Vernunft seiner Sache Misstrauen: ja, er selber empfindet dabei diess Misstrauen, und daraus erklären sich plötzliche Sprünge in die kältesten und abstossendsten Töne, welche in dem Zuhörer einen Zweifel erregen, ob seine ganze Leidenschaftlichkeit ächt gewesen sei. Bei ihm überfluthet jedes Mal die Leidenschaft den Geist; vielleicht, weil sie stärker ist, als bei dem Ersten. Aber er ist auf der Höhe seiner Kraft, wenn er dem andringenden Sturme seiner Empfindung widersteht*

³⁷ Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Leipzig 1887. S. 211.

³⁸ Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Leipzig 1887. S. 213.

³⁹ Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Leipzig 1887. S. 216.

⁴⁰ Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Leipzig 1887. S. 240.

und ihn gleichsam verböhnt: da erst tritt sein Geist ganz aus seinem Versteck heraus, ein logischer, spöttischer, spielender, und doch furchtbarer Geists»⁴¹.

Ähnlich wie bei dem Altphilologen Nietzsche wird auch in den Lehrbüchern für den Schulunterricht und auf Akademien Rhetorik des Deutschen in erster Linie als ergänzende Disziplin zur Poetik betrachtet. Friedrich Becks Lehrbuch der Poetik, das in Leipzig im Jahre 1989 veröffentlicht wurde, diente als ein Leitfaden für den Unterricht in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik. De facto wird in Werken wie Becks Lehrbuch die Rhetorik auf den Bereich der Stilistik reduziert. Somit wird der Bereich der sprachlichen Gestaltung (elocutio) als Gebiet der Rhetorik betrachtet. Ein Jahr zuvor wurden Franz Theremins *Die Beredsamkeit eine Tugend oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik und Gespräche nebst Bruchstücken aus den Briefen an einen Nichtexistierenden* in Gotha und Wilhelm Wackernagels *Academische Vorlesungen Poetik, Rhetorik und Stilistik* in Halle veröffentlicht. Im Jahre 1890 wird Conrad Albertis *Die Schule des Redners als ein praktisches Handbuch der Beredsamkeit in Musterstücken* in Leipzig veröffentlicht.

Bis ins 19. Jahrhundert sind die meisten Texte nach den Regeln der klassischen Rhetorik verfasst worden. Die Idee der Neuen Rhetorik greifen die Rhetorik-Forscher des 20. Jahrhunderts wieder auf. Argumentationslehre zu erneuern ist die Absicht der *Nouvelle Rhétorique* von Perelman und Olbrechts-Tyteca. Die Rhetorik als Disziplin, die das gute Reden lehrte, wurde im 18. und 19. Jahrhundert durch die neue Ausrichtung der Universitäten Rhetorik ersetzt. Nach einer Epoche der Antiken-Rezeption wurde nun die Ästhetik des Genies und eine national ausgerichtete Rhetorik zum Gegenstand der Untersuchungen. Historiker des 19. Jahrhunderts dokumentieren in ihren Schriften den Niedergang der Rhetorik in der Antike. Gregorov bemerkt über den Niedergang der Rhetorik in seiner *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter* (I. Buch, 2. Kap., 2): «Wenn sich auch in Athen noch private Schulen der Rhetorik und Grammatik fortsetzten, so erlangten sie doch keine wissenschaftliche Wirksamkeit mehr»⁴².

Conrad Alberti war als Literaturkritiker für die Zeitschrift *Die Gesellschaft* tätig und veröffentlichte *Die Schule des Redners als ein Praktisches Handbuch der Beredsamkeit in Musterstücken* im Jahre 1890. Der Historismus untersucht die historischen Ereignisse nach objektiven Maßstäben⁴³. Fechner

⁴¹ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft. Morgenröte. Idyllen aus Messino*. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. München 1999. S. 450.

⁴² Gregorovius, Ferdinand. *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter*. Projekt Gutenberg. 23. Mai 2008. – [Http://gutenberg.spiegel.de/gregorov/athen/athen122.htm](http://gutenberg.spiegel.de/gregorov/athen/athen122.htm).

⁴³ Vgl.: Historismus. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996. Sp. 1410-1421.

nennt die Rhetorik, Architektur und «die unter dem Ausdruck Kunstindustrie vereinigten sog. kleinen oder technischen Künste» in seiner *Aesthetik*. Dass nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Rhetorik als Bildungssystem allerdings – trotz des vermeintlichen Verfalls der Beredsamkeit – noch weiterhin in Deutschland als Lehrfach durchaus Bedeutung hat, veranschaulichen die zahlreichen monographischen Publikationen auf diesem Gebiet von Seiten deutschen Hochschullehrer. Trotz der aktiven Beherrschung des Lateinischen im Reden und Schreiben und des vermeintlichen Verschwindens der Redekunst als Bildungsziel vom Lehrplan der Gymnasien wird die Lehre so systematisch weitergegeben. Die Rhetorik wurde in diesen Schriften in einem einheitlichen System gelehrt, das neben den Teildisziplinen und Aufschwung der Massenmedien für die praktische Anwendung rhetorischer Mittel existierte. Literatur und Geschichtsschreibung rezipieren im 19. Jahrhundert auf unterschiedlichen Wegen die geltenden Regeln der Rhetorik. Im 19. Jahrhundert hat sich die historische Forschung etabliert. Im Quellenstudium der Texte nach den Methoden der Kritik wird die Rhetorik als *rhetorica docens* textintern methodisch angewandt. Historismus ist eine Bezeichnung für das im 19. Jahrhundert spezifische Interesse an Geschichte. Geschichtswissenschaft wird in dieser Epoche als eigenständige Disziplin begründet. Offensichtlicher ist die Trennung von Bereichen der Rhetorik im 19. Jahrhundert im Vergleich zu früheren Epochen durch die mittlerweile vollzogene Etablierung der Nationalsprachen als Gegenstand der Forschung und als lingua franca des wissenschaftlichen Austauschs geworden. Den altphilologischen Disziplinen ist die Erforschung der antiken Rhetorik vorbehalten. Seitens der modernen sprach- und literaturwissenschaftlichen Bereiche wird die Rhetorik als historisches Forschungsfeld erst allmählich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit der Analyse von Texten eingesetzt. Nun finden sich auch einzelne Beiträge zur Rhetorik von einzelnen europäischen und außereuropäischen Kultursprachen. Zur Förderung der deutschen Sprache hat die Rhetorik sich als Lehrkonzept im wesentlichen auf die Bereiche “sprachliche Gestaltung” und formelhafte Anwendungen reduziert, die weite Bereiche der seit der antiken Rhetorik existierenden Systematik reduzieren. In Schulprogrammen der Gymnasien behält die Rhetorik als Teil der Ausbildung weiterhin ihre Stellung, wird jedoch als Teil des Lateinunterrichts behandelt. Schriften wie Karl August Zellers *Die Elemente der Rede oder das Innere der Muttersprache als geordneter Redestoff, zur Beantwortung der Fragen: wovon kann ich reden und was?*, die in Berlin im Jahre 1814 veröffentlicht wird, sind in der Minderzahl. Unter den Bereichen der Redeproduktion, Erfindung, Anordnung, sprachliche Gestaltung, Erinnerung und Vortrag-

hat nur die sprachliche Formulierung im Rahmen der Sprachpflege des Deutschen als systematischer Bereich seine Bedeutung beibehalten. Der traditionelle Bereich der sprachlichen Gestaltung (*elocutio*) wird von der Stilistik (Stylistik) der deutschen Sprache insbesondere seit Beginn der Vormärzes und der Ablösung vom klassizistischen Modell übernommen. In Handbüchern der deutschen Sprache für Gymnasien und andere Lehranstalten, aber auch zum Eigenstudium, wird dieser Bereich für die Muttersprache gelehrt. Die Systematik des rhetorischen Modells wird in den Lehrbüchern nur in reduzierten Form übernommen.

Diskussion des Topos

In wie weit verliert die Rhetorik ihren wissenschaftlichen Einfluss in Hochschule und Schule? Nach geltender Meinung bildet das 19. Jahrhundert den zeitlichen Rahmen für die Epoche der Rhetorik, in der sie ihren entscheidenden Einschnitt durch die Ersetzung durch andere wissenschaftliche und Lehrgeschichten erfährt. Dieser Bruch in der Wissenschaftsgeschichte der Rhetorik resultierte vor allem aus der Spezialisierung des Wissens und der empirischen Forschung des 19. Jahrhunderts. Die Rhetorik als Bildungssystem hat sich nach Gert Ueding aufgelöst in die modernen Spezialdisziplinen der Wissenschaften vom Menschen und der Gesellschaft, während die rhetorische Praxis total wurde und sämtliche Lebensbereiche ohne Rückbindung an die Lehre zu durchdringen begann – eine Entwicklung, die wohl in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht hat. Auf der anderen Seite erlebte die politische Rede im 19. Jahrhundert ihre ersten Höhepunkte. Rednerpersönlichkeiten, die für ein parlamentarisches Forum erfolgreich wirken, erscheinen auf der politischen Bühne, auch wenn die politische Beredsamkeit freilich auch vorher schon manche Glanzzeit erlebt hatte, jedoch vorwiegend in schriftlicher Form⁴⁴. Offensichtlicher ist die Trennung von Bereichen der Rhetorik im 19. Jahrhundert im Vergleich zu früheren Epochen durch die mittlerweile vollzogene Etablierung der Nationalsprachen als Gegenstand der Forschung und als *lingua franca* des wissenschaftlichen Austauschs geworden. Den altphilologischen Disziplinen ist die Erforschung der antiken Rhetorik vorbehalten. Seitens der modernen sprach- und literaturwissenschaftlichen Bereiche wird die Rhetorik als historisches Forschungsfeld

⁴⁴ Vgl. auch: Dyck, Joachim (Hrsg.): Rhetorik im 19. Jahrhundert. Tübingen 1993. – Liebert, Andreas: Studien zur deutschen Rhetorik und Stilistik im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main u.a. 1993. – Raulet, Gerard: Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert. Rennes 1995.

erst allmählich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit der Analyse von Texten eingesetzt. Nun finden sich auch einzelne Beiträge zur Rhetorik von einzelnen europäischen und außereuropäischer Kultursprachen. Zur Förderung der deutschen Sprache hat die Rhetorik sich als Lehrkonzept im wesentlichen auf die Bereiche “sprachliche Gestaltung” und formelhafte Anwendungen reduziert, die weite Bereiche der seit der antiken Rhetorik existierenden Systematik reduzieren. In Schulprogrammen der Gymnasien behält die Rhetorik als Teil der Ausbildung weiterhin ihre Stellung, wird jedoch als Teil des Lateinunterrichts behandelt. Schriften wie Karl August Zellers *Die Elemente der Rede oder das Innere der Muttersprache als geordneter Redestoff, zur Beantwortung der Fragen: wovon kann ich reden und was?*, die in Berlin im Jahre 1814 veröffentlicht wird, sind in der Minderzahl. Nun muss man hier nun den Beitrag der Lehren zur Rhetorik im 19. Jahrhunderts nicht unterschätzen. De facto gab es zu dieser Zeit Rhetoriken und Lehrbücher der Rhetorik, die in der Schule genutzt wurden und in der Tradition der antiken Rhetorik durchaus standen. Das 19. Jahrhundert lässt sich in die Epoche des Klassizismus/Romantik bis vor dem Vormärz, in der das Modell der Rhetorik zunächst noch unter den Voraussetzungen des Vorhergehenden Jahrhunderts überliefert wird, die unter neuen kulturpolitischen Vorzeichen Rhetorik der Zeit des Vormärz und die zweite Hälfte des Jahrhunderts, in der veränderte Bedingungen für die Rhetorik im Rahmen neuer wissenschaftlicher Bereiche auftreten, unterscheiden⁴⁵.

Rhetorische Handbücher / Handbooks

Alberti, Conrad: Die Schule des Redners. Ein praktisches Handbuch der Beredsamkeit in Musterstücken. Leipzig 1890

Anthologie der besten und beliebtesten Zimmermanns-Sprüche und Kranz-Reden beim Richten neuer Gebäude namentlich von bürgerlichen Wohn- und Wirthschaftsgebäuden, Kirchen, Thürmen, Rathhäusern, Kasernen,

⁴⁵ Vgl. als Ansatz der Erschließung: – Breuer, Dieter; Günter Kopsch: Rhetoriklehrbücher des 16. bis 20. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1974. S. 217-355]. – Lohmann, Ingrid: Bildung zur Beredsamkeit im Vormärz. Über die Transformation der Rhetorik durch öffentliche Allgemeinbildung. In: Rhetorik. 1993. Bd. 12. S. 22-30

Donawerth, Jane: Poaching on Men’s Philosophies of Rhetoric: Eighteenth- and Nineteenth-Century Rhetorical Theory by Women. In: Philosophy and Rhetoric 33.3 (2000). S. 243-258.

- Theatern, Schulhäusern, Proletariatsgebäuden, Fabrikgebäuden, Backhäusern, Brennereien, Brauereien, Mühlen, Cur- und Badehäusern, Gesellschaftslocalen, Logenhäusern, Land- und Gartenhäusern, hölzernen Brücken u. s. w. Weimar 1863
- Aufgaben zu lateinischen Stilübungen nebst einer Beigabe von Themata zu lateinischen Aufsätzen und Reden. Hrsg. von Karl Friedrich Süpfle. Karlsruhe [s. t.]
- Austin, Gilbert: Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation nach ältern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichtsausdruck und die Gesticulation aufgestellt und durch 152 Figuren erläutert für öffentliche Redner, Schauspieler und Künstler mit 25 Kupferplatten. Aus dem Englischen übersetzt von Chr. Friedr. Michaelis. Leipzig 1818
- Autenrieth, Georg: Beispiele und Regeln zur Rhetorik für Gymnasialschüler. 3., berichtigte Auflage. Erlangen 1898
- Brägelmann, Bernhard: Über die Bildung zum Redner, besonder am Gymnasium. Vechta 1866
- Beck, Friedrich: Theorie der Prosa und Poesie. Ein Leitfadens für den Unterricht in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik an Gymnasien und verwandten Lehranstalten wie auch zum Privatgebrauche. Leipzig 1862
- Beck, Friedrich: Theorie der Prosa und Poesie. Ein Leitfadens für den Unterricht in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik an Gymnasien und verwandten Lehranstalten wie auch zum Privatgebrauche. Leipzig 1896
- Benedix, Roderich: Katechismus der Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage. Leipzig 1881 und 1889
- Bertholdi, H.: Die Kunst der Debatte. Anleitung für Staatsbürger, sich im Gebrauch der freien Rede zur Theilnahme an den Verhandlungen der politischen Vereine und Deputirtenkammern auszubilden. Mit sorgfältig gewählten Beispielen. Grimma 1849
- Blochmann, Karl Justus: Ein Wort über die Bildung unserer Jugend zur Wohlredenheit und öffentlichen Beredsamkeit womit zur dießjährigen Prüfung der Zöglinge seiner Erziehungsanstalt und des Vitzthum'schen Geschlechthgymnasiums einladet. Dresden 1831
- Brauns, Julius: Lehrbuch der Rede-Schnellschrift <Debattenschrift] auf Grund der Konsonanten-Symbolik. Leipzig 1897
- Calmborg, Adolf: Die Kunst der Rede. Lehrbuch der Rhetorik, Stilistik, Poetik. Leipzig 1885
- Calmborg, Adolf: Die Kunst der Rede. Lehrbuch der Rhetorik, Stilistik, Poetik. Neu bearbeitet von H. Utzinger. Leipzig; Zürich 1891
- Cormenin, W. A.: Das Buch der Redner. Leipzig 1848 Originaltitel: Livre des orateurs. Deutsche Redelehre. 2., verb. Aufl. Leipzig 1900
- Döderlein, Ludwig: Aristologie für den Vortrag der Poetik und Rhetorik. Erlangen 1842
- Engelhard, Paul: Kleine praktische Rhetorik für Schulen. Leipzig 1801

- Ernesti, Johann Heinrich Martin: Theoretisch-praktisches Handbuch der schönen Redekünste für die obern Classen gelehrter Schulen. Quedlinburg 1820
- Falkmann, Christian Friedrich: Practische Rhetorik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Redekunst für die oberen Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte. Leipzig 1849
- Falkmann, Christian Friedrich: Practische Rhetorik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Redekunst für die obern Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte. Hannover 1835
- Falkmann, Christian Friedrich: Practische Rhetorik oder: vollständiges Lehrbuch der deutschen Redekunst für die obern Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte. 1835
- Falkmann, Christian Friedrich: Praktische Rhetorik für die obern Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte. Hannover 1831
- Falkmann, Christian Friedrich: Praktische Rhetorik für die obern Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte als zweite, völlig umbearbeitet und vielfach erweiterte Ausgabe des Hilfsbuchs d. deutschen Stylübungen. Hannover 1831
- Friese, J. W.: Über den rhetorisch-stylistischen Unterricht in der deutschen Sprache. Neubrandenburg 1845
- Fülleborn, Georg Gustav: Rhetorik. Ein Leitfaden bey dem Unterrichte in obern Classen. 2. Aufl. Breslau 1805
- Gerlach, L.: Theorie der Rhetorik und Stilistik für die Schule bearbeitet. Dessau 1883
- Haase, Theodor: Die Beredsamkeit. Eine schöne Kunst oder kritisch philosophische Untersuchung über das Wesen der Beredsamkeit. Göttingen 1857
- Hänle, C. H.: Materialien zu teutschen Stylübungen und feierlichen Reden. Theil 4: Eikon, oder allgemeine Bilderlehre für künftige Redner, Dichter, Künstler und Lehrer. Andreäische Buchhandlung 1822
- Haupt, Friedrich: Mustersammlung der Beredsamkeit für die Schule und das Leben. Herausgegeben von Dr. Friedrich Haupt, erstem Lehrer, und Stellvertreter des Directors am Schullehrerseminar des Kantons Zürich. Aarau 1838
- Heinisch, Georg Friedrich; Ludwig, J. L.: Viertes Sprach- und Lesebuch. Ein Sprach- und Lesebuch für höhere Lehranstalten und Familien Die Sprache der Prosa, Poesie, und Beredsamkeit, theoretisch erläutert und mit vielen Beispielen aus den Schriften der besten deutschen Klassiker. Bamberg 1852
- Heinsius, Theodor: Die Bildung zur Deutschen Beredsamkeit in Briefen an einen Staatsmann. Berlin 1831
- Heinsius, Theodor: Teut, oder theoretisch-praktisches Lehrbuch der gesammten Deutschen Sprachwissenschaft. Theil 3. Der Redner und Dichter, oder Anleitung zur Rede- und Dichtkunst. Berlin 1839

- Helfrecht, Johann Theodor Benjamin: Kurze Anleitung zur Redekunst für Anfänger. Hof 1802
- Hermann, Carl Friedrich: Über Wesen und Zweck der akademischen Beredsamkeit. Eine Rede im Namen und Auftrage der Georg-Augusts-Universität zur akademischen Preisvertheilung und Verkündigung neuer Preisaufgaben am II. Juni MDCCCLIV. Göttingen 1854
- Hermann, Karl: Die Technik des Sprechens. Ein Handbuch für Redner und Sänger. Leipzig 1898
- Herzog, Karl: Geschichte der deutschen National-Litteratur mit Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit zum Gebrauch auf gelehrten Schulen und zum Selbstunterricht dargestellt. Jena 1831
- Hoffmann, G. C. J.: Philosophie der Rede oder Grundlinien der Rhetorik. Stuttgart 1841
- Hoffmann, Karl August Julius: Rhetorik für Gymnasien. Clausthal 1859
- Ideale Fragen in Reden und Vorträgen behandelt von M. Lazarus. Berlin 1878
- Jahn, Karl: Ueber Beredsamkeit und Rhetorik. Bern 1817
- Kehrein, Joseph: Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden nebst einer Einleitung, enthaltend das Wichtigste aus der Stylistik und Rhetorik für Gymnasien, Seminarier, Realschulen u.z. Selbstunterricht. Paderborn 1865
- Kottmeier, Adolph Georg: Die extemporane Redekunst oder die Kunst des freien Vortrags nothwendig jedem Gebildeten im bürgerlichen Leben vornehmlich dem Prediger. Leipzig 1820
- Langenschwarz, Maximilian Leopold: Die Arithmetik der Sprache, oder Der Redner durch sich selbst. Psychologisch-rhetorisches Lehrgebäude. Leipzig 1834
- Maass, Johann Gebhard Ehrenreich: Grundriss der Rhetorik. Halle 1829
- Maass, Johann Gebhard Ehrenreich: Grundriß der Rhetorik. Halle 1821
- Maercker, Friedrich Adolf: Zur Kunst der Beredsamkeit. Berlin 1843
- Niemeyer, Heinrich Friedrich Ludwig: Anleitung zu deutscher Beredsamkeit auf Gymnasien. Nordhausen 1834
- Niemeyer, Heinrich: Über Anleitung zu deutscher Beredsamkeit auf Gymnasien. Nordhausen 1834
- Nowak, Joseph: Leicht lesbare Geschwindschrift (Tachygraphie, Stenographie), oder ausführliche Anleitung zum Selbstunterrichte in der Kunst, so schnell zu schreiben, als ein öffentlicher Redner spricht für alle Stände. 3. umgearb. Auflage. Wien 1848
- Pestalozzi, Johann Heinrich: Buch der Mütter oder Anleitung für Mütter, ihre Kinder bemerken und reden zu lehren. Zürich [s. t.]
- Pölitz, Karl Heinrich Ludwig: Lehrbuch der teutschen prosaischen und rednerischen Schreibart für höhere Bildungsanstalten und häuslichen Unterricht. Halle 1827
- Reimbold, J.: Der Festredner. Toaste u. Reden zu Jubiläums-, Vereins- und öffentl. Festlichkeiten nebst einer praktischen Einführung in die Kunst der Festrede. Aachen [1900]

- Reibold, J.: Trinksprüche und Reden zu allen Familienfestlichkeiten nebst einer praktischen Einführung in die Kunst der Festrede. Aachen [1900]
- Reinbeck, Georg: Die Rhetorik. Zum Gebrauche für die obern Klassen der Gymnasien und Lyceen. 2., durchges. und verb. Aufl. Essen 1823
- Reinbeck, Georg: Die Rhetorik. Zum Gebrauche für die obern Klassen der Gymnasien und Lyceen verfaßt von Dr. Georg Reinbeck, Königlich Württembergischem Hofrathe und ordentlichem Professor der deutschen Sprache, Literatur und Aesthetik an dem Königlichen Ober-Gymnasium zu Stuttgart; wirklichem Mitgliede des Frankfurterischen Gelehrten-Vereins für deutsche Sprache. Essen 1823
- Püllenberg, Johann: Rhetorik für Gymnasien und angehende Redner mit besonderer Rücksicht auf praktische Beispiele. Lemgo 1827
- Richter, Heinrich: Lehrbuch der Rhetorik für die obern Classen der Gelehrten-schulen. Leipzig 1832
- Sander, Julius: Die Redekunst. Eine Anleitung zum öffentlichen Vortrage für Volksvertreter und Geschäftsleute nebst Beispielen aus deutschen, französischen und englischen Musterreden. Leipzig 1847
- Schaarschmidt, Friedrich Reinhold: Abhandlung über die hauptsächlichen Mittel, welche unsern Gymnasien nach der bestehenden Einrichtung dargeboten sind, ihre Zöglinge in der körperlichen Beredsamkeit zu bilden. Budissin 1846
- Schaller, K. L.: Handbuch der deutschen Dicht- und Redekunst aus Beispielen entwickelt. Wien 1817
- Schmeisser, Joseph Nikolaus: Lehrbuch der Rhetorik. Karlsruhe 1861
- Schott, Heinrich August: Die Theorie der Beredsamkeit mit besonderer Anwendung auf die geistliche Beredsamkeit. Leipzig 1828-1846
- Schröter, Friedrich August: Termino-neologie-technisches Wörterbuch oder Erklärung der in Reden und Schriften häufig vorkommenden fremden Wörter und Redensarten in alphabetischer Ordnung. 3., verm. Auflage. Erfurt 1803
- Senff-Georgi, G.: Die Redekunst. Ein Lehrbuch für jedermann. Dresden 1895
- Sintenis, Carl Heinrich: Grösseres Hülfsbuch zu Stylübungen nach Cicero's Schreibart für die obern Klassen auf gelehrten Schulen. Nebst einem Anhang einiger lateinischen Dispositionen zu eigener Ausarbeitung jugendlicher Reden. Von M. Karl Heinrich Sintenis, Director emeritus des Zittauer Gymnasiums, der lateinischen Gesellschaft zu Jena Ehrenmitglied. Leipzig 1806
- Skraup, Karl: Die Kunst der Rede und des Vortrags. Leipzig 1894
- Söltl, J. M.: Vorträge über Beredsamkeit. München 1869
- Theremin, Franz: Die Beredsamkeit eine Tugend oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik und Gespräche nebst Bruchstücken aus den Briefen an einen Nichtexistierenden. Gotha 1888
- Theremin, Franz: Die Beredsamkeit eine Tugend, oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik. Berlin 1837

- Wackernagel, Wilhelm: Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen. Halle 1873
- Wackernagel, Wilhelm: Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen. Halle 1888
- Weiss, G. Gottfried: Sing- und Sprech-Gymnastik. Der Weg zur Meisterschaft in der gesanglichen und rednerischen Vollverwerthung des Stimmorgans. Berlin 1890
- Whately, Richard: Whatelys Grundlagen der Rhetorik. Gotha 1884
- Wiß, Caspar Christoph Gottlieb: Praxis der lateinischen Syntax in zusammenhängenden teutschen Beispielen. Teil 2. Rhetorischer Cursus. Leipzig 1826
- Zauper, Joseph Stanislaus: Praktische Anleitung zur Redekunst mit sorgfältig gewählten Beispielen für Schulen und zum Privatunterricht. Dresden 1829
- Zeller, Carl August: Die Elemente der Rede oder das Innere der Muttersprache als geordneter Redestoff, zur Beantwortung der Fragen: wovon kann ich reden und was? Berlin 1814

Stilistik

- Altes und Neues aus dem Schatze deutscher Dichtkunst. Eine chronologisch geordnete Sammlung, mit biographischen Einleitungen zunächst für Declamation und Stylistik. Dortmund 1839
- Beck, Friedrich: Theorie der Prosa und Poesie. Ein Leitfadens für den Unterricht in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik an Gymnasien und verwandten Lehranstalten wie auch zum Privatgebrauche. Leipzig 1862
- Bohm, Hermann: Allgemeiner deutscher Sprachlehrer und Briefsteller. Ein Rathgeber bei allen Fragen der Rechtschreibung, Grammatik und Stilistik, nebst Mustersammlung aller Arten von Briefen, Eingaben, Schriften und sonstigen Schriftstücken. Mit einem kurzgefaßten Fremdwörterbuch. Zur Volksbelehrung für jedermann herausgegeben von Hermann Bohm. 13., verbesserte Auflage. Besorgt von Arthur Faltz. Berlin 1888
- Bohm, Hermann: Allgemeiner Deutscher Sprachlehrer und Briefsteller. Ein Rathgeber bei allen Fragen der Rechtschreibung, Grammatik und Stylistik, nebst Mustersammlung aller Arten von Briefen, Eingaben, Berichten und sonstigen im bürgerlichen und Geschäfts Verkehr vorkommenden Schriftstücken. Hrsg. von Hermann Bohm, Schulvorsteher. Berlin. 5. Aufl. 1864
- Buschmann, Josef: Abriss der Poetik und Stilistik für höhere Lehranstalten. Trier 1879
- Capraz, Friedrich: Praktische Sprachstudien mit besonderer Rücksicht auf Übersetzungskunst, Stylistik und materienweise Sprachbehandlung. Berlin 1867
- Funk, Georg: Lehrbuch der deutschen Stilistik zum Gebrauche an Mittel- und höheren Schulen bearbeitet von Georg Funk. Gotha 1899
- Handbuch der deutschen Nationalliteratur nebst einem Abriß der Literaturgeschichte; Verslehre, Poetik und Stylistik mit Aufgabensammlung. Drei Theile. 7. Aufl. Braunschweig 1869

- Heinsius, Theodor: Teut oder theoretisch-praktisches Lehrbuch der gesammten deutschen Sprachwissenschaft. Th. 3. Der Redner und Richter, oder Anleitung zur Rede- und Dichtkunst. 3., verb. u. verm. Ausg. Berlin 1824
- Herling, S. H. A.: Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Stylistik für obere Classen höherer Schulanstalten und zum Selbstunterricht. Hannover 1837.
- Kappes, Karl: Leitfaden für den Unterricht in der deutschen Stilistik für höhere Lehranstalten entworfen. Leipzig 1869
- Kehrein, Joseph: Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden nebst Einleitung in die Stilistik und Rhetorik und Proben zu den Hauptgattungen der prosaischen Darstellung für Gymnasien, Seminarien, Realschulen. 8., neubearb. Aufl. Paderborn 1889
- Kiesel, Karl: Deutsche Stilistik für Schulen. Freiburg im Breisgau 1887
- Lyon, Otto: Handbuch der deutschen Sprache für höhere Schulen. Teil 2: Stilistik, Poetik und Literaturgeschichte. 5., verm. und verb. Aufl. Leipzig [u.a.] 1897
- Michelsen, Konrad: Katechismus der Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze. Hrsg. von Friedrich Nedderich. 3., verb. und verm. Aufl. 1898
- Reichardt, Karl Heinrich: Logik, Stilistik und Rhetorik. Ein theoretisch-praktisches Lehrbuch für die oberen Klassen höherer Lehranstalten und zum Selbstunterricht. Leipzig 1877
- Schießl, Max: System der Stilistik. Eine wissenschaftliche Darstellung und Begründung der «stilistischen Entwicklungstheorie». Straubing 1884
- Schmiedt, Karl Gottwerth: Kurze Bearbeitung der deutschen Stilistik, der deutschen Metrik und der allgemeinen Sprachlehre. Halle 1843
- Viehoff, Heinrich: Handbuch der deutschen Nationalliteratur nebst einem Abriß der Literaturgeschichte; Verslehre, Poetik und Stylistik mit Aufgabensammlung. Teil 3: Proben der älteren Prosa und Poesie nebst einem Abriß der Litteraturgeschichte. Ein Hilfsbuch für den deutschen Unterricht. 15., vollst. umgearb. u. verb. Aufl. Braunschweig 1882

Geschichte der Rhetorik / History of rhetoric

Antike

- Arnim, Hans von: Leben und Werke des Dio von Prusa mit einer Einleitung: Sophistik, Rhetorik, Philosophie in ihrem Kampf um die Jugendbildung. Berlin 1898.
- Bacher, Th. E.: Dramatische Composition und rhetorische Disposition der Platonischen Republik. III. Theil (Schluss). Augsburg 1875
- Bacher, Th. E.: Dramatische Composition und rhetorische Disposition der Platonischen Republik. Augsburg 1869
- Baumgart, Hermann: Aelius Aristides als Repräsentant der sophistischen Rhetorik des zweiten Jahrhunderts der Kaiserzeit. Leipzig 1874

- Bethe, Wilhelm: Versuch einer sittlichen Würdigung der sophistischen Redekunst. Stade 1873.
- Blass, Friedrich: Die attische Beredsamkeit. Leipzig 1887-1962.
- Blass, Friedrich: Die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus. Ein litterarhistorischer Versuch. Berlin 1865.
- Borberg, Karl Friedrich: Hellas und Rom. Vorhalle des klassischen Alterthums in einer organischen Auswahl aus den Meisterwerken seiner Dichter, Geschichtschreiber, Redner und Philosophen. Nach den besten vorhandenen Uebertragungen herausgegeben und mit fortlaufenden biographischen und literär-geschichtlichen Erläuterungen begleitet von K. Fr. Borberg, Lehrer der Geschichte und der lateinischen Sprache an der Realschule in Bern. Mit einem Vorwort von Johann Kaspar von Orelli in Zürich. Stuttgart 1842-1847
- Brägelmann, Bernhard: Über die Bildung zum Redner, besonders am Gymnasium. Vechta 1866.
- Elster, W.: Einige Bemerkungen zu der Frage: «Was können die Gymnasien beitragen, um Redner zu bilden?». Clausthal 1851
- Hirzel, Rudolf: Ueber das Rhetorische und seine Bedeutung bei Plato. Leipzig 1871
- La Roche, Paul: Ueber die Einführung in die Lektüre der attischen Redner auf Gymnasien. Mit e. Commentar zur Rede d. Lysias pro Mantitheo. München 1855.
- Manso, Johann Caspar Friedrich: Ueber das rhetorische Gepräge der Römischen Litteratur. Breslau 1818
- Rühl, Theodor: Die Aufgabe der Beredsamkeit nach Plato. S. I. 1891
- Schleiniger, Nikolaus: Grundzüge der Beredsamkeit mit einer Auswahl von Musterstellen aus der classischen Literatur der ältern und neuern Zeit. 3. Aufl. Freiburg im Breisgau 1868
- Spengel, Leonhard: Ueber das Studium der Rhetorik bei den Alten. München 1842.
- Thiele, Georg: Hermagoras. Ein Beitrag zur Geschichte der Rhetorik. Strassburg 1893.
- Volkman, Richard Emil: Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht. Leipzig 1874.
- Volkman, Richard: Hermagoras oder Elemente der Rhetorik. 1865.
- Weißenfels, Oskar: Einleitung in die rhetorischen Schriften Ciceros nebst einem Abriß der Rhetorik. Leipzig 1893.
- Westermann, Anton: Geschichte der Beredsamkeit in Griechenland und Rom nach den Quellen. Leipzig o. J.
- Westermann, Anton: Geschichte der griechischen Beredsamkeit von unbestimmter Zeit bis zur Trennung des byzantinischen Reiches vom Occident. Nach den Quellen bearb. von Anton Westermann. Leipzig 1833.
- Westermann, Anton: Geschichte der griechischen Beredsamkeit von unbestimmter Zeit bis zur Trennung des byzantinischen Reiches vom Occident. Leipzig 1833.

Spätantike und Mittelalter

- Ackermann, Leopold: Die Beredsamkeit des heiligen Johannes Chrysostomus. Würzburg 1889.
- Beredsamkeit der Kirchenväter nach Joseph Anton Weissenbach übersetzt und bearbeitet von Marcus Adam Nickel und Joseph Kehrein. Regensburg [s.t.]
- Bouterwek, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. 1807
- Servais, C. M. de: Französische Rhetorik, oder Gründliche Anleitung zum höhern Styl und zur Beredsamkeit der französischen Sprache. S. I. 1816.

Renaissance bis 18. Jahrhundert

- Mertz, Georg: Über Stellung und Betrieb der Rhetorik in den Schulen der Jesuiten, mit besonderer Berücksichtigung der Abhängigkeit von Auctor ad Herennium. Heidelberg 1898.

19. Jahrhundert

- Die Beredsamkeit auf dem Lehrerparlament zu Eisenach aus der Vogelperspektive. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Gegenwart und zur parlamentarisch-rhetorischen Fortbildung. Hrsg. von W. T. Erfurt 1848
- Esmarch, H. P. L.: Materialien zu rhetorischen Ausarbeitungen in lateinischer und deutscher Sprache. Schleswig 1822
- Fürst Bismarck als Redner. Eine rhetorische Studie von Gerlach. Dessau; Leipzig 1892
- Knispel, Georg: Rhetorische Skizzen aus der Paulskirche. Frankfurt a. M. 1848.
- Knispel, Georg: Rhetorische Skizzen aus der Paulskirche. Frankfurt a.M. 1848.
- Theremin, Franz: Demosthenes und Massillon. Ein Beitrag zur Geschichte der Beredsamkeit. Berlin 1845.
- Weiss, Johann: Beiträge zur Paulinischen Rhetorik. Göttingen 1897.

Geistliche Rhetorik / Homiletik / Homiletic rhetoric

- Alt, Johann Karl Wilhelm: Andeutungen aus dem Gebiete der geistlichen Beredsamkeit. Leipzig 1833.
- Anonymus: Ansichten, Erfahrungen und Urtheile über geistliche Beredsamkeit und geistliche Rednerbildung mit besonderer Rücksicht auf Sachsen mitgeteilt in Briefen an einen amtsbrüderlichen Freund von einem Sächsischen Prediger. Leipzig 1836.
- Bassermann, Heinrich: Handbuch der geistlichen Beredsamkeit. Stuttgart 1885.
- Bellefroid, L.: Handbuch der heiligen Beredsamkeit. Regensburg 1848.
- Beredsamkeit durch das Studium der alten Classiker. Für Prediger, Candidaten und Studirende der Theologie. Hannover 1838.

- Blätter für Kanzel-Beredsamkeit. Wien 1881-1911.
- Brunow, Jordanus: Der Völkerfrühling und seine Verkünder. Frühlingsgruß an Deutschlands Redner. Nürnberg 1831
- Cappelmann, Johann Matthias: Beiträge zur Beredsamkeit derer geistlichen Redner. Lemgo 1741
- Crome, Ernst Georg Wilhelm: Theoretisch-practische Anleitung zur Vervollkommnung der geistlichen Geist und Kraft altdeutscher Kanzelberedsamkeit, oder Sammlung ausgesuchter Predigten der vorzüglichen geistlichen Redner im 16., 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1806 -
- Hamilton, William Gerard: Parlamentarische Logik, Taktik und Rhetorik. Aus dem Englischen übersetzt und nach Materien geordnet. Tübingen 1872.
- Hemel, Joannes B. van: Handbuch der geistlichen Beredsamkeit. Mit Genehmigung des Verf. nach dem Franz. bearb. und hrsg. von Franz Xaver Kraus. Regensburg 1860
- Hemel, Joannes B. van: Handbuch der geistlichen Beredsamkeit. Regensburg 1860
- Jungmann, Joseph: Theorie der geistlichen Beredsamkeit. Akademische Vorlesungen. 3. Aufl. Freiburg im Breisgau 1895
- Kaiser, Gottlieb Philipp Christian: Entwurf eines Systems der geistlichen Rhetorik nach ihrem ganzen Umfange, für den Gebrauch zu Vorlesungen. Erlangen 1816
- König, Friedrich E.: Stilistik, Rhetorik, Poetik in bezug auf die biblische Litteratur. Leipzig 1900
- König, Friedrich E.: Stilistik, Rhetorik, Poetik in bezug auf die biblische Litteratur komparativisch dargestellt. Leipzig 1900.
- Leixner, Otto von: Laien-Pedigten für das deutsche Haus. Ungehaltene Reden eines Ungehaltenen. Berlin 1894
- Molitor, Wilhelm: Vorträge über geistliche Beredsamkeit nach Seraphin Gatti's «Lezioni di eloquenza sacra». Mainz 1860
- Molitor, Wilhelm: Vorträge über geistliche Beredsamkeit nach Seraphin Gatti's «Lezioni di eloquenza sacra». Mainz 1860
- Mühlefeld, Karl: Abriss der französischen Rhetorik und Bedeutungslehre für die Prima höherer Lehranstalten. Leipzig 1887.
- Müller, Justus Balthasar: Predigten über die ganze christliche Moral aus den Werken der besten deutschen Redner gesammelt. Giessen 1788
- Paniel, Karl Friedrich Wilhelm: Pragmatische Geschichte der christlichen Beredsamkeit und der Homiletik, von den ersten Zeiten des Christenthums bis auf unsre Zeit: Nach den Quellen bearbeitet und mit Proben aus den Schriften der christlichen Redner versehen. Leipzig 1839-1841
- Püllenberg, Johann: Rhetorik für Gymnasien und angehende Redner mit besonderer Rücksicht auf praktische Beispiele. Lemgo 1827

- Rastoul, Alphonse: Lamartine als Dichter, Redner, Geschichtsforscher und Staatsmann nach dem Franz. des A. Rastoul de Mongeot von Wilhelm Schwan. Paderborn 1848
- Reinhard, Franz Volkmar: Ist der Oberhofprediger D. Reinhard in Dresden wirklich kein Philosoph, kein Redner, kein Theolog, kein guter Staatsbürger, und kein treuer Unterthan? Als Antwort auf die Flugschrift *Lettre au Redacteur des mélanges de Philosophie, d'Histoire, de Morale, et de la Littérature, écrite par un Théologien catholique* von einem sächsischen Protestanten. Teutschland 1808
- Schilling, Gustav: Briefe über die äußere Canzel-Beredsamkeit oder die kirchliche Declamation und Action. Stuttgart 1833.
- Schleiniger, Nikolaus: Das kirchliche Predigtamt nach dem Beispiele und der Lehre der Heiligen und der größten kirchlichen Redner. Freiburg im Breisgau 1861
- Schwab, Johann Baptist: Über das Verhältniss der christlichen Beredsamkeit zur antiken. Würzburg 1848.
- Stock, Christian: Christian Stocks Homiletisches Real-Lexikon oder reicher Vorrath zur geist- und weltlichen Beredsamkeit in sich enthaltend der Sachen kurzen Entwurf, die nöthigen Beweise und Bewegungsgründe, die auserlesensten Gleichnisse, schöne Historien, geschickte Exempel, vortreffliche Sinnbilder und nachdenkliche Zeugnisse sowohl Lehrer der Kirchen älterer, neuerer und neuester Zeit, als auch heidnischer und anderer Profanscribenten, deren sich ein Prediger und Redner bei Ausarbeitung einer erbaulichen Predigt oder sonst geschickten Rede bedienen kann. St. Louis, Mo; Leipzig [1867]
- Stöckl, Albert: Grundriss der Aesthetik und Rhetorik. Mainz 1874.
- Vilmar, August Friedrich Christian: Die Theologie der Thatsachen wider die Theologie der Rhetorik. Bekenntnis und Abwehr. Marburg 1856.
- Juristische Rhetorik / Rhetoric and laws
- Ortloff, Hermann Friedrich: Die gerichtliche Redekunst. Berlin 1890
- Wolff, Oscar Ludwig Bernhard: Lehr- und Handbuch der gerichtlichen Beredsamkeit. Jena [s. n.], 1850-1851. 2 Bde.
- Wolff, Oscar Ludwig Bernhard: Versuch zur Lösung der gerichtlichen Beredsamkeit. Jena [s. n.], 1851

Politische Rhetorik / Political rhetoric

- Baumann, B. B. von: Die militärische Beredsamkeit dargestellt in Erörterung und Beispiel von B. B. von Baumann. Dresden 1859.
- Die Beredsamkeit auf dem Lehrerparlament zu Eisenach aus der Vogelperspektive. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Gegenwart u. zur parlamentarisch-rhetorischen Fortbildung. Hrsg. von W. T. Erfurt 1848.
- Schmidt-Phiseldek, Conrad Friedrich von: Proben politischer Redekunst in sieben Reden. Kopenhagen 1823

- Schuster, Georg H.: Lehr- und Handbuch der militärischen Stylistik umfassend den militärischen Brief-, Geschäfts- und Lehrstyl, die kriegsgeschichtliche Schreibart und die militärische Beredsamkeit. – 2., verb. und verm. Auflage. Wien 1846
- Schuster, Georg Heinrich: Lehr- und Handbuch der militärischen Stylistik umfassend den militärischen Brief-, Geschäfts- und Lehrstyl, die kriegsgeschichtliche Schreibart und die militärische Beredsamkeit. 4. Aufl., nach der 3., vom Verf. verb. und durch wesentliche Zusätze verm. Aufl. abgedr. Wien 1852.

Epideiktische Rhetorik / Demonstrative rhetoric

Ästhetik

- Jeitteles, Ignaz: Aesthetisches Lexikon für alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller aesthetischen Zweige, als: Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur Malerei, Theater etc. Wien 1835.
- Sauer, Johann Gottfried: Untersuchungen über den Antheil der Einbildungskraft an den Werken der Dicht- und Redekunst. Ein Beitrag zur Philosophie der Ästhetik. Penig 1803

Rhetorik der Kulturen

Allgemein

- Horn, Franz: Geschichte der Beredsamkeit. Berlin [s. n.] 1805

Deutschland

- Antesperg, Johann Balthasar von: Die kaiserliche deutsche Grammatick oder Kunst, die deutsche Sprache recht zu reden, u. ohne Fehler zu schreiben. Wien 1842
- Buchner, Wilhelm: August Buchner, Professor der Poesie und Beredsamkeit zu Wittenberg, sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Schriftlebens im siebzehnten Jahrhundert. Hannover 1863
- Erlasse und Reden Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II. vom 15. Juni 1888 bis 14. Juni 1889. Berlin 1889
- Heinsius, Theodor: Geschichte der deutschen Literatur, oder der Sprach-, Dicht- und Redekunst der Deutschen bis auf unsere Zeit. Berlin 1835
- Herzog, Karl: Geschichte der deutschen National-Litteratur mit Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit zum Gebrauch auf gelehrten Schulen und zum Selbstunterricht dargestellt. Jena 1831
- Hillebrand, Joseph: Die Rhetorik und Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Mainz 1827.

- Horn, Franz: Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. Berlin [s. t.]
- Kaiser Wilhelm II. als Redner. Eine Sammlung der Reden des deutschen Kaisers. Leipzig 1888
- Kannegießer, Karl Ludwig: Der deutsche Redner oder Album classischer Prosa in einer chronologisch geordneten Beispiel- und Mustersammlung deutscher Beredsamkeit aller Zeiten zum Gebrauch auf Gymnasien, ferner für Studierende und Staatsbeamte und für Gebildete überhaupt. Leipzig 1854.
- Kannegießer, Karl Ludwig: Der deutsche Redner oder chronologisch geordnete Beispiel- und Mustersammlung der deutschen Beredsamkeit von der ältesten bis aus die neueste Zeit. Leipzig 1845.
- Kehrein, Josef: Die weltliche Beredsamkeit der Deutschen. Überblick ihres Entwicklungsganges von den ältesten bis zur neuesten Zeit. Beitrag zur Literaturgeschichte. Mainz 1846
- Kehrein, Joseph: Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden nebst Einleitung in die Stilistik und Rhetorik für Gymnasien, Seminarien, Realschulen. Paderborn 1882
- Meerheimb, Richard von: Monodramen neuer Form (Psycho-Monodramen). Material für den rhetorisch-declamatorischen Vortrag. Neue Folge. Dresden [um 1882]
- Mollat, Georg: Reden und Redner des ersten deutschen Parlaments. Osterwieck/Harz 1895.
- Moltke, Helmuth von: Graf Moltke als Redner. Vollständige Sammlung der parlamentarischen Reden Moltkes. Chronologisch geordnet, mit Einl. und Erl. von Gustav Karpeles. Berlin 1889.
- Müller, Adam Heinrich: Zwölf Reden über die Beredsamkeit. Leipzig [s. n.] 1817
- Philippi, Adolf: Die Kunst der Rede. Eine deutsche Rhetorik. Leipzig 1896.
- Poelitz, Karl Heinrich Ludwig: Das Gesamtgebiet der teutschen Sprache nach Prosa, Dichtkunst und Beredsamkeit theoretisch und practisch dargestellt von Karl Heinrich Ludwig Poelitz. Teil: 4: Sprache der Beredsamkeit. Leipzig 1825
- Probst, Hans: Deutsche Redelehre. Leipzig 1897.
- Radowitz, Joseph von: Verzeichniss der von dem verstorbenen Preussischen General-Lieutenant J. von Radowitz hinterlassenen Autographen-Sammlung. Theil 3: National-Literatur, Künstler, berühmte Frauen und merkwürdige Personen überhaupt, Philanthropen, politische Redner, Geldmänner, Typographen, Verbrecher, die deutsche Bewegung (1848 und 1849), Stammbücher und Nachträge. Berlin 1864. S. 535-810.
- Reden und Redner des ersten preussischen vereinigten Landtags. Hrsg. von Rudolf Haym. Leipzig 1847
- Redner und Reden der deutschen Revolution im Jahre 1848. Hrsg. von Arthur Frey. Mannheim 1849.

- Reich, Adolph: Der Tafel-Redner. Ernste und humoristische Tafel-Toaste, Tischreden und Tafelscherze. Original-Dichtungen. Berlin 1888.
- Solbrig, Karl Friedrich (Hrsg.): Taschenbuch für Freunde der Declamation. Enthaltend eine Auswahl von Gedichten ernsten und launigen Inhalts, nach den Regeln der Rede-Kunst bearbeitet. Hrsg. von C. F. Solbrig. Leipzig [1817].
- Winter, Hellmuth: Literär-geschichte der deutschen Sprach- Dicht- und Rede-Kunst, zum Leitfaden bei Vorträgen über die schöne National-Literatur auf gelehrten Schulen und Universitäten. 2. durchgängig verb. u. bis auf die neueste Zeit erweiterte u. berichtigte Ausgabe. Leipzig 1829
- Wunderlich, Hermann: Der Abgeordnete von Bismarck als Redner. Breslau 1895.
- Wunderlich, Hermann: Die Kunst der Rede in ihren Hauptzügen an den Reden Bismarcks dargestellt von Hermann Wunderlich. Leipzig 1898.
- Wunderlich, Hermann: Die Kunst der Rede in ihren Hauptzügen an den Reden Bismarcks. Leipzig 1898.
- Wychgram, Jakob: Rednerische Prosa. Bielefeld [1890]

Andere Staaten Europas

- Csengery [Hrsg.], Anton von: Ungarn's Redner und Staatsmänner. Leipzig 1852
- Kikkert, Pieter: Verhandeling ter beantwoording der vraag: Wat is de reden, dat de Nederlandsche school, zoo wel voorheen ten tyde van haren grootsten bloei, als hedendaags, zoo weinig meesters in het historisch vak heeft opgeleverd; daar zy zoo uitnemend slaagde en nog slaagt in alles wat de eenvoudige navolging der natuur, of de meer beperkte kring van het huisselijk leven het vermogen der kunst aanbiedt. En welke zijn de middelen, om in dit land uitmuntende historieschilders te vormen? Te Haarlem [1809].
- Kossuth, Lajos: Ludwig Kossuth, Dictator von Ungarn, als Staatsmann und Redner nebst seinen fünf bedeutendsten Reden. Mannheim 1849
- Lulofs, Barthold Hendrik: Nederlandsche Redekunst, of Grondbeginselen van Stijl en Welsprekenheid voor Nederlanders. Groningen 1831
- Lulofs, Barthold Hendrik: Over Nederlandsche Spraakkunst, Stijl en Letterkenniss, als voorbereiding voor de Redekunst of Welsprekendheidsleer. Groningen 1831.

Orient / Asien

- Mehren, August Ferdinand Michael: Die Rhetorik der Araber nach den wichtigsten Quellen dargestellt und mit angeführten Textauszügen nebst einem Literatur-geschichtlichen Anhang versehen. Kopenhagen 1853.
- Mertz, Georg: Über Stellung und Betrieb der Rhetorik in den Schulen der Jesuiten mit besonderer Berücksichtigung der Abhängigkeit von Auctor ad Herennium. Heidelberg 1898.
- Rückert, Friedrich: Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser. Gotha 1874.

Amerika

Bialloblotzky, Christoph Heinrich Friedrich: Probe Americanischer Beredsamkeit als Beitrag zur vergleichenden Homiletik übers. und mit Anm. hrsg. von Friedrich Bialloblotzky. Göttingen 1827.

Andere Teilbereiche der Rhetorik

Jerwitz, Wilhelm: Handbuch der Mimik. Ein Beitrag zur körperlichen Beredsamkeit. Erfurt 1878

Rhetorik, Sprache und Literatur allgemein

Geib, Karl: Theorie der Dichtungsarten. Nebst einem Anhang über Rhetorik. Mannheim 1846.

Heinisch, Georg Friedrich: Viertes Sprach- und Lesebuch. Eine Sprach- und Lesebuch für höhere Lehranstalten. Bamberg 1852

Lindner, Johann Gotthelf: Kurzer Inbegriff der Ästhetik, Redekunst und Dichtkunst. Frankfurt am Main

Rinne, Karl Friedrich: Einleitung in die rhetorisch-stilistische Dispositionslehre in neuer Begründung und Gestaltung als heuristisch-dispositionale Compositionslehre. In: Stifts-Gymnasium, Schulprogramm, 1860. S. 1-34

Zeitschriften

Kritische Zeitschrift für geistliche Beredsamkeit. Eisleben, 1828-1831

Bibliothek deutscher Canzel Beredsamkeit. Gotha; Neu-York 1827-1830

Bibliographischer Anhang

Deutschsprachige Rhetorik-Handbücher des 19. Jahrhunderts

Ackermann, Leopold: Die Beredsamkeit des heiligen Johannes Chrysostomus. Würzburg 1889.

Alberti, Conrad: Die Schule des Redners. Ein praktisches Handbuch der Beredsamkeit in Musterstücken. Leipzig 1890

Alt, Johann Karl Wilhelm: Andeutungen aus dem Gebiete der geistlichen Beredsamkeit. Leipzig 1833.

Anonymus: Ansichten, Erfahrungen und Urtheile über geistliche Beredsamkeit und geistliche Rednerbildung mit besonderer Rücksicht auf Sachsen mitgeteilt in Briefen an einen amtsbrüderlichen Freund von einem Sächsischen Prediger. Leipzig 1836.

Arnim, Hans von: Leben und Werke des Dio von Prusa mit einer Einleitung: Sophistik, Rhetorik, Philosophie in ihrem Kampf um die Jugendbildung. Berlin 1898.

Autenrieth, Georg: Beispiele und Regeln zur Rhetorik für Gymnasialschüler. 3., berichtigte Auflage. Erlangen 1898.

- Bassermann, Heinrich: Handbuch der geistlichen Beredsamkeit. Stuttgart 1885.
- Baumgart, Hermann: Aelius Aristides als Repräsentant der sophistischen Rhetorik des zweiten Jahrhunderts der Kaiserzeit. Leipzig 1874
- Beck, Friedrich: Theorie der Prosa und Poesie. Ein Leitfadens für den Unterricht in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik an Gymnasien und verwandten Lehranstalten wie auch zum Privatgebrauche. Leipzig 1862.
- Beck, Friedrich: Theorie der Prosa und Poesie. Ein Leitfadens für den Unterricht in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik an Gymnasien und verwandten Lehranstalten wie auch zum Privatgebrauche. Leipzig 1896. Berlin 1814.
- Blass, Friedrich: Die attische Beredsamkeit. Leipzig 1887-1962.
- Blass, Friedrich: Die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus. Ein litterarhistorischer Versuch. Berlin 1865.
- Blätter für Kanzel-Beredsamkeit. Wien 1881-1911.
- Bouterwek, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. 1807
- Calmborg, Adolf: Die Kunst der Rede: Lehrbuch der Rhetorik, Stilistik, Poetik. Leipzig 1885
- Deutsche Redelehre. 2., verb. Aufl. Leipzig 1900.
- einer Sammlung von Reden zum deutschen Nationalfeste, zu Kaisers und Königs Geburtstag, Antritts-, Abschieds- und Aufnahmereden u. A. als Beispielen. Leipzig 1875.
- Doderlein, Ludwig: Aristologie für den Vortrag der Poetik und Rhetorik. Erlangen 1842.
- Engelhard, Paul: Kleine praktische Rhetorik für Schulen. Leipzig 1801.
- Falkmann, Christian Friedrich: Practische Rhetorik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Redekunst für die oberen Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte. Leipzig 1849
- Falkmann, Christian Friedrich: Practische Rhetorik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Redekunst für die obern Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte. Hannover 1835.
- Falkmann, Christian Friedrich: Practische Rhetorik oder: vollständiges Lehrbuch der deutschen Redekunst für die obern Classen der Schulen und zum Selbstunterrichte. 1835.
- Falkmann, Christian Friedrich: Praktische Rhetorik für die obern Klassen der Schulen und zum Selbstunterrichte. Hannover 1831
- Fülleborn, Georg Gustav: Rhetorik. Ein Leitfadens beym Unterrichte in obern Klassen. 2. Aufl. Breslau 1805
- Gerlach, L.: Theorie der Rhetorik und Stilistik für die Schule bearbeitet. Dessau 1883
- Haase, Theodor: Die Beredsamkeit. Eine schöne Kunst oder kritisch philosophische Untersuchung über das Wesen der Beredsamkeit. Göttingen 1857.
- Heinisch, Georg Friedrich: Viertes Sprach- und Lesebuch. Eine Sprach- und Lesebuch für höhere Lehranstalten. Bamberg 1852

- Hemel, Joannes B. van: Handbuch der geistlichen Beredsamkeit. Regensburg 1860
- Hermann, Carl Friedrich: Über Wesen und Zweck der akademischen Beredsamkeit. Eine Rede im Namen und Auftrage der Georg-Augusts-Universität zur akademischen Preisvertheilung und Verkündigung neuer Preisaufgaben am II. Juni MDCCCLIV. Göttingen 1854.
- Herzog, Karl: Geschichte der deutschen National-Litteratur mit Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit zum Gebrauch auf gelehrten Schulen und zum Selbstunterricht dargestellt. Jena 1831
- Hillebrand, Joseph: Die Rhetorik und Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Mainz 1827.
- Hoffmann, G. C. J.: Philosophie der Rede oder Grundlinien der Rhetorik. Stuttgart 1841
- Hoffmann, Karl August Julius: Rhetorik für Gymnasien. Clausthal 1859
- Jahn, Karl: Ueber Beredsamkeit und Rhetorik. Bern 1817.
- Jeitteles, Ignaz: Aesthetisches Lexikon für alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller aesthetischen Zweige, als: Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur Malerei, Theater etc. Wien 1835.
- Jerwitz, Wilhelm: Handbuch der Mimik: ein Beitrag zur körperlichen Beredsamkeit. Erfurt 1878
- Jungmann, Joseph: Theorie der geistlichen Beredsamkeit. Akademische Vorlesungen. 3. Aufl. Freiburg im Breisgau 1895.
- Kaiser, Gottlieb Philipp Christian: Entwurf eines Systems der geistlichen Rhetorik nach ihrem ganzen Umfange, für den Gebrauch zu Vorlesungen. Erlangen 1816
- Kannegießer, Karl Ludwig: Der deutsche Redner oder chronologisch geordnete Beispiel- und Mustersammlung der deutschen Beredsamkeit von der ältesten bis aus die neueste Zeit. Leipzig 1845.
- Kannegießer, Karl Ludwig: Der deutsche Redner oder Album classischer Prosa in einer chronologisch geordneten Beispiel-und Mustersammlung deutscher Beredsamkeit aller Zeiten zum Gebrauch auf Gymnasien, ferner für Studierende und Staatsbeamte und für Gebildete überhaupt. Leipzig 1854.
- Kehrein, Josef: Die weltliche Beredsamkeit der Deutschen.: Überblick ihres Entwicklungsganges von den ältesten bis zur neuesten Zeit. Beitrag zur Literaturgeschichte. Mainz 1846
- Kehrein, Joseph: Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden nebst Einleitung in die Stilistik und Rhetorik für Gymnasien, Seminarien, Realschulen. Paderborn 1882
- König, Friedrich E.: Stilistik, Rhetorik, Poetik in bezug auf die biblische Litteratur. Leipzig 1900
- Maass, Johann Gebhard Ehrenreich: Grundriß der Rhetorik. Halle 1821
- Maass, Johann Gebhard Ehrenreich: Grundriß der Rhetorik. Halle 1829.

- Mehren, August Ferdinand Michael: Die Rhetorik der Araber nach den wichtigsten Quellen dargestellt und mit angeführten Textauszügen nebst einem Literatur-geschichtlichen Anhang versehen. Kopenhagen 1853.
- Mertz, Georg: Über Stellung und Betrieb der Rhetorik in den Schulen der Jesuiten mit besonderer Berücksichtigung der Abhängigkeit von Auctor ad Herennium. Heidelberg 1898.
- Molitor, Wilhelm: Vorträge über geistliche Beredsamkeit nach Seraphin Gatti's «Lezioni di eloquenza sacra». Mainz 1860
- Niemeyer, Heinrich Friedrich Ludwig: Anleitung zu deutscher Beredsamkeit auf Gymnasien. Nordhausen 1834.
- Philippi, Adolf: Die Kunst der Rede. Eine deutsche Rhetorik. Leipzig 1896.
- Probst, Hans: Deutsche Redelehre. Leipzig 1897.
- Reinbeck, Georg: Die Rhetorik. Zum Gebrauche für die obern Klassen der Gymnasien und Lyceen. 2., durchges. und verb. Aufl. Essen 1823
- Richter, Heinrich: Lehrbuch der Rhetorik für die obern Classen der Gelehrten-schulen. Leipzig 1832.
- Rückert, Friedrich: Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser. Gotha 1874.
- Rühl, Theodor: Die Aufgabe der Beredsamkeit nach Plato. 1891
- Schilling, Gustav: Briefe über die äußere Canzel-Beredsamkeit oder die kirchliche Declamation und Action. Stuttgart 1833.
- Schleiniger, Nikolaus: Grundzüge der Beredsamkeit mit einer Auswahl von Musterstellen aus der classischen Literatur der ältern und neuern Zeit. 3. Aufl. Freiburg im Breisgau 1868
- Schmeisser, Joseph Nikolaus: Lehrbuch der Rhetorik. Karlsruhe 1861.
- Schuster, Georg H.: Lehr- und Handbuch der militärischen Stylistik umfassend den militärischen Brief-, Geschäfts- und Lehrstyl, die kriegsgeschichtliche Schreibart und die militärische Beredsamkeit. – 2., verb. und verm. Auflage. Wien 1846
- Servais, C. M. de: Französische Rhetorik, oder Gründliche Anleitung zum höhern Styl und zur Beredsamkeit der französischen Sprache. S. I. 1816.
- Spengel, Leonhard: Ueber das Studium der Rhetorik bei den Alten. München 1842.
- Theremin, Franz: Demosthenes und Massillon. Ein Beitrag zur Geschichte der Beredsamkeit. Berlin 1845.
- Theremin, Franz: Die Beredsamkeit eine Tugend oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik und Gespräche nebst Bruchstücken aus den Briefen an einen Nichtexistierenden. Gotha 1888
- Theremin, Franz: Die Beredsamkeit eine Tugend, oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik. Berlin 1837.
- Thiele, Georg: Hermagoras. Ein Beitrag zur Geschichte der Rhetorik. Strassburg 1893.
- Volkman, Richard Emil: Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht. Leipzig 1874.
- Volkman, Richard Emil: Hermagoras oder Elemente der Rhetorik. Stettin 1865.

- Volkman, Richard: Hermagoras oder Elemente der Rhetorik. 1865.
- Wackernagel, Wilhelm: Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen. Halle 1873
- Weiss, Johann: Beiträge zur Paulinischen Rhetorik. Göttingen 1897.
- Weißenfels, Oskar: Einleitung in die rhetorischen Schriften Ciceros nebst einem Abriß der Rhetorik. Leipzig 1893.
- Westermann, Anton: Geschichte der Beredsamkeit in Griechenland und Rom nach den Quellen. Leipzig o. J.
- Westermann, Anton: Geschichte der griechischen Beredsamkeit von unbestimmter Zeit bis zur Trennung des byzantinischen Reiches vom Occident. Nach den Quellen bearb. von Anton Westermann. Leipzig 1833.
- Whately, Richard: Whatelys Grundlagen der Rhetorik. Gotha 1884.
- Wolff, Oskar Ludwig Bernhard: Lehr- und Handbuch der gerichtlichen Beredsamkeit. Jena [s. n.].

* * *

Barbara Di Noi
(Firenze)

*Durchbruch e turgore
Tendenze regressive in «Gehirne» di Gottfried Benn*

Abstract

The so-called *Rönne-complex* belongs to Benn's early prose production and consists of a cycle of short texts held together by the anti-hero Rönne. Although he presents features which might suggest an identification with his author, the main character is not to be reduced to a mere mask or to Benn's *alter ego*. Rönne represents only a partial autobiographical projection of his author, as he is exclusively concerned with the problem of art and expression. According to Nietzsche, he can only justify the world as a work of art.

1. Sulla soglia della Ausdruckswelt

Verso la fine del brano *Die Reise*, il terzo dei cinque che compongono il ciclo novellistico *Gehirne*, si legge: «In sich rauschte der Strom. Oder wenn es kein Strom war, ein Wurf von Formen, ein Spiel in Fiebern, sinnlos und das Ende um allen Saum»¹. Il sintagma riassume al livello microtestuale il problema centrale del *Rönne-Komplex* che, emerso già nella prima novella, modifica la sua iniziale valenza psicologica e gnoseologica, precisandosi sempre più come attinente alla sfera dell'arte e dell'espressione. Le potenzialità creative possono essere riattivate solo mediante una catabasi che, at-

¹ Gottfried Benn, *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Fischer Frankfurt/M, p. 39. Tutte le successive citazioni da Benn provengono da quest'edizione, cui faremo d'ora in poi riferimento indicando il volume in numeri romani, e la pagina in cifre arabe. Le cinque prose, che s'intitolano nell'ordine *Gehirne*, *Die Eroberung*, *Die Reise*, *Der Geburtstag*, *Die Insel*, usciranno dapprima sulla rivista espressionista diretta da René Schickele «Die weißen Blätter». *Der Geburtstag* è il testo più tardo; fu scritto solo nel 1916 e apparve, con le altre quattro novelle, nel volume intitolato *Gehirne. Novellen*, nel 1916 ma postdatato al 1917. Il primo in ordine di tempo è proprio il brano *Gehirne*, che risale probabilmente al 1914. Negli studi benniani ci si riferisce a questi testi con la denominazione di *Rönne-Komplex*.

tingendo al mondo sepolto di un'arcaica istintualità, faccia saltare l'impalcatura della tarda *ratio*, dissolvendo le categorie di individualità, di spazio e tempo, di causa ed effetto, nonché la stessa artificiosa distinzione che oppone il soggetto a una presunta realtà oggettiva. Lo sprofondamento in questa *Urschicht* appare strettamente correlato a un moto di direzione inversa, alla risalita verso l'alto, oltre il bordo dell'individualità, degli *endogene Bilder*, di quelle immagini endogene che sommergono i confini e le distinzioni fittizie; viene così ristabilita la *mythenalte Fremdheit von Ich und Welt* di cui Benn parla nella parte espressamente dedicata al personaggio di Rönne nello scritto autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934):

Eine Art innerer Konzentration setzte ich in Gang, ein Anregen geheimer Sphären, und das Individuelle versank, und eine Urschicht stieg herauf, berauscht, an Bildern reich und panisch. Periodisch verstärkt, das Jahr 1915/16 in Brüssel war enorm, da entstand Rönne, der Arzt, der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit ertragen konnte, aber auch keine erfassen, der nur das rhythmische Sichöffnen und Sichverschließen des Ich und der Persönlichkeit kannte, das fortwährend Gebrochene des inneren Seins und der, vor das Erlebnis von der tiefen, schrankenlosen mythenalten Fremdheit zwischen dem Menschen und der Welt gestellt, unbedingt der Mythe und ihren Bildern glaubte (p. 314).

Quanto più cresce la fede nei miti carichi di immagini, tanto più Rönne si sottrae al mondo esterno e cerca rifugio nell'introversione: il momento di questo ritrarsi è colto soprattutto nel primo brano, *Gehirne*, dove più che altrove Benn pone l'accento sulla passività del personaggio e sul suo progressivo straniarsi dal mondo circostante, fino a trascurare i compiti professionali. Nella terza novella, *Die Reise*, il doppio movimento di introversione e di partecipazione mitica, riceve ancor più rilievo dalla sfasatura spaziotemporale: il viaggio che Rönne vorrebbe compiere sul piano del presente narrativo dovrebbe portarlo a Nord, ad Anversa. In realtà la meta settenzionale non verrà mai raggiunta. La partenza mancata blocca per così dire la progressione della narrazione lungo l'asse temporale, immobilizzandola in un'estatica simultaneità, mentre si moltiplicano gli sfondamenti cronologici verso il passato e verso il Sud sepolto nell'interiorità del protagonista. È quest'ultimo, quello verso un meridione dai tratti ora esotici, ora mediterranei, ora liguri o veneziani, ad assumere sempre più importanza, risultando strettamente connesso alla profonda e sconfinata estraneità tra io e mondo, la quale cela in sé la *mystische Partizipation* al caos originario (*Provoziertes Leben*).

Tale recupero dell'unità indifferenziata implica la cancellazione della linea di demarcazione tra *Innen* e *Außen*, il recupero di una condizione di indistinzione tra individuo e ambiente circostante, nonché la commistione dei piani temporali: il presente di Rönne e della narrazione non è che uno strato sottilissimo, non meno della corteccia cerebrale sede della coscienza e del *moi baissable*, su cui incombe il passato archetipo. Il «primato della totalità», lo *Spiel der Formen* centripeto e casuale, verrà ristabilito dal Rönne di *Gehirne* attraverso un percorso accidentato, che passa anche, paradossalmente, per l'affinamento della sensibilità, affascinata dal gusto nietzscheano e decadente delle *nuances*, delle percezioni finissime e fuggevolissime². Si può anzi osservare come, specie nei primi due brani, *Gehirne* e *Die Eroberung*, l'approccio analitico al mondo esterno, l'impulso a catalogare e a prendere nota dei singoli elementi, collida con il carattere avvolgente della visione, in cui già all'inizio si moltiplicano i segni di una visionarietà «altra», dionisiaca e improntata al panismo e alla sintesi, e in cui soggetto e oggetto tendono a confluire:

Jetzt saß er auf einem Eckplatz und sah die Fahrt: es geht also durch Weinland, besprach er sich, ziemlich flaches, vorbei an Scharlachfeldern, die rauchen von Mohn. Es ist nicht allzu heiß; ein Blau flutet durch den Himmel, feucht und angeweht von Ufern; an Rosen ist jedes Haus gelehnt, und manches ganz versunken. Ich will mir ein Buch kaufen und einen Stift; ich will mir jetzt möglichst vieles aufschreiben, damit nicht alles so herunterfließt (p. 19).

Gli elementi della visione sono altrettanti stimoli per l'attività cerebrale. Ma essi agiscono – con una peculiare forma di ironia – alle spalle del protagonista, ancora fin troppo dominato dall'ansia sistematrice di una coscienza implacabilmente vigile, che inibisce la possibilità di una percezione

² Fr. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München 1980, *Fragmente Frühjahr 1888*, Bd. XIII, p. 241. Citata d'ora in poi con la sigla KSA, seguita dall'indicazione del volume in numeri romani e della pagina in numeri arabi. Si tratta di uno scritto preparatorio al *Wille zur Macht* intitolato *Pessimismus in der Kunst*, in cui Nietzsche pone in rapporto l'ebbrezza dionisiaca, e dunque il *Rausch* in cui si rivela secondo modalità orgiastiche e irrazionali, il vero volto dell'esistenza come *Werden*, e l'estremo affinamento della sensibilità per le distinte *nuances*, siano esse pittoriche o musicali: «der Künstler liebt allmählich die Mittel um ihrer selber willen, in denen sich der Rauschzustand zu erkennen giebt: die extreme Feinheit und Pracht der Farbe, die Deutlichkeit der Linie, die nuance des Tons: das Distinkte, wo sonst, im Normalen, alle Distinktion fehlt –: Alle distinkten Sachen, alle Nuancen, insofern sie an die extremen Kraftersteigerungen erinnern, welche der Rausch erzeugt, wecken rückwärts dieses Gefühl des Rausches ...».

sintetica. Il soggetto è ancora separato dall'oggetto della visione. Non per nulla si trova nello scompartimento di un treno in movimento e vede il paesaggio attraverso una lastra di vetro: è il rappresentante della *Hochzivilisation*, per il quale la natura non è che inerte oggetto di studio. Anche l'oscillazione tra la terza e la prima persona risulta funzionale all'esigenza dell'io di sincerarsi delle proprie percezioni, quasi di assicurarsi di essere proprio lui a vedere quei campi scarlatti fumanti di oppio. Rönne crede ancora alla *Chronometerzeit*, infatti la preoccupazione dominante è che tutto trascorra via così velocemente verso il basso, inghiottito nella voragine della temporalità. In realtà, in una peculiare inversione dei rapporti spaziali, è lui stesso a scivolare via dalle cose.

Il *tò en kai pan* benniano si configura come il luttuoso dilagare delle acque stigie che sommergono l'Olimpo apollineo della individuazione. Al tempo stesso la totalità si ristabilisce non nella negazione assoluta della forma, bensì nell'immersione delle forme nel flusso dionisiaco del divenire, del nietzscheano *Werden* contrapposto all'illusione apollinea del *Sein* statico ed eterno. Così nei *Nachgelassene Fragmente* della primavera 1888, tornando sulla sua fondamentale opera giovanile, Nietzsche ridefiniva la natura dei due istinti artistici di dionisiaco e apollineo:

Mit dem Wort dionysisch ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, als Abgrund des Vergessens, das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwelen in dunklere schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des Lebens [...] als Einheitsgefühl von der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens ... Mit dem Wort apollinisch ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen Individuum, zu Allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz (KSA, XIII, 224).

Nel personaggio Rönne, per molti versi controfigura e portavoce dello stesso Benn, l'apollineo non è ancora tramutato in impulso artistico, in quel *konstruktiver Geist* che, arginando il flutto dionisiaco, tende alla semplificazione prospettica e alla coercizione del grande stile, come nell'importante saggio del 1932, *Nach dem Nihilismus*, nel quale i temi dell'estasi panica e dell'allucinazione sono messi sensibilmente in ombra; nel ciclo *Gehirne* si ha tuttavia la pervicace ricerca del proprio punto d'inizio, del momento in cui la coscienza, e con essa la dualità e la contrapposizione di soggetto e mondo, ha avuto inizio:

So viele Jahre lebte ich, und alles ist versunken. Als ich anfang, blieb es bei mir? Ich weiß es nicht mehr (p. 19).

La ricerca del punto d'inizio risulterà sbalzata in primo piano nel centralissimo brano *Der Geburtstag*, in cui il completo volgersi del ventinovesimo anno d'età del medico si configura simbolicamente come una nascita a ritroso, e poi come una nuova espulsione dal corpo materno («Anfang und Ende, aber ich geschehe»), e dove l'accadere dell'Io assumerà finalmente la connotazione di autorealizzazione nella sfera dell'arte, di quello *entstehen lassen* cui si riferisce anche il riflessivo *sich erschaffen*. Anche qui la proiezione dell'Io in immagini, nei *Bilder* che egli evoca, comporta per il soggetto uno sfinimento, un'ansia di tramonto e di autodissipazione che culmina ogni volta in un crollo.

La centralità del verbo *geschehen*, nell'ottica della tematica regressiva, si preciserà in questa stessa novella in stretta combinazione con il *südliches Wort*, insieme spia e movente della *Regression*. La laconica proposizione «Dann geschah ihm die Olive» (p. 50) segna il secondo culmine della catabasi mitica e meridionale di Rönne. Nel contesto di questo terzo brano il segno e la valenza del verbo «geschehen» appaiono invertiti rispetto a *Die Eroberung*, dove il medesimo verbo indicava non già la mistica partecipazione, la fusione con il tutto, bensì l'inesorabile accadere di cose entro le categorie spazio-temporali della *Zivilisation*:

Und er fühlte, wie er wuchs und still ward, so kühl umstanden
zu sein, von Dingen, die geschahen (p. 26).

L'accadere ha in questo caso connotazioni tipicamente nordiche e «progressive», nel senso che questo «freddo accadere di cose» attorno a un soggetto statico e passivo, ripropone la «schizoide Katastrophe», la separazione dell'Io dal proprio *Gegenüber*.

2. Fiorire al margine: tematica regressiva e immagini endogene

In un saggio del 1920, *Das moderne Ich*, le implicazioni funebri e luttuose del processo creativo venivano palesate tramite il ricorso a un mito caro da sempre alla pittura, che aveva conosciuto un vero e proprio *revival* in area simbolista-decadente, il mito di Narciso, che ben esemplifica – specie nella sua mesta e assorta conclusione – il rapporto di rispecchiamento tra il poeta e la creazione:

Es ist Mittag über dem Ich oder Sommer, es schweigt von Früchten,
über allen Hügeln, es schweigt von Mohn. Es ruft, Echo ruft, das ist keine
Stimme, keine Antwortstimme, kein Glück, kein Ruf.
Aber es sind Felder über der Erde, die tragen nichts als Blumen des
Rauschs – halt an, Narziß, es starben die Moiren, mit den Menschen
sprichst du wie mit Wind [...]

Narziß, Narziß, es schweigen die Wälder, die Wälder, die Meere
 schweigen um Schatten und Baum [...] dann, über die Lider
 des Baums hauch, dann: Gurren, dann: zwischen Asphodelen schaut
 du dich selbst in stygischer Flut (III, 22).

Più che un mito, ormai Narciso è una figurazione, una postilla traslucida in cui non la sostanza in sé conta, ma in cui è il rapporto di specularità a risultare strutturalmente portante. Egli è figura dell'ermetica solitudine di un Io circondato dalle proprie immagini, immerso in un mondo silenzioso, deserto dagli dèi, in cui la sola voce è il soffio del vento; e questo alito, questo *anemos* si tratta ora di plasmare in parola poetica, nel *Wort* che, per il Benn della *südliche Regression*, è appunto *ein Wehen von weither*. Il motivo floreale, già in Ovidio legato alla metamorfosi di Narciso, ma che già prima il mito collega a molti altri giovinetti morti prematuramente – pensiamo alla serie dei «cacciatori neri» in cui rientrano anche Hyakinthos e Adonis – assieme a quello del vetro e della trasparenza, e all'altro importantissimo del vento, assume un ruolo cospicuo nella costellazione tematica che accompagna la regressione di Rönne verso la sfera delle immagini endogene, in cui dorme il ricordo del mito:

endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des
 Glücks (III, 343).

Si legge alla fine dell'altro importante saggio *Provoziertes Leben*. Non di annientare il cervello, si tratta dunque fin dall'inizio, bensì di suscitare le condizioni di ebbrezza, di estasi dionisiaca, cui rinviano innumerevoli segnali nel ciclo di Rönne: *Mohn, Rausch*, cui si associa *Rauch* per assonanza, annunciano l'arrivo del dio. Il raccordo tra l'estasi regressiva e la creazione poetica è stabilita dal motivo del fiorire, del «Blühen», che assume notevole rilievo anche in una serie di testi poetici cronologicamente prossimi a *Gehirne*. Si veda ad esempio la poesia *O Nacht*, del 1916, in cui la regressione è provocata, come nel coevo *Kokain*, dall'assunzione della droga. In entrambi i testi lo sformarsi e dissolversi dell'io dà luogo a una serie di figurazioni di tipo metamorfico-vegetale, lo *Entformungsgefühl* si associa all'emergere del *Wallungs-* e *Schwellungskomplex* (che rinvia alla *hyperämische Theorie des Dichterischen*) e la creazione sembra scaturire da una sorta di congestione, di ingorgo nella circolazione sanguigna, che sfocia infine in un funereo fiorire, dominato dal cromatismo grigio. È soprattutto in *O Nacht* che l'io preda di una metamorfosi vegetale, che tramuta i suoi capelli in un intrico di rami:

O Nacht! Ich nahm schon Kokain,
 und Blutverteilung ist im Gange,
 das Haar wird grau, die Jahre fliehen,

ich muß, ich muß im Überschwange
noch einmal vorm Vergängnis blühen. (I, p. 107).

Fiorire ancora una volta prima della caducità. «Herr, laß mich blühen», è l'invocazione rivolta in *Provoziertes Leben* alla misteriosa divinità. Il succedersi di esuberanza (*Überschwang*) e di annientamento stabilisce una triplice solidarietà semantica tra l'atto creativo, l'estasi sessuale e la schizofrenia. Così si legge nel brano *Der Geburtstag*:

manchmal eine Stunde, da bist Du; der Rest ist das Geschehen. Manchmal die beiden Fluten schlagen hoch zu einem Traum. Manchmal rauscht es: wenn Du zerbrochen bist (II, 50).

Sempre nel saggio *Provoziertes Leben* lo *Stundengott* dell'estasi regressiva, della *Stunde*³ priva di qualsiasi spessore spazio-temporale, in cui l'io esiste senza più porsi *gegenüber* alle cose che freddamente accadono, sembra identificarsi con la droga stessa: dio, come già aveva intuito Baudelaire, è una sostanza misteriosamente affine al cervello umano. I due flussi che s'incontrano nella benefica sospensione di ogni *Geschehen* sono la realtà e il sogno, ma anche presente e passato, in precario equilibrio nella creazione poetica. Ma al fluire (*rauschen, verströmen*) tiene dietro il crollo («wenn Du zerbrochen bist»).

In *Gehirne* l'io di Rönne appare sovente assimilato a una pianta, che si staglia con la sua corona contro l'orizzonte; l'esuberanza, ossia il fiorire di quest'io si contrappone al nulla. In realtà *Nichts* e *Überschwang* sono le due facce consustanziali di un'unica ambivalenza, riassumibile sotto il concetto nietzscheano di gioco dionisiaco:

Verklärt stand er vor sich selbst [...] ach, spielte, regenbogente!
grünte! eine Mainacht ganz unnennbar! Er kannte sie alle. Gegenüber stand er ihnen, sauber und ursprünglich. Er war nicht schwach gewesen. Starkes Leben blutete durch sein Haupt [...] Das Gefühl. Den Überschwang galt es zu erschaffen gegen das Nichts. Lust und Qual zu treiben in den Mittag, in ein kahles graues Licht (pp. 44-45).

Nella novella *Der Geburtstag* si fa più insistente anche il richiamo allo *Eros der Ferne* mutuato da Klages, e l'anima appare come ininterrotto fluire di *Bilder*; il lettore si imbatte in un Rönne profondamente mutato rispetto ai brani iniziali. Il suo fiorire è caratterizzato dalla stessa tonalità smorta

³ A. M. Carpi, *Stasi e ritmo nel "Complesso Rönne"*, in "Studi Germanici", 9 (1971), p. 100: «Quante volte ricorre in Benn la parola Stunde, che egli usa chiaramente nel suo significato originario (dall'etimo di stehen), ossia in quello di "sosta", magico e benefico arrestarsi del divenire attorno all'io».

della poesia *O Nacht*. Se il Rönne iniziale giaceva, come concresciuto col suolo, e «stand keinem Ding gegenüber», questo nuovo Rönne per effetto della pulsione erotica sta di fronte alle prostitute («Gegenüber stand er ihnen, sauber und ursprünglich»). Ma non è da esponente della *ratio* scientifica che egli si erge dinanzi a loro nitido e primordiale; questo nuovo «gegenüber stehen» avviene piuttosto sotto la spinta di un'esuberanza fallica e regressiva: è il *Gefühl* a muovere Rönne verso la Donna, verso questa mitica Edmée Denso nei cui tratti egiziani e mediterranei si confondono Afrodite e Iside, non a caso menzionata a brevissima distanza:

Du wirst zu Isis beten, die Stirn an Säulen lehnen, deren Kapitäle
an den Ecken die platten Köpfe mit den langen Ohren tragen (p. 45).

Perfino il particolare iconico del capitello antropomorfo ricorda le cariatidi classiche, cui Benn aveva dedicato un'altra poesia, *Karyatide* (1916). L'emergere di temi e di elementi lessicali riconducibili al mondo classico avviene in Benn nell'ambito di una tecnica associativa, di una *Montagekunst* molto prossima allo sperimentalismo postmoderno. Sul filo di un virtuosismo che sfrutta le associazioni foniche e concettuali, queste citazioni, spesso affidate a un unico lessema, ruotano tutte intorno ai campi semantici del mondo infero e dell'estasi dionisiaca, in cui Eros e Thanatos convergono sulla tonica della regressione. L'affiorare di una dimensione primitiva, non specificamente greca, ma riconducibile a una più generica *Frühe*, avviene lungo un percorso discendente, di sprofondamento e anamnesi, nel quale il mito – lungi da costituire una corposa presenza simbolica – sopravvive sotto forma residuale e rarefatta, sovente oggetto, come Icaro, di parodia. Il saggio del 1930 *Zur Problematik des Dichterischen* sancirà non a caso il definitivo tramonto della «partecipazione mistica», a fronte del quale perdura il ricordo dell'impulso alla totalizzazione:

Vorbei die mystische Partizipation ... aber ewig die Erinnerung
an ihre Totalisation. (III, 96).

La anamnesi benniana è sepolta nel soma portatore di misteri, è la traccia prelogica che sopravvive al posto del mondo mitico-mistico inabissatosi per sempre. Ma questo confuso ricordo di un *Urerlebnis* può essere risvegliato, come abbiamo detto, da un singolo motivo paesistico o da una parola isolata, dal *Südwort*. I pioppi e il nome Ilyssos che nella poesia *Hier ist kein Trost* rinviano chiaramente all'anamnesi, passando per l'associazione con il paesaggio del *Fedro* platonico:

Dämmert ein Tal mit weißen Pappeln
ein Ilyssos mit Wiesenufern

Eden und Adam und eine Erde
aus Nihilismus und Musik. (I, 70).

Il carattere incerto di queste immagini che sorgono dal profondo è enunciato fin dall'inizio, dal verbo «dämmern», che indica il baluginare di una visione nella luce del giorno appena sorto o, al contrario, il suo sparire inghiottita dalle ombre del tramonto. Anche da questa breve citazione appare chiaramente la grande importanza del sostantivo e in particolare del nome proprio nell'ambito della tecnica associativa benniana, incentrata non già sul simbolo, ma sul suono; talvolta anche una sola sillaba può innescare il meccanismo associativo. È quello che avviene in un passo centralissimo del brano *Der Geburtstag*, in cui basta la scritta di una marca di sigarette, illuminata per un attimo da un raggio di sole, ad evocare immagini di una vita primitiva e sensuale, sullo sfondo del Mediterraneo:

Noch hingegeben der Befriedigung, so ausgiebig zu assoziieren,
stieß er auf ein Glasschild mit der Aufschrift: Cigarette Maita,
beleuchtet von einem Sonnenstrahl. Und nun vollzog sich über
Maita – Malta – Strände – leuchtend – Fähre – Hafen – Muschelfressen –
Verkommenheiten – der helle klingende Ton einer leise Zersplitterung
und Rönne schwankte in einem Glück (II,42-43).

Zersplitterung e *Glück*: nella stretta finale il brano accosta per asindeto l'endiade sottesa alla poetica benniana del *Südwort*, la parola mediterranea capace di operare la *Zusammenhangsdurchstoßung*, di far saltare le connessioni del quotidiano, per operare un diverso ricongiungimento, per ricomporre cioè l'unità dell'io con gli *endogene Bilder*. Da questa nuova *Vereinigung* scaturisce la felicità, che ha appunto l'accezione di *Glück*, di caso fortuito, di bersaglio centrato. Strettamente connesso al *Glück*, è il concetto di *Spiel*, posto anch'esso in grande rilievo dal brano in questione, che risulta elemento costitutivo del campo semantico dell'arte: lo *Spiel der Formen* (*Die Reise*), designa una particolare modalità di *Gestaltung*, consistente nella *Zusammenballung* del vuoto, dell'aria. È il getto *zentripetal* e *akausal* che avviene per così dire alla cieca, e si associa sovente agli altri due campi lessicali che circoscrivono il campo semantico della regressione: lo scorrere e della liquefazione da una parte, il limite e l'orlo dall'altra. Se il concetto di gioco si richiama all'idea di cieca casualità, l'aggettivo «zentripetal» chiama in causa al contrario la volontà costruttiva, l'impulso alla concentrazione, a quella «Zusammenballung» chiamata a plasmare e conferire densità al soffio, al pneuma.

Il gioco con le forme è sempre un traboccare e un fiorire *am Rand*. Si veda, per fare uno tra i mille possibili esempi, il passo collocato verso l'ini-

zio del brano *Der Geburtstag*, in cui Rönne deve recarsi alla clinica che si trova «außerhalb der Stadt»:

Er mußte über Boden gehen, der war weich, der ließ Veilchen durch,
gelöst, und durchronnen schwankte er um den Fuß (ibidem).

La catena associativa *Maita-Malta-Strand* che viene subito dopo, prende le mosse da un nome che di per sé non significa nulla, ma il cui suono, oltre a richiamare alla memoria un'isola del Mediterraneo, è insolitamente prossimo alla parola *méthe*, ebrezza, riconducibile pertanto al campo semantico del *Rausch* dionisiaco. Il flusso delle associazioni realizza il *fluire*, il *Rinnen* e il *Verströmen* che, nel corso del brano, viene più volte tematizzato⁴ e costituisce per così dire la dorsale del passo, il quale assolve a una doppia funzione strutturale: da un lato il paesaggio costiero, il vaporetto, le spiagge, sono tutte anticipazioni dello *Hafenkomplex*, dall'altro l'accento al *Muschelfressen* e alle *Verkommenheiten* anticipa la visione del mercato, non scevra di crudeltà e di un compiaciuto primitivismo. Ma *Muschel* è anche, assieme a *Meer* e *Blut*, requisito mitologico riconducibile alla nascita di Venus Anadyomene, l'Afrodite sorta dalla spuma marina, che ha una conchiglia per piedistallo, detta anche Venere Urania, essendo nata dal sangue di Urano evitrato da Zeus. Si veda la poesia *Liebe* (I, 212), pubblicata per la prima volta negli anni 1927/28, poi inserita anche negli *Statische Gedichte*, dove il nome proprio di Venus Anadyomene compare con una peculiare funzione ritmica, portatore di una triplice arsi:

Liebe – halten die Sterne
über den Küssen Wacht,
Meere – Eros der Ferne,
rauschen, es rauscht die Nacht,
steigt um Lager, um Lehne,
eh sich das Wort verlor,
Anadyomene
ewig aus Muscheln vor.⁵

⁴ Nell'ambientazione lussureggiante del bordello esotico in cui Rönne colloca l'amata, l'acqua scorre tra i marmi («Über die Marmorwände rinnt alle Stunde bläuliches Wasser» p. 44). Del proprio stato d'animo Rönne dice: «Aber was für ein eigentümliches Wehen in seiner Brust! Eine Erregung, als ströme er hin»; e quando poi la fantasticheria è finita e la crisi raggiunge il proprio culmine la testa di Rönne ruscella fondendosi con il mezzodì: «Schmelzend durch den Mitteg kieselte bächern das Haupt» (p. 47).

⁵ La costellazione sangue-mare quasi sempre, anche nel ciclo di Rönne, appare connessa all'esperienza erotica come tramite della regressione. A riprova della sostanziale continuità tematica che caratterizza l'opera di Benn, si veda la coincidenza tra il *rauschen*

Dove si trova tra l'altro proprio l'esplicita menzione di quell'«Eros der Ferne» citato in *Der Geburtstag*. Il vocabolo Maita si associa alla sfera del sonno, della dissoluzione e dell'estasi in virtù di un'assonanza con méthe, nel passaggio immediatamente precedente veniva menzionata la particolare facoltà del fiore di croco (*Zafara, Kroké*) di combattere l'ebbrezza. Sull'opposizione paradigmatica «Zersplitterung»-«Glück», frantumazione e ricongiungimento, si innesta pertanto un dualismo ulteriore, di carattere meta-poetico, quello tra allucinazione e costruttivismo, «Rausch» e «Besonnenheit»; di nuovo si ribadisce la doppia natura, *akausal* e *zentripetal*, dello *Spiel der Formen*:

Da aus Gärten warf sich ihm der Krokus entgegen, die Kerze der Frühmett des Dichtermunds, und zwar gerade die gelbe Art, die Griechen und Römern der Inbegriff alles Lieblichen gewesen, was Wunder, daß sie ihn in das Reich der Himmlischen versetzten? In Teichen von Krokussäften badete der Gott. Ein Kranz von Blüten wehrte dem Rausch entgegen. Am Mittelmeer die Safranfelder: die dreiteilige Narbe; flache Pfannen; Roßhaarsieben über Feuern, leicht und offen (II, 42).

La funzione del croco è letteralmente quella di trasferire, di trasportare il complesso iconico della regressione dalla sfera greca e apollinea della luce e della poesia, a quella dei popoli nomadi del mediterraneo, cui rinvia più direttamente il nome arabo (*Za-fara*). I setacci alludono infatti al processo di estrazione dello zafferano dai fiori. La variante gialla, quella che per i Greci e i Latini era considerata superiore, ha chiara attinenza con la luce. Come pure il pistillo del fiore, di un arancio acceso, cui allude la metafora della candela che illumina la preghiera mattutina del poeta. Ma nonostante tutti questi richiami alla luce e all'alba, il croco si associa anche alla sfera dei morti, fiorisce nei Campi Elisi e il suo colore ricorda il fiore apparso secondo Ovidio al posto del cadavere di Narciso, giallo (*croceum*) nel centro e circondato da petali bianchi. In altre versioni del medesimo mito il fiore spunta dal sangue dell'infelice giovinetto (*ex cruore flores*). Questa medesima associazione con il sangue si ritrova sottesa implicitamente al motivo dell'anemone, fiore nato anch'esso dal sangue di un Adone evirato dai cinghiali. Come in un caleidoscopio il motivo floreale si ritrova dunque in sempre nuove configurazioni, la cui costante è costituita dalla presenza dei motivi del sangue, dell'eros e della regressione.

della poesia citata, che si riferisce tanto al trascorrere delle ore notturne che all'incessante, ritmico movimento del mare, e lo «strömen» o il «verströmen», che in *Gehirne* domina il campo semantico della liquefazione e della dissoluzione regressiva.

Nel passaggio appena citato il croco appare associato a uno dei motivi centrali di *Gehirne*, la luce, in grado di sollecitare le sfere cerebrali, attuando quello sfondamento della fronte, della zona parietale e soprattutto della corteccia cerebrale, responsabile della *schizoide Katastrophe*, della scissione tra Io e Mondo consumatasi nell'uomo quaternario. La regressione di Rönne sarà dunque, oltre che sprofondamento alla ricerca di un Sud mitico e inafferrabile («Wo war sein Süden hin?») catabasi all'interno di sé, *Weg nach innen* teso ad attingere la zona più profonda in cui non c'è più traccia dell'io, dove ci si imbatte in formazioni astratte, che ricordano nella loro assoluta simmetria i reticoli cristallini o la perfetta circolarità delle corolle floreali, dunque anche la rotondità dello stesso croco; dunque la spinta alla *Zusammenballung*, la tendenza centripeta all'origine della creazione poetica, corrisponde a un'intrinseca caratteristica della funzione cerebrale. La *Wirklichkeit rein aus Gehirnrinde* è assolutizzazione della forma, negazione della progressione temporale e del principio di casualità. Si tratterà allora di liberare il cervello dalle strumentalizzazioni della tarda *ratio*, di restituirlo alla sua natura originaria di organo rivoluzionario per eccellenza, cui è estranea l'idea di progresso e di lenta maturazione. Esso procede per crisi, discontinuità, rottura, come è detto in un passo assai significativo del saggio *Provoziertes Leben*:

Hier ist nichts von Anpassung, Summierung kleinster Reize, allmählichem Faul- und Reifwerden bis zu einer Zweckmäßigkeitsumstellung, *hier waren immer Schöpfungskrisen*. Es ist das mutative, das heißt revolutionäre Organ schlechthin. Sein Wesen war nie Inhalt, sondern immer Form, seine Mittel Steigerung, sein Verlangen Reize [...] Vor diesen Maßstäben gibt es überhaupt keine Wirklichkeit, auch keine Geschichte, sondern gewisse Gehirne realisieren in gewissen Zeitabständen ihre Träume, die Bilder des großen Urtraums sind, in rückerinnerndem Wissen (III, 343).

Appare chiaro che tra questa struttura riposta, tra un tale modo di operare per associazioni fulminee, per crisi e brusche mutazioni, e lo stile di *Gehirne* esiste un rapporto di profonda analogia. Negli *Hafen-* e *ligurische Komplexe*, in cui si dispiega a pieno la portata regressiva del *südliches Wort*, la tendenza «centripeta» e sintetica della *Zusammenballung* si precisa come capacità di combinare i singoli vocaboli, per lo più sostantivi, in sempre nuove costellazioni. Solo nel *Komplex*, infatti, il *südliches Wort* acquista vera e propria energia cinetica, diventa nel senso più pregnante *Motiv*, in grado di trainare e mettere in movimento il linguaggio lungo il vettore discen-

dente della catabasi. Il tema della *quête*, più volte accostato al personaggio Rönne, si tramuta da attitudine psicologica in ricerca linguistica. Più volte in *Der Geburtstag* il protagonista si interroga circa il proprio percorso, cerca a tentoni, avanti e indietro, soprattutto si domanda dove sia finito «il suo Sud», la sua stella polare della regressione:

Er hielt inne. War das Ägypten? War das Afrika um einen Frauenleib [...] er suchte hin und her. (II, 45).

Was aber ist mit dem Morellenviertel, fragte er sich bald darauf? (47)

Wo war sein Süden hin? Der Efeufelsen? Der Eukalyptos, wo am Meer?

Ponente, Küste des Niedergangs, silberblaue die Woge her! (p. 49).

Alla tendenza metamorfica dell'io corrisponde la tendenza di questo Sud a spostarsi, a scivolare, a mutare le proprie coordinate spaziali; dallo scenario egiziano della fantasticheria erotica, si passa nella seconda parte del brano a scenari che ricordano da vicino il sud di Nietzsche: la riviera di ponente («Küste des Niedergangs») e poi Venezia, cerniera tra Oriente e Occidente, città mito del Decadentismo e della musica. In questa seconda parte alle visioni cruente del quartiere delle marasche (*Morellenviertel*), fanno da contrappunto scenari «apollinei», di città e paesaggi protesi sul mare, culla di civiltà secolari.

La domanda «Wo war sein Süden hin?» costituisce una sorta di wagneriano *Leitmotiv* nascosto tra le pieghe del brano che può ben definirsi come il più musicale del ciclo; essa sta in un rapporto di corrispondenza speculare con un altro interrogativo, posto all'inizio del celebre inserto che conclude il primo pezzo, e che esemplifica bene la assolutizzazione dei valori timbrici e musicali della parola poetica, nonché la pulsazione ritmica nascosta fra le pieghe di queste prose, e si apre sull'interrogativo: «Was ist denn mit den Gehirnen?»

L'intero pezzo è tenuto su un registro elevato, atto a sostenere il motivo dello slancio, della fuga e del volo verso l'alto. Anche la trama consonantica, insolitamente fitta di fricative sorde e sonore, concorre ad evocare l'impressione di un fugace trascorrere, del volo o dell'alito di vento. L'identificazione dell'io con l'uccello che sfreccia verso l'alto è *topos* collaudato della poesia simbolista, risalente a Baudelaire. Qui lo scatto, più anelato che realmente realizzato, contrasta con l'immobilità catalettica e la posizione regressiva e orizzontale in cui Rönne è stato descritto fin dal suo arrivo in clinica. La chiusa di *Gehirne* assume una particolare importanza costruttiva, in quanto prospetta il movimento del linguaggio stesso, la traiettoria che esso dovrà compiere nel prosieguo del ciclo; il cammino che va «auf Flügel» è in realtà un percorso accidentato e discontinuo, che co-

nosce ascese e rovinose cadute, brusche inversioni di senso, divagazioni e frantumazioni:

Was ist denn mit den Gehirnen? Ich wollte immer auffliegen wie ein Vogel aus der Schlucht; nun lebe ich außen im Kristall. Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinge wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagssturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubung der Stirne – Entschweifungen der Schläfe. (p. 23).

Tutti i parametri, sia linguistici che iconici, trascendono i limite dell'orizzonte conoscitivo del personaggio Rönne, così come il testo ce lo ha presentato fin qui. L'istanza che dice «io» si pone a una distanza siderale dal giovane medico giunto alla clinica dopo aver sezionato per due anni cadaveri, e che ora è diventato cereo e rigido come quei corpi senza vita. Diverso è l'atteggiamento nei confronti del linguaggio: questo «io» usa metafore ardite, chiasmi e figure retoriche, mentre Rönne nutre una profonda diffidenza nei confronti della parola. Per lui con il linguaggio non si può nemmeno mentire, né si può formulare alcun giudizio su di un evento. Ma già ora la svalutazione del *Geschehen*, del puro accadere delle cose, avviene in nome di quella medesima, recisa negazione del principio della progressione temporale che domina l'uomo della «Zerebration»:

Was solle man denn zu einem Geschehen sagen? Geschähe es nicht so, geschähe es ein wenig anders. Leer würde die Stelle nicht bleiben. Er aber möchte nur leise vor sich hinsehen und in seinem Zimmer ruhn. (p. 22).

Già ora il giacere, l'immobilità, rappresentano un tentativo inconsapevole di contrapporre l'estasi del tempo immobile alla fede nordica e occidentale nel progresso e nella *Leistung*.

Il linguaggio, nel fortissimo che chiude il primo brano, si trova più avanti di Rönne, lo precede nel suo accidentato cammino, è come un ponte gettato oltre, ad attraversare l'abisso. E non a caso il pezzo successivo, *Die Eroberung*, si apre proprio su un insistente ricorso ai nuclei figurativi della *Brücke* e del vuoto. Nella *südliche Stadt* l'accadere appare redento dalla catena della temporalità e della fredda e meccanica ripetizione, e tutto accade per la prima volta:

Die Eroberung ist zu Ende, sagte er sich; es ist fester Fußgefaßt.
[...] aber vertrieben werden wir hier zunächst nicht werden. Dagegen alles, was geschieht, geschieht erstmalig. Eine fremde Sprache,

alles ist haßerfüllt und kommt über einen Abgrund her. Hier will ich Schritt für Schritt vorgehen. Wenn irgendwo, muß es mir hier gelingen.

Er schritt aus; schon blühte um ihn die Stadt. Sie wogte auf ihn zu, sie erhob sich von den Hügeln, schlug Brücken über die Inseln, ihre Krone rauschte. (p. 25).

Se nel primo brano Rönne oscillava, senza mediazione alcuna, tra l'immobilità catalettica e lo scatto verso l'alto, ora ci è presentato nel suo incedere verso e attraverso la città, nella quale ricerca accoglienza, *Gemeinschaft*. E la città ha tratti che sono chiaramente materni e mediterranei. Essa sembra lievitare in un'immobilità estatica, che non conosce divenire, e che ricorda le parole di *Epilog und lyrisches Ich*:

es wird nichts und es entwickelt sich nichts, die Kategorie, in der der Kosmos offenbart wird, ist die Kategorie der Halluzination. (270).

E in effetti, almeno nella prima pagina del brano *Die Eroberung*, le coordinate della realtà sembrano dissolte: i tratti meridionali della città denunciano la sua appartenenza alla sfera del ricordo, il suo riaffiorare dal passato come una specie di fata morgana sospesa a mezz'aria, o come un miraggio dall'abisso del tempo. Questa «südliche Stadt», miticamente estranea e quasi ostile all'uomo – addirittura mai varcata per secoli – discende, quasi precipita verso il basso e apre le proprie mura a un vigneto. Il motivo dello spalancarsi e dell'accogliere (*entsteinen*) costituisce, con un procedimento tipicamente simbolista, il correlato oggettivo della *Entstirnung*, della frantumazione della fronte in grado di annullare la *Verbirnung* dell'homo sapiens, di annientare gli esiti della *progressive Zerebration* (*Der Aufbau der Persönlichkeit*, 1920; *Nach dem Nihilismus*, 1932).

La separazione, la *Trennung* tra Io e Mondo viene annullata nella parte iniziale del secondo brano dallo slittare della sfera soggettiva in quella oggettiva: è la città ad andare verso l'io, a lanciare ponti che valicano le distanze, ad assicurare cioè una continuità che non annienta gli abissi, ma li supera. E quanto più la città sembra gonfiarsi e sfumare i contorni, tanto più l'io si sente sorprendentemente saldo in se stesso, *gefestigt*:

es war ein Abstieg in der Stadt, sie ließ sich sinken in die Ebene, sie entsteinte ihr Gemäuer einem Weinberg zu.

Er verhielt auf einem Platz, sank auf eine Mauer, schloß die Augen, spürte mit den Händen durch die Luft wie durch Wasser und drängte: Liebe Stadt, laß Dich doch besetzen! Beheimate mich! Nimm mich auf in deine Gemeinschaft! Du wächst nicht auf, Du schwillst nicht

an, alles das ermüdet so. Du bist so südlich; Deine Kirche betet in den Abend, ihr Stein ist weiß, der Himmel blau. Du irrst so an das Ufer der Ferne, Du wirst Dich erbarmen, schon umschweifst Du mich. Er fühlte sich gefestigt (p. 25).

Rönne assume consistenza e solidità solo quando prende le distanze dalla sfera della *Zivilisation* e dalle categorie concettuali che pretendono di fissare il mondo entro parametri razionali⁶. Così, nel brano successivo, basterà l'incontro con lo sconosciuto che gli parla del tempo, di passato e futuro, a farlo barcollare. A conferma dell'interscambio, dello slittare del soggetto nell'oggetto nella dimensione miticamente estranea all'io, si nota la dinamicizzazione degli elementi statici e descrittivi: ogni tratto del paesaggio si tramuta in azione; mondo inorganico e vegetale si fondono: la città fiorisce incontro all'io, sguarnisce le mura di cinta per aprirsi a un vigneto, mentre la chiesa, candida, prega sotto il cielo azzurro. Al contrario le azioni del soggetto appaiono statiche, rappresentate cioè non nel loro compiersi, ma nel loro esito: Rönne si fermò su una piazza, si accasciò su un muro, chiuse gli occhi e tastò l'aria come se fosse acqua: di nuovo un'attitudine decisamente passiva, un mero stare in ascolto, sottolineato dal preterito. Notevole la scomposizione prospettica realizzata nella sequenza centrale, là dove Rönne è colto dall'esterno, e le sue azioni vengono registrate freddamente in terza persona, mentre la città è percepita da una prospettiva tutta interna al protagonista, e dunque trasfigurata dall'ottica di lui allucinata e sintetica, fortemente dinamica. Apostrofata da Rönne con il «Du», essa viene ancor più umanizzata. Possiamo cogliere a questo punto tutta la distanza che separa l'approccio al mondo esterno di *Die Eroberung*, dal brano iniziale di *Gebirne*, in cui il soggetto della visione non veniva certo accolto dal mondo esterno come in un abbraccio avvolgente, ma si trovava in un angolo di uno scompartimento ferroviario, e vedeva sfilare davanti agli occhi la campagna, senza percepire alcuno dei segnali del *kommender Gott*: questi erano rivolti piuttosto al lettore. L'io di Rönne appariva lì sfibrato dall'attenzione per i mille particolari che rischiano di sprofondare nell'oblio, è in realtà un individuo che, sporgen-

⁶ Al Rönne ben saldo in se stesso del brano *Die Eroberung*, corrisponde il Rönne che si erge dinanzi alle prostitute durante la visita medica in *Der Geburtstag*: anche lì lo sfumare delle coordinate reali, che lasciano posto alla fantasticheria, appare controbilanciato da un senso di solidità e maggior consistenza dell'io; in *Geburtstag* Rönne si sente addirittura corazzato, e compare di nuovo il participio «gefestigt»: «Ein geheimer Aufbau schwebte ihm vor, etwas von Panzerung und Adlerflug, eine Art Napoleonischen Gelüstes, etwa die Eroberung einer Hecke, hinter der er ruhte, Werff Rönne, dreißigjährig, gefestigt, ein Arzt» (p. 43).

dosi sull'abisso dell'informe, teme di esserne inghiottito. Il pervicace attaccamento alle molteplici sfumature della visione è un ultimo sussulto dell'istinto di conservazione che sembra essersi concentrato negli occhi:

Dann lagen in vielen Tunneln die Augen auf dem Sprung, das
Licht wieder aufzufangen (ivi).

Si noti come il motivo degli occhi prensili, che acchiappano, strappano o tastano, confrontano, si ritrova – con chiara funzione organizzatrice e architettonica – all'inizio del brano successivo:

Aus der Ohnmacht langer Monate und unaufhörlichen Ver-
triebenheiten –: Dies Land will ich besetzen, dachte Rönne,
und seine Augen rissen den weißen Schein der Straße an
sich, befühlten ihn, verglichen ihn mit der Helle der Mauer
eines Hauses, und schon verging er vor Glück in den Abend,
in die deutliche Verlängerung des Lichtes, in dieses kühle
Ende eines Tages, der voll Frühling war (p. 25).

In questo secondo esempio, però, la visione naufraga in un sentimento di mistica partecipazione di io e mondo. Le ultime frasi sono addirittura all'insegna del lirismo: la felicità dell'io appare come il *Glück* di una fortunata fusione del soggetto con i propri *endogene Bilder*. Il raggio prolungato, ormai quasi radente l'orizzonte, è anche il simbolo del tanto desiderato eclissarsi della coscienza, il distendersi di ogni verticalità nell'orizzontalità perfettamente paga di sé, che è poi il margine del continuo, ritmico interscambio tra il mare e la costa. Si pensi ai versi della poesia *Reise*:

Zu Flachem, das sich selbst benennt!
Das Auge tief am Horizont,
der keine Vertikale kennt. (I, 82).

Ancor più saldo è il raccordo cromatico tra il primo e il secondo brano: la chiusa di *Gehirne*, dominata dall'azzurra spada di anemoni, anticipa il cromatismo meridionale della città che Rönne si accinge a conquistare, in cui l'azzurro del cielo spicca contro il bianco abbagliante delle case, e su cui risplende una luce implacabile, solida come la pietra. Inoltre proprio il velletarismo dell'impresa si riattacca al motivo della spada. Lo stesso prevalere della sfera vegetale nel secondo brano è anticipato dal motivo dell'anemone. La spada di anemoni costituisce, con la sua paradossale struttura di ossimoro⁷, un nucleo tematico che viene sviluppato nei brani successivi. Tornerà ad esempio alla fine del terzo brano, *Die Reise*, dopo che si

⁷ P. Requadt, *Gottfried Benn und das südliche Wort*, "Neophilologus", 46 (1962), p. 53.

è consumato l'incontro erotico con la donna. Questa *Begegnung*, secondo Reinhold Grimm in grado di operare una vera e propria metamorfosi, capace di fluidificare i contorni e di dissolvere in *Verströmung*⁸ ogni rigidità è introdotta anch'essa dalla cifra cromatica dell'azzurro, portatrice del complesso ligure. *Die Reise* si conclude, come *Gebirne*, con la rappresentazione di Rönne in movimento: egli si reca lungo un prato di anemoni e si imbatte in un'erma, bianca e funebre, emblema del *Totenreich* dell'arte. Da notare che il verbo di moto qui impiegato, è il medesimo che allude frequentemente all'autorealizzazione nell'arte («sich erschaffen»). Sullo sfondo si scorge il mare mediterraneo, simbolo, non meno della luce alcionica, di eternità:

Er trat auf die Avenue. Er endete in einem Park.
 Dunkel drohte es auf, bewölkt und schauernd, wieder aus dem
 Gefühl des Schlafs, in den man sank, ohne einen Wirbel über
 sich zu lassen, negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejaht;
 aber noch ging er durch den Frühling, und er schuf sich an den hellen
 Anemonen des Rasens entlang und lehnte an eine Herme, verstorben
 weiß, ewig marmorn, hierher zerfallen aus den Brüchen, vor denen
 nie verging das südliche Meer (II, 40).

Il passaggio affronta la medesima tematica della chiusa del primo pezzo; ma se lì la prospettiva trascendeva i limiti della coscienza individuale di Rönne, e proiettava il personaggio sul piano della fantasticheria euforica, qui domina al contrario un sentimento disforico e depressivo. Il rovescio della metamorfosi, della regressione prodotta dal gesto della donna che incassa la scatola cranica di Rönne nella nuca, è costituito da un senso della fine smorto e opaco. La sequenza costituisce la variante notturna e femminile, ovvero ctonia e avvolgente, del *Durchbruch* quasi gioioso della prima novella: lì la frantumazione e il crollo, la riduzione in polvere e lo sfondamento delle tempie avvenivano all'insegna della luce e della lama tagliente degli anemoni. Mancava l'elemento femminile per eccellenza dell'acqua e del fluire, del «rinnen» e del «verströmen». Mitico archetipo della *Entstirnung* solare di Rönne è Icaro, l'Icaro crocifisso, trafitto dalla luce cui si è avvicinato troppo, la cui rovinosa caduta, nel trittico a lui intitolato, diventa emblema dell'uomo occidentale che, condannato ad avvicinarsi troppo al sole, aspira invece, inutilmente, all'abbraccio materno e regressivo della Notte:

⁸ R. Grimm, *Gottfried Benn und die farbliche Chiffre in der Dichtung*, Nürnberg 1958, pp. 16-19.

Noch durch Geröll der Halde, noch durch Land-aas,
verstaubendes, durch bettelhaft Gezack
der Felsen – überall
das tiefe Mutterblut, die strömende
entstirnte
matte Getragenheit. (I, 109).

Questo lasciarsi trasportare nel sangue vischioso che scorre dalla fronte squarciata («entstirnt») rievoca la profonda e avvolgente densità del sangue materno, dal quale ci ha separato la lama del parto⁹. La costellazione «Blut»/«Verströmung»/«Enthirnung» si interseca anche con la connessione «Blut»/»Meer» che domina il complesso erotico, e che abbiamo visto connesso al motivo mitologico di Venere e Adone.

Ma il nesso più evidente tra Icaro trafitto dalla luce e Rönne, emerge alla terza e ultima strofa della poesia, là dove la figura mitologica è presentato nell'abito color croco dei consacrati, e quindi anche delle vittime sacrificali:

So sehr am Strand, so sehr schon in der Barke,
im krokosfarbnen Kleide der Geweihten
und um die Glieder schon den leichten Flaum –
ausrauscht du aus den Falten, Sonne,
allnächtlich Welten in den Raum –
o eine der vergeßlich hingesprühten
mit junger Glut die Schläfe mir zerschmelzend,
auftrinkend das entstirnte Blut – (I, 109-110).

Il colore dell'abito del morituro è dunque, ancora una volta, il giallo, che unisce in sé il croco e il narciso. Il destino di Icaro assomma il doppio movimento dell'inaudito innalzarsi e del rovinoso sfraccellarsi a terra. Le sue membra sono già circondate dalle lievi piume, dunque egli ha già sulle spalle le ali della sua folle avventura. *Ikarus* è l'uomo della compiuta *Zerebration*, non a caso suo padre, Dedalo, è l'artefice ingegnoso del labirinto. Ma è anche l'emblema della *Ent-stirnung* regressiva.

Ricordiamo ancora una volta la forma del croco, su cui Benn si era soffermato nel brano *Geburtstag*: l'interno del fiore presenta una cicatrice tri-

⁹ Si vedano anche i versi della seconda strofa di *Kokain*, in cui lo *Ich-Zerfall* procurato dalla droga ha l'effetto di revocare il principium individuationis in una sorta di reincubazione che annulla la separazione del parto, suscitando forme latenti: «Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter Scheide / entsprang, um da und dort ein Werk zu tun, / und stählern schlägt –: gesunken in der Heide, / Wo Hügel kaum enthüllter Formen ruhen» (I, 107).

partita, e proprio il motivo della cicatrice anticipa la sequenza della visita medica, da cui prende le mosse la lunga digressione erotica, nella quale Rönne immagina di avere per amante una prostituta di un bordello egiziano. Di nuovo, a proposito di questa immaginaria Edmée Denso, ricorrono i motivi della luce e dell'anemone:

Er sah den Gang entlang, und da stand sie. Sie hatte ein Muttermal, erdbeerfarben, vom Hals über eine Schulter bis zur Hüfte und in den Augen, blumenhaft, eine Reinheit ohne Ende und um die Lider eine Anemone, still und glücklich im Licht.

Wie sollte sie heißen? Edmée, das war hinreißend. Wie weiter? Edmée Denso, das war überirdisch; das war wie der Ruf der neuen sich vorbereitenden Frau, der kommenden, der ersehnten, die der Mann sich zu schaffen im Gang war: blond, und Lust und Skepsis aus ernüchterter Gehirnen. (II,44).

Se i primi brani del *Rönne-Komplex*, soprattutto *Die Eroberung* e *Die Reise*, presentavano una curva drammatica sostanzialmente simile o almeno in parte sovrapponibile, in cui alla fantasticheria erotica subentrava nel finale il crollo e la decezione dell'io solitario, più articolato appare l'andamento del brano *Der Geburtstag*. Qui Edmée è molto più di una fantasia erotica. È il parto compensatorio scaturito da cervelli maschili «ernüchtert», che hanno raggiunto cioè la scepsi della completa sobrietà. Proprio nel motivo della sobrietà, della *Ernüchterung* o *Besonnenheit*, andrà rintracciata la connessione con il fiore di croco, che costituisce in un certo senso il crocevia del brano *Der Geburtstag*. Questo brano è bifronte, in quanto è insieme la fine e l'inizio di una nuova vita, una vera e propria rinascita. Il croco era, come abbiamo visto, anche l'elemento di connessione tra Rönne e il motivo mitologico di Icaro. Ma l'Icaro del testo poetico desiderava raggiungere una visione completamente sganciata dall'attività cerebrale. Perso nella contemplazione narcisistica e letale del sole, l'occhio aspira a farsi puro organo di una contemplazione atemporale. Di qui l'invocazione rivolta al grande meriggio su cui si apre la poesia, e che continua nella martellante, quasi barocca ripetizione della parola «Sonne» alla fine della prima e più lunga parte del trittico. Icaro invoca la luce che deve trafiggergli il cervello, liberandolo dalla schiavitù del pensiero e riempiendo completamente il suo occhio:

o du Weithingewölbter,
träuf meinen Augen eine Stunde
des guten frühen Voraugenlichts –
schmilz hin den Trug der Farben, schwinde
die kotbedrängten Höhlen in das Rauschen
gebäumter Sonne, Sturz der Sonnen-sonnen,
o aller Sonnen ewiges Gefälle. (I, 109).

Non è un caso che proprio nel brano dedicato alla fantasticheria erotica, *Der Geburtstag*, i richiami alla luce che attraversa il cervello e la scatola cranica si infittiscano, come pure la menzione, nella crisi che conclude la prima parte della allucinata *Träumerei*, di scarpate e baratri spalancati nel cielo, in una peculiare inversione delle direzioni alto e basso. Come nei precedenti brani del complesso di Rönne, anche in questo ogni riferimento all'azione esteriore è ridotto al minimo. Al puro e semplice accadere si sostituisce l'accadere interiore dell'io, anzi, il suo cominciare. Ma a differenza di quanto era avvenuto in precedenza, questo nuovo inizio ha richiami ineludibili alla sfera dell'arte, presente nei due *Leitmotive* del flauto e del violino: «Eine Geige eröffnet dich bis in dein Schweigendes hinein», si legge verso la fine della prima parte, quando la crisi e il crollo sono ormai imminenti, mentre nella seconda, anch'essa di ambientazione meridionale, ci si imbatte nella notazione sinestetica dell'azzurro suono del flauto che attraversa i vicoli grigi, suonato da una bocca invisibile¹⁰. Questo motivo vagamente orfico si connette immediatamente alla particolare problematica estetica sottesa a *Der Geburtstag*. Qui la crisi non avviene, come le volte precedenti, per un fallimento erotico ed esistenziale, ma è conseguenza del fine ambizioso che il Rönne artista si è prefissato. E a questo particolare fallimento allude l'archetipo mitico dell'Icaro crocefisso dalla luce. Come Icaro, che chiede al sole immagini che non passino per la mediazione dell'attività cerebrale, anche Rönne si abbandona al libero flusso associativo di immagini «rein aus Gehirnrinde». La funzione organizzatrice della *ratio*, il suo operare secondo criteri gerarchici e ipotattici, viene neutralizzata da un'anamnesi che allinea «Erinnerungsbild an Erinnerungsbild», secondo un criterio sostanzialmente paratattico, estraneo al principio della successione casuale e temporale. Il motivo della trama, dei fili che si muovono avanti e indietro, allude infatti al procedimento casuale e arbitrario di una anamnesi, che scompagina la trama degli eventi reali per esplorare tutte le possibili combinazioni:

Einen Augenblick prüfte er in sich hinein. Aber machtvoll stand er da. Erinnerungsbild an Erinnerungsbild gereiht, dazwischen rauschten die Faden hin und her (p. 44).

E verso la fine della prima fantasticheria, che occupa all'incirca la prima metà del brano, Rönne appare sopraffatto dalla consapevolezza di aver

¹⁰ «Eine Flöte schlug auf der grauen Gasse, zwischen den Hütten blau ein Lied. Es mußte ein Mann gehen, der sie bliess. Ein Mund war tätig an dem Klang, der aufstieg und verhallte. Nun hub er wieder an» (II, 49).

giocato non certo con la realtà, ma di essere rimasto costantemente nella sfera della possibilità, l'unica che rientri nella giurisdizione dell'arte:

War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er. (p. 47).

Ma allora, se la realtà rimane esclusa a priori dal «Drängen nach dem Sinn des Daseins» menzionato all'inizio, quali sono i due flutti che si levano e che per un attimo si incontrano nello *hic stans* dell'allucinazione creatrice? Sono il flusso della *Entrückung* e quello del sogno apollineo, l'onda dell'estasi e quella dell'impulso plastico che, per un attimo, può dare compiuta *Gestaltung* e tramutare in figura le suggestioni musicali e dionisiache.

La prima parte del brano *Der Geburtstag* risente fortemente dell'influenza nietzscheana, e si svolge all'insegna del principio della *dionysische Gestaltung*, la cui caratteristica può essere ravvisata nella intercambiabilità tra la figura femminile evocata, Edmée Denso, e il paesaggio mediterraneo, fatto di golfi e insenature. Il corpo femminile, pur evidente nella propria plastica bellezza, sembra all'inizio scaturito dalle acque azzurre del golfo:

Er hielt inne. War das Ägypten? War das Afrika um einen Frauenleib, Golf und Liane um der Schultern Flut? Er suchte hin und her. War etwas zurückgeblieben? War hinzufügbares vorhanden? Hatte er es erschaffen: Glut, Wehmut und Traum? (p. 45).

Il costante cercare avanti e indietro di Rönne si riallaccia alla metafora dell'ordito e del telaio, ovvero *all'ars combinatoria* della *Einbildungskraft*: noi non assistiamo solo al «parto» della fantasia di Rönne, ma l'immagine si fa, si compone sotto i nostri occhi, come staccandosi dal paesaggio circostante.

Paradossalmente la *Träumerei* riceve forza dalla realtà squallida che le fa da contraltare, da ironica smentita, ma anche da pretesto. Finché dura la visita medica, vediamo Edmée fiorire sotto gli occhi di Rönne. Ma nel momento in cui la struttura contrappuntistica di sogno e realtà si dissolve, anche i contorni della *dionysische Gestaltung* si sformano, in preda a un processo centrifugo. Ora la funzione del motivo floreale appare profondamente mutata: se nelle pagine precedenti i fiori apparivano come nuclei plastici ben delineati, metafore della *Zusammenballung*, della concentrazione che ha luogo nel *Wort*, ora prevale la cascata di fiori, che quasi suggerisce fenomeni di efflorescenza, di dissoluzione di cristalli. Al fiore come «Korn», «Samen», «Keim», subentra il fenomeno dionisiaco e musicale della *Bliite*. E infatti, in concomitanza con la stanchezza e il desiderio di sprofondare, emerge il motivo della musica come seduzione dell'indiffe-

renziato. Ora lo scambio, il contrappunto avviene tra Edmée e il paesaggio immaginario. La figura femminile sembra ampliarsi a dimensioni cosmiche e a questo dilatarsi corrisponde al processo di deformazione che investe la creazione di Rönne. E infatti egli trema, come in preda a uno sforzo. Si noti, in questo passaggio percorso da un particolare dinamismo, il ricorrere del motivo del limite e del confine, che segnala sempre in queste prose una tensione dialettica tra la forma e l'amorfo:

– Schluchzender, Edmée, dir immer näher! Eine Marmorbrüstung beschlägt das Meer. Südlich versammelt Lilien und Barken. Eine Geige eröffnet dich bis in dein Schweigendes hinein. –
Er blinzelte empor. Er zitterte: Gegen den Rasen stürmte der Glanz, feucht aus einer goldenen Hüfte; und Erde, die den Himmel bestieg. Am Ranft gegen die Schatten rang gebreitet das Licht. Hin und her war die Zunge eine Lockung, aus ihrem Gefieder Blütengüsse entwichen der Magnolie in ein Wehen, das vorrüberrieb (p. 46).

Nel passaggio, permeato da una forte carica simbolica, possiamo individuare due movimenti antitetici: da un lato la tendenza alla dispersione, al dissipamento di sé, che costituisce l'altro versante dell'ampliamento cosmico di cui si diceva; dall'altro la tensione di ciascun elemento cosmico a fondersi con il suo opposto. La pulsione sessuale dell'uomo verso la donna si proietta nell'orizzonte naturale, traducendosi in una lotta che nasconde l'impulso al ricongiungimento: la terra ricerca il cielo, la luce la tenebra. Alla «klaffende Ferne» che aveva dato luogo alla proiezione fantastica, subentra ora una rischioso approssimarsi dell'io sognante al sogno stesso. Vicinanza che finirà col dissolvere il nitore dell'immagine. Alla dialettica di vicino e lontano si riallaccia un passo molto più tardo, tratto dal *Roman des Phänotyp*:

Die jenseitigen Dinge sind einem viel näher als die nahen, ja, die gegenwärtigen sind das Fremde schlechthin (II 159).

Ogni vicinanza, in Benn, si realizza come un ricongiungimento con qualcosa che viene da lontano, con qualcosa che rappresenta «das Fremde schlechthin» o che giunge «von weither»¹¹.

Alla luce di questa considerazione, possiamo meglio apprezzare il ruolo del motivo floreale e dell'alito, nonché della musica nel quadro delle fanta-

¹¹ Si veda il saggio di Oehlenschläger, *Provokation und Vergegenwärtigung. Eine Studie zum Prosastil Gottfried Benns*, Frankfurt/M, 1971, pp. 101-107. Molto meno equilibrato ci sembra invece lo studio di O. Sahlberg, *Gottfried Benns Phantasiewelt*, München 1977, che nello sforzo di psicanalizzare autori e testi, giunge a conclusioni a tratti francamente grottesche.

sie regressive di Rönne. Al tempo stesso dobbiamo tener ben ferma la differenza tra la *Vermischung* che si realizza al termine della prima parte di *Geburtstag*, e la *Versöhnung* altrove evocata da Benn-Rönne. Ora la commistione ha valenza spiccatamente poetologica, e connota in maniera negativa il dissolversi della *dionysische Gestaltung*; si riferisce cioè all'incapacità del Rönne artista di reggere lo sforzo di una creazione che allinei «Erinnerungsbild an Erinnerungsbild», secondo un processo combinatorio non supportato dalle categorie causali e cronologiche della *ratio*. Al confondersi dei contorni corrisponde il crollo fisico dell'io:

Im Garten wurde Vermischung. Nicht mehr von Farben hallte das Beet, Bienengesumm nicht mehr bräunte die Hecke. Erloschen war Richtung und Gefälle. Eine Blüte, die trieb, hielt inne und stand im Blauen, Angel der Welt. Kronen lösten sich weich, Kelche sanken ein, der Park ging unter im Blute des Entformten. Edmée breitete sich hin. Ihre Schultern glätteten sich, zwei warme Teiche [...]
Nun war ein Strömen in ihm, nun ein laues Entweichen. Und nun verwirrte sich das Gefüge, es entsank fleischlich sein Ich (p. 46).

Dove appare chiaro che questa commistione non è conciliazione tra l'io e il *Gegenüber*, ma è *Verwirrung*, confondersi della perspicuità dei contorni e cancellazione della *Gestaltung* per effetto di un eccessivo avvicinamento all'oggetto del desiderio. Appare altresì evidente che questa *Entformung* costituisce l'anello terminale della concatenazione «Blut-Verströmung».

Nella crisi finale ricorre il medesimo verbo che indica la regressione, la *Entbirnung*: «Tiefer bettete er den Nacken in das Maikraut». Tipica della confusione dei piani temporali operata da Benn in *Gehirne*, la presenza di fiori e dell'erba di maggio nel bel mezzo dell'inverno, più volte sottolineata dalla presenza della neve. E l'erba in cui Rönne sprofonda è il tirso e la valpurga, quasi a voler stringere in un unico sintagma l'estasi delle menadi e dei cortei dionisiaci¹² e la dimensione nordica spiccatamente germanica.

¹² Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*: «Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben [...] Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Efeu, nehmt den Thirssustab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen» (KSA, I, 150 sgg). Secondo Wodtke Nietzsche è la fonte principale delle immagini mitologiche in Benn. A Nietzsche andranno aggiunti Erwin Rohde, Psyche, Bachofen, ma soprattutto Oskar Spengler, autore dello *Untergang des Abendlandes*. L'importanza di Nietzsche rimane tuttavia incontrastata per l'emergere di una nuova visione, anticlassica e percorsa da tragiche antinomie, della *Antike*, mille miglia lontana da quella winckelmanniana all'insegna della «edle Einfalt und stille Größe»; una *Antike* cioè in cui l'elemento orientale, tendente alla dismisura e all'eccesso,

Tra l'altro anche la notte di Walpurga prelude all'inizio di maggio. Tanto il tirso che la valpurga appaiono legate a dimensioni estatiche ed orgiastiche, quindi riconducibili a una dimensione femminile sfrenata e regressiva.

3. Concentrazione e Wallungstheorie

Il tema dello straniamento, della *Entfremdung*, affiora nel primo brano del *Rönne-Komplex* in stretta correlazione con altri due motivi: quello della mano, che rinvia non soltanto alla professione medica, ma anche per estensione alla sfera dell'arte intesa come poiesi e l'altro, altrettanto importante, dell'accadere, del *Geschehen*. Esattamente come la mano è ridotta a una protesi, a uno strumento staccato dal suo stesso corpo, anche l'accadere sembra aver perso ogni rapporto con l'io, nel senso che non si configura ancora come un effetto della sua azione. Si delinea cioè l'impersonalità dell'accadere: ciò che accade, accade indipendentemente dall'io, l'evento è come una casella vuota destinata a riempirsi comunque, indipendentemente dalla nostra azione. L'accadere, anzi, si colloca al di là del linguaggio; Rönne trova difficoltà ad esprimersi sugli eventi, a formularli verbalmente. In questo primo brano del ciclo, Benn mostra, nel protagonista straniato dal proprio corpo e dalle proprie azioni, come proprio le cose prossime e presenti, siano «das Fremde schlechthin». L'avvio della parabola regressiva servirà ad esemplificare l'altra faccia di questa medaglia, ovvero la prossimità di ciò che giunge da lontano: *das Südwort von weither*.

L'opaca indifferenza di Rönne serve a introdurre il tema dell'arte e negativo. Il motivo della forma, infatti, si trova fin dalle prime pagine del *Rönne-Komplex*. Ma ciò avviene, paradossalmente, sulla scia di quello *Entformungsgefühl* che caratterizza l'approccio del primo Benn alla tendenza regressiva. Con una ripresa che è anche un sostanziale ribaltamento dell'imperativo nietzschiano della *Lebensbenächtigung*, per Rönne non si tratta di dominare la vita, di costringerla entro i vincoli e la misura dell'apollineo, ma di scavare al di sotto, di sformarla, come la talpa che deforma le linee del terreno con le sue gallerie, creando dei rigonfiamenti:

Das Leben ist so allmächtig, dachte er, diese Hand wird es nicht unterwühlen können, und sah seine Rechte an (p. 19).

ricomprende in sé il versante nordico-musicale: «Diese neue Auffassung des Griechentums als einer aus ungeheuren Spannungen hervorgegangenen Synthese des Orientalischen und Nordischen war die letzte Summe dessen, was Nietzsche in seiner Jugendschrift "Die Geburt der Tragödie" an der griechischen Kunst entdeckt hatte; sie ist für Gottfried Benn zu der grundlegenden Ästhetik seiner eigenen Kunst geworden» (Fr. Wodtke, *Die Antike im Werk Gottfried Benns*, in "Orbis Litterarum", 16 (1961), p. 132.

Alla fine del brano successivo non sarà la mano destra di Rönne che «das Leben unterwühl», ma tutto il corpo che «sich wühl» nel muschio, come a cercare un contatto più intimo con la terra, come a voler penetrare a forza dentro di essa, sulla scorta di una spinta regressiva e animalesca:

Er wühlte sich in das Moos: am Schaft, wasserernährt, meine
Stirn, handbreit, und dann beginnt es. (p. 30).

Anche il gesto con cui, alla fine del brano *Der Geburtstag*, Rönne «in-cassa» la schiena nell'erba, quasi a volersi fare spazio nel grembo materno della terra, viene associato alla metafora della tana, del piccolo rigonfiamento di terra sotto il quale scava l'animale:

Er bot es hin: das Licht, die starke Sonne rann unaufhaltsam zwischen das Hirn.
Da lag es: kaum ein Maulwurfshügel, mürbe, darin scharrend das Tier (p. 47).

Così, con questa umiliante regressione termina la prima parte del brano *Der Geburtstag*, quasi a offrire un contraltare parodistico alla *hybris* eroica di Icaro. Ma la medesima immagine della tana, e l'aggettivo «mürb», friabile, ricorre ad esempio in *Kokain* (1916), che evidenzia la stretta connessione tra la *Wallungs-* e *Schwellungstheorie* e la forma, ovvero la parola poetica che giunge, come «ein Wehen von weither», da primitive e insondabili lontananze. Anche qui il nucleo figurativo della collina, affine a quello della tana dell'animale, allude al rigonfiarsi, all'inarcarsi della superficie cerebrale sollecitata dalla droga o dalla luce. Esiste una corrispondenza speculare tra la traiettoria disegnata dalla parola che giunge da lontano, e questo turgore, questo rigonfiamento dell'io, che quasi si tende e s'inarca fino allo spasimo per accogliere «das Ur, geball»:

Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter Scheide
entsprang, um da und dort ein Werk zu tun,
und stählern schlägt -: gesunken in die Heide,
wo Hügel kaum enthüllter Formen ruhn!

Ein laues Glatt, ein kleines Etwas, Eben-
und nun entsteigt für Hauche eines Wehens
das Ur, geballt, Nicht-seine beben
Hirnschauer mürbesten Vorübergehens.

Zersprengtes Ich – o aufgetrunkene Schwäre –
verwehte Fieber – süß zerbostene Wehr -:
verströme, o verströme du – gebäre
blutbäuchig das Entformte her. (I, 108).

Questa specie di *Gebärenphantasie*, questo desiderio di partorire «das Entformte», lo sformato, trova ancora una volta un preciso riferimento nel mondo concettuale di Nietzsche. Nei frammenti postumi riuniti sotto il titolo *Der Wille zur Macht* vi è un brano interessantissimo sulla genesi dell'arte:

zur Genesis der Kunst. Jenes Vollkommenmachen, Vollkommensehen, welches dem mit geschlechtlichen Kräften überladenen cerebralen System zu eigen ist [...] andererseits wirkt jedes Vollkommene und Schöne als unbewußte Erinnerung jenes verliebten Zustandes und seiner Art zu sehen – jede Vollkommenheit, die ganze Schönheit der Dinge erweckt durch contiguity die aphrodisische Seligkeit wieder. Physiologisch: der schaffende Instinkt des Künstlers und die Vertheilung des semen ins Blut ...

Das Verlangen nach Kunst und Schönheit ist ein indirektes Verlangen nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes, welche er dem Cerebrum mittheilt. Die vollkommen gewordene Welt, durch Liebe (KSA, XII, 325-326).

Dove l'ascendenza platonica della *contiguity*, rispecchiamento analogico in virtù del quale ciascuno dei due termini sta per l'altro, si esplicita nel richiamo alla anamnesi («unbewußte Erinnerung jenes verliebten Zustandes»). In *Gehirne* il campo semantico dell'eccesso, dello «Überschwang», della «Überhöhung» si arricchisce negli ultimi brani di sempre nuove varianti e configurazioni e, innestandosi sull'altro tema fondamentale della fluidificazione e dello scorrere, dà luogo all'immagine del *Verströmen*, che già fa presagire certe liriche del periodo successivo. Nella poesia appena citata il motivo del rigonfiamento, del turgore, e della concentrazione («das Ur, geballt»), si trova peculiarmente correlato al tema regressivo per eccellenza dello scorrere, del soffiare e del trascorrere («Hirschauer mürbester Vorübergehen»). In questo testo il desiderio regressivo si realizza concretamente tramite il ricorso alla figura speculare: è l'io che genera se stesso, che non solo «revoca» la sanguinosa separazione del parto («Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter Scheide / entsprang ... und stählern schlägt»), ma che sprofonda nel prato in cui sono, allo stato latente, abbozzi di forme non ancora scoperte. Al tempo stesso questo io riproduce col suo medesimo turgore, la forma tondeggiante di quelle *Gestaltungen*, che sono poi le parole, le parole che soffiano con un debole alito da lontano. Ma perché questo «parto introvertito» abbia luogo, l'io dev'essere dissolto, frantumato: ossia bisogna far saltare le categorie del discorso logico: «Zersprengtes Ich» è il vocativo che, alla fine dell'ultima quartina, si richiama circolarmente al tema enunciato all'inizio: «Den Ich – Zerfall» prodotto dalla droga. Lo stessa tessitura lessicale della poesia realizza il tema della parola

«giunta da lontano»: la «Schwäre» è un sostantivo assai insolito, che proviene dal verbo «schwären», indicante la tumefazione di una ferita infetta (sinonimo di «eitern, schwellen»): già nell'etimo il sostantivo di Benn è riconducibile, tramite l'antico tedesco *sweran* («schmerzen») al campo semantico der turgore, ma anche del dolore.

4. *Regressione e prospettivismo*

Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ligurischen Komplexes, von enormen Wallungswert, das Hauptmittel zur Zusammenhangsdurchstoßung, nach der die Selbstentzündung beginnt, das tödliche Fanal, auf das sie zuströmen die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener fahlen Hyperämie. Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete – allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir gebildet [...] Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. Nehmen Sie Anemonenwald [...] – oder nehmen Sie Olive oder Theogonien [...] Schwer erklärbare Macht des Worts, das löst und fügt. Fremdartige Macht der Stunde, aus der Gebilde drängen unter der formfordernden Gewalt des Nichts. Transzendente Realität der Strophe voll von Untergang und voll von Wiederkehr: die Hinfälligkeit des Individuellen und das kosmologische Sein, in ihr verklärt sich ihre Antithese, sie trägt die Meere und die Höhe der Nacht und macht die Schöpfung zum stygischen Traum: «Niemals und immer» (II, 274-275).

Questo densissimo passaggio, tratto dall'ultima parte di *Epilog und lyrisches Ich*, ci aiuta a definire meglio la tendenza regressiva del ciclo di Rönne. Notiamo in primo luogo che vengono nominati quasi tutti i *Südworte* che nel brano *Der Geburtstag* giocano un ruolo di primo piano, anche dal punto di vista strutturale, come tappe della catabasi del protagonista. Il modello di una tale traslitterazione del fenomeno estetico in termini psichici e fisiologici è offerto, ancora una volta, da Nietzsche. Non solo dal Nietzsche indagatore del fenomeno tragico e degli istinti artistici del dionisiaco e dell'apollineo, ma anche del Nietzsche studioso della *décadence*. La stessa teoria benniana dei *Südworte*, che attribuiva ai «complessi liguri» il potere di frantumare, di sgretolare la facciata apparentemente compatta della realtà, si riallaccia alla teoria nietzscheana dello *style de décadence*. Sulla scorta dello studio di Paul Bourget, *Psychologie de la décadence*, Nietzsche aveva individuato nella tendenza del particolare, del dettaglio ad emanciparsi dal tutto, il tratto distintivo di questo stile: la pagina che si rende autonoma rispetto all'organismo complessivo, la frase che usurpa il ruolo della pagina, la parola

che, isolandosi e brillando di luce propria, accentra su se medesima tutta la portata della frase costituiscono secondo Nietzsche, nel *Fall Wagner* (1888), il corrispettivo formale del fenomeno della *décadence*. La doppia ottica di Nietzsche consiste nella capacità di cogliere l'infinitamente piccolo, di dissolvere l'organismo fino alle nuances infinitesimali, di «veder dietro l'angolo» in virtù della malattia e, contemporaneamente, nell'essere ancora in grado di perseguire con sicuro istinto la salute, rifuggendo dall'anarchia di atomi impazziti; in una parola nella capacità di conferire forma al proprio caos, come si legge nei frammenti preparatori alla *Volontà di potenza*:

Über das Chaos Herr zu werden, das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden. (KSA, XIII, 247).

Nell'ambito della doppia ottica rientra la problematica del grande stile e della prospettiva come elemento di organizzazione geometrica dei frammenti in cui si è dissolta la totalità. Alla base del prospettivismo sta uno sforzo immane di sintesi e semplificazione, quel «Wille zum Schein, zur Vereinfachung» senza il quale per Nietzsche non esisterebbe poesia.

Il prospettivismo benniano, di cui anche nel ciclo *Gehirne* si possono rinvenire tracce interessanti, discende direttamente dal prospettivismo nietzscheano e dall'impostazione che, soprattutto negli scritti postumi degli anni 1887-88, aveva dato, aveva ricevuto il problema del grande stile. Tanto in Nietzsche che Benn concepiscono, paradossalmente, un prospettivismo impersonale, sganciato dall'Io.

L'ottica nietzscheana, non diversamente da quella di Benn, emerge, soprattutto dai frammenti per la *Volontà di Potenza*, come legge geometrica di una volontà di astrazione tesa a restaurare un ordine formale, anche dopo che la *fable convenue* dell'io e delle categorie gnoseologiche tradizionali è stata liquidata. Il grande stile nietzscheano sarà allora una forma che non aderisce ad alcun organismo vivente, ma che è mera forza organizzante, semplificazione geometrica in grado di «dominare e costringere il caos».

Negli scritti raccolti sotto il titolo *Volontà di potenza* Nietzsche insiste nel ricondurre ogni forma di vita ad un unico fondamento: «Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums». La forma come «dominio della vita», aggiogamento dell'esistenza: anche ciò si ritrova nel mondo dell'espressione di Benn. Il tardo Benn arriverà a radicalizzare l'opposizione tra forma e vita, a vedere nell'arte il risultato di fattori bionegativi, di fattori cioè che esercitano un'influenza distruttiva sull'integrità dell'organismo (*Zur Problematik des Dichterschen*). In un saggio degli anni Trenta, *Dorische Welt*, egli scriveva:

es ist immer eine Ordnung da, durch die wir in die Tiefe sehen, eine,

die das Leben einfängt auf gegliederten Raum, es erhämert, meißelnd ergreift, es als Stierzug auf eine Vase brennt –, eine Ordnung, in der Stoff der Erde und der Geist des Menschen noch verschlungen und gepaart, ja wie in höchstem Maße einander fordernd, das erarbeiten, was unsere heute so zerstörten Blicke suchen: Kunst, das Vollendete. (III, 283).

Fautore di un prospettivismo radicale, che dissolve completamente la cosa in sé in un caleidoscopico gioco di linee, è certo il Tolemaico. La realtà, sotto il cui peso Rönne ancora soffriva, fino ad esserne schiacciato, si è ormai scomposta per lui nel mondo dei cento specchi e delle cento prospettive di cui parla Nietzsche. Non per nulla il Tolemaico lavora il vetro, la materia immateriale e trasparente che più di ogni altra si presta alla rifrazione della luce, e si definisce artista proprio in quanto «prismatico».

Osserviamo per inciso che il tema del vetro e della rifrazione era già presente nel complesso di Rönne: «Jetzt wohne ich außen, im Kristall».

Ma al di là della presenza pur importante di tematiche riconducibili alla prospettiva e allo sguardo, possiamo individuare nel prospettivismo un importante fattore di organizzazione della materia narrativa; esso costituisce cioè il principio secondo il quale i vari elementi minimali, i singoli motivi, vengono ripresi e ampliati da un brano all'altro, fino ad assumere peso specifico in virtù di questo medesimo procedimento di recursività e di variazione o ampliamento. Il metodo associativo in cui Benn è maestro può essere ricondotto al prospettivismo di ascendenza nietzscheana: il montaggio dei motivi sulla scorta di associazioni di tipo fonico-musicale, ma anche in virtù di un procedimento analogico ereditato dal simbolismo, avviene lungo le linee di un riduzionismo prospettico. Al di là della prospettiva del personaggio, esiste un diverso e impersonale riduzionismo prospettico, quello della narrazione stessa, che comprime violentemente la visione, tralasciando ciò che non appare funzionale al taglio prospettico prescelto: tutto quanto nella vita di Rönne esula dal rapporto con l'arte e con l'espressione, viene tralasciato.

Alla fine del suo percorso, Rönne arriverà ad intravedere nelle sfere del sogno, dell'allucinazione e della plasmazione artistica la possibilità di una *Bewältigung des Lebens* diversa da quella del pensiero occidentale, non orientata come quello a uno scopo utilitaristico e lontana dall'astrazione dei concetti, ma guidata da un impulso plastico radicato nelle profondità del soma; e tutto questo in nome dell'illusione prospettica, che fornisce del mondo un'immagine *en raccorvi*.

Nell'autointerpretazione della *Geburt der Tragödie* risalente al 1886, l'impulso artistico dell'apollineo veniva ricondotto all'illusione estatica del *Sein*,

inteso come statico perdurare dell'immagine, mentre il dionisiaco era identificato con il *Werden*, ciclico e inesausto alternarsi di creazione e distruzione in cui si estrinseca la gioia primordiale del fanciullo eracliteo, ma in cui è anche da ravvisarsi il simbolo dell'eterno ritorno: il piacere che eternamente crea e distrugge se stesso, la voluttà di tramonto in cui Nietzsche, negli studi degli anni di Basilea, aveva intravisto il fondo filosofico tragico dei presocratici e dello stesso Eraclito. Nel *Tentativo di autocritica* Nietzsche scrive che interrogarsi sulla natura del dionisiaco equivale a domandarsi quale rapporto avessero i Greci con il dolore. Fu il desiderio del brutto a spingere il Greco verso il tragico, e tale desiderio scaturiva «dalla esuberante pienezza». Il motivo del traboccare, dell'effondersi e del dilagare di una sovrabbondanza di vita è parte integrante dell'impulso dionisiaco, ed è quest'impulso a creare l'incantesimo dell'apparenza apollinea, per poi distruggerne le immagini inabissandole di nuovo nel flusso del divenire. E proprio l'impulso artistico del dionisiaco si rivela cellula originaria della nietzscheana fisiologia del tragico: anche la cultura del sogno e della plastica figurativa generata dall'impulso apparentemente opposto dell'apollineo, sono in realtà frutto dell'incantesimo dionisiaco; il dionisiaco si obietta infatti nella *Traumwelt* apollinea, creando una sorta di prevaricazione dello sguardo che, nel momento in cui fa affiorare le immagini, l'Olimpo dell'apparenza, guarda oltre esse: «guarda più e profondamente che mai e desidera di essere cieco».

A questo carattere «dionisiaco» dell'evocazione mitica del primo Benn, si è soliti contrapporre una successiva fase, la fase della *Ausdrucksvelt*, in cui il mondo del mito appare sotto il segno di una misura e di un costruttivismo apollinei, o più esattamente sotto il segno di Pallade, la dea armata nata dalla testa di Zeus. Ma così come l'espressionismo benniano, fatta forse eccezione per il ciclo *Morgue*, risulta riconducibile alla più comprensiva struttura della maturità, quella *Ausdrucksvelt* sorta all'ombra dell'erma bifronte di Nietzsche, inversamente, anche nel tardo Benn, l'esigenza di plasmazione rappresenta il rovescio di una smisurata assenza di forma, di una non placata nostalgia regressiva che anela al ritorno alle Madri, secondo la cadenza binaria in cui si alternano impulso creativo e ansia di distruzione. E fra la sistole e la diastole del «Bilden» e dello «Entformen», del plasmare e dello sformare, occhieggia pur sempre qualcosa di cieco, la grande *physis*, ossia il Nulla:

Die mythische Partizipation, durch die in früheren Menschheitsstadien saughaft und getränkeartig die Wirklichkeit genommen und in Rauschen und Ekstasen wieder abgegeben wurde, durchstößt

die Bewußtseinsepoche und stellt neben die Begriffsexazerbationen eines formalistischen Späthirns die prälogische Substanz des Halluzinatorischen und gibt sowohl gestaltende Bewegung wie Realitätsandrang und auch Gewicht. Also der Körper, plötzlich, ist das Schöpferische, welche Wendung, der Leib transzendiert die Seele [...] Aber wir kommen die Frage nicht herum, was erleben wir denn in diesen Räuschen, was erhebt sich denn in dieser schöpferischen Lust, was gestaltet sich in ihrer Stunde, was erblickt sie, auf welche Sphinx blickt denn ihr erweitertes Gesicht? Und die Antwort kann nicht anders lauten, sie erblickt auch hier am Grunde nur Strömendes hin und her, eine Ambivalenz zwischen Bilden und Entformen, Stundengötter, die auflösen und gestalten, sie erblickt etwas Blindes, die Natur, erblickt das Nichts (III, 453).

Qui, nella vera e propria *summa* della *Akademie-Rede*, Benn riprende il concetto del corpo come ultima *ananke*. Esiste solo una trascendenza, la trascendenza del piacere sfingoide. Nel turgore del corpo si caratterizza il *Wallungscharakter* dell'intera creazione. Il turgore, la tumescenza costituisce il terreno metaforico sul quale si incontrano i misteri del corpo e quelli della parola poetica capace di innescare un processo regressivo («Regressionstendenz mit Hilfe des Worts»). Il ritmo, infine, radicato anch'esso nel corpo, costituisce un'ulteriore analogia tra la pulsione somatica e l'istinto poetico.

Benché proprio l'arte costituisca sia per Nietzsche che per Benn l'ultima attività metafisica dell'uomo occidentale, nella generale deriva nichilistica dei valori, essa risulta poi pur sempre ricompresa sotto la categoria della vita, che in un certo senso la trascende. Se è vero che solo come opera d'arte il mondo e l'esistenza appaiono giustificati – come si legge in quel vangelo per artisti che è la *Nascita della tragedia* – è pur vero che, inversamente, l'opera d'arte scaturita dal pessimismo «classico» o dionisiaco, contrapposto alla *Übermüdung* del pessimismo di segno romantico o decadente, afferma la propria centralità in virtù del proprio porsi come «il grande stimolante per la vita». Anche per Benn l'arte non costituisce soltanto la forma più perfetta di «Verlagerung des Innen nach Außen», nella trascendenza della Forma e della mondo dell'espressione. Ma quello stesso impulso a esprimersi e a fiammeggiare, a scintillare lungo le superfici di rottura che Benn attribuisce a Nietzsche, racchiude al tempo stesso la grande funzione «lebenserhaltend» dell'arte:

Überall, wohin ich sehe, bedarf es eines Wortes, um zu leben.
(Gehirne, p. 20).

Ester Saletta
(Bergamo)

Topographie und Topologie in Edith Kneifls Kriminalromanen

Abstract

Edith Kneifl's thrillers follow a double geographical dimension, since Italy and Austria form the narrative setting of her criminal minds. Women who recall Lucrezia Borgia and men under the impulse of uncontrolled violent emotions move from town to town showing that the criminal setting is not just a plain narrative landscape but rather more of a topographic and topologic stage on which the human identity can let its unconsciousness be free to self-determination.

1. Prämisse über den Forschungsstand der Kriminalromantopographie

Seit jeher spielt die Topographie eine zentrale Rolle in der allgemeinen Literaturwissenschaft. Der Räumlichkeitsbegriff übernimmt nicht mehr bloß die Funktion der Umgebungsbeschreibung, sondern eine interaktive Erzählerrolle. Auch die gegenwärtige Literaturwissenschaft beschäftigt sich besonders stark mit diesem Motiv, wenn es um die Kriminalliteratur geht.

Eine der feinsten Eigenschaften guter Kriminalliteratur ist es, dass sie eine Art «mapping» ihrer Schauplätze liefern kann. Besonders, wenn es Städte sind, und sich die Texte für ihre Schauplätze interessieren. So entstehen Topographien.¹

Arthur Conan DoYLES Morde passieren in London, Georges SIMENONS Tote findet man in Paris und Edith Kneifl lässt in Wien, in Venedig und in Florenz sterben. Wenn man die Gattungsentwicklung des Kriminalromans im Allgemeinen verfolgt, versteht man, dass die Mordtat ihrem Schauplatz eng verbunden ist, und ohne diesen nicht zu denken ist². Für

¹ Thomas Kelly (1998): *Boomtown Blues*. USURL: <http://www.kaliber38.de/woertche/wcw0298.htm>.

² Natürlich gibt es auch ortsunabhängige Kriminalromane, die aber eine Minderheit bilden. In diesen wenigen Fällen spielt die Stadt oder das Dorf eine eher untergeordnete

den Kriminalroman ist die Stadt und deren reale Topographie von hoher Bedeutung³ da sie mehr als eine reine Kulisse ist – sie ist der Ausgangspunkt für das Verstehen der Anregungen, die das Urbane mit sich bringt. Durch die Lektüre von Stadtkrimis entdeckt man wie tief die Gewalt, die Unordnung und das Böse auch in scheinbar idyllischen Städten nisten. Schon Walter Benjamin hatte 1928 in *Einbahnstraße* beschrieben wie das bürgerliche Interieur «adäquat allein der Leiche zur Behausung»⁴ wäre, und die Amerikaner Dashiell Hammett und Raymond Chandler mit ihren «hard-boiled stories» haben zu Benjamins Bemerkungen über die inner-räumliche Topographie der Mordtat mit deren Externalisierung geantwortet. Benjamins gemütliche bürgerliche Wohnung mit Biedermeier-Einrichtung ist eine hektische und anonyme Metropole geworden. Orte bzw. Städte, die meistens atmosphärisch inszeniert waren⁵, werden in der aktuellen Krimiproduktion Menschen ähnlich gemacht. Einerseits geht es um Metropolen, deren hektische und rätselhafte topographische Architektur dem Leser Verzweiflungs- und Chaosgefühle vermitteln, andererseits um kleine Provinzstädte, deren längst vergangene friedlich-ländliche Idylle in Frage gestellt wird, und schließlich geht es um berühmte Kunststädte, deren Flair so bezaubernd ist, dass es zu einer tödlichen Faszination wird. Auch die Stadtteile mit ihren dörflichen Atmosphären mitten in der traditionellen Unordnung des urbanen Alltagsrhythmus sind nicht zu vergessen, weil Stadt und Land hier ihr Merkmal als selbständige topographische Mikrozellen des Kriminalerzählens verlieren. Sie verwickeln sich in einen gordischen Knoten, aus dem Rastlosigkeit, ständige Suche nach Innovati-

Rolle. Die Handlungsorte werden auf das Wesentliche beschränkt, d.h. der Autor fokussiert nur die Wohnung des Ermordeten genauer. Völlig unwichtig ist hingegen, wo sich das Haus genau befindet. Ein Beispiel dafür ist Agatha Christies Kriminalroman *Crooked House* (1949) [dt. *Das krumme Haus*, 1951), wo die Autorin nur oberflächliche topographische Hinweise gibt, d.h. das Haus befindet sich in der Londoner Vorstadt.

³ Helmut Heißenbüttel in seinem Artikel «Spielregeln des Kriminalromans» sowie auch Peter Nusser in *Der Kriminalroman* pointieren die entscheidende Rolle der realen Raumtopographie im Vergleich zu einer fiktionalen Raumdarstellung des Kriminalromans. Diese ist Hauptvoraussetzung einer sachlichen Handlungsbeschreibung einerseits und notwendige Prämisse der Auflösung der mörderischen Erzähldynamik andererseits.

⁴ Walter Benjamin: «Einbahnstraße», in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. T. W. Adorno und G. Scholem (Hrsg.) Unter Mitwirkung von R. Tiedmann und H. Schweppenhäser. Bd. IV.1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1972, S. 88f.

⁵ Vgl. das futuristische Paris in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge* (1910), das dekadente Venedig in Thomas Manns *Tod in Venedig* (1913) und das melancholische Wien in Stefan Zweigs *Die Welt von gestern* (1944).

on und Streben nach Erfolg entspringen. Auf dieser Prämisse bildet die moderne Kriminalliteratur ihre revidierte mörderische Raumtopographie, deren Szenario aus Anonymität, kommunikationslosen Beziehungen, Einsamkeit, Solipsismus, Melancholie und Resignation besteht. Laut Richard Alewyn verliert der Kriminaltortort seine romantischen Schattierungen, da diese durch eine Verfremdungsaura ersetzt werden⁶. Statt einer eindeutigen geordneten und sicheren Raumidylle bieten die Kriminalromane eine Doppelbödigkeit der Realität. Verunsichernd und mehrschichtig ist die Topographie der kriminellen Großstadt, die nicht mehr nur räumlich, sondern auch gesellschaftlich dargestellt wird.

Für den Detektiv ist der Ort nicht nur ein Raum, in dem er sich während seiner Aufklärungsarbeit bewegt, sondern er ist zugleich ein bedeutsamer Gegenstand der Untersuchung, der konzentrierte Aufmerksamkeit erfordert: Der Raum fungiert traditionell als Spureenträger; er kann eine breite Fläche von Bedeutung sein, die der Protagonist gründlich kennen und kontrollieren muss, um seine Arbeit erfolgreich zu absolvieren, oder er kann dem Helden als Herausforderung ein kompliziertes Sozialsystem stellen.⁷

Die beschriebenen Tatorte bzw. Räumlichkeiten, die Wigbergs «gesellschaftliche Systeme», die sich nicht mehr auf wenige Prototypen reduzieren ließen, definiert hat, gewinnen in Schindlers Argumentieren über Donna Leons Krimiserie mit Commissario Brunetti eine selbstständige Erzähldimension als ob diese Erzählprotagonisten der Kriminalgeschichte wären.

Für Donna Leon ist die Stadt Venedig nicht nur attraktive Kulisse ihrer Kriminalromane, sondern selbst eine Art handelnde Protagonistin [...]⁸

⁶ Richard Alewyn: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, S. 341-361.

⁷ Melanie Wigbers: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006 S. 22.

⁸ Nina Schindler: «Venedig sehen und mausetot!» in Schindler, Nina (Hrsg.) *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*, Hildesheim: Claassen 1997, S. 162f. Im Vergleich zu Kneifls Land- und Stadtdarstellungsweise Venedigs und dessen Umgebung ist Donna Leons topographische und topologische Beschreibung des venezianischen Settings eine monotone «schwarz-weiße» und emotionslose Gegenstandsliste. Donna Leons geographische Venedig-Beschreibung kennt Kneifls lustige, spannende und kreative Beschreibungstechnik nicht. Vgl. Donna Leon, *Through a glass, darkly*, London, Arrow Books 2006, S. 32f. oder *Wilful Behaviour*, London, Arrow Books 2003, S. 50f.

Schindlers Bemerkung bzgl. Donna Leons Tendenz die venezianische Topographie ihrer Kriminaltexte als Gestalt zu inszenieren, entspricht Meyers Raumkonzept da «der Raum in der Dichtung nicht bloß eine faktische Gegebenheit, sondern vor allem ein eigenständiges Gestaltungselement bildet, das zusammen mit verschwisterten Elementen wie Zeit, Erzählperspektive, Figur und Handlungsfolge den intendierten Gehalt verkörpert und die Struktur des Werkes bestimmt»⁹.

Die Gestaltungsdimension der mörderischen Raumtopographie versteht sich komplett wenn man sie in Verbindung mit Bachtins Konzept des Chronotopos-Begriffs liest. Bachtins Begriff impliziert die untrennbare Koexistenz von Raum und Zeit in der kriminellen Erzählökonomie, und sieht die Mordtat als die verantwortliche Variabel des Verwandlungsprozesses des Chronotopos-Begriffs. Die räumliche und zeitliche Kulisse der Mordtat konstituiert sich als Insel im Rahmen der generellen Topographie des Erzählens, in der die frühere Lebensordnung sich in eine plötzlich unerwartete Unordnung des Lebenssystems verwandelt. Die Aufgabe des Detektivs ist also, dafür zu sorgen, dass die durch die Mordtat zersetzte und aufgelöste ehemals vertraute raumzeitliche Alltagswelt durch die Lösung wieder reorganisiert wird¹⁰. In seinem detektivischen Rekonstruktionsversuch verwendet der Detektiv nicht nur seinen ungewöhnlichen Spürsinn, seine exzentrische Persönlichkeit und seine besonderen Kenntnisse und Geistesgaben wie u. a. sein Beobachtungsvermögen und seinen analytisch-kombinatorischen Verstand, sondern auch seine Neigung zum lokalen Folklore. Er befindet sich in einer kaleidoskopischen Raum-Zeittopographie, die schon anfangs der kriminellen Narration im Hinblick auf die Spannungsfunktion des Ver- und Enträtselns herauspräpariert wird. Es geht um eine revidierte komplexere kriminelle Erzähltopographie, die nicht mehr statisch, sondern ständig in Bewegung ist, und die der eines Abenteuerromans ähnlich ist. Die detektivischen labyrinthischen Gedankenwege entsprechen deutlich der geheimnisvollen Topographie der Mordtat und deren Tatort. Eigensinn, Sturheit und Renitenz sowie ein ausgeprägter Hang zur Grübelei bestimmen auch Edith Kneifls detektivische Figuren, die sich aber nicht mehr an die fair-play Regeln des Genres halten. Kneifls Charaktere hingegen balancieren zwischen

⁹ Hermann Meyer: «Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst», in Meyer, Hermann (Hrsg.) *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler 1963, S. 56.

¹⁰ Uwe Spörl: *Die Chronotopoi des Kriminalromans*. URL: www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf (hier S. 5).

einer traditionell kodierten und einer revidierten chronotopologischen Räumlichkeit des mörderischen Erzählens, in der sich literarische und außerliterarische Genrevarianten harmonisieren und ergänzen. Von Romanen wie *Ende der Vorstellung* (1997), *Geheimnis Venedig* (2007) bis hin zu *Schön tot* (2010) und *Stadt der Schmerzen* (2011) hat Kneifl psychopatische und rachsüchtige Männer sowie selbstbewusste und naiv gewalttätige Frauen in der Manier Agatha Christies *Arsenic and Old Lace* (1944) [dt. Arsen und Spitzenhäubchen] in einer österreichischen bzw. italienischen Stadtopographie literarisiert¹¹. Die positive Assoziation Wiens, Venedigs und Florenz' mit Kunst, Kultur und Ferien wird durch die Mordgeschichten Kneifls aufgelöst und in eine Vorstellung von Mord und Totschlag verwandelt. Kneifls innere und äußere Raumtopographie des mörderischen Erzählens ähnelt Benjamins und Chandlers Positionen¹² einerseits und regionalisiert sie innovativ und unkonventionell andererseits. Von einem unkonventionellen Regionalismus des österreichischen Kriminalromans spricht auch Michael Rohwasser als er die ungewöhnliche Erzählstruktur der Regionalkrimis «made in Österreich» pointiert.

Sie gehören entweder in die globale Tradition der Regionalkrimis, die sich mit Spezialitäten ihrer Herkunft schmücken, ein Lokalparfüm, das sich aus Dialekt und Ortskenntnis zusammensetzt. Wir erfahren dort zwar einiges über Wiener Bezirke und deren Beisl, aber ihre Qualität als Reiseführer reicht wohl nicht aus, um von einem genuin österreichischen Krimi zu sprechen.¹³

Dass der Schauplatz des österreichischen Krimis mit seinem partiellen Regionalschmäh nicht nur auf seinen konventionellen Status des Ortes eines Verbrechens zu reduzieren ist, findet eine deutliche Entsprechung in den vier für den vorliegenden Beitrag ausgewählten Kriminalromanen Kneifls.

¹¹ Meine Entscheidung, nur diese vier Kriminalromane Kneifls im Rahmen dieses Beitrags in ihrer topographischen Dimension zu untersuchen, resultiert aus der Tatsache, dass ich mich schon in der italienischen Übersetzung von Kneifls *Zwischen zwei Nächten* (1991) und *Triestiner Morgen* (1995) mit diesem Thema beschäftigt habe. Vgl. hier die entsprechenden Einleitungen der italienischen Versionen der o.g. Kriminalromane d.h. *Tra due notti* (Aracne Verlag, 2009) und *Mattinata triestina* (Aracne Verlag, 2011).

¹² Vgl. Renate Giudice, *Darstellung und Funktion des Raumes im Romanwerk von Raymond Chandler*, Frankfurt am Main: Lang 1979.

¹³ Michael Rohwasser, «Schwermütige Detektive» in Wiener Zeitung, URL: <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Krimi&letter=K&cob=298011>.

2. *Kneifls Mordtopographie zwischen geographischer Räumlichkeitsarchitektur und kulturellem Raumverstehen*

Eine meisterhafte traditionelle geographische und soziale Stadt- bzw. Bezirksbeschreibung kombiniert sich mit einer außertopographischen Quelle, der der amerikanischen Filmkunst. Diese sind die Raumkoordinaten von Kneifls *Ende der Vorstellung* (1997). Chronotopographisch gesehen spielt das mörderische Geschehen im Spätherbst im 14. Wiener Bezirk (Penzing). Ortprotagonisten sind das von Kneifl ausgedachte arme, altmodische und abseits gelegene Vorstadtkino «Karpfinger Lichtspiele»¹⁴, das die Autorin nach dem Vorbild des ehemaligen «Breitenseer Kino[s]» beschreibt und das ebenfalls aus der Phantasie Kneifls stammende schäbige und immer überheizte Vorstadtcafé «Nachtlberger». Die 53jährige gut gehaltene Hermine K., Besitzerin des «Karpfinger Lichtspiele»-Kinos¹⁵, in dem nur Kriminalfilme gezeigt werden, entdeckt nach dem Ende einer winterlichen Samstagvorstellung «zwei Beine, schwarze Strümpfe, schwarze Schuhe. Ihre Finger berührten weiches, warmes Fleisch. Sie roch an ihren Fingern. Frisches Blut. Sie schrie». – Kurz: der dritte Tote in einem Monat, d.h. die Leiche eines alten Mannes bzw. Kinobesuchers mit durchgeschnittener Kehle. Hermine selbstbewusste Entscheidung, die drei Mordfälle alleine aufzuklären, trifft sie sehr zum Unwillen von dem in sie hoffnungslos verliebten Schorschi, Oberkeller im «Café Nachtlberger». Der Mordverdacht fällt auf einige der Stammgäste seines Lokals, nämlich drei Informatikstudenten, einen auffälligen großen Mann mit einer merklichen Filmleidenschaft und den Taxifahrer und Freund Schorschis, Schurli Blasicsek. Zur Gruppe der Verdächtigen gehören bald auch zwei naive alte Damen, Ella und Klara, die ihre monotonen Tage zwischen Cafébesuch, Kino und Mörderspielen verbringen. Laut Kneifls Bemerkungen, die ich in meinem E-Mail Interview mit ihr gesammelt habe, muss man die Entstehungsgeschichte von *Ende der Vorstellung* mit dem großen Kinosterben Wiens in den 1990er Jahren in Verbindung sehen. Es war die Zeit als «viele kleine Programmkinos den großen Kinopalästen weichen mussten». Deswegen ist dieser Kriminalroman in Kneifls Augen «eine Art Wienerische Hommage an das Kino und den Kriminalfilm». Dem Film gewidmet ist nicht nur Kneifls Wahl, die Mordtaten in einem Kino spielen zu lassen, sondern auch ihre intertextuelle Erzähltechnik, die fast in einer collageartigen filmischen Darstellungsform die Topographie der Entwicklung des

¹⁴ Edith Kneifl, *Ende der Vorstellung*, Hamburg, Hoffmann und Campe 1997, S. 10f.

¹⁵ Ebd. S. 27.

Mordgeschehens und dessen agierende Gestaltencharakterisierung inszeniert. Die filmische amerikanische Scheinwelt der 1940er, -50er und -60er Jahre mit ihren Filmsternen wie James Stewart und Grace Kelly in *Rear Window* (1954), Gregory Peck und Ingrid Bergmann in *Spellbound* (1945), James Stewart und Kim Novak in *Vertigo* (1958) oder Tony Curtis und Jane Sullivan in *The Boston Strangler* (1962) wird von Kneifl in die Wiener Vorstadt verlagert. Die Mordtopographie von Kneifls Kriminalroman ähnelt Franz Capras *Arsenic and Old Laces* (1944), da Ella und Klara so mörderisch, brutal und naiv sind, wie die zwei alten unverheirateten Schwestern Brewster aus Brooklyn und Schorschis sieht Cary Grant ähnlich¹⁶. Der Begriff «Intertextualität» soll nicht rein topographisch wie bis jetzt, sondern auch topologisch d.h. in Bezug auf die gesellschaftliche Szenariodarstellung des Mordgeschehens verstanden werden. Ein Kino und ein Café auf der Linzerstrasse der Wiener Vorstadt, wo die Tramways 49 und 52 in Richtung Hütteldorfer Strasse bzw. Westbahnhof den monotonen Tagesrhythmus bestimmen, bilden den Mikrokosmos einer schlafenden, in ihrem Schneckenhaus zurückgezogenen Gesellschaft, die ihren Alltag in eine Hollywood Träumerei verwandelt hat «um die traurige Realität besser ertragen zu können»¹⁷. Nur die bunte und mörderisch lebendige sowie auch makabre humorvolle Sprachtopographie des Wiener Dialekts, die Kneifl als eine Art Kunstsprache definiert, da sie persönlich keinen Wiener Dialekt spricht, balanciert zwischen der deprimierenden und trist minimalistischen Topographie der Schauplätze einerseits und der frustrierten und hoffnungsleeren Stimmung der Protagonisten andererseits. Die so von Kneifl konzipierte Sprachtopographie verhält sich also funktional zur Krimistruktur da diese sich parallel zur Krimidynamik bewegt. Nicht nur die Sprachtopographie belebt die Erzählszene mit ihrem Wienerschmäh, sie entspricht auch der absurd lustigen Mordhandlung des Kriminalromans und könnte deswegen fast im Sinne einer absichtlichen von Kneifl gewünschten Satire gegen die kanonisierte klischeehafte Darstellung Wiens gelesen werden. Die Überzeichnung der Wien-Klischees gemeinsam mit

¹⁶ Auf der Charakterähnlichkeit Schorschis mit Cary Grants Figur von Mortimer Brewster basiert auch die mit dem Romy Schneider Preis für den besten Fernsehfilm des Jahres ausgezeichnete ORF Verfilmung von *Ende der Vorstellung* (2002) unter der Regie von Wolfgang Murnberger. In der freien Bearbeitung vom Kneifls Text, wo Kneifls Serienmörder ein Krawattenmörder ist, der sich hinter dem scheinbar unverdächtigen Handeln zweier alter und netter Damen versteckt, wird Schurlis Taxi als Leichenversteck genutzt. Cary Grants Figur inspirierte Murnberger auch, als er den Schauspieler Karlheinz Hackl für Schorschis Rolle wählte.

¹⁷ Edith Kneifls Worte aus meinem E-Mail Interview vom 21.03.2011.

deren lustiger Revidierung lässt Kneifls *Ende der Vorstellung* wie eine schwarze Komödie erscheinen. Eine ähnliche Funktion hat auch die stark detaillierte realistische Mordtopographie Venedigs mit dem Inselpanorama, die keinen Raum zum Phantasieren lässt, sondern dem Leser eine interessante und gut dokumentierte kulturelle Einführung zur Lagunenumgebung anbietet. Kneifls spannungs- und genussvoller Roman *Geheimen Venedig* (2007) spielt in einem herbstlichen Venedig als die Wiener Journalistin Lisa Maurer erst nach dem Tod ihrer Mutter erfährt, wer ihr lieblicher Vater war: Alonso Mozzato, Spitzenkoch aus Venedig, dessen Existenz die Mutter ihr zeitlebens verheimlicht hatte. Die unerwartete Entdeckung zwingt Lisa, sich auf die Suche nach ihrem, unter ungeklärten Bedingungen vor Jahren verstorbenen, Vater zu begeben. Die Protagonistin kommt dabei in exklusive Locations, zu unterschiedlichsten Bekannten ihres Vaters und zu geheimnisvollen Verwandten. Sie sammelt fiebernd Informationen und Geschichten, um herauszufinden, ob der Vater damals ermordet wurde oder Opfer eines grausamen Unfalls war. Dabei gerät sie durchaus auf unheimliche Abwege und in nicht ungefährliche Situationen. Die kriminalistischen Streifzüge Lisas durch Venedig verwebt Kneifl mit einer in vielerlei Hinsicht abenteuerlichen kulinarischen und historischen Entdeckungsreise. Alle Lokalitäten, die die Protagonistin aufsucht, und alle Personen, mit denen sie Kontakt aufnimmt, existieren in Wirklichkeit. Bei allen exquisiten Speisen und raffinierten Menüs, in deren Genuss Lisa im Verlauf ihrer Recherchen kommt, handelt es sich um nachkochbare Originalrezepte aus der Trattoria, der Osteria, der Tramezzini-Bar oder dem Gourmet-Ristorante. Dieser einzigartige und kunstvoll gestaltete Venedig-Krimi erscheint sowohl ein historischer und kulinarischer Reiseführer durch die Kulturstadt Venedig zu sein, als auch ein exklusives Kochbuch, gespickt mit unzähligen Essensfotografien. Mit den Rezepten von «Risotto alla amatriciana di scampi» und «Millefoglie di scampi in saor con mela verde» bis hin zu «Osei scapai», bleibt es spannend, wer den venezianischen Spitzenkoch und Vater der Protagonistin ermordet haben könnte. Am Ende des Krimis entdeckt man, dass nicht Lisas Vater ermordet wurde, sondern sein Rivale Claudio Vargas. Laut Edith Kneifl war «Alonsos vermeintlicher Tod eine Art Hilfsmittel, um Venedig zu beschreiben»¹⁸ aber auch eine ausgedachte literarische Ausrede der Autorin, um die traditionelle inhaltliche Krimiotopographie in Frage zu stellen. Die konventionelle Krimistruktur, die sich rund um die drei Begriffe «Verbrechen», «Ermittlung», «Aufklärung» bewegt, ist in *Geheimen*

¹⁸ Ebda.

Venedig nicht bewahrt da es kein Verbrechen gibt, während die Ermittlung und die Aufklärung wie in einem ordentlichen Kriminalroman argumentiert werden. Die Versöhnung der Vater-Tochter Beziehung, die das Happy End von *Geheimen Venedig* fast filmisch besiegelt, und die die Mordaktion in eine Familienfeier umsetzt, markiert Kneifls zirkuläre Erzähltopographie. Im Kreis bewegt sich Lisa durch die engen Gassen, die schmalen Kanäle, die überfüllten Esslokale und die noblen Paläste Venedigs sowie auf den Inseln der Lagune, um aber immer mit leeren Händen zum Ausgangspunkt zurück zu kehren. Labyrinthisch ist nicht nur Lisas Handeln, sondern auch Kneifls topographische Annäherung zur Stadt Venedig da die Autorin wieder das Prinzip der topographischen Intertextualität in Bewegung setzt. Die drei Topologien der Schauplätze in Venedig und Umgebung können als touristisch, kulinarisch und menschlich bezeichnet werden. Zur ersten Gruppe gehören die konventionellen touristischen Sehenswürdigkeiten Venedigs und die Rede ist hier vom Canal Grande (S. 3, S. 29), der Rialto Brücke (S. 3, S. 27, S. 33), dem S. Marco Platz (S. 14), den Stadtbezirken Cannaregio und Dorsoduro (S. 23) sowie von den Giardini della Biennale (S. 77), der Galleria dell'Accademia mit dem Museo Guggenheim, von den Kirchen S. Maria della Salute und S. Maria dei Frari (S. 33-34, S. 57), von den Inseln Murano (S. 49), Burano (S. 53), Torcello (S. 55f.), S. Giorgio Maggiore (S. 64f.), S. Michele (S. 30f.) und Giudecca (S. 67)¹⁹. Zur zweiten Gruppe gehören die kulinarischen Spezialitäten Venedigs, die Lisa sowohl in typischen Lokalen als auch privat bei Bekannten ihres Vaters kostet. Es geht um raffinierte Delikatessen aber auch um simple Gerichte aus der Tradition Venedigs, die es Kneifl erlauben, einen gastronomischen Exkurs in die damalige Welt der Lagunenstadt zu unternehmen²⁰. Zur dritten Gruppe gehören die vielen und verschiedenen Menschen, die Lisa in ihrem zehntägigen venezianischen Aufenthalt trifft, und die Kneifl immer räumlich und kulinarisch lokalisiert. Jede Figur, die Lisa auf ihrem Weg zur Wahrheitsfindung begegnet, ist das Resultat einer meisterhaften topographischen Arbeit Kneifls, in der sie die Raum- und die Esstopographie zusammen fließen lässt, um die drei topologischen Gruppierungen miteinander verschmelzen zu lassen. Die Folge ist ein an-

¹⁹ Die Seitenhinweise beziehen sich nicht auf die gedruckte Version von *Geheimen Venedig*, die leider vergriffen ist, sondern auf ein Typoskript, das ich dank Edith Kneifl bekommen habe.

²⁰ 2008 hatte Kneifl schon mit der kulinarischen Topographie experimentiert als sie *Geheimen Salzburg* geschrieben hatte. Vgl. hier insbesondere die verschiedenen, im Roman inkludierten und illustrierten Kochrezepte am Ende jedes Kapitels.

fänglich nebliges Schwindelgefühl, das die narrative Orientierung verlieren zu lassen scheint, das sich aber im Laufe der erzählten Handlung langsam auflöst, bis man eine klare Vision des Geschehens vor sich hat. Diese bestimmte Konfiguration der räumlichen und menschlichen Erzählhandlung ist bei Kneifl malerisch im folgenden Zitat zusammengefasst.

Der immer dichter werdende Nebel erschwerte ihr die Orientierung. Sie folgte den schwachen Lichtern. Schritte. Unheimliche Schritte hinter ihr. Sie blieb abrupt stehen, drehte sich um. Keine Menschenseele. Trotzdem bildete sie sich ein, Livios Konterfrei zu sehen. Sie lief weiter, die schlecht beleuchteten Gassen entlang. Ihr Herz klopfte wie verrückt und Schweißperlen breiteten sich auf ihrer Stirn aus. Als sie direkt vor einem Schild stand, das ein Traghetto verhiess, bog sie rechts ab.²¹

Eindeutig mörderisch und zweifellos kriminell vom Anfang bis zum Ende ist hingegen Kneifls Kriminalroman *Schön tot* (2009), der gemeinsam mit *Die Stadt der Schmerzen* (2011), Teil einer Trilogie sein wird. Die Autorin hat sich tatsächlich die Amateur-Detektivin mit Romni-Herkunft, Katharina Kafka, als Doppelgängerin von Joe Bellini, ihrer ersten Heldin bei der Trilogie *Auf den ersten Blick* (2001), *Kinder der Medusa* (2004) und *Glücklich, wer vergißt* (2009), ausgedacht. Schauplatz des mörderischen Geschehens von *Schön tot* ist wieder die Metropole der ehemaligen k.u.k. Monarchie. Im Detail geht es nicht mehr um die Vorstadt, sondern um den fünften Gemeindebezirk Wiens, Margareten. Eine unerwartete Gasexplosion und ein offenbar auf hübsche, dunkelhaarige aus Osteuropa stammende Frauen spezialisierter Serienmörder bedrohen das stille Leben in Margareten²². In der Gesellschaft des lustigen und naiven Transvestiten Orlando, der einen Hang zum Sisi-Kult hat, beginnt die junge Kellnerin Katharina Kafka ihre Ermittlungsreise in die Topographie des Wiener Bezirks. Drei Mordtaten mit drei ausländischen schönen Frauen als Opfer werden in drei unterschiedlichen Bezirksorten begangen. Das erste Opfer ist Ilona, eine ungarische junge Frau, die nackt mit einer kaputten Rumflasche in der Vagina im Bacherpark tot gefunden wird²³. Die zweite tote Frau heißt Vera, arbeitete als Rechtsanwältin für Angela Bischofs Mann, einen Arzt, dessen Praxis im durch die Gasexplosion zerstörten Gebäude war. Sie wurde in einem Skoda mit einer Spritze in einem Auge im Siebenbrun-

²¹ Edith Kneifl, *Geheimen Venedig*, S. 29 Vgl. Fußnote 17.

²² Edith Kneifl, *Schön tot*, Wien, Haymon 2009, S. 71.

²³ Ebda. S. 32f.

nenviertel gefunden²⁴. Das dritte Opfer ist eine junge Künstlerin Namens Anja, die im Filmcasino erwürgt wurde²⁵. Man darf nicht vergessen, dass auch der Transvestit Orlando Opfer eines erfolglosen Angriffsversuchs in der Nähe des Cafés Silberwirt war (S. 23f.). Analog zu den drei Mordtaten und deren Opfern, die die Grundmordtopographie des Krimis bilden, und die in die generelle Räumlichkeit der Großstadt einführen²⁶, zeigt die Autorin drei Nebentopographien, die sich nicht nur mit der konventionellen Raumtopographie des Bezirkslebens in Margareten mit seinen vier Lokalen auf dem Margaretenner Schloßquadrat²⁷ beschäftigt, sondern auch die topographischen Varianten, die außerräumliche Topographiedarstellungen involvieren. Die Rede ist hier von zwei menschlichen Topographien – die des Serienmörders und die der Handlinien Orlandos.

Serienmörder verstehen es zu manipulieren, sind narzißtisch und absolut egozentrisch. [...] Die drei gängigsten Motive von Serienvergewaltigern und -mördern sind Dominanz, Manipulation und Kontrolle. Alles, was sie tun und denken, ist darauf ausgerichtet, ihr ansonsten leeres Leben auszufüllen. [...] Die meisten sind zornige, erfolglose Verlierer, die das Gefühl haben, im Leben zu kurz gekommen zu sein. Häufig sind sie auch physisch und psychisch gequält worden. [...] Serientäter sind relativ jung und unscheinbare oder unattraktive Einzelgänger. Und sehr oft sind sie in der Nachbarschaft der Opfer zu suchen. Sie hatten eine schreckliche Kindheit, litten oft unter einer sehr herrschsüchtigen Mutter und haben eine unglaubliche Wut. Sie versuchen dann, sich an Frauen ganz generell zu rächen. [...] Praktisch alle kommen aus kaputten sozialen und familiären Verhältnissen und sind durch Mißhandlungen, sexuellen Mißbrauch, Drogen, Alkoholkonsum oder die damit verbundenen Probleme dafür prädestiniert. [...] Eine Steigerung was die Brutalität betrifft, läßt sich in fast allen Fällen von Serienmorden feststellen. [...] Das Opfer, die Leiche wird arrangiert, wie ein Gegenstand zurückgelassen der uns eine Nachricht übermitteln soll.²⁸

²⁴ Ebda. S. 71f.

²⁵ Ebda. S. 124f.

²⁶ Die Ich-Erzählerin pointiert wie die Stimmung im Margareten und dessen Lokalen bzw. Geschäfte sowohl an die New Yorks (S. 17) und Südfrankreichs (S. 157) erinnern lässt.

²⁷ D. h. das Café Silberwirt (S. 16), das Café Cuadro (S. 17), das Café Margareta (S. 49) und das Café Gergely's (S. 86), denen die vier Geschäfte «Medinette» in der Pilgramgasse, «Grünbeck Einrichtungen» in der Margaretenstrasse, «Werner Pranz Friseur» auf der Rechten Wienzeile und «Otto Papaleccas Goldschmiedewerkstatt» auf dem Margaretenplatz symmetrisch gegenüber stehen.

²⁸ Ebda. S. 102-S. 123.

Die Lebenslinie ist okay. Sie ist in weitem Bogen geschwungen. Was bedeutet, dass Du sinnlich und genußliebend bist und zur Bequemlichkeit neigst. Aber deine Herzlinie gefällt mir so ganz und gar nicht. Sie ist schrecklich zerfranst. Ich fürchte, du wirst nie Glück in der Liebe haben. [...] Du bist ein entschlußfreudiger und optimistischer Mensch, hast manchmal aber unrealistische Vorstellungen.²⁹

Statt einer Kartierung der äußeren Stadt- und Bezirksarchitektur bieten Kneifls außerräumliche Topographien eine innere bzw. seelische Kartierung des Menschseins d.h. des Täters und des Opfers an. Diese alternative Topographie, deren Fokus der innere Raum der Seele des Menschen ist, entspricht aber indirekt und in einer verinnerlichten Weise den Helligkeiten und den Dunkelheiten, den Lichtern und den Schatten der gesellschaftlichen Räumlichkeit einer Metropole. Schon in den 1970er Jahren hatten Gerd Egloff und Ira Tschimmel die literarischen Handlungsorte des Kriminalromans als interaktive Räume gesellschaftlicher Systeme bezeichnet. Die von ihnen so konzipierte neue Raumdefinition implizierte, dass die Raumnatur nicht mehr nur durch ihre reine räumliche Zugehörigkeit definiert werden sollte³⁰, sondern mehr durch die ergänzende Interaktion des Raums mit dem Ich. Unter dieser Perspektive ist die Topographie eine Präfiguration von sich bewegenden Körpern im Raum, eine Art von räumlichem Ich-Handeln.

Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.³¹

²⁹ Ebda. S. 29.

³⁰ Vgl. Horst Wenzels Zitat: «Raum gilt in den Technikwissenschaften grundsätzlich als dreidimensionale, geometrische, gleichmäßig ausgedehnte Form, die in meßbare Abschnitte unterteilt werden und dementsprechend zu Fuß, mit Pferd und Wagen, der Eisenbahn oder dem Flugzeug durchgemessen werden kann. Manifestiert sich hier der euklidische oder newtonsche Raum, der als Container denkbar und vermessbar ist, so beziehen sich die Kulturwissenschaften neuerdings verstärkt auf Leibniz, der den Raum als Inbegriff möglicher Lagebedingungen faßt: Ein Punkt existiert in einem Lageverhältnis zu einem anderen, Raum ist das Ordnungsprinzip wirklicher oder möglicher Lagerrelationen». In *Topographien der Literatur. DFG-Symposion 2004*, (Hrsg.) Hartmut Böhme, Stuttgart, Metzler 2005, S. 215.

³¹ Horst Wenzel: «Vom Körper zum Text (Raum der Einbildungskraft und seine Referenzen zur Welterfahrung)», in *Topographien der Literatur. DFG-Symposion 2004*, (Hrsg.) Hartmut Böhme, Stuttgart, Metzler 2005, S. 218.

Dass sich das Ich in eine kanonisierte reale, äußere und offene Stadtopographie oder in eine neudefinierte vom Autor ausgedachte verinnerlichte Seelentopographie bewegt, ist für die topologische Bezeichnung der Erzählentwicklung nicht so radikal entscheidend wie hingegen für ihre Topographie. Denn topographisch gesehen erlebt die Kartierung des Romans eine Bedeutungsverwandlung: Der Roman und insbesondere Kneifls Kriminalroman *Schön tot* wird Ort der seelischen Aufklärung des Menschen mit dem Resultat, dass die Korrespondenz zwischen Kartierung von Raum und Seele nicht passiv geblieben ist, sondern dass beide chemisch, fast osmotisch interagiert haben. Beispiele dafür sind Kneifls räumliche und seelische Kartierungen von Papaleccas und Pogats Werkstatt bzw. Schuhgeschäft. Katharina Kafkas Beobachten des Geschäfts und ihr Gespräch mit dem Besitzer werden zum Aufklärungsschlüssel aller Serienmordtaten³². Der Goldschmied Papalecca sowie der Schuhverkäufer Pogat vom Schuhgeschäft Vega Nova (Margaretenstraße 82), deren Geschäfte auf dem Schloßquadrat gegenüber liegen, verfügen über eine strategische Beobachtungslage, die es ihnen erlaubt, das Hin- und Hergehen der Leute auf dem Schloßquadrat zu verfolgen. Deswegen sind sie in der Lage die Hobbydetektivin Kafka auf die richtige Spur zu bringen. Dank der beiden verfestigt sich ihr schon früher gefasster Verdacht gegen Angela Bischof noch mehr, bis Katharina die Lösung in der Hand hat.

Aber für die Bischof war es wahrscheinlich eine ungeheure Befriedigung, die clevere Anwältin ihres Mannes zu beseitigen, die Kellnerin, mit der ihr Alter auch ein Gspusi gehabt hatte, zu erschlagen, und dann auch noch diese Künstlerin, die Tamara und Doktor Bischof ihr Bett zur Verfügung gestellt hatte, zu erdrosseln. Und dazu noch die Praxis ihres Mannes in die Luft zu jagen.³³

Katharina Kafkas sowohl topologische als auch topographische Aufklärung des mörderischen Rätsels schafft die notwendige Bedingung für das Wiederfinden der narrativen Urordnung. Kneifl hat im Namen der Neudefinition des Topographiebegriffs sowohl die Anfangs- als auch die Endszene von *Schön tot* konzipiert. Eine symmetrische Interaktion der konventionellen Bezirksräumlichkeit und der außerräumlichen Topographie des Hörens konnotieren das Mordgeschehen. So, wie die anfängliche Stille der Nacht durch den Lärm der Gasexplosion in der Nähe der Pilgramgasse und des Denkmals der Heiligen Margarete unterbrochen wur-

³² Edith Kneifl: *Schön tot*, Wien, Haymon 2009 S. 159.

³³ Ebda. S. 165.

de, wird auch am Ende von Kneifls Mordgeschichte Katharinas konzentriertes Nachdenken durch ein «hysterisches Geschrei» und «das Klirren von Glas» gestört – es ist ein Autounfall bei der Heiligen Margarete.

Tamara überquerte gerade die Margaretenstraße und nährte sich der Statue der Heiligen Margarete, als ein großer dunkler Skoda in höllischem Tempo auf sie zu raste. Ein kaum vernehmbarer Schrei. Ein blutüberströmtes Gesicht. Die Motorhaube des Wagens war beschädigt, dennoch setzte der Wagen zurück, nahm sozusagen erneut Anlauf und raste wieder auf die Statue zu, überfuhr die am Boden liegende Frau, die noch schwache Zuckungen von sich gab. Dann drehe der Wagen ab. [...] Der Skoda war in die gläserne Umrandung des Sitzgartens der Gelateria gekracht, hatte zwei Stühle mitgenommen und raste nun weiter, die Pilgramgasse hinunter.³⁴

Topographische und topologische interaktive Variationen findet man auch in Kneifls neu erschienenem Kriminalroman *Stadt der Schmerzen* (2011). Die rothaarige Romni Katharina Kafka und der überdrehte Transvestit Orlando, denen man schon im Wien-Krimi *Schön tot* begegnet war, befinden sich ein zweites Mal auf der Spur des Verbrechens. Diesmal aber nicht in der eigenen Heimat, sondern in der italienischen Toskana, in Florenz, wo Orlandos Familie, die Pazzinis, ihren Ursprung hat. Was als Entspannungsreise geplant war, entwickelt sich rasch in eine Dante'sche Tragödie, in der der Tod von Orlandos Vetter Riccardo sich mit der komplizierten Geschichte von Menschenschmuggel, Parfümfälschern und der rumänischen Mafia verwickelt. Dass es um eine tragische Komödie geht, versteht man schon indirekt im Titel als auch im Anfangszitat, da die Autorin ihr Werk absichtlich mit einem Zitat aus der *Göttliche[n] Komödie* von Dante Alighieri – es geht um die Zeilen 25–27 aus dem vierten Gesang des Infernos – eröffnet hat. Begründet wurde diese Entscheidung Kneifls, Dantes Zitat als Romanwidmung zu wählen, mit der Tatsache, dass «der größte italienische Dichter eng mit Florenz verbunden ist, Florentiner war und über die „gute“ florentinische Gesellschaft sehr kritisch geschrieben hat, ja sogar viele der damaligen sogenannten wichtigen Leute in der Hölle schmoren ließ»³⁵. Die Autorin betont wie stark ihre Liebe für Kulturstädte der Renaissance immer gewesen ist und wie der architektonische Festungscharakter Florenz' mit seinem historisch belegten verbrecherischen Ruhm (vgl. u.a. Lucrezia Borgia) sie immer fasziniert und inspiriert hat.

³⁴ Ebda. S. 166.

³⁵ Vgl. meine E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin am 04.04.2011.

Topographisch gesehen kann man von einer dreifachen Topologie der Textarchitektur sprechen, in der man, neben einer rein inhaltlichen Erzählstruktur, die räumliche und seelische topographische Aspekte des menschlichen Daseins aufzeigt, auch eine Topographie des gedruckten Textes vorfindet³⁶. Kneifls *Stadt der Schmerzen* zeigt eine dreiteilige Inhaltsgliederung, die auch einen Prolog und einen Epilog enthält. Jeder Teil des Kriminalromans ist dann in nummerierten Szenen strukturiert, denen vier Textpassagen in Kursivschrift vorangestellt sind. Diese Passagen beziehen sich auf Szenen, bei denen die Ich-Erzählerin nicht dabei ist (S. 7f., S. 94f., S. 231f.), sowie auf die Traumdarstellung der Ermordung der kleinen Rumänin Sofia (S. 165f.). Die Seitentopographie des Kriminalromans wird auch durch acht schwarz-weiße Bilder von florentinischen Sehenswürdigkeiten wie z. B. die Treppe S. Miniato al Monte, der Fluss Arno mit der alten Brücke und Dantes Denkmal vor S. Croce bereichert. Diese Bilderauswahl, die Kneifl «ein Experimentieren mit der Form» nennt³⁷, schmückt die Lektüre, illustriert dem Leser die Kunstschönheiten Florenz' und funktioniert gleichzeitig als optische Lokalisierung des mörderischen Geschehens. Die dreifache Inhaltstopologie von *Stadt der Schmerzen* umfasst mörderische Haupt- und Nebengeschichten, die sich in der Stadt Florenz und auf dem toskanischen Land entwickeln; historisch kulturelle Abschweifungen über Florenz sowie über aktuelle Alltagsthemen. Die Hauptgeschichte, die mit der Beerdigung von Orlandos Vater, dem Adligen Rudolfo Pazzini, beginnt, geht weiter mit dem Tod von Riccardo, Orlandos Vetter, der in Schwarzarbeit mit minderjährigen Ausländern, Menschenausbeutung und Parfumfälschung involviert war. Riccardos illegales Handeln ist Prämisse für die Nebengeschichte, die zwei rumänische Mädchen, Maria und Sofia, und deren Henker Radu als Protagonisten sieht. Während die Geschichte der Pazzinis in ihrem städtischen Familienpalast spielt, spielt die Geschichte der rumänischen Mafia im Landhaus der Pazzinis. Die Autorin beschreibt beide topographischen Kontexte durch eine kontrastive Perspektive, die einen oxymorischen Effekt produziert. Im ersten Fall steht die schlafende und außerzeitliche Stimmung, die man in

³⁶ Vgl. Franz M. Eybl: «Typotopographie. Stelle und Stellvertretung in Buch, Bibliothek und Gelehrtenrepublik». In *Topographien der Literatur. DFG-Symposium 2004*, (Hrsg.) Hartmut Böhme, Stuttgart: Metzler 2005, S. 224-234.

³⁷ Ebd. Die im Kriminalroman gedruckten Bilder stammen von Kneifls gutem Freund, dem florentiner Fotografen Lorenzo Carlomagno, der Kneifl Florenz und dessen mehr oder weniger geheimnisvolle Geschichte näher brachte. Die Autorin stellt auch fest, dass sie, wenn sie einen florentiner Maler gekannt hätte, Zeichnungen statt Fotos in ihr Buch aufgenommen hätte.

Pazzinis Stadthaus atmet, der chaotischen Unordnung, die man täglich in den Gassen Florenz' erlebt, gegenüber.

[...] der Palazzo war, soviel ich wusste, im 16. Jahrhundert errichtet worden. Es war deutlich zu erkennen, dass dies früher einmal ein sehr prunkvolles Haus gewesen war. [...] Die Fresken an den hohen Wänden waren sorgfältig restauriert worden. [...] In den Gängen und Zimmern, die mit neuen Parkettböden ausgestattet waren, standen liebevoll ausgesuchte Accessoires, asiatische Krieger aus Terrakotta, antike Tischchen, zarte Vitrinen und alte Steinvasen. Mein Zimmer war in Gelbtönen gehalten. Auf dem Deckenfresko schmiegen sich fette kleine Engel an eine nackte Blondine ohne Unterleib. Vom Bad aus gelangte man nicht nur in Orlandos Zimmer, das meinem ganz ähnlich war, sondern auch auf einen kleinen Balkon mit einem fantastischen Blick auf die Dächer von Florenz. Die Einrichtung war praktisch und unspektakulär. Schrank, Schreibtisch und Sessel strahlten antikes Flair aus.³⁸

Durch die Porta Romana, das südliche Tor zur Altstadt, gelangten wir in ein Labyrinth von krummen engen Gassen und mittelalterlichen Häusern. Die Stadt schien kein realer Ort zu sein, an dem Menschen lebten. Sie kam mir wie ein einziges großes Museum vor. [...] Auf dem Weg zum Palazzo Pazzini mußte sich Carla auf den regen Verkehr in der Innenstadt konzentrieren. [...] Die meisten Gassen waren Einbahnen oder Fußgängerzonen. Zahllose Zweiräder zischten mit höllischem Tempo links und rechts an uns vorbei.³⁹

Im zweiten Fall ist die Gegenüberstellung Ordnung/Unordnung nicht mehr nur auf die innere bzw. äußere Raumtopographie des Kontexts reduziert, sondern auf die kontrastive Darstellung des Inneren und des Äußeren, die als topographische selbständige Entitäten gebildet sind, wobei

³⁸ Ebda. S. 57f. Dieselbe traumhafte und unzeitliche Atmosphäre erlebt man als die Autorin von der alten Apotheke von Santa Maria Novella erzählt. «Die vielleicht älteste Apotheke der Welt befand sich in einem ehemaligen Dominikanerkloster. Sobald ich diesen heiligen Tempel der Düfte betreten hatte, fühlte ich mich in eine andere Welt versetzt – eine Welt aus Tausendundeiner Nacht. Auf der Stelle erlag ich dem Zauber des Poutpourris, einer überwältigenden Mischung aus Blumen und Kräutern, deren unverwechselbares Aroma sich während der langen Lagerung in Tongefäßen entfaltet hatte. Genüsslich sog ich den betörenden Duft der Seifen, Lotionen und Cremes aus den angrenzenden Räumen ein» (S. 131).

³⁹ Ebda. S. 52, S. 55 vgl. auch S. 63. Angesichts Bachtins Konzept des Chronotopos ist die Stadtbeschreibung anders. «Die krummen, finsternen Gassen entlang des Arno waren fast menschenleer. Ich begann mich zu entspannen und den Spaziergang zu genießen» (S. 90).

das Innere mit dem Leben in Pazzinis Landhaus und das Äußere mit der reinen toskanischen Naturlandschaft übereinstimmt. Das Resultat ist die Gegenüberstellung zwischen der himmlischen Natur rund um das Landhaus der Pazzinis und der höllischen Arbeitswelt der ausgebeuteten rumänischen Mädchen.

Die malerischen Hügel der Toskana erstrahlten in der Mittagssonne in saftigem Grün. Die Weinberge mit ihren weit auseinanderstehenden Rebstockreihen schimmerten golden, und die Schwimmpools in den Gärten der Neureichen leuchteten türkis. [...] Das zaubernde Hügelland zeigte sich von seiner besten Seite. Bauernhäuser aus Naturstein am Ende von Feldwegen, umgeben von Olivenhainen, heruntergekommene Villen, bei denen der Verputz in großen Stücken von den Mauern bröckelte, eine mittelalterliche Burg, die wie ein Adlerhorst auf einer spitzen Bergkuppe klebte. Die Straße schlängelte sich zwischen Weingärten einen steilen Hügel empor. Wir kamen durch kleine Dörfer, vorbei an idyllisch gelegenen Weingütern und hohen bemoosten Mauern, die prachtvolle Anwesen vor neugierigen Blicken bewahrten. [...] Dieser Sonntagmorgen versprach einen strahlend schönen Sommertag. Kleine weiße Schäfchenwolken zeigten sich auf dem blauen Himmel. Von den Hügeln wehte eine leichte Brise herunter, und die Zikaden machten einen solchen Lärm, dass man kaum sein eigenes Wort verstand. Die warme Luft war erfüllt vom Duft des Lorbeers, und in den Bäumen sangen kleine, niedliche Vögel. Doch leider konnte ich diese Idylle nicht genießen, zu sehr bedrückte mich die Erinnerung an die vergangene Nacht.⁴⁰

Sie setzte sich so hin, dass sie die kleinen Arbeiterinnen durch die offene Tür im Auge behalten konnte. [...] Geschickt füllten die Mädchen die Flüssigkeit aus den weißen Plastikkanistern in kleine Fläschchen um und verpackten sie danach ordentlich in den Schachteln mit prominenten Markennamen.⁴¹

Die von Kneifl beschriebene innere Landhaustopographie konzentriert sich meistens auf eine menschliche Topographie der Gewalt, Erniedrigung und Unmenschlichkeit wie Marias Erzählung bestätigt.

Maria redete währenddessen wie aufgezogen, erzählte mir von ihrer langen Reise in einem kleinen, fensterlosen Mercedes-Bus quer durch Osteuropa. [...] Ich war früher sehr hübsch. Aber ich habe mich geweigert, auf den Strich zu gehen. Daraufhin haben sie mich mit ei-

⁴⁰ Ebda. S. 51, S. 42 vgl. auch S. 43. Die landschaftliche Idylle der Toskana entspricht Kneifls Heimat am Attersee in *Glücklich, wer vergift* (2009) Vgl. u.a. S. 7f., S. 12f., S. 16f.

⁴¹ Ebda. S. 36.

nem Feuerzeug gefoltert und mich schließlich richtig angezündet. Es war ein Wunder, dass ich überlebt habe. Meine Haare haben lichterloh gebrannt. Meine Kleider hielten die Hitze ein wenig ab, nur mein linker Arm und meine linke Gesichtshälfte wurden durch das Feuer entstellt. Sie zog den Ärmel ihres T-Shirts hoch und zeigte uns ihren linken Arm, der fast ebenso schlimm aussah wie ihr Gesicht.⁴²

Marias traurige Geschichte bewegt sich zwischen der Erinnerung an ihre brutale Vergangenheit und ihren aktuellen Ausbeutungszustand, in dem sich das kleine Mädchen täglich zwischen einer idyllischen visuellen Umgebung (die toskanische Landschaft) und einer Geruchstopographie (die Parfümgerüche) befindet. In diesem Sinne ist Maria eine Privilegierte wenn man liest wie die meisten Romnis in ihren Siedlungen in der Vorstadt von Florenz leben.

Kaum waren wir auf der Autobahn, erblickte ich die ersten Wohnwägen und Wellblechbaracken neben einer riesigen Müllhalde. [...] Manche der Hütten hatten nicht einmal ein Dach, sondern waren mit Decken, Planen und schwarzen Müllsäcken notdürftig abgedeckt.⁴³

Die dramatische Vision der Landschaft in der Nähe von Prato, von der Katharina Kafka und Orlando glaubten es sei die Roma-Siedlung Poderraccio, zeigt die Topographie des gegenwärtigen Lebenszustandes der Roma einerseits und der Maria andererseits.

Die dritte Topographie, der man in *Stadt der Schmerzen* begegnet, und die eine Verbindungsfunktion zu den zwei vorigen Topographien hat, bezieht sich auf historisch kulturelle Informationen über Florenz und seine Umgebung. Von der Baugeschichte San Miniatos (S. 14f.) durch die frevelhafte Familiensage der De Medicis (S. 70, S. 137) bis zur Öl-, Parfüm- und Weinherstellung (S. 49, S. 128, S. 155) bewegt sich Kneifls Kulturtopographie der Toskana so, wie sie sie auch schon für Venedig und Wien gezeigt hatte. Der resultierende Effekt ist in allen topographischen Beschreibungen der einer Kulturvertiefung, die im Fall der nicht-wieneri-

⁴² Ebd. S. 37 Kneifl beschreibt die Schönheit der Statuen auf der Piazza della Signoria in einem ähnlichen Kontext von Brutalität. «Was für eine Galerie der Gewalt! Mord, Folter, Entführung, Vergewaltigung – hier waren die schlimmsten Verbrechen in Stein verewigt worden. Die Piazza della Signoria schien mir nicht nur einer der schönsten Plätze der Welt zu sein, sondern zugleich auch ein Ort des Grauens.» (S. 62) Auch am Anfang des Romans als Kneifl den Zentralfriedhof von Florenz beschreibt, spürt man eine gespenstische und angstvolle Stimmung bei der Sicht auf die Gräber und deren Statuen (S. 17).

⁴³ Ebd. S. 100.

schen Landschaft auch als Kulturassimilationsversuch der Autorin interpretiert werden könnte.

3. Schlussbemerkungen

Wie man in der theoretischen Einführung dieses Beitrags gezeigt hat, hat Edith Kneifl ihre Kriminalromane auf der Basis des revidierten Topographie- und Topologiekonzeptes gebildet. Bei ihren letzten vier Kriminalromanen, die man in dem vorliegenden Beitrag untersucht hat, setzt man sich mit einem vielschichtigen Raumbegriff auseinander, der konventionelle räumliche und unkonventionelle außerräumliche Darstellungsvarianten impliziert. Es geht um eine integrierte topographische Erzählperspektive, die Raum, Zeit, Kunst, Kultur, Natur und Mensch harmonisch inkludiert. Die österreichische Autorin folgt einer collageartigen Schreibtechnik, in der man die Raum- mit der Menschentopographie kombiniert. Innere und äußere Räume spiegeln seelische und körperliche Handlungen wider, damit man eine komplexe und bewegende Kartographie des Daseins vor sich hat. Beispiel dafür ist Kneifls Analyse der Migrationfrage, die Begriffe wie Topographie und Topologie am besten vereinigt. Die unmenschliche Reise der Arbeitssklavinnen von Rumänien nach Italien, die eine bestimmte topographische Bewegungslinie markiert, reflektiert sich dann auch in der Topographie ihrer neuen Heimat so dass eine deutliche topographische Zirkularität entsteht. Das Resultat ist eine kaleidoskopische Beobachtung des menschlichen Lebens in Raum und Zeit.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. von R. Tiedmann und H. Schwepenhäuser unter Mitwirkung von T. W. Adorno und G. Scholem. Bd. IV. 1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972
- Böhme, Hartmut (Hrsg.): Topographien der Literatur. DFG-Symposium 2004. Stuttgart, Metzler, 2005
- Giudice, Renate: Darstellung und Funktion des Raumes im Romanwerk von Raymond Chandler. Frankfurt am Main, Lang, 1979
- Kelly, Thomas (1998): Boomtown Blues. USURL: <http://www.kaliber38.de/woertche/wcw0298.htm>
- Kneifl, Edith: Ende der Vorstellung. Hamburg, Hoffmann & Campe, 1997

- Kneifl, Edith: *Geheimes Venedig*. Lenzing, Lichtblick Buchverlag 2007
- Kneifl, Edith: *Geheimes Salzburg*. Lenzing, Lichtblick Buchverlag, 2008
- Kneifl, Edith: *Glücklich, wer vergißt*. Wien, Haymon, 2009
- Kneifl, Edith: *Schön tot*. Wien, Haymon, 2009
- Kneifl, Edith: *Stadt der Schmerzen*. Wien, Haymon, 2011
- Leon, Donna: *Wilful Behaviour*. London, Arrow Books, 2003
- Leon, Donna: *Through a glass, darkly*. London, Arrow Books, 2006
- Meyer, Hermann (Hrsg.): *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 1963
- Murnberger, Wolfgang: *Taxi für eine Leiche*. DVD, ORF 2002
- Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006
- Rohwasser, Michael (2007): «Schwermütige Detektive» in *Wiener Zeitung*, URL: <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Krimi&letter=K&cob=298011>
- Schindler, Nina: *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim, Claassen, 1997
- Spörl, Uwe (2006): *Die Chronotopoi des Kriminalromans*. URL: www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf

Valentina Locatelli
(Bergamo)

*Le immagini del potere
La Deutsche Kunstgesellschaft e l'arte del Terzo Reich**

Abstract

This essay deals with the uses of art for representing power in Germany from the Weimar Republic to the Second World War. It focuses on the figure of Bettina Feistel-Rohmeder and the origins of her Deutsche Kunstgesellschaft. A brief comparison of the art promoted by the German Art Society with the one later made official by Hitler's regime will demonstrate their common roots in the *völkisch* (nationalistic) milieu and the romantic tradition. This essay also presents a selection of a few articles collected in "Das Bild".

Bettina Feistel-Rohmeder e la Deutsche Kunstgesellschaft

Ancor prima dell'avvento del Nazionalsocialismo, la *Deutsche Kunstgesellschaft* – la Società tedesca di arte fondata nel 1920 a Dresda da Bettina Feistel-Rohmeder (1873-1953) – si pose l'obiettivo di combattere ogni manifestazione del Modernismo, allo stesso tempo promuovendo la propria concezione di arte tedesca "pura". Gli artisti e gli scrittori associati al movimento, radicalmente ancorati al *milieu* culturale di stampo tradizionalista noto come *völkisch* (nazionalista), dichiaravano il *Deutschtum* (carattere tedesco) del proprio lavoro sostenendo un'arte che aderisse a valori tradizionali,

* Questo saggio è nato nel contesto di un ciclo di conferenze sul tema "Le immagini del potere" organizzato da Amelia Valtolina presso l'Università degli Studi di Bergamo, nell'ambito della scuola di dottorato in Teoria e Analisi del Testo (2006). Spunto di partenza ne è stata la pubblicazione che la studiosa americana J. L. Clinefelter ha dedicato alle manifestazioni artistiche che fiorirono in Germania tra gli anni della Repubblica di Weimar e la Seconda guerra mondiale: J. L. CLINEFELTER, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford-New York, Berg, 2005. A Clinefelter va il merito di aver riaperto la discussione su un aspetto quasi completamente dimenticato dalla critica, ovvero la questione dei movimenti nazionalisti e, in particolare, della *Deutsche Kunstgesellschaft* di Bettina Feistel-Rohmeder. Chi scrive intende continuare lungo questo percorso e presentare alcuni estratti inediti dagli scritti firmati o promossi da Feistel-Rohmeder.

e adducendo a garanzia di ciò la propria origine biologica indiscutibilmente ariana.



Fig. 1: Ritratto di Bettina Feistel-Rohmeder; immagine riprodotta in "Das Bild", n. 8, 1938, p. 231.

La storia della fondazione e dell'evoluzione della *Deutsche Kunstgesellschaft* è stata riassunta da Bettina Feistel-Rohmeder nel suo *Kurzer Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung der Deutschen Kunstgesellschaft*¹. Nel breve

¹ B. FEISTEL-ROHMEDER, *Kurzer Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung der Deutschen Kunstgesellschaft*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus: Urkundensammlung des "Deutschen Kunstberichtes" aus den Jahren 1927-33*, Karlsruhe, Müller, 1938, pp. 211-217. *Im Terror des Kunstbolschewismus* è una raccolta di testi – per lo più recensioni di esposizioni di arte moderna – selezionati fra le pubblicazioni annuali della "Deutsche Kunstkorrespondenz" e del "Deutscher Kunstbericht" (cfr. p. 8 segg. e nota 13 di questo saggio). Le esposizioni erano in genere commentate con pungente sarcasmo e disprezzo da Feistel-Rohmeder, la quale si curava anche di mettere nero su bianco e bollare come eretici i nomi degli organizzatori e dei direttori di musei e gallerie che avevano allestito gli eventi, a suo avviso frutto del bolscevismo culturale e della degenerazione delle avanguardie. La decisione di riproporre gli articoli in un unico compendio mirava a fomentare l'indignazione dei tedeschi, vantando una fonte sicura di materiale, frutto di una ricerca che si proclamava storico-artistica. A posteriori, l'obiettivo della *Deutsche Kunstgesellschaft* si rivela manifesto: autocelebrandosi con una raccolta di pubblicazioni che risalivano fino al 1927, vale a dire ben prima dell'avvento al potere del Nazionalsocialismo, la Società cercava di legittimare il proprio ruolo all'interno del Reich.

saggio, una sorta di manifesto programmatico della Società, Feistel-Rohmeder, oltre a stilare un elenco delle direttive alle quali tutti i membri della *Deutsche Kunstgesellschaft* avrebbero dovuto attenersi in occasione dell'organizzazione di future esposizioni di arte tedesca, sostiene perentoriamente l'unità indissolubile fra popolo e arte:

Ist doch die Einheit "Volk – Kunst" die Grundlage ihres [n.d.A. der *Deutschen Kunstgesellschaft*] künstlerischen Glaubensbekenntnisses und die Darstellung des Deutschen Menschen in seiner artgemäßen Arbeit und Umgebung der Hauptteil der von den "Deutsch-Schaffenden" ihrem Volk geschenkten Werke!²

Pittrice e scrittrice figlia di un attivista *völkisch* di chiare tendenze antisemite, Bettina Feistel-Rohmeder nacque il 24 agosto 1873 a Heidenheim, nelle vicinanze di Monaco. Le sue posizioni antimoderniste erano pienamente formulate già nel 1905 quando, a Heidelberg, prese parte a un ciclo di lezioni universitarie tenute dal professore Henry Thode³. L'illustre storico dell'arte era convinto della necessità morale di difendere la tradizione artistica tedesca dall'invasione dell'arte straniera. Thode contrastava l'ossessione contemporanea per i nuovi stili pittorici, difendendo un'arte ancora caratterizzata dall'abilità tecnica e dalla rappresentazione fedele della natura, che garantisse piena accessibilità a ogni spettatore. La monumentalità dei lavori fantastici di Arnold Böcklin, la fedeltà naturalistica dei dipinti di Hans Thoma, e la sublimazione del paesaggio romantico di Caspar David Friedrich erano eletti a modelli celebrativi del sentire tedesco.

Il 30 aprile 1933, presso il castello di Dankwarderode a Brunswick, si inaugurò la *Erste Wanderausstellung rein Deutscher Kunst*⁴, la prima mostra itinerante di arte tedesca *pura* che ebbe luogo durante il Terzo Reich. Sebbene alla sua organizzazione avessero partecipato anche numerosi ufficiali governativi, l'esposizione fu innanzitutto un progetto della *Deutsche Kunstgesellschaft*. I membri della Società, Feistel-Rohmeder in primis, pensavano in questo modo di riuscire ad accattivarsi i favori del nuovo regime, e per-

² Ivi, p. 217 («È certo l'unità "popolo – arte" il fondamento del suo [n.d.A.: della *Deutsche Kunstgesellschaft*] credo artistico e la maggior parte delle opere che i "creatori tedeschi" hanno donato al proprio popolo raffigura l'uomo tedesco impegnato nel lavoro e nell'ambiente che gli sono naturali!», laddove non altrimenti segnalato la traduzione è di chi scrive).

³ I testi delle lezioni furono successivamente raccolti e pubblicati in H. THODE, *Böcklin und Thoma: Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*, Heidelberg, Winter, 1905.

⁴ Cfr. il fascicolo interamente dedicato alla mostra: *Die erste Wanderausstellung rein deutscher Kunst – 1933*, in "Deutsche Bildkunst", n. 9/10, 1933.

fino di poter influenzare le linee culturali del Reich nella definizione di cosa dovesse essere investito del titolo di “arte ariana pura”, e di cosa invece non meritasse altro che l’espulsione da musei e gallerie nazionali. In una recensione pubblicata sul “Deutscher Kunstbericht”, Feistel-Rohmeder sottolineò come l’obiettivo dell’esposizione fosse soprattutto di rendere il popolo tedesco consapevole della particolarità e grandezza della propria arte vera e peculiare, ovvero di una *Deutsche Kunst* (arte tedesca) degna di essere differenziata da quell’orda vergognosa di modernisti che osavano definire tedesche anche le contaminazioni dell’arte straniera⁵. Cinque anni più tardi, Feistel-Rohmeder avrebbe così sintetizzato quello che senza dubbio fu un evento fondamentale nella storia della *Deutsche Kunstgesellschaft*, per di più legittimandolo nel nome di Joseph Goebbels:

Hier war nun wirklich in 150 Werken “das Beste” vereinigt, was Deutsche Maler der Zeit schufen, und “das Besondere” jedem vor Augen geführt, der sehen wollte, was Deutsche Malerei innewohnt, im Sinne von Reichsminister Dr. Goebbels: “volksmäßig bedingte, aus dem Volkstum und seiner geschichtlichen Gewachsenheit geborene Kunst”.⁶

Durante i discorsi che fecero da corollario alla mostra fu più volte messo l’accento sulla centralità del legame tra politica e arte nella storia tedesca e si professò un futuro comune di rinascita del paese sotto la tutela nazionalsocialista. Le opere esposte non incarnavano però quella spinta verso il futuro celebrata dai promotori: scene pastorali e paesaggi idiliaci di un gusto sovrapponibile a quello guglielmino dominavano il catalogo dell’esposizione. Questa tendenza si sarebbe riproposta, praticamente inalterata, anche in tutte le edizioni della *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Grande esposizione di arte tedesca), la fiera d’arte del Reich promossa da Adolf Hitler, che si tenne ogni anno tra il 1937 e il 1944 presso lo *Haus der Deutschen Künsten* (Casa delle arti tedesche) di Monaco di Baviera.

Il successo della *Erste Wanderausstellung*, per lo meno fra le fila del partito nazionalsocialista, non era però bastato alla *Deutsche Kunstgesellschaft*.

⁵ Cfr. B. FEITSEL-ROHMEDER, *I Wanderausstellung rein Deutscher Kunst*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., pp. 179-181.

⁶ B. FEITSEL-ROHMEDER, *Kurzer Rückblick ...*, op. cit., p. 215 («In 150 opere era qui davvero riunito “il meglio” che i pittori tedeschi contemporanei avessero realizzato, e “il peculiare” messo sotto gli occhi di tutti coloro che volessero vedere ciò che è insito nell’arte tedesca, nel senso espresso dal Ministro del Reich, il dott. Goebbels: “arte condizionata dalla tradizione popolare, nata dal carattere nazionale e dalle sue evoluzioni storiche”»).

Feistel-Rohmeder non voleva accontentarsi di un palliativo per dare rilevanza nazionale a un'arte che, a suo vedere, doveva essere considerata tedesca per diritto razziale. Il suo obiettivo era l'annientamento di quelle correnti d'avanguardia alle quali, nell'opinione dei numerosi gruppi *völkisch*, la Repubblica di Weimar aveva permesso di invadere tutto il corpo sociale, minacciandone dall'interno l'integrità. L'organizzazione di mostre di "arte degenerata" e l'allestimento di veri e propri "Gabinetti degli orrori" nelle sale dei musei nazionali furono così il risultato dell'*engagement* di Feistel-Rohmeder e del suo seguito, al fine di sensibilizzare il *Volk* (popolo) contro Espressionismo, Dadaismo, Futurismo e Nuova Oggettività. La *Deutsche Kunstgesellschaft* si attendeva dal nuovo regime che il fervore della battaglia culturale fosse innalzato allo stesso livello riservato all'attivismo politico, e ciò in conformità a una visione dell'arte quale strumento indispensabile alla crescita dello stato e alla coesione della comunità borghese. Secondo la *Deutsche Kunstgesellschaft* proprio la borghesia, addestrata al suono della propaganda nazionalsocialista, avrebbe con il tempo potuto contribuire all'annientamento del Modernismo e alla sua espulsione dai confini del Reich.



Fig. 2: Il salone principale dell'esposizione *Erste Wanderausstellung rein Deutscher Kunst*, castello di Dankwarderode, Brunswick; fotografia riprodotta in "Deutsche Bildkunst", n. 9/10, 1933, p. 2.

In che cosa consistevano, secondo i proseliti della Società, i caratteri tipici di un'opera d'arte tedesca, e come si poteva riconoscere con certezza se un dipinto portasse o meno i segni del *Deutschtum*? Una risposta eloquente è fornita dalla stessa Feistel-Rohmeder, che nel suo articolo *Woran sollen wir erkennen, ob ein Kunstwerk Deutsch ist?* (Da che cosa riconosciamo se un'opera d'arte è tedesca?)⁷ svolge l'interrogativo stabilendo l'equazione, ormai inevitabile, tra produzione artistica e origine razziale:

Das ist gar nicht die erste Frage, um die sich's handelt! Sondern die ist: bist du Deutsch? Das heißt: hast du klare Empfindung, dass alles, was unsere Unsterblichen uns schenkten, wie in einem lebensvollen Strome auch durch dich hindurchgeht, dass dein Wesen gar nicht anders kann, als in diesem urgewaltigen Strom mitschwingen und mitströmen? Bist du so Deutsch, dann brauchst du auch vor einem dir neuen Kunstwerk nicht erst fragen; dann weißt du! Nutzenanwendung: zu unseren Unsterblichen gehen und sich zuerst selber erkennen!⁸

Per Feistel-Rohmeder la razza non soltanto determina la produzione culturale, bensì anche il modo in cui l'uomo percepisce se stesso e il proprio mondo. In questa prospettiva, ciascuna creazione artistica non sarebbe altro che manifestazione della stirpe che l'ha generata. Dal momento che pittura e cultura interagiscono l'una sull'altra come in un'immagine speculare, il *Deutscher Mensch* (uomo tedesco) dovrebbe essere in grado di riconoscere al primo sguardo le opere prodotte dalla propria cultura di appartenenza. Il fatto di provare piacere al cospetto di una creazione modernista sarebbe quindi la prova inconfutabile dell'alienazione individuale rispetto alla purezza dell'origine biologica, il risultato di una degenerazione.

Sebbene Feistel-Rohmeder non ne abbia mai fatto direttamente menzione, alla radice di molte idee difese dalla scrittrice si può senz'altro rinvenire l'influenza del testo di Paul Schulze-Naumburg, *Kunst und Rasse* (Arte e razza, 1928). Se nei primi capitoli del libro – *Der Mensch und seine Rasse* (L'uomo e la sua razza) e *Der Mensch und seine Kunst* (L'uomo e la sua arte) – Schulze-Naumburg cerca di delineare gli effetti dell'appartenenza razziale

⁷ B. FEISTEL-ROHMEDER, *Woran sollten wir erkennen, ob ein Kunstwerk Deutsch ist?*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., pp. 150-151.

⁸ Ivi, p. 150 («Questa non è affatto la prima domanda da porsi! Piuttosto: sei tedesco? Ovvero: hai una chiara percezione del fatto che tutto ciò che ci donarono i nostri immortali pervade anche te come in un flusso vitale, che il tuo essere non può far altro che oscillare e scorrere in questo flusso di potenza primordiale? Se sei così tedesco, allora non hai nemmeno bisogno interrogarti di fronte a un'opera d'arte per te nuova; allora lo sai! Applicazione pratica: rivolgerti ai nostri immortali e innanzitutto conoscere se stessi!»).

sulla produzione di un artista, nel capitolo *Rückschluss aus der heutigen Kunst auf die Rasse* (Osservazioni sulla razza dedotte dall'arte contemporanea) egli ribalta il procedimento e indica con esplicita chiarezza l'obiettivo del proprio esame: «[...] aus einer gegebenen Kunstäußerung Schlussfolgerungen auf den Künstler und die Bevölkerung, der er entstammt, zu ziehen»⁹. Particolarmente emblematiche sono a tal proposito alcune famose illustrazioni nel testo, che mettono a confronto diretto opere realizzate dai modernisti con fotografie di donne, uomini e bambini affetti da deformazioni fisiche e malattie genetiche¹⁰. La conclusione inquietante di Schulze-Naumburg era che se l'arte rivela la natura dell'uomo e dell'ambiente che l'hanno prodotta, il Modernismo era l'ennesima manifestazione «[...] von einem starken rassischen Niedergang [...]»¹¹, che andava arrestato e corretto per il bene e la salute del corpo nazionale.

La corrente *völkisch* si era investita del compito di riscoprire il primato razziale del popolo tedesco affinché esso potesse ricongiungersi con la propria origine nordica e recuperare la cultura che le avanguardie stavano tentando di annientare. In effetti, durante gli anni della Repubblica di Weimar si era venuta attuando una redistribuzione dei poteri nella sfera culturale nazionale. Se fino alla fine dell'era guglielmina per il Modernismo era stato possibile rivestire soltanto il ruolo secondario dell'alterità culturale, il più delle volte di derivazione francese, ora esso dominava il panorama artistico tedesco, tanto che il conservatorismo *völkisch* e l'arte considerata per tradizione "germanica" si credevano ridotti a mera minoranza in balia degli estremismi di comunisti e socialisti. La sensazione diffusa fra i membri delle numerose associazioni vicine alla *Deutsche Kunstgesellschaft* era che la Repubblica avesse favorito l'impiego dei nuovi artisti filo-comunisti piuttosto che salvaguardare l'occupazione dei cosiddetti accademici. Un quadro della situazione che si rivela molto distorto se si prendono in esame le professioni esercitate da un campione di 100 membri della *Deutsche Kunstgesellschaft*: 60 erano artisti, 25 professori o insegnanti e 12 svolgevano ruoli editoriali o ricoprivano incarichi pubblici¹².

⁹ P. SCHULZE-NAUMBURG, *Kunst und Rasse*, München, Lehmann, 1928, p. 55 («[...] a partire da una data manifestazione artistica trarre conclusioni sull'artista e sulla popolazione dalla quale egli discende»).

¹⁰ Ivi, pp. 90-99.

¹¹ Ivi, p. 100 («[...] di un grave decadimento razziale [...]»).

¹² Per la fonte di questi dati e altre informazioni statistiche relative alla *Deutsche Kunstgesellschaft* e ai suoi membri si confrontino le interessanti tabelle riportate da J. L. CLINE-FELTER, *Artists for the Reich ...*, op. cit., pp. 38-39, 42, 80 e 112.

“Das Bild”

Se fino al 1927 la *Deutsche Kunstgesellschaft* si era contentata di essere un movimento puramente ideologico, grazie all’affiliazione con il *Deutscher Bund* (Confederazione tedesca) la sua attività iniziò a godere della visibilità sperata. Il sostegno economico e le numerose coalizioni sulle quali il *Deutscher Bund* poteva fare affidamento consentirono a Feistel-Rohmeder di fondare un giornale d’arte dedicato alla promozione di artisti tedeschi vicini alla tradizione della pittura di genere *völkisch*. Nel 1934, nacque così la “Deutsche Bildkunst”, subito ribattezzata “Das Bild. Monatsschrift für das Deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart”, corredata dal suo *pendant*, la “Deutsche Kunstkorrespondenz”¹³, un *pamphlet* impegnato ad attaccare modernisti e amministratori culturali repubblicani, che veniva mensilmente inviato alle redazioni di un centinaio di testate giornalistiche nazionali e non.

Scorrendo l’indice generale dei saggi annualmente raccolti in “Das Bild” nel decennio successivo alla sua inaugurazione, emerge un quadro tematico piuttosto omogeneo, evidentemente frutto dello scrutinio redazionale della sua fondatrice. Titoli come *Alemannische Malerei* (Pittura alemanna)¹⁴, *Vom Formenschatz der germanischen Werkkunst in der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit* (Sulla ricchezza formale dell’arte germanica all’epoca delle invasioni barbariche e vichinghe)¹⁵, *Über die Schmuckformen (Ornamentik)*

¹³ La “Deutsche Kunstkorrespondenz”, più tardi nota come “Deutscher Kunstbericht”, era un servizio di informazione gratuito promosso dalla *Deutsche Kunstgesellschaft* in collaborazione con il *Deutscher Bund*. Redatto quasi esclusivamente da Feistel-Rohmeder, il giornale si curava di recensire regolarmente gli eventi culturali di maggior rilievo allestiti in Germania, dedicando un’attenzione particolare alle esposizioni moderniste, abitualmente stroncate da una critica assai pungente. Gli editori della rivista, convinti di agire per il bene culturale della nazione, professavano la «[...] Durchführung eines unerschütterlichen Pressekampfes gegen den Kunstbolschewismus [...]» (B. FEISTEL-ROHMEDER, *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., p. 3; «[...] attuazione di un’imperturbabile battaglia editoriale contro il bolscevismo culturale [...]»). Nell’introduzione alla raccolta *Im Terror des Kunstbolschewismus*, Bettina Feistel-Rohmeder sottolinea con orgoglio la diffusione capillare del servizio di informazione fondato dalla sua Società, ricordando che molti degli articoli contenuti in giornali come “Hammer”, “Angriff”, “Kommenden”, “Deutsche Wochenschau”, “Flamm”, “Deutschen Abendpost”, “Sonntagsboten”, “Urwaldboten” e perfino “Völkischer Beobachter” – la rivista culturale ufficiale del Reich – rivelavano molto spesso la propria origine in idee e concetti promossi proprio dalla “Deutsche Kunstkorrespondenz”.

¹⁴ A. BERINGER, *Alemannische Malerei*, in “Das Bild”, n. 2, 1934, pp. 53-60.

¹⁵ W. SCHULZ, *Vom Formenschatz der germanischen Werkkunst in der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit*, in “Das Bild”, n. 5, 1935, pp. 129-134.

Germanischer Bauerkunst (Sulle decorazioni ornamentali dell'arte contadina germanica)¹⁶ e *Der Bauer und seine Welt als Motiv Deutschen Kunstschaffens* (Il contadino e il suo mondo come soggetti della creazione artistica tedesca)¹⁷ sintetizzano efficacemente quale fosse il carattere generale delle pubblicazioni trattate dalla rivista che, in accordo con gli assunti fondamentali promossi della *Deutsche Kunstgesellschaft*, era tesa a promuovere un'arte dichiaratamente popolare, nazionalista e nostalgica, in altre parole anacronistica e retriva.

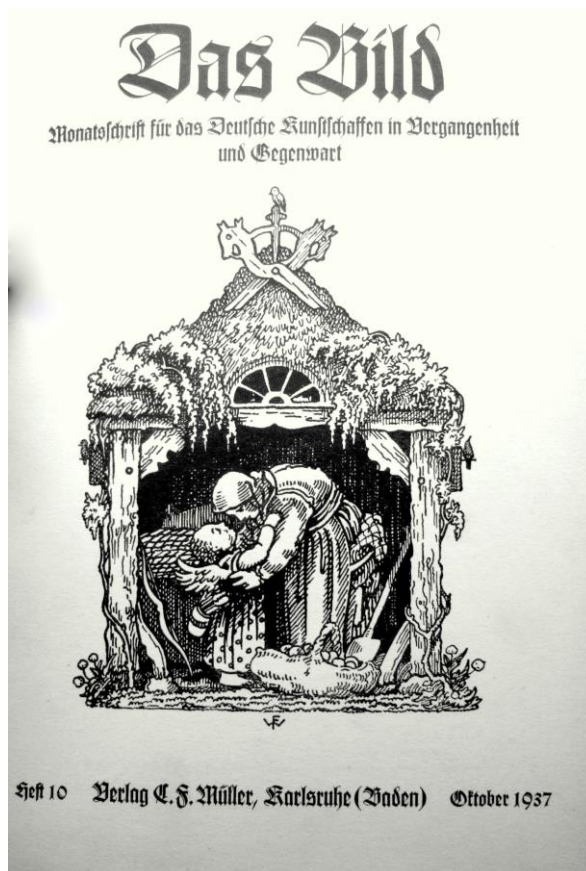


Fig. 3: Copertina di "Das Bild", n. 10, 1937.

¹⁶ K. LUTHER, *Über die Schmuckformen (Ornamentik) Germanischer Bauerkunst. Zur Eröffnung des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde in Berlin*, in "Das Bild", n. 10, 1935, pp. 303-310.

¹⁷ G. HERMANN, *Der Bauer und seine Welt als Motiv Deutschen Kunstschaffens*, in "Das Bild", n. 6, 1939, pp. 187-191.

Fra le tematiche più ricorrenti, si registra un'attenzione particolare dedicata alle manifestazioni artistiche della Germania meridionale, soprattutto della Baviera. È interessante che fosse proprio la stessa Feistel-Rohmeder a dedicarsi con maggior assiduità a questa realtà regionale, certo in ragione dei suoi natali bavaresi, ma forse anche per via di quei valori tradizionali, così fortemente improntati al lavoro contadino e artigianale, cui abitualmente attingevano molti degli artisti locali, e che si inserivano in maniera esemplare nel quadro culturale promosso dalla *Deutsche Kunstgesellschaft*¹⁸. Inoltre, la predilezione di Hitler per il capoluogo bavarese giustificava agli occhi di Feistel-Rohmeder la decisione di seguire con particolare interesse le manifestazioni artistiche allestite a Monaco, la capitale culturale del Terzo Reich:

Der Führer hat Bayerns Hauptstadt der Deutschen bildenden Kunst erhoben. Langsam erfasst das Bewusstsein der Nation die in einem erhöhten Sinn grundlegende Bedeutung, die mit dieser Ernennung allen offiziellen künstlerischen Veranstaltungen in der kunstfrohen Stadt zukommt. So ist es nur ein Mitschwingen in den im Fluss befindlichen Wellen der Neuentwicklung, wenn künftig ein bestimmter Teil der Hefte dieser Zeitschrift den Vorgängen in München gewidmet sein soll [...].¹⁹

¹⁸ Esemplari sono a tal proposito i seguenti saggi, tutti redatti per "Das Bild" da Betina Feistel-Rohmeder: *Altmünchener Geschichten* (n. 5, 1934, pp. 144-148); *Altbayerische Meister* (n. 5, 1934, pp. 160-166); *Süddeutsche Bauernmalerei*, (n. 10, 1935, pp. 322-335). Essi testimoniano della predilezione della scrittrice, e con lei della *Deutsche Kunstgesellschaft*, per le creazioni artistiche più intimamente ancorate al passato nazionale contadino e artigianale, e caratterizzate da un forte legame con la tradizione popolare e la storia locale.

¹⁹ B. FEISTEL-ROHMEDER, *Ausstellungen in München*, in "Das Bild", n. 2, 1935, pp. 59-64, qui p. 59 («Il Führer ha innalzato la Baviera a capitale delle belle arti tedesche. La coscienza nazionale comprende poco a poco il significato fondamentale che questa nomina rappresenta per tutte le manifestazioni artistiche che hanno luogo in questa città amante dell'arte. Quindi, se in futuro parte dei fascicoli di questa rivista saranno dedicati alle manifestazioni che hanno luogo a Monaco, ciò non rispecchia altro che la volontà di lasciarsi trasportare dalle onde del fiume di questo rinnovamento [...]). Numerosi sono gli articoli dedicati alle esposizioni d'arte che furono allestite a Monaco a partire dal 1935. Si riportano qui a titolo esemplificativo soltanto alcune voci di un lungo elenco: E. SCHINDLER, *Zwei Ausstellungen in München*, (n. 5, 1935, n. pp. 155-158), che riferiva ai lettori di "Das Bild" sia sull'esposizione "Berliner Kunst" (Neue Pinakothek, 15 marzo-6 maggio 1935) – e sulla difficoltà di individuare in mezzo a un campione molto eterogeneo di opere, per lo più definite «minderwertig» («abbiette»), qualche dipinto che valesse la pena di ricordare – sia sulla mostra dedicata agli artisti del *Bund* (Kunstverein, aprile 1935), un gruppo monacense che per sobrietà pittorica e unitarietà dei temi trattati si era invece meritato il pieno appoggio della Società; B. FEISTEL-ROHMEDER, *Münchener Festsommer in der bildenden*

Tuttavia, che si trattasse di articoli dedicati alla tradizione locale o alle esposizioni monacensi, saggi monografici riservati agli artisti contemporanei o interventi commemorativi intitolati ai grandi nomi della storia dell'arte tedesca, il denominatore comune era sempre lo stesso: "Das Bild" si occupava soltanto di quelle espressioni artistiche che riteneva frutto di una discendenza diretta e ininterrotta dalle più grandiose civiltà culturali del passato. Un precetto che plasmò anche la classicità posticcia promossa dal *Führer*, il cui orientamento verso le forme classiche – e in particolare neo-classiche – divenne slogan all'interno del Reich. L'estetica nazista rinveniva nell'iconografia classica un modello razziale ideale, greco-nordico o ariano, rifiutando ogni deviazione da questo canone per timore che la nuova corrente artistica modernista potesse difendere una tipologia razziale inferiore e, appunto, degenerata. Hitler guardava al presente della Germania in prospettiva archeologica: legittimando l'arte tedesca su base razziale, egli sosteneva che la grandiosità dell'arte greca e, quindi, ariana, non fosse affatto determinata dalle contingenze storiche che ne avevano visto la nascita, bensì esclusivamente dal carattere del popolo che l'aveva generata. Prospettando un'arte in grado di aspirare all'eternità, il *Führer* giustificava in questa maniera il suo categorico rifiuto verso qualsiasi forma di arte moderna:

Denn die wahre Kunst ist und bleibt in ihren Leistungen immer eine ewige, das heißt, sie unterliegt nicht dem Gesetz der saisonmäßigen Bewertung der Leistungen eines Schneiderateliers. Ihre Würdigung verdient sie sich als eine aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung. [...] Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte "moderne" Kunst gegeben, das heißt also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine "deutsche Kunst", und diese soll und wird, wie alle schöpferischen Werte eines Volkes, eine ewige sein.²⁰

Kunst, (n. 9, 1935, pp. 288-296); E. SCHINDLER, *Die Größe Münchener Kunstausstellung 1936* (n. 6, 1936, pp. 188-190), un inventario delle opere più significative in mostra all'esposizione estiva allestita presso la Neue Pinakothek di Monaco; H. NASSE, *Ausstellungs-Bildberichte. Die Ausstellung Schönheit der Arbeit und die Arbeit in der Kunst* (n. 11, 1937, pp. 344-348), sulla mostra organizzata dalla *Arbeitskammer München-Oberbayern* (Camera del lavoro bavarese); id., *Münchener Kunstausstellung 1941 Maximilianeum*, (n. 6, 1941, pp. 102-106).

²⁰ A. HITLER, *Programmatische Kulturrede des Führers, 18. Juli 1937, Rede zur Eröffnung der Grossen Deutschen Kunstausstellung in München* (discorso culturale programmatico del Führer tenuto il 18 luglio 1937 a Monaco in occasione dell'inaugurazione della prima Grande e-

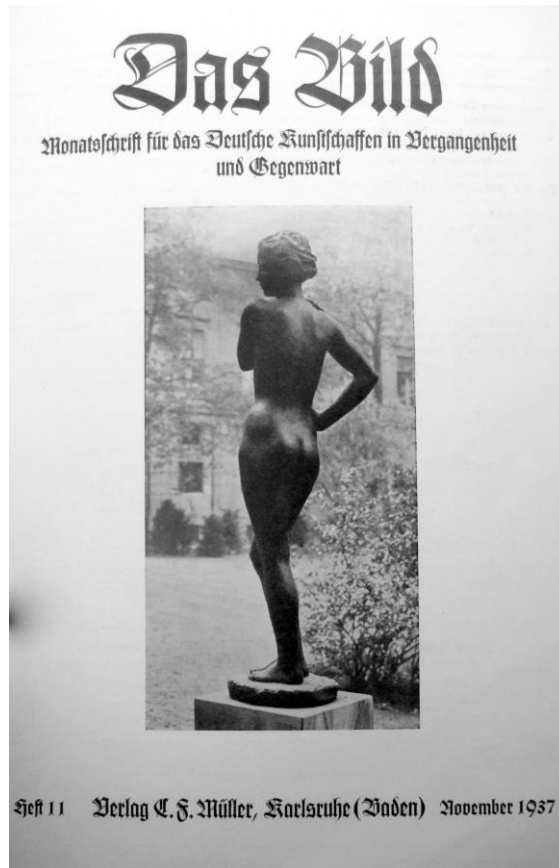


Fig. 4: Copertina di “Das Bild”, n. 11, 1937.

Come il *Führer*, anche la *Deutsche Kunstgesellschaft* era certa dell’immortalità della vera arte germanica, che rintracciava non soltanto nella tradizione nordica, bensì perfino nel pensiero mediterraneo. A tal proposito, sia qui

sposizione di arte tedesca), in id., *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, 1933-1939*, a cura di R. EIKMEYER, Francoforte sul Meno, Revolver, 2004, pp. 123-143, qui p. 127 e 129 («Perché la vera arte è e rimane sempre nelle sue creazioni un’arte eterna, non soggiace cioè alla legge dell’apprezzamento stagionale delle creazioni di sartoria. Essa ottiene il riconoscimento in quanto manifestazione immortale che sorge dalla natura più profonda di un popolo. [...] Fino all’ascesa al potere del Nazionalsocialismo c’era in Germania un’arte cosiddetta “moderna”, cioè, come appunto è nell’essenza di questa parola, ogni anno un’arte diversa. Ma la Germania nazionalsocialista vuole di nuovo un’“arte tedesca”, ed essa deve essere e sarà, come tutti i valori creativi di un popolo, un’arte eterna», trad. it. di E. ZELIOLI, in B. HINZ, *L’arte del Nazismo*, Milano, Mazzotta, 1975, pp. 319-342, qui pp. 325 e 327, corsivo nell’originale).

riferito un esempio davvero singolare tratto da “Das Bild”: nel saggio *Germanisches in Dantes “Göttlicher Komödie”* (Germanesimo nella *Divina commedia* di Dante)²¹ l'autore Emmerich Schaffran associa la potenza creativa poetica di Dante al mondo nordico-germanico. La cultura italiana è così messa in strettissima relazione con quella longobarda, dalla quale sarebbe stata influenzata al punto da ereditare un bagaglio di riferimenti mistico-fantastici, retaggio di fiabe e saghe antiche, alle quali anche il vate italiano si sarebbe inconsapevolmente ispirato. Schaffran sostiene perfino che lo stesso nome dell'Alighieri deriverebbe da «Aligern», un termine di origine germanica che significa «der Speergewaltige», ovvero colui che ha la forza del giavellotto²². L'autore del saggio non manca neppure di sottolineare l'enorme quantità di concetti germanici ai quali il poeta si sarebbe richiamato durante la stesura della *Divina commedia*. Questi “dettagli” comparirebbero, variamente articolati, sotto forma di «politische Ansichten» («pensieri politici»), di «seelische Ausdrucksformen» («forme espressive spirituali») – manifestazione di forza e peculiarità niente affatto italiane – e di «rein nordisch-germanische Begriffe» («concetti puramente nordico-germanici») ²³, accolti soltanto in ragione della loro costruzione poetica: l'attenzione per il paesaggio e per gli elementi naturali, i riferimenti leggendari a figure religiose e mitologiche, usi e costumi delle popolazioni germaniche medievali ecc. Un'appropriazione bizzarra e certo impropria del poeta simbolo della cultura italiana, che però non stupisce troppo se si pensa al ruolo rivestito da Dante per il Romanticismo tedesco: già per Friedrich Schlegel la «poesia profetica di Dante»²⁴, insieme all'opera di Goethe e Shakespeare, occupava uno dei vertici della letteratura moderna. Si svela così una delle fonti culturali primarie dalle quali attinsero sia la cultura nazionalista, sia quella nazionalsocialista. Entrambe, esercitando un controllo sulle immagini, misero a disposizione dei propri artisti e scrittori un archivio di modelli romantici, stereotipati e convenzionali, dal quale poter attingere con citazioni talvolta molto dirette, oppure tramite grossolane rielaborazioni finalizzate alla giustificazione di ideali socio-politici e della selezione razziale.

²¹ E. SCHAFFRAN, *Germanisches in Dantes “Göttlicher Komödie”*, prima parte in “Das Bild”, 1940, pp. 205-206, seconda parte in “Das Bild”, n. 1, 1941, pp. 15-16.

²² Ivi, 1940, p. 206.

²³ Ivi, 1941, p. 15.

²⁴ F. SCHLEGEL, *Frammenti*, n. 247, in [A. W. SCHLEGEL e F. SCHLEGEL], *Athenaeum (1798-1800)*, la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a cura di G. CUSATELLI, E. AGAZZI e D. MAZZA. Postf. di E. LIO, Milano, Bompiani, 2000, pp. 155-245, qui p. 187.

Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!

Nel 1929, la *Deutsche Kunstgesellschaft* si aggregò ad Alfred Rosenberg e al suo *Kampfbund für deutsche Kultur* (Lega di resistenza per la cultura tedesca), un'organizzazione culturale che, benché caldeggiata dallo stesso *Führer*, non fu mai ufficialmente riconosciuta dal Reich. Anche i rapporti tra Rosenberg e il Ministro della cultura Goebbels furono molto spesso tesi, e le direttive culturali promosse dai due gerarchi talvolta così dichiaratamente divergenti da risultare inconciliabili.

L'affiliazione dei membri della *Deutsche Kunstgesellschaft* con altri movimenti *völkisch* crebbe esponenzialmente anche sul piano politico, tanto che si registrarono numerosi scambi e collaborazioni con la *NSDAP* (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), il Partito nazionalsocialista dei lavoratori. Tutte queste unioni furono formalizzate sempre nel 1929 grazie alla creazione del *Führerrat der vereinigten Deutschen Kunst-Kulturverbände* (Consiglio direttivo delle organizzazioni artistiche e culturali tedesche), una sorta di organizzazione "a ombrello" controllata dalla *Deutsche Kunstgesellschaft* e pensata per far convergere le forze dei diversi gruppi nazionalisti sotto un fronte comune di resistenza avverso alle avanguardie. Il *Führerrat* divenne anche la chiave d'accesso per chi avesse desiderato entrare a far parte del Partito nazionalsocialista. Lo stesso *Kampfbund für deutsche Kultur* si legò poco tempo dopo al partito di Hitler, che pure vi aveva scorto un mezzo privilegiato per introdurre discretamente il Nazionalsocialismo all'interno della classe borghese conservatrice, il ceto sociale che più di tutti era stato colpito dalla gestione repubblicana della nazione.

I rapporti tra il *Deutscher Bund* e il *Führerrat* divennero così stretti da risultare simbiotici. Uniti dall'odio per un nemico comune, entrambi i gruppi si prefiggevano di difendere l'arte tedesca mediante l'espulsione di quegli intrusi "degenerati" che stavano cercando di corromperla dall'interno dei confini nazionali. Tale alleanza si rivelò determinante anche per la prosecuzione e l'ampliamento delle attività editoriali della *Deutsche Kunstgesellschaft*. Il supporto economico garantito dai movimenti *völkisch* che ne facevano parte consentì a Feistel-Rohmeder e a "Das Bild" di continuare almeno fino al 1944 la propria promozione di un'arte tedesca "genuinamente" ariana.

Mantenere uniti tutti questi interessi all'interno di una coalizione così variegata non fu certo impresa facile. La *Deutsche Kunstgesellschaft* si rese ben presto conto che il *Führerrat* non riusciva ad assicurarle tutto il supporto e la visibilità sperati. Gli interessi del suo esecutivo si spostarono dunque verso la *NSDAP*, indiscutibilmente molto più abile nell'accentrare su di sé

l'attenzione degli elettori. La *Deutsche Kunstgesellschaft* si aspettava che il partito le avrebbe offerto un riconoscimento legittimo per la propria fervida attività di promozione e difesa dell'arte ariana. Nel 1933, a pochi mesi dall'elezione di Hitler a cancelliere del nuovo Reich, la Società pensava ancora sinceramente di poter influenzare l'orientamento culturale della giovane Germania nazionalsocialista. La necessità bruciante di formulare apertamente le proprie convinzioni e richieste nei confronti del nuovo governo spinse Feistel-Rohmeder a rivolgere un appello alla nazione in nome di tutti gli artisti *tedeschi* degni di essere chiamati tali. La richiesta era chiara: *Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!* (Che cosa si aspettano gli artisti tedeschi dal nuovo governo!)²⁵. Nella confusione artistica di una Germania dominata dai modernismi, Feistel-Rohmeder invocava l'esigenza di una norma alla quale attenersi, in linea con una concezione popolare e statale radicate nella realtà del sangue e della storia. Gli artisti tedeschi, così l'appello, si aspettavano che Materialismo, Marxismo e Comunismo non soltanto venissero soppressi e perseguiti politicamente, bensì che d'ora in avanti il popolo fosse reso partecipe del loro annientamento. L'esperienza decennale dei militanti dei movimenti *völkisch* – «[...] die erprobten Soldaten dieses Kulturkampfes [...]» – ne avrebbe fatto la guida ideale²⁶.

In effetti, l'introduzione di una legislatura che prevedeva l'allontanamento dalle posizioni ufficiali di personale di discendenza non ariana – soprattutto ebrei – o di tendenze comuniste, aveva finito con l'assegnare larga parte delle cariche culturali a membri del *Kampfbund*, molti dei quali provenivano proprio dalle liste della *Deutsche Kunstgesellschaft*. Con l'elezione di alcuni affiliati a rivestire cariche pubbliche nell'apparato culturale del Reich, le mire di vendetta dei movimenti *völkisch* contro i modernismi cominciarono a trovare una legittimazione ufficiale. È questo, per esempio, il caso eclatante della mostra che si tenne a Karlsruhe tra l'8 e il 30 aprile 1933: sarcasticamente battezzata *Regierungskunst 1919-1933* (Arte del governo 1919-1933), essa mirava a presentare l'arte "aliena" promossa in Germania durante gli anni repubblicani. L'evento, organizzato con il patrocinio di due tra le figure più emblematiche della *Deutsche Kunstgesellschaft*, Otto Wacker (Ministro dell'educazione, della cultura e dello sport) e Hans Adolph Bühler (direttore del Museo Statale di Karlsruhe), trasse ispirazione dalle prescrizioni di Feistel-Rohmeder, proponendo una raccolta di opere

²⁵ B. FEISTEL-ROHMEDER, *Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., pp. 181-184.

²⁶ Ivi, p. 181 («[...] soldati collaudati di questa battaglia culturale [...]»).

“degenerate” corredate dal loro prezzo d’acquisto e dal nome del direttore del museo che aveva autorizzato un tale “scempio” dei fondi governativi. Sulla scia dell’evento di Karlsruhe seguirono numerose esibizioni in tutta la Germania. Titoli come *Kulturbolschewistische Bilder* (Dipinti del bolscevismo culturale; Mannheim), *Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung* (Lo spirito di novembre: arte al servizio della disgregazione; Stoccarda), *Schreckenskammer* (La camera degli orrori; Norimberga e Dessau), *Kunst, die nicht aus unserer Seele kam* (Arte che non venne dalla nostra anima; Chemnitz) e *Der ewige Jude* (L’ebreo eterno; Monaco) delineano con drammatica chiarezza l’esacerbarsi di un processo inarrestabile, destinato a trovare il suo *zenit* nelle razzie del cosiddetto “Comitato Ziegler”²⁷ e nell’allestimento, a Monaco, della ben nota mostra *Entartete Kunst* (Arte degenerata, 1937).

Una “nuova” arte tedesca?

Oltre a coloro che condannavano i modernismi, vi erano anche alcuni nazionalsocialisti disposti a riconoscere nelle avanguardie tedesche la vera manifestazione del sentire nazionale. Il 29 giugno del 1933, il *NSD-Studentenbund* (Unione degli studenti nazionalsocialisti) di Berlino organizzò una conferenza presso la Humboldt Universität dichiarando apertamente il proprio sostegno all’Espressionismo e a suoi rappresentanti quali Ernst Barlach, Emil Nolde ed Erich Heckel. In quell’occasione Otto Andreas Schreiber, lo studente presidente dell’Unione, accusò senza mezzi termini le scelte culturali del *Kampfbund*:

Il tentativo di uomini poco creativi di rafforzare un dogma storico artistico aleggia come uno spettro sui giovani artisti del nostro movimento. Gli studenti nazionalsocialisti stanno combattendo contro una reazione artistica poiché credono nella capacità dell’arte di contribuire allo sviluppo vitale [...] la gioventù nazionalsocialista [...] non crede in nulla altrettanto fermamente che nella vittoria della qualità e della verità.²⁸

²⁷ Si tratta del comitato capeggiato dall’artista Adolf Ziegler e incaricato dal ministro Goebbels di raccogliere in tutti i musei e le gallerie tedesche quadri e sculture entrati a far parte delle collezioni del Reich soltanto dopo il 1910. Delle 15.997 opere selezionate la maggior parte furono esposte nel 1937 a Monaco in occasione della mostra *Entartete Kunst*, altre furono vendute all’estero o acquistate dagli stessi Goebbels e Goering, mentre circa 5.000 furono date alle fiamme dai pompieri di Berlino.

²⁸ Cit. da G. BUSSMANN, “Degenerate Art”. *A Look at Useful Myth*, in *German Art in the Twentieth Century: painting and Sculpture, 1905-1985*, a cura di J. CHRISTOS, Monaco, Prestel, 1985, pp. 116-117.

Gli studenti, ben lungi dal negare autorità alla dottrina nazionalsocialista, cercavano piuttosto una via che consentisse di accogliere il Modernismo entro i confini dell'ideologia culturale del Reich, certi di poter rintracciare e manifestare l'essenza germanica dell'Espressionismo. L'esposizione d'arte *Dreissig Deutsche Künstler* (Trenta artisti tedeschi, 1933), allestita dall'Unione presso la galleria di Ferdinand Möller a Berlino, ebbe proprio l'obiettivo di dimostrare come le avanguardie tedesche potessero incarnare lo spirito nordico e imporsi quali rappresentanti autorevoli di un'arte razzialmente pura. Non si trattava più di contrapporre l'arte nazionale a quella internazionale, le tendenze indigene a quelle aliene e perturbanti. L'assunto principale alla base di questa apertura verso i modernismi era che qualsiasi forma d'arte prodotta da tedeschi "puri" dovesse necessariamente portare in sé il segno dello spirito ariano.

Il braccio di ferro tra movimenti giovanili-"progressisti" e gruppi *völkisch*-reazionari non mancò di coinvolgere anche le sfere più alte della gestione del Reich, tanto che perfino Goebbels, in aperto dissenso con Rosenberg, sostenne per un po' la tesi secondo la quale *qualsiasi* forma d'arte moderna realizzata da ariani avrebbe soltanto potuto contribuire a innalzare il livello di prestigio del paese. Opponendosi categoricamente ai modernismi, la *Deutsche Kunstgesellschaft* rischiava quindi seriamente di inimicarsi una porzione importante del partito al potere. Per di più, essa non trovava giustificazione in nessun incarico ufficiale e le numerose denunce sollevate dai membri della *NSDAP* relativamente a un'attività impropria del movimento, troppo spesso impegnato ad arrogarsi il diritto di stabilire cosa in campo culturale potesse o meno essere etichettato come tedesco, rischiavano di allontanarle le simpatie di Hitler. Malgrado il trasferimento da Dresda a Monaco di Baviera – ossia proprio verso la città che nel 1933 il *Führer* aveva eletto *Kunsthauptstadt* (capitale dell'arte) del Reich tedesco – la *Deutsche Kunstgesellschaft* non riuscì mai a imporsi efficacemente sulle direttive culturali del regime. Per di più, le esposizioni di artisti "degenerati" continuavano ad affollare le gallerie, e la rivista "Kunst der Nation" (Arte della nazione)²⁹, promossa dal *NSD-Studentenbund*, non smise mai di sostenere la riabilitazione fascista dell'Espressionismo tedesco.

²⁹ Il giornale, un'idea di Schreiber, si prefiggeva di rappresentare l'Espressionismo in quanto arte nordica e razzialmente pura. Fondato nell'ottobre del 1933, "Kunst der Nation" contava all'incirca 3.500 iscritti e continuò a essere dato alle stampe fino al 1935. Perfino Goebbels approvò l'iniziativa editoriale di "Kunst der Nation" e il suo sforzo di definire l'Espressionismo germanico e nazionalsocialista, tanto che vi pubblicò alcuni contributi (cfr. J. L. CLINEFELTER, *Artists for the Reich ...*, op. cit., pp. 71-72).

Nel 1934, in occasione del raduno annuale della *NSDAP* a Norimberga, Hitler espresse manifestamente la propria insofferenza sia verso le simpatie eccessivamente moderniste di Goebbels, sia verso l'asfissiante tradizionalismo di Rosenberg, profetando piuttosto l'avvento di un'arte nuova e degna del Reich³⁰. Hitler, pur rifiutando Futurismo, Dadaismo ed Espressionismo, piuttosto che la ripetizione di modelli tradizionali e ormai stereotipati, si auspicava un'arte tedesca in grado di traslare figurativamente i valori e gli ideali del Nazionalsocialismo. Una speranza che, al contrario, non rientrava affatto tra le priorità della *Deutsche Kunstgesellschaft*, secondo la quale l'arte ariana non avrebbe mai potuto ammettere nessun elemento di novità. Per Feistel-Rohmeder l'arte tedesca non doveva che possedere i seguenti tre requisiti:

- l'artista doveva essere di razza pura e libero da qualsiasi contaminazione politica;
- il contenuto di un'opera d'arte doveva essere facilmente riconoscibile agli occhi del popolo; l'attenzione ai valori di *chiarezza*, *purezza* e *semplicità* era considerata una delle caratteristiche fondamentali dell'uomo tedesco; dall'opera d'arte dovevano trasparire i legami familiari e regionali dell'artista, in una parola le sue connessioni con la *Heimat* (patria);
- le opere d'arte dovevano essere stilisticamente dominate da un'esattezza fotografica, dotate di un generico realismo e caratterizzate da un'attenzione per il particolare.

Nessuna rivoluzione, dunque: e come avrebbe potuto essere altrimenti, dal momento che l'arte nordica *pura* non poteva subire più trasformazioni di quanto lo potessero la natura e il sangue dell'uomo tedesco? Sulle pagine di "Das Bild" l'arte continuava a essere proclamata unico mezzo di coesione della Germania in quanto *Kulturnation* (nazione culturale), strumento capace di riconciliare il popolo tedesco con la sua eredità culturale e di riavvicinarlo ai maestri contemporanei dello stile nordico-ariano. Se la razza era determinata da una continuità storica immutabile, anche lo stile, in quanto mutuato dall'origine biologica, doveva essere destinato a muoversi entro un confine estetico eterno e sempre identico a se stesso.

³⁰ Cfr. A. HITLER, *Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit*, 5. September 1934, *Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg* (L'arte al servizio della veridicità, discorso tenuto durante il Convegno sulla cultura in occasione del congresso della *NSDAP* a Norimberga il 5 settembre 1934), in id., *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik* ..., op. cit., 2004, pp. 63-79.

L'arte del Terzo Reich

Per valutare similitudini e differenze rispetto alla produzione artistica promossa dalla *Deutsche Kunstgesellschaft* è ora necessario rivolgere l'attenzione all'arte ufficiale del Terzo Reich. Analizzando un campione di opere esposte in occasione della *Grosse Deutsche Kunstausstellung* – la già citata fiera dell'arte che ebbe luogo con cadenza annuale a Monaco di Baviera tra il 1937 e il 1944 –, emerge immediatamente come la peculiarità dell'arte nazionalsocialista non risiedesse né nello stile né nella tematica dei dipinti presentati. Alla fiera del 1937, per esempio, i quadri esposti potevano essere raggruppati secondo le seguenti categorie: paesaggi (40%), soggetti di “femminilità e mascolinità” (15,5 %), animali (10%), gerarchi nazionalsocialisti, palazzi del potere ed eventi legati al nazionalsocialismo e alle sue celebrazioni (3%)³¹. Oltre il sessantacinque per cento delle opere esposte era dunque rappresentato da scene di genere. Soltanto una lettura dei soggetti raffigurati alla luce della propaganda e della partecipazione diretta degli artisti alla vita del Reich faceva sì che un dipinto potesse essere considerato portavoce dell'ideologia nazionalsocialista. Anche fra le pagine di “Die Kunst im Dritten Reich” (Arte nel Terzo Reich) – la testata giornalistica per l'arte diretta da Alfred Rosenberg – venivano unicamente promossi artisti accettati dal regime, come per esempio gli scultori Josef Thorak e Arno Breker o il pittore Adolf Ziegler. Di tanto in tanto, un numero speciale era poi dedicato ai capolavori dell'arte tedesca dei secoli passati, con uscite monografiche su artisti come Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer e Lucas Cranach. Mancava quell'elemento di novità che avrebbe potuto dare un volto nuovo e autentico alla Germania nazionalsocialista. L'assenza di un artista da elevare idealmente a modello nazionale era denunciata dallo stesso Hitler il quale nel 1939, ovvero a due anni dalla prima *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, lamentò ancora l'assenza di un *Genie*, di un pittore d'ingegno che fosse finalmente in grado di dare forma ai dogmi del Regime grazie a un'espressione pittorica monumentale e originale. Inutile sottolineare la tragica ironia del fatto che quest'assenza fosse proprio dovuta alle persecuzioni nazionalsocialiste inflitte ai modernisti, che costringevano i veri talenti all'esilio o nel silenzio forzato della *innere Emigration* (emigrazione interna).

Con lo scoppio della guerra si registrò un progressivo disinteressamento per le questioni più prettamente culturali. Il Reich era troppo as-

³¹ I dati sono tratti da J. L. CLINEFELTER, *Artists for the Reich ...*, op. cit., p. 100.

sorbito dalla pianificazione della strategia militare per occuparsi di problemi meramente estetici. Agli occhi del *Führer* il conflitto aveva preso le dimensioni di uno scontro epocale tra l'Europa e il Bolscevismo russo. La Germania, auto-elettasi paladina dell'arte europea, assurse a ultimo baluardo di difesa della tradizione nordica che si sentiva minacciata da un Capitalismo di matrice ebraica e un Comunismo ormai imperanti. Tra le opere presentate ufficialmente dal Reich si diffuse quindi la tematica militare: la guerra, il soldato al fronte, i campi di battaglia conquistarono una posizione dominante fra i soggetti raffigurati. Un filone che non aveva altro scopo se non quello di riaccendere il patriottismo negli animi dei tedeschi. Non è certo un caso se il *Führer* non aderì mai all'ostilità antitecnologica professata dall'ideologia *völkisch* e dalla *Deutsche Kunstgesellschaft*. Piuttosto, il suo appoggio nei confronti del progresso tecnologico fu assoluto, tanto che egli giunse perfino a sostenere che i tedeschi, per poter vincere la lotta tra le nazioni e le razze, avrebbero dovuto sconfiggere innanzitutto la natura. Fin dal 1933, anche Goebbels aveva ripetutamente celebrato la «stählernde Romantik», un *Romanticismo d'acciaio* che, invece di ignorare i rigori dell'esistenza e sognare di rifugiarsi in un passato idilliaco, si proponeva di affrontare eroicamente i problemi della modernità. Questo nuovo Romanticismo rifiutava quegli elementi della tradizione ottocentesca che cercavano una riconciliazione con la natura. Le nuove opere di ingegneria non dovevano minacciare il popolo tedesco, bensì promettere il ripristino di quell'unità della nazione ormai perduta: la propaganda nazionalsocialista aveva circoscritto il conflitto tra tecnica e cultura inseguendo la sintesi fra il sentimento tedesco per la natura e la spinta verso il progresso tecnico, quasi che salvare il *Geist* (spirito) tedesco e costruire ponti e autostrade armoniosamente inscritte nel paesaggio fossero progetti intimamente legati. Il Nazionalsocialismo, penetrando nella natura e dominandola, sperava di poter infondere un animo alla tecnologia, al fine di portarla al servizio del popolo.

Fatta eccezione per la "novità" rappresentata da questi soggetti tecnologici, i dipinti ai quali il regime soleva consegnare l'etichetta di "arte ufficiale" erano nel complesso creazioni triviali e scontate. Le principali esposizioni d'arte tedesca venivano classificate non tanto in base alle scuole, alle affinità stilistiche, o ai gruppi artistici di appartenenza, bensì, come si è visto, in funzione del loro contenuto tematico: ritratti di dirigenti, parate militari, immagini di attività costruttive, figure di uomini e donne intenti ad arare o seminare, contadini che riposano, nudi femminili, scene di maternità, ecc. Il Nazionalsocialismo muoveva da assunti troppo conservatori

per riuscire a dare vita a idee nuove, e finì così con l'attingere alla fonte della tradizione romantica come già aveva fatto anche la *Deutsche Kunstgesellschaft*. Snaturandone i contenuti, esso la tradusse in un nuovo idioma: una volta restaurati i generi ottocenteschi, il Nazionalsocialismo li riordinò in base a un rigido schema gerarchico, cristallizzandoli in un sistema di valori. Invece di un movimento artistico dinamico, si propagò così una paralizzante mediocrità, costretta a ripercorrere i motivi fossilizzati di saghe antiche, la letteratura contadina fatta di *Blut und Boden* (sangue e terra), l'arte contemplativa, celebrativa e perfino ricreativa.

Come è noto, la pittura di genere nacque intorno al diciassettesimo secolo nei Paesi Bassi allorché, per la prima volta nella storia, l'artista si sentì libero di proiettarsi sul soggetto verso il quale lo spingevano la propria naturale inclinazione e il talento. L'arte, che fino a quel momento era stata appannaggio del ceto aristocratico, una volta nelle mani delle nuove élites della grande borghesia si era così avvicinata al quotidiano, perdendo poco a poco il suo compito di medium educativo al servizio del potere. Esaminato da questa prospettiva, il valore nazionale e popolare attribuito dall'ideologia fascista alla pittura di genere, ovvero a un'arte che per definizione è valida internazionalmente, si rivela quale falsificazione a posteriori finalizzata a screditare l'arte moderna. La pittura di genere non può essere appannaggio di una sola nazione, di un popolo o di una razza: essa è nata in concomitanza con l'assunzione del potere da parte della borghesia, con l'affermarsi dei suoi rapporti di produzione, e quindi con il venir meno della centralità di uno sguardo plasmante e tirannico. Dove l'arte non ammette questo limite e continua al contrario a pretendere di cogliere il sostanziale e la realtà del mondo, dove il soggettivo si spaccia per oggettivo e universale, l'illusione dell'aspirazione si manifesta in tutta la sua pienezza. La pittura nazionalsocialista non fu un prodotto del realismo, sebbene talora ne adottò la forma, in quanto negò completamente la concezione temporale della storia. Essa pretese dall'arte di trasmettere verità universali ed eterne, volle offrire il sostanziale di un mondo che non esisteva più. Completamente alienato rispetto al suo *Zeitgeist* (spirito dell'epoca), l'artista del Reich proponeva temi ottocenteschi «[...] sostanzializzandoli mediante predicati verbali [...]»³², cioè assegnando titoli emblematici e altisonanti a opere che, al contrario, avevano ormai perso ogni contenuto e si erano trasformate in vere e proprie forzature destinate a legittimare la "tedeschità" della rappresentazione e lo sguardo maschile dominante di un'élite.

³² B. HINZ, *L'arte del Nazismo*, op. cit., p. 162.

Espressionismo: la quintessenza del Deutschtum?

Si è osservato come l'arte promossa sia dai movimenti *völkisch* sia dalla dirigenza del Terzo Reich recuperasse valori borghesi e rurali in auge fin dall'Ottocento romantico. L'idillio della natura, a differenza di quello presentato da Caspar David Friedrich o dai paesaggisti della Scuola di Monaco, era però distorto, trasformato nel luogo dell'epifania di un potere antistorico votato al controllo delle masse. Altrettanto interessante è osservare come anche i modernismi recuperassero lo stesso bagaglio di immagini inscritte per tradizione nella cultura tedesca fin dal Medioevo. A tal proposito basti citare l'influsso esercitato da Cranach o Rembrandt sulla pittura di Ernst Ludwig Kirchner, o ancora seguire quella linea sottile che da Pieter Brueghel, passando per Hieronymus Bosch e Matthias Grünewald, approda alla Nuova Oggettività di Georg Grosz³³. Inutile sottolineare che, sebbene la matrice culturale di partenza fosse in entrambi i casi la medesima, i modernisti modularono un simile retaggio alla luce della realtà storica entro la quale erano immersi e della quale volevano dare la propria personale testimonianza. Se per i nazionalisti e nazionalsocialisti il destinatario del messaggio pittorico era il *Volke* – inteso come massa anonima sulla quale grava il controllo di un'autorità centralizzatrice –, per gli esponenti delle avanguardie si era di fronte a una rinascita dello spirito romantico in chiave affatto moderna. L'uomo, ormai solo e nudo di fronte al mondo, si ritrovava immerso in una realtà di violenza e frustrazione che lo portava a ripensare la propria individualità, rifiutando la condizione di sudditanza che era già stata sigla dell'era Guglielmina e che ora si ripresentava maldestramente camuffata dietro l'adesione plebiscitaria al Nazionalsocialismo. Fu certo per confronto e ribellione rispetto a un recupero pedissequo del modello romantico che emerse quella che il nazionalsocialismo avrebbe definito *Entartung* (degenerazione) quale manifestazione di corpi senza potere, o meglio, di corpi sviliti dal potere, vittime del potere.

³³ Si mettano per esempio a confronto *Nacktes Mädchen hinter Vorhang (Fränzi)* di Ernst Ludwig Kirchner (*Ragazza nuda dietro una tenda [Fränzi]*, Stedelijk Museum, Amsterdam; 1910-1926) con *Venus in einer Landschaft* di Lukas Cranach il vecchio (*Venere in un paesaggio*, Musée du Louvre, Parigi; 1529); o ancora *Metropolis* di George Grosz (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; 1916-1917) con *Der Bethlehemische Kindermord* di Pieter Breughel il giovane (*La strage degli innocenti*, Kunsthistorisches Museum, Vienna; 1565-1567), e con le due versioni de *Die Versuchung des heiligen Antonius* rispettivamente di Matthias Grünewald (*Tentazione di Sant'Antonio*, parte dell'altare di Isenheim, Musée d'Unterlinden, Colmar; 1512-1516) e di Hieronymus Bosch (*Trittico delle Tentazioni di Sant'Antonio*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona; 1501).

Per quanto la “rivoluzione” espressionista si prefiggesse una rottura con la sterile tradizione accademica, professando un’arte che fosse totale e non più confinata alla torre d’avorio del privilegio aristocratico, numerose delle tematiche affrontate dagli artisti del movimento erano prossime a quelle adottate dalla Germania hitleriana o dalla *Deutsche Kunstgesellschaft*. Sebbene il panorama metropolitano fosse il vincitore indiscusso – specialmente se si fa riferimento al capitolo berlinese delle avanguardie –, un sempre più insistente patriottismo artistico di gusto provinciale si manifestò sulle tele e nei versi degli espressionisti, quasi che vi si combattesse una vera e propria guerra fra la «stracittà» e lo «strapaese»³⁴. Soffermandosi per esempio su alcune poesie di Georg Heym e Georg Trakl vi si scoprono i segni di un’attenzione intimista per il paesaggio naturale. In *Die weißen Wolken zogen übers Land ...* (Le nuvole bianche passarono sulla campagna ..., 1907)³⁵ Heym racconta in maniera emblematica dell’appartenersi di uomo e natura, in un testo che sembra quasi *ekphrastico* delle numerose immagini del lavoro contadino che saranno più tardi tramandate dall’arte ufficiale del Reich – lo si confronti, per citare un esempio, con il famoso il dipinto di Oscar Martin-Amorbach, *Der Sämann* (Il seminatore, 1937). Ma se nelle liriche di Heym il paesaggio si colora di nostalgia prima di soffocare nel mare di cemento di una Berlino di inizio secolo³⁶, in Trakl esso subisce un processo di progressivo abbruttimento e demonizzazione, conducendo l’autore a vivere l’esperienza della devastazione e dello straniamento psichico, con risvolti certo ben lontani dalla serenità bucolica propagandata dell’arte del regime³⁷.

³⁴ Cfr. L. MITTNER, *L’Espressionismo. Fra Impressionismo e “Neue Sachlichkeit”*: fratture e continuità, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di P. CHIARINI, A. GARGANO e R. VLAD, Roma, Bulzoni editore, 1986, pp. 3-77.

³⁵ G. HEYM, *Die weißen Wolken zogen übers Land*, in *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*, a cura di K. L. SCHNEIDER, 4 voll., Hamburg-München, Ellermann, 1960-1968, vol. 1, p. 653. Nello specifico il riferimento è alla seguente strofa del testo poetico: «Viel Pflüge zogen schwer durch braches Land, / Den Berg hernieder und den Berg hinan, / Und langsam hinter jedem Stiergespann / Ein Sämann ging, auswerfend leichter Hand / Den Samen in den aufgewühlten Grund», («Molti aratri solcavano la terra spaccata, / Su e giù dalla montagna, / E lentamente dietro ciascun tiro di tori / Andava un seminatore gettando a man leggera / Il seme nel terreno smosso»).

³⁶ Si confrontino le liriche di Georg Heym dedicate alla capitale tedesca, *Berlin I – VIII*, in *ivi*, pp. 56-58, 68, 93-94, 102, 108 e 188.

³⁷ Per un’analisi dedicata all’evoluzione poetica nella lirica di paesaggio di Heym e Trakl, cfr. K. L. SCHNEIDER, *Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl*, in *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, a cura di H. STEFFEN, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, pp. 44-62.

Ciò che rende assurdo e, se possibile, ancor più drammatico il confronto-scontro culturale tra lo schieramento *völkisch*, l'arte ufficiale del Reich e il Modernismo è che tutti questi i movimenti fossero alla ricerca di un'arte tedesca *pura*, finalmente capace di dimostrare la propria indipendenza dalla centenaria supremazia della latinità. In questo senso, il caso di Emile Nolde, come tanti altri formatosi copiando le opere di Böcklin e Rembrandt, ovvero di artisti presentati dal regime come progenitori ideali del gusto nazionale, dimostra come le persecuzioni naziste contro le avanguardie tedesche dovessero essere incomprensibili per chi credeva sinceramente di essersi adoperato per il recupero e la riscoperta dell'arte nazionale più autentica. Esaminato sotto questa luce, l'Espressionismo fu senza dubbio l'indirizzo più ovvio e originale di quel *Deutschtum* tanto a lungo professato da Bettina Feistel-Rohmeder e di cui Adolf Hitler lamentò l'assenza fino alla fine del Terzo Reich.

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 Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Wolfgang Nehring (University of California, Los Angeles)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Horst Thomé (Universität Stuttgart)

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.

All essays should 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