

Studia theodisca XIV

Christa Wolf • Werner Heiduczek • Susanne Kerckhoff
Heinrich von Kleist • Grete Weil • Magnus Enzensberger
Thomas Bernhard • Ernst Bloch • Sigmund Freud • Reinhard Jirgl
Paul Celan • Martin Heidegger • Adalbert Stifter

Edidit

Fausto Cercignani

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. XIV (2007)

Studia theodisca

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 XIV

Christa Wolf • Werner Heiduczek • Susanne Kerckhoff
Heinrich von Kleist • Grete Weil • Magnus Enzensberger
Thomas Bernhard • Ernst Bloch • Sigmund Freud • Reinhard Jirgl
Paul Celan • Martin Heidegger • Adalbert Stifter

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI

Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi di letteratura tedesca offerti da studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali della Sezione di Germanistica del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (D.I.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Karin Birge Gilardoni-Büch – *Mythos Antifaschismus? - Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR-Literatur (1949-1989)* p. 9
- Nadia Centorbi – *L'epistolario di Heinrich von Kleist* p. 37
- Marco Castellari – *«Nicht mitzulieben, mitzubassen bin ich da». Mythenkorrektur und Darstellung der Shoah in Grete Weils «Meine Schwester Antigone»* p. 55
- Luca Zenobi – *Il filosofo e il parassita. «Le Neveu de Rameau» e la ricezione di Diderot in Germania* p. 73
- Massimo Salgaro – *Auf den «Spuren» der Poetik Blochs* p. 99
- Fausto Cercignani – *Reinhard Jirgl e il suo «Addio ai nemici»* p. 113
- Amelia Valtolina – *Orizzonti lontani nei versi di Paul Celan* p. 131
- Rosalba Maletta – *«Was will das Weib?» - Freud, das Weibliche und die Literatur* p. 145
- Stefano Esengrini – *Heidegger legge Stifter. Per un'interpretazione fenomenologica della «Eisgeschichte»* p. 175

Karin Birge Gilardoni-Büch
(Milano)

Mythos Antifaschismus? – Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR-Literatur (1949-1989)

Da ging der Vater zu dem Mädchen und sagte:

Mein Kind, wenn ich dir nicht beide Hände abhaue, so führt mich der Teufel fort, und in der Angst habe ich es ihm versprochen. Hilf mir doch in meiner Not, und verzeihe mir, was ich Böses an dir tue

tua res agitur

(Fühmann, 22 Tage, 194)

Fragen vorab

Ein Versuch, sich mit dem Thema «Mythos Antifaschismus» und dem Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR-Literatur auseinanderzusetzen, lädt ein, sich mit einer *doppelten Fragestellung* gleichsam zu messen.

Jenseits einer literaturgeschichtlichen Perspektive im traditionellen Sinn, in der Werke und Werkinhalte parallel zur Chronologie der politischen Ereignisse behandelt werden, bietet dieses Thema Gelegenheit zu einer problemgeschichtlichen Schwerpunktsetzung, bei der größere Zusammenhänge in den Blick treten und das *Verhältnis zwischen Literatur und Geschichte* in den Vordergrund rückt. Das bedeutet vor allem aus heutiger Sicht zu fragen: Welchen Beitrag vermag die Literatur zur Historiographie zu leisten? Inwiefern vermag sie das kollektive Gedächtnis zu formen bzw. welche Rückschlüsse können von ihr auf das kollektive Gedächtnis – damals *und* heute – gezogen werden?

Die zweite Frage, die als Leitfaden und Thesenaufriss zugleich fungiert, lautet: *Wie* werden die Vergangenheit und das Verhältnis zur Vergangenheit *wann* und *warum* in der Literatur, genauer, in der DDR-Literatur dargestellt¹?

¹ Im Sinne des “New Historicism” wird dabei berücksichtigt, dass es sich bei *jeder* histo-

Am Beispiel “Antifaschismus/nationalsozialistische Vergangenheit” kann gezeigt werden, dass differenziert werden muss zwischen dem zur legitimatorischen Unterstützung der Macht verwendeten Mythos Antifaschismus und der literarisch geführten Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die den politischen Mythos konterkariert.

I. Was ist ein Mythos? – Politische Grundkonstellationen

Da das Thema gewollt provokativ zum Teil als Frage formuliert ist, soll in einem ersten Schritt der Bedeutung von “Mythos” nachgegangen werden: Was ist gemeint, wenn im Bezug auf die DDR und dann auch im Bezug auf die Literatur dieses Staates vom “Mythos Antifaschismus” die Rede ist? Das Stichwort lautet «GRÜNDUNGSMYTHOS» (Emmerich ²1997, 29). In der besonderen Situation nach der Kapitulation Deutschlands 1945 und der sich danach unter dem Einfluss der Alliierten entwickelnden Konkurrenzsituation zweier deutscher Staaten erfüllte der Antifaschismus-Diskurs mehrere FUNKTIONEN, die folgendermaßen zusammengefasst werden können:

- 1) in *legitimatorischer* Absicht erlaubte er, sich gegen die NS-Vergangenheit abzugrenzen, auch indem sich die SBZ²/DDR in eine Traditionslinie stellte, in welcher der Widerstand gegen den Nazismus selbstverständlich erschien: die der KPD³;
- 2) indem man für sich dieses Erbe reklamierte und der Bevölkerung suggerierte, die Nationalsozialisten zur Verantwortung gezogen zu haben, wurde dieser ein *Integrationsangebot* unterbreitet: der eigene Staat, so signalisierte das offiziell proklamierte Selbstbild, steht in einer Tradition, die von Anbeginn gegen den Faschismus war, und hat darüber hinaus die Grundlagen des Faschismus beseitigt, die entsprechend der ökonomistischen Faschismus-Definition Georgi

rischen Deutung um ein Konstrukt handelt, an dessen Entstehung die Literatur einen Anteil hat. Der Text ist nicht ein Abbild der Wirklichkeit, sondern in ein Geflecht synchron und diachron gelagerter Interdependenzen von ästhetischen ebenso wie von politischen und soziokulturellen Faktoren eingebunden (*embedded*) (vgl. Nünning 2004, Stichwort: *New Historicism*).

² Das Akronym steht für die Sowjetische Besatzungszone in Deutschland. Sie wurde zwischen dem 01. und 04. Juli 1945 erweitert um Sachsen, Thüringen und Mecklenburg, die dort ausrückenden Amerikaner und Briten erhielten im Gegenzug die Westsektoren Berlins, ihnen folgten die Franzosen am 15. August (vgl. Steininger ³2002).

³ Vgl. *Die DDR stellt sich vor* (1984): Im Kapitel «Geschichte» wird der humanistische deutsche Staat DDR als angemessene Antwort auf die unheilvolle deutsche Geschichte präsentiert.

Dimitroffs 1935 auf dem VII. Weltkongress der Kommunistischen Internationale im kapitalistischen Wirtschaftssystem geortet wurden⁴;

- 3) diese Basisüberzeugung schloss einen *polemischen* Grundton ein, da überall, wo die kapitalistischen Wirtschaftsstrukturen weiterlebten, ein latenter Faschismus vermutet werden durfte, vor dem es sich zu schützen galt (entsprechend dieser Logik hieß die Berliner Mauer im Parteijargon der SED “antifaschistischer Schutzwall”).

Mythen sind in jeder Gesellschaft *konstituierende Bestandteile* des kollektiven Gedächtnisses: Komplexe mehrdeutige historische Zusammenhänge werden zu Mythen kondensiert, «deren wichtigste Eigenschaft ihre Überzeugungskraft und mentale Wirkmacht» ist (Assmann 2006, 40). Der Mythos Antifaschismus illustriert dies, ermöglichte er doch zum einen ABGRENZUNG nach außen und zum anderen GEMEINSCHAFTSBILDUNG nach innen (vgl. Bienioschek 2002). Damit avancierte er zum privilegierten Instrument bei der Bildung des Staates DDR.

Unter Verweis auf den von Annette Simon geprägten Ausdruck «Loyalitätsfalle» unterstreicht Wolfgang Emmerich die fatale Allianz, die in der DDR zwischen der Staatsmacht und den Bürgern durch den «antifaschistischen Grundkonsens» gestiftet wurde, insoweit im dualistischen Denken vor allem der ersten zwei Jahrzehnte das Bekenntnis für oder gegen die DDR gleichgesetzt wurde mit jenem zum Antifaschismus oder Faschismus, so dass ein guter DDR-Bürger sich automatisch bei den Antifaschisten einreihen durfte, hingegen Kritiker allzu leicht in den Ruch gerieten, “Agenten des Westens” und – schlimmstenfalls – “faschistische Provokateure” zu sein (vgl. ²1997, 36)⁵.

Um jedoch den Antifaschismus-Diskurs unter die politischen Mythen einzureihen, genügt nicht allein der Hinweis auf seine vielseitige *Funktionalisierung*. Vielmehr muss auch ein Blick auf dessen VERHÄLTNIS ZUR HISTORISCHEN WIRKLICHKEIT geworfen werden, wenn unter Mythos mit

⁴ «Faschismus an der Macht, das ist die offene terroristische Diktatur der reaktionärsten, am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Kräfte des Finanzkapitals» (zit. bei Bienioschek 2002, 129).

⁵ Erich Loest schildert in seiner Autobiographie *Durch die Erde ein Riß* (1981) eindringlich an seinem eigenen Beispiel, wie diese Termini innerhalb eines fest etablierten Freund-Feind-Schemas als Waffen eingesetzt wurden, um Kritik zu unterbinden und unliebsame Kritiker mundtot zu machen. Dieser Dualismus, der in den fünfziger Jahren auch in der DDR seine letale Wirkung entfaltete, bestimmt noch 1984 die Geschichtsnarration aus DDR-Sicht. Nun stehen allerdings Fortschritt und Reaktion unversöhnlich einander gegenüber (vgl. *Die DDR stellt sich vor*, erschienen 1984).

Roland Barthes verstanden werden soll die Transformation eines auf ein Objekt bezogenen konkreten Begriffs zu einem ungenauen Konstrukt.

Emmerich bezeichnet diese am Begriff Antifaschismus zu beobachtende Verwandlung prägnant als “Verstümmelung” (ebd.). Damit gemeint ist zunächst die *Betonung des kommunistischen Widerstands*, dem eine herausragende Rolle im offiziellen Geschichtsbild eingeräumt wurde. Noch 1984 lautet in der Broschüre *Die DDR stellt sich vor*, mit der sich die DDR dem Ausland präsentierte, die im Geschichtskapitel wiederkehrende Formel: «Kommunisten und andere Antifaschisten». Es war üblich, in den Darstellungen der Nazizeit die Opferbilanz auf Seiten der deutschen Antifaschisten zu unterstreichen, womit sich eine problematische Dimension auftut, erkannte sich doch der Großteil der Bevölkerung in dieser Geschichtsdarstellung *nicht* wieder und entstand hier ein RISS ZWISCHEN ERFAHRUNGSWIRKLICHKEIT UND VERORDNETEM SELBSTBILD. In der Forschungsliteratur zur DDR wird darauf hingewiesen, anfangs seien auch literarische Texte ein Medium dieser vergrößernden Geschichtsnarration gewesen – in den ersten beiden Jahrzehnten nach Kriegsende entstanden Erzählungen und Romane, in denen exemplarische Gesinnungswandlungen vom überzeugten Faschisten zum kämpferischen Kommunisten geschildert wurden. Erst ab den 70er Jahren hätten Autoren und Autorinnen – genannt seien Christa Wolf, Franz Fühmann, Werner Heiduczek – mit Blick auf ihre eigene Lebensgeschichte Verstrickung und Verwicklung der deutschen “Normalbürger” in den nationalsozialistischen Alltag thematisiert und damit eine Gegenplattform zum offiziellen Antifaschismus-Diskurs geschaffen, die nichts mehr gemein hat mit der programmatischen Wandlungsliteratur der ersten beiden Jahrzehnte⁶. Diese chronologische Unterteilung soll im Folgenden auf ihre Berechtigung hin geprüft werden.

Mit der Blickfokussierung auf die Kommunisten verwoben ist ein zweiter problematischer Aspekt des offiziellen Antifaschismus, insofern sie eine *Hierarchisierung der Opfer* implizierte. Oft wird der DDR vorgeworfen, die SHOAH bis in die achtziger Jahre hinein aus dem öffentlichen Gedächtnis ausgeklammert zu haben (Emmerich ²1997, Bienioschek 2002, zuletzt Eke 2006). Das geht soweit, dass unter Einbeziehung der DDR-Außenpolitik, in der entsprechend dem dualistischen Wahrnehmungsmuster Israel und

⁶ Auf welche Weise Texte wie *Kindheitsmuster* (1976), *22 Tage oder die Hälfte des Lebens* (1973) sowie *Tod am Meer* (1977) ob ihrer autobiographischen Prägung und eines hohen Reflexionsgrades konkret zur geschichtswissenschaftlichen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit beitragen, müsste in einer eigens dieser Fragestellung gewidmeten Studie untersucht werden.

die palästinensische Intifada gegenübergestellt wurden, Eke in seinem Aufsatz «Konfigurationen der Shoah in der Literatur der DDR» (2006) folgendes Fazit formuliert: «Im Grunde genommen verlängerte die Marginalisierung des Jüdischen auf fatale Weise die Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten von einer anderen Seite: durch die ideologische Aufhebung kultureller Unterschiede und die Ausschließung des Anderen» (ebd., 93). Als Zeugin wird die Schriftstellerin Barbara Honigmann angeführt.

II. Geschichtsmythos und Literatur – ein Widerspiegelungsverhältnis?

Um den Bogen vom politischen Feld zur Literatur zu schlagen, muss die Frage gestellt werden, ob sich die Existenz eines derartig konfigurierten Mythos auch für die narrative Annäherung an den Nationalsozialismus in der DDR behaupten lasse. Die Antwort lautet in der Regel Ja. Emmerich (²1997) weist auf die insbesondere die ersten Jahrzehnte charakterisierende ideologische Engführung von Politik und Literatur hin, Bienioschek (2002) hält hingegen pauschal fest, die AUFGABE DER LITERATUR habe darin bestanden, das *offizielle Geschichtsbild* zu *verbreiten* und zu *vermitteln*. Bestätigt werden diese Aussagen durch die DDR-Literaturkritik: Der Literaturwissenschaftler und Herausgeber einer dreibändigen DDR-Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen⁷ Hans Jürgen Geerds leitet einen Aufsatz aus dem Jahr 1980 mit einer Definition der sozialistischen Literatur ein, in der “sozialistisch” und “antifaschistisch” als einander bedingende Faktoren gehandelt werden: «Wie alle sozialistische Literatur, so ist auch die Literatur der DDR von ihren Anfängen an eine antimperialistische, antifaschistische Literatur gewesen» (ebd., 71). Antifaschismus wird als ein Moment «nationalliterarischer Kontinuität» (ebd., 72) beschrieben, zugleich wird aber betont, dass nie die Thematisierung der Vergangenheit allein, sondern immer nur die Herstellung einer Beziehung zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem, eine Behandlung aktueller Probleme vor dem Hintergrund des Einstigen das Besondere dieser Literatur darstellen könne. Wir haben es also mit einer klaren Funktionszuweisung an literarisches Erzählen zu tun, die das Selbstverständnis der Autoren in der DDR tatsächlich prägte, deren Umsetzung in der schriftstellerischen Praxis sich allerdings, wie angedeutet, Anfang der siebziger Jahre offen wandelt. Die eingangs formulierte Frage nach dem Verhältnis von Politik, Literatur, Vergangenheit scheint damit bereits beantwortet und der Darstellung der

⁷ *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen*. 3 Bde. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Jürgen Geerds. Berlin: Volk und Wissen, 1987.

DDR-Literaturgeschichte bei Emmerich wäre demnach nichts hinzuzufügen.

Dieses Fazit ändert sich allerdings, wendet sich die Aufmerksamkeit der ersten Frage zu und damit dem Verhältnis zwischen Literatur und kollektivem Gedächtnis. Konkret formuliert: Eignet sich der Mythos Antifaschismus tatsächlich unbesehen zur Demonstration, wie sehr sich die Literaten der DDR instrumentalisieren ließen von der Politik? Oder gibt es nicht auch literarische Texte, die *von Anbeginn* als Korrektiv offizieller Stellungnahmen und Postulate auftraten? Darf die Literatur in dieser Hinsicht, insofern sie sich als Reflexions- und Integrationsmedium präsentiert, nicht auch der Historiographie zur Seite gestellt werden oder übernahm sie in der DDR nicht gar die Aufgabe einer den Kriterien der Wahrhaftigkeit und Genauigkeit verpflichteten Geschichtsschreibung? Natürlich ist hier nicht der Raum, um all diese Fragen auf ihre Berechtigung hin abzuklopfen, sie seien vielmehr Denkanstöße zugunsten einer Überprüfung des *heutigen* kollektiven Gedächtnisses, in dem die DDR als Paradebeispiel gehandelt wird für die Verblendung und politische Instrumentalisierung breiter Intellektuellenkreise im Allgemeinen und der Literaten im Besonderen⁸.

Im Folgenden werden anhand von Textbeispielen erste Anhaltspunkte für die These geboten, dass gerade auch aufgrund des antifaschistischen Tenors Probleme angesprochen werden konnten, die in der Bundesrepublik erst später in den 60er Jahren die öffentliche Auseinandersetzung bestimmten, und dass wiederum aus diesem Grund die Literatur eine unersetzbare Quelle darstellt für diejenigen, die sich heute – sei es als Geschichtswissenschaftler oder als interessierte Laien – mit der nationalsozialistischen Vergangenheit beschäftigen.

Nach der Zerschlagung des Dritten Reichs kehrten nur etwa 20 Prozent der emigrierten Schriftsteller nach Deutschland zurück; viele begaben sich in die unter Sowjetischer Militäradministration stehende Besatzungszone. Diese EXILAUTOREN machten es sich zur Aufgabe, die Deutschen über das Geschehene aufzuklären und damit stand in der SBZ die *Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus* von Anfang an im Zentrum der literarischen Tätigkeit. So sieht Anna Seghers 1947 nach ihrer Rückkehr aus dem Exil die Schriftsteller vor der Herausforderung, «ihr Volk zum Begreifen seiner selbstverschuldeten Lage zu bringen und in ihm die Kraft zu

⁸ Einzelschicksale von Dissidenten, die in die BRD gegangen sind, dienen in diesem Kontext nur dazu, die moralische Entrüstung gegenüber jenen, die geblieben sind, zu steigern.

einem anderen, einem neuen friedvollen Leben zu erwecken» (zit. bei Emmerich ²1997, 87). Die Antifaschismus-Rhetorik der Kulturfunktionäre und das auf persönlicher Erfahrung beruhende antifaschistische Selbstverständnis der Rückkehrer waren gleichermaßen von dem Wunsch bestimmt, Gegenwart und jüngste Vergangenheit so zueinander in Beziehung zu setzen, dass zugleich eine Perspektive für die Zukunft aufgezeigt wurde. Zwar ergeben sich hier Zusammenstimmungen und Parallelen, aber gleichzeitig ist eine feine Dissonanz hörbar, achtet man auf die jeweilige Absicht: Während es den Einigen um die politisch-psychologische Legitimierung einer neuen Ordnung ging, hier also ein *neu entstehendes Staatswesen* und die Werbung um zustimmende Unterstützung im Vordergrund standen, richtete sich die Aufmerksamkeit der Anderen auf den *Menschen*, wobei ethische Kategorien wie *Schuld* und *Verantwortung* wichtig waren.

Als Beispiel aus der unmittelbaren Nachkriegszeit seien die 1948 erschienenen *Berliner Briefe* von Susanne Kerckhoff (1918-1950) erwähnt, die leider und sicherlich auch aufgrund des Selbstmords der Autorin erst 1999 und hier auch nur auszugsweise wieder aufgelegt wurden. Sie zeichnen ein psycho-politisches Porträt deutscher Befindlichkeiten nach Kriegsende, in dem Themenkomplexe wie "Kollektivschuld und Verantwortung" oder "Politisches Leben im Vorschatten des Kalten Krieges" Akzente setzen. Außerdem wird freimütig mit den Fragen "Wie war es möglich?" und "Inwiefern hat die Kirche als moralische und politische Instanz versagt?" umgegangen. Dabei ist es sicherlich kein Zufall, dass die Briefe an Hans Scholem gerichtet sind – einen jüdischen Freund, der im Exil überlebte. Die Milieuskizzen und Reflexionen legen Zeugnis ab von einem großen Drang nach *Selbstverständigung*, in deren Prozess durch das Medium der Literatur auch die lesende Öffentlichkeit einbezogen wurde. Sie bezeugen weiterhin, dass die entscheidenden Punkte durchaus *nicht* verschwiegen wurden: der MASSENMORD AN DEN JUDEN und das darin begründete spezielle Verhältnis zwischen Deutschen und Juden. Schonungslos werden die Gleichgültigkeit auf Seiten der im täglichen Überlebenskampf gefangenen Deutschen freigelegt sowie die Heuchelei auf Seiten der Alliierten und ihrer antifaschistischen Verbündeten: Den Worten über die Wiedergutmachung an den jüdischen Überlebenden der Konzentrationslager folgten nicht die Taten, stattdessen gelte: «Brauchbar sind Juden zur Entnazifizierung – wenn man Suppenteller, die sie einmal leer gegessen haben, vor der Spruchkammer schwenkt!» (Kerckhoff, *Briefe*, 27). Die Handlungsohnmacht weniger Einzelner nach 1933, welche das Verschwinden von Freunden und Bekannten jüdischer Herkunft wohl registrierten, jedoch im Gefühl ihrer Machtlosigkeit befangen waren, wird ebenso analy-

siert wie die Gründe für die Abwesenheit von Nachdenklichkeit und Reue bei der überwiegenden Mehrheit der Deutschen nach 1945. Auf der Straße aufgeschnappte Zitate belegen die «Erfolglosigkeit aller Erziehung zur Einsicht» und offen bekennt die Briefeschreiberin ihre eigene Resignation angesichts der Trotzreaktion ihrer Mitbürger auf die «moralische Diskriminierung» (Kerckhoff, *Briefe*, 20): «Jetzt höre ich nur noch zu und registriere den *Fortschritt* in der Vernazifizierung breiter Bevölkerungsschichten» (Kerckhoff, *Briefe*; Herv. v. m.). Schon macht sich Überdruß breit, wuchert die Überzeugung, «von den Verbrechen gegen die Menschlichkeit, von Konzentrationslagern und Judenverfolgungen hätte man reichlich genug gehört!» (Kerckhoff, *Briefe*, 23) und verpufft die antifaschistische Propaganda:

die Masse zuckt nur die Achseln gewissenloser Trägheit und bekümmert sich wenig um jene antifaschistischen Gruppen, die sich zu ihrem eigenen Vergnügen umkehren und umhelfen, ihren Alltag vergolden und ihre Bangigkeit vermärtyrern. (ebd.)

Die Verben entlarven die Seelendisposition einer unter kollektivem Rechtfertigungszwang lebenden Bevölkerung – dies gilt umso mehr, als hier von Menschen die Rede ist, die sich nicht mit der nationalsozialistischen Ideologie identifiziert haben. Zugleich markieren sie die Trennlinie zwischen der Allgemeinheit und einer kleinen Gruppe, die es übernimmt, ihre subjektive Erfahrung zur Grundlage eines Kollektiverlebnisses einer ganzen Bevölkerungsgruppe in der SBZ zu deklarieren. Die Verfasserin erfährt an sich selber, wie angesichts der Inquisitorfrage des Ausländers, was sie in den vergangenen zwölf Jahren getan habe, plötzlich die für sie damals selbstverständlichen kleinen Gesten und Taten der Alltagsmenschlichkeit ein Gewicht erhalten, das ihnen in jener Zeit nicht zukam, und wie das Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, nahezu automatisch aus dem Gedächtnis Handlungen des *bewusst* antifaschistischen Widerstands gleichsam hervorzaubert. Derselbe Hang zum Aufbauschen und zur Dramatisierung wird bei den Antifaschisten beobachtet: «Viele lebten relativ ruhig am Rande und nennen den Rand nun Guillotine!» (ebd.).

Auch wenn die *Berliner Briefe* leider als literarische Eintagsfliege bezeichnet werden müssen, so war ihnen doch ein gewichtiger Erfolg zum Zeitpunkt ihres erst- und einmaligen Erscheinens beschieden – noch im selben Jahr trat die Autorin dem «Schutzverband deutscher Autoren» bei, ein Jahr später wurde sie Feuilletonredakteurin bei der «Berliner Zeitung». Im Hinblick aber auf die eingangs gestellten Fragen fällt auf, dass Susanne Kerckhoff ein ungeschöntes Porträt der Deutschen im Nachkriegsberlin

zeichnet, ein Porträt, das im Nachhinein helfen könnte, eine Antwort zu geben auf eine Frage, wie sie sich ein Historiker stellt, nämlich, welche Leerstelle die Rhetorik des Kalten Krieges im kollektiven Bewusstsein der Deutschen besetzte. Die Betonung einer antifaschistischen Vergangenheit im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands erscheint in diesem Kontext geradezu als Reaktion auf alliierte Erwartungshaltungen, die gleich zwei in der deutschen Bevölkerung verbreiteten Bedürfnissen entgegenkam: Rechtfertigung vor Anderen und vor sich selbst sowie Entlastung des eigenen Gewissens. Neben dieser vergangene Versäumnisse kaschierenden Funktion bot sich die Rede vom Antifaschismus vorzüglich an, um sich der Besinnung auf eigene Verantwortung zu entziehen: Verhaltensmuster bedurften keiner Überprüfung, wenn der Glaube an die antifaschistische Wandlung nur stark genug war. In Susanne Kerckhoffs *Berliner Briefen* werden die Ursachen fassbar für die Attraktivität des Bekenntnisses zum Antifaschismus und wird dieser zugleich als Defensiv-Diskurs verständlich, indem Einblick gewährt wird in das psychologische Versuchslabor, in das sich Deutschland mit Kriegsende infolge von Entnazifizierungsmaßnahmen und re-education-Programmen verwandelt hatte. Damit werden die Ausgangsbedingungen der so genannten Wandlungsliteratur illustriert, deren Fabel Erich Loest 1981 so umschreibt:

In den fünfziger Jahren wurde in Romanen und Erzählungen gern diese Szene abgewandelt: Ein verführter Jugendlicher lernt einen älteren Arbeiter kennen, der pfiffelt verstohlen niegehörte Töne, später stellte sich heraus: Es ist die Internationale. Dieser Mann erwirbt das Vertrauen des Jugendlichen, endlich fördert er aus einem Versteck eine zerlesene Schrift: Das kommunistische Manifest. Dem Jugendlichen gehen die Augen auf, gemeinsam schreiten sie in eine hellere Zukunft. (Loest, *Riß*, 45)

Auch die Novelle *Frühlingssonate* des Arbeiterschriftstellers Willi Bredel (1901-1964), die in dem 1959 erschienenen Roman *Ein neues Kapitel* enthalten ist, zeugt von dem Bewusstsein, dass zwischen Deutschen und Juden ein besonderes Verhältnis besteht, das *mutatis mutandis* auf alle Nationen, die unter den nationalsozialistischen Verbrechen gelitten haben, übertragbar ist. Dieser Text wirft neben den *Berliner Briefen* ein problematisches Licht auf die These, in der DDR-Literatur habe die Shoah bei der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit bis zum Erscheinen von Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* 1969 kaum eine Rolle gespielt. Zwar verraten Figurenkonstellation und Fabel das didaktische Anliegen – die Übermittlung einer trotz aller Probleme hoffnungsvollen Botschaft, wodurch heute der

Eindruck ästhetischer Zweitrangigkeit erweckt wird, ein Eindruck, der schon 1980 von Geerds festgehalten wurde. Aber Geerds weist auch darauf hin, dass die inhaltlich-erzählerischen Mängel auf die besondere AUTOR-LESER-SITUATION zurückzuführen sind: Bredel habe um die Brisanz der Thematik – die deutsche Schuld am Judenmord – gewusst und sich mit der Aufgabe konfrontiert gesehen, einen “Wandlungsprozess” bei seinen Lesern herbeizuführen. Das gleichsam missionarische Selbstverständnis der DDR-Schriftsteller, das in einer engen Beziehung zur politischen Erwartungshaltung stand, der gemäß die Literatur die “Wandlung” eines Menschen vom Nationalsozialisten zum Sozialisten widerzuspiegeln hatte, mag aus heutiger Sicht fragwürdig, naiv, ja sogar lächerlich erscheinen. Der Begriff “Wandlung” wird hier aber um eine wichtige Konnotation erweitert: Neben die politische Gesinnungswandlung tritt die Einstellungsänderung, d.h. mit Blick auf Susanne Kerckhoffs Analysen der Aufbruch aus selbstmitleidiger Verdrängungshaltung hin zu einer Konfrontation mit Schuld, Verantwortung, Konsequenzen.

Auch wenn das letzte Bild bei Bredel eine Versöhnung zeigt und damit das Happy-End-Bedürfnis eines Lesers befriedigt sein könnte, täuscht doch nichts darüber hinweg, dass die Versöhnung *nicht* zwischen dem Deutschen und dem Russen jüdischer Herkunft, *nicht* zwischen dem Angehörigen des Tätervolkes und einem Opfer stattfindet, einem Opfer, dessen persönliche Verluste und dessen Leid auch nicht dadurch gemildert werden, das es zu den militärischen Siegern gehört. Bredels Novelle wird in Geerds Aufsatz unter den analysierten Texten an erster Stelle genannt und es erscheint bemerkenswert, dass ein bitteres Fazit hier positiv hervorgehoben wird, nämlich die Einsicht, dass das Verhältnis zwischen Deutschen und anderen Nationen dauerhaft und tiefgreifend gestört ist, denn Bredel signalisiert klipp und klar: Das Verbrechen an den Juden ist so ungeheuerlich, dass guter Wille und die Besinnung auf das Verbindende kultureller Werte und Leistungen (in diesem Fall der Musik) für eine Wiedernäherung nicht genügen. Die *Frühlingssonate* steht quer zur offiziellen Rhetorik, indem ein Abgrund offengelegt wird, aus dem sich der deutsche Normalbürger nicht so schnell herausarbeiten können, denn: «Die Mörder sind besiegt, aber die Menschen dieses Landes sind den Mördern nicht in den Arm gefallen» (Bredel, *Frühlingssonate*, 77). Diese Einsicht wird einem deutschen Chemie-Professor in den Mund gelegt und damit auf eine Wunde gezeigt, die entgegen der offiziellen Verlautbarungen und der Schweigerhetorik auch in den Werken von Christa Wolf und Franz Fühmann weiter umkreist wird. Anders als in diesen Texten oder bei Kerckhoff werden bei Bredel allerdings nicht die Gründe dafür gesucht, sondern

der Akzent liegt auf den FOLGEN: die Deutschen und ihr Verhältnis zu anderen Nationen sind fortan mit einer moralischen Hypothek belastet, und eine Antwort auf die beunruhigende Frage, ob sie jemals abgetragen werden kann, gibt Bredel *nicht*.

Ein anderes Beispiel für die früh in der DDR-Literatur vorhandene, nicht erst mit *Kindheitsmuster* inaugurierte Ursachenforschung bzw. Konzentration auf problematische Verhaltensweisen Einzelner bietet die fünf Jahre vor Bredels *Frühlingssonate* erschienene Novelle *Kameraden* von Franz Fühmann (1922-1984). Ähnlich wie bei Bredel ist diese Fabel stark durchrationalisiert – Fühmann selbst spricht im Rückblick von einer “didaktischen Schreibweise”, die dem Willen entsprach, Erkenntnisse zu vermitteln. Also auch hier würde fündig, wer nach erzählerischen Mängeln suchte, aber darum kann es uns nicht gehen. Auslösendes Erzählmoment ist, dass drei Soldaten, die für ihre ungewöhnlich guten Leistungen beim Zielschießen mit Freigang belohnt werden, aus Versehen die Tochter ihres Batallionskommandanten erschießen, als sie von sinnloser Jagdgier getrieben auf einen seltsamen Vogel, einen schwarzen Reiher, dessen Gefieder mit roten Streifen untersetzt ist, schießen. Diese “unerhörte Begebenheit” von hohem Symbolwert⁹ wird dem Erzähler zum Anlass, drei Psychogramme zu skizzieren, wobei als Leitfaden die Frage nach der Bedeutung traditioneller soldatischer Tugenden – Treue, Ehre, Heldentum – dient. Jeder der Soldaten verhält sich unterschiedlich zu dem Mord und der EINFLUSS NATIONALSOZIALISTISCHER ERZIEHUNG UND DER LEKTÜRE bestimmter Autoren, die für eine elitäre, ästhetisierende, konservative Weltsicht stehen (Friedrich Nietzsche, Stefan George, die deutschen Romantiker), rückt ins Blickfeld, da gezeigt werden soll, in welchem Maße ethische Werte entstellt werden können. Die Fragwürdigkeit einer auf “Kameradschaft” eingeschworenen Männergemeinschaft wird in dem Moment sichtbar, als “Kameradschaft” zum Schlagwort avanciert, um sich der Frage nach der eigenen Verantwortung für bestimmte Handlungen zu entziehen. Kein Gut-Böse-Schema wird hier etabliert und keine Wandlung dargestellt (so Wittstock 1987 und Dinter 1994), vielmehr wird ein in der BRD zum Zeitpunkt des Erscheinens der Novelle fest etablierter und

⁹ Das Erscheinen des Vogels, der als «unheimliches schwarzes Zeichen» (Fühmann, *Kameraden*, 10) plötzlich am Himmel schwebt, verweist nicht nur vorwegnehmend auf das Erzählgeschehen, sondern wird auch zum Medium einer nachträglichen teleologischen Geschichtsdeutung: Das Erzählte findet im Juni 1941 wenige Tage vor dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion statt und der schwarz-rote Vogel wird damit für die Leser von 1955 zum Botschafter der deutschen Niederlage.

durch die Kriegsliteratur perpetuierter MYTHOS, nämlich der von der "sauberen Wehrmacht" DEMASKIERT¹⁰, indem verbrecherische Aktionen und fragwürdige Handlungsmotive der deutschen Wehrmacht am Beispiel der drei Soldaten aufgedeckt werden.

Fühmann verfährt radikaler als Bredel, denn er lässt das Ende offen; der Leser weiß nicht, ob Thomas, der nicht allein aus Gewissensnot desertiert, sondern auch, weil er an dem Begriff "Ehre" irre wird, mit dem Leben davongekommen ist oder nicht. Wenn hier von einer "Wandlung" gesprochen werden kann, dann von einer *verhinderten Wandlung*: Thomas schert aus der Kameradschaft aus, als zwei junge Bäuerinnen aus der einheimischen Bevölkerung gehängt werden sollen, um die Tochter des Kommandanten, die nach offizieller Version von den «Bolschewisten» ermordet worden ist, zu rächen, aber er ist nicht bereit "bei seiner Ehre" zu schwören, dass *er* den Mord begangen habe. Der Ehrbegriff ist fest verankert und das Wissen, als einziger der drei "Kameraden" wirklich unschuldig zu sein, mag zusätzlich dazu beitragen, dass Thomas sich dieser Zumutung widersetzt und damit sein Impuls, die beiden Mädchen zu retten, ins Leere läuft.

Alle drei betrachteten Texte sind in den ersten beiden Jahrzehnten nach Kriegsende erschienen und zeugen von dem Versuch zu erklären, *was geschehen ist*, und zwar am Beispiel einzelner Menschen, ihres Verhaltens und ihrer Denkmuster. Hierin unterscheidet sich die LITERATUR von der HISTORIOGRAPHIE: Die Konzentration auf die Fakten, die Auswertung von Quellen unter Berücksichtigung der Pluriperspektivität sowie die

¹⁰ Fast zeitgleich zu Fühmann erschien in der BRD der Roman *Haie und kleine Fische* (1956; 1957 verfilmt und 2003 in dreizehnter Auflage erschienen) von Wolfgang Ott (1923), in dem er den Mitläufer in Uniform verteidigt: «weil er nichts anderes kann, kämpft er so gut und so hart und so tapfer, wie er kann. Vielleicht braucht er dann die Frage nach dem Warum nicht zu stellen, vielleicht glaubt er, wie man kämpft, ist entscheidend und nicht, warum man kämpft – er ist Berufssoldat, was bleibt ihm anderes übrig, wenn er seine Selbstachtung nicht verlieren will?» (Ott, 317, zit. in Peitsch 1995, 101). Peitsch zeigt, dass in den fünfziger Jahren der Topos vom "guten Kameraden" in den westdeutschen Kriegsromanen fest etabliert war. Er ging einher mit einer Entpolitisierung der Soldaten, die "nur ihre Pflicht" getan hätten. Individuelle Verantwortung, geschweige denn Mittäterschaft und Verstrickung in das Mordgeschehen wurden in den vorwiegend im Osten angesiedelten Romanen ausgeblendet zugunsten einer retrospektiven Eloge soldatischer Tugenden. Das Ott entnommene Zitat signalisiert unmissverständlich: Selbstachtung entsteht nicht infolge selbstverantwortlichen Handelns (was das Wissen um die Handlungsmotive impliziert), vielmehr entspringt sie dem Bewusstsein, einen Befehl gut ausgeführt zu haben: Gehorsam ist die einzige Tugend, die innerliche Befriedigung garantiert.

im politisch-ökonomischen Koordinatensystem verortete Fragestellung nach dem Kausalnexus treten in der literarischen Perspektive zurück hinter dem INTERESSE AN DEM PSYCHOLOGISCHEN URSACHEN-FOLGE-GEFÜGE IM EINZELNEN, das bestimmte Handlungen zeitigt oder auch nicht. Die Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis der Geschichten erfindenden und erzählenden Literatur zur Geschichtsschreibung liegt in dem Bewusstsein für diese Differenz, die Literatur und Geschichtsschreibung in ein Verhältnis sich gegenseitig stimulierender Ergänzung rückt. Schriftsteller und Historiographen unterliegen bei ihrer Arbeit demselben Risiko: Entweder produzieren/interpretieren sie Texte und berücksichtigen dabei, dass es sich um einen von sozio-ökonomischen Faktoren abhängigen Prozess handelt, auf den sie gegebenenfalls reflektieren, womit sie esterner Manipulation vorzubeugen suchen, oder aber sie lassen zu, dass ihre Arbeit politisch vereinnahmt und instrumentalisiert wird bzw. wirken bewusst darauf hin. Beide Haltungen sind in der DDR-Literatur anzutreffen und manchmal überschneiden sie sich sogar, weshalb die Herausforderung für den heutigen Interpreten darin besteht, dasselbe Differenzierungsvermögen anzuwenden, das er bei denjenigen, deren Texte er analysiert, voraussetzt und zu unterscheiden zwischen einer politisch vereinnahmten Literatur und dem durch den Text vermittelten Geschichtsbild.

Bereits die drei erwähnten Beispiele zeigen, dass es mit der Rede vom Mythos Antifaschismus, der als ein «Master-Narrativ» die Darstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR-Literatur wenn nicht dominiert, so doch thematisch kanalisiert und beschnitten habe, nicht so einfach ist. Dasselbe gilt für das von Norbert Otto Eke in seinem Aufsatz identifizierte zweite «Master-Narrativ» der «Wandlungs- bzw. Entwicklungsgeschichte» (vgl. ebd., 91). Wandlungsepen aus den sechziger Jahren wie *Die Abenteuer des Werner Holt* von Dieter Noll (1927) und *Wir sind nicht Staub im Wind* von Max Walter Schulz (1921-1991) entsprachen den kulturpolitischen Forderungen, aber es handelt sich um zwei Werke in einer weit gefächerten Literaturlandschaft¹¹.

¹¹ Max Walter Schulz' *Wir sind nicht Staub im Wind* erschien 1962. Dieter Nolls *Die Abenteuer des Werner Holt* ist eigentlich nur unter Vorbehalt zu den Wandlungsepen zu rechnen. Der erste Band wurde 1960 unter dem Titel *Geschichte einer Jugend* herausgegeben, der zweite Band – *Roman einer Heimkehr* – folgte drei Jahre später und suchte an den Erfolg des ersten Bandes anzuknüpfen. Dort wird die Geschichte des jungen Werner Holt und weiterer Gymnasiasten erzählt, die sich kriegsbegeistert freiwillig zur Flak melden. Desillusionierung und Ernüchterung markieren das Ende für Werner Holt, der in amerikanische Kriegsgefangenschaft gerät. Eine Wandlung findet hier also statt, aber nicht un-

Vielleicht darf als Hypothese, die in einer breiter angelegten Untersuchung zu verifizieren wäre, festgehalten werden, dass es am Medium der Literatur selbst liegt, soll sie gelesen werden, dass sie sich nicht als getreues Sprachrohr einer Partei gerieren darf. Mit Blick auf das Thema ist als vorläufiges Fazit zu notieren, ein ausschließlich ideologiekritisch determiniertes Forschungsparadigma greift bei der Betrachtung der DDR-Literatur selbst in den frühen Jahren zu kurz. Denn schon hier werden Themenkomplexe behandelt, die sich zu der Frage zusammenfügen: Was ist geschehen? Wie war das möglich? und die Rückschlüsse auf den Grad der Unruhe zulassen, eine Art moralischer Beunruhigung angesichts des Geschehenen, die zumindest die Schriftsteller nicht losließ und die der offizielle Antifaschismus-Diskurs nicht stillte.

Es könnte eingewandt werden, ein Buch wie *Das siebte Kreuz*, das Anna Seghers (1900-1983) im Exil geschrieben hatte und das 1942 bereits ins Englische übersetzt worden und im selben Jahr in Mexiko erschienen war, bevor es 1946 zum ersten Mal beim Aufbau-Verlag herauskam, sei in der DDR fester Bestandteil des Lektürekannons gewesen und der kommunistische Widerstand nehme darin einen zentralen Platz ein, schließlich handelt es sich bei dem "Helden" Georg Heisler um einen Kommunisten. Zudem könnte darauf verwiesen werden, dass im Aufbau des Romans das gutartige Volk mit seinen Schwächen und Stärken dem Bösen in Gestalt der Gestapo-Beamten und SS-Leute gegenüberstehe (vgl. Dinter 1994). Vorwürfe wie Plakativität, billiger Gut-Böse-Schematismus sind leicht bei der Hand und damit scheint ein Muster gefunden für andere Werke, die später in der DDR entstanden sind. In dieser Perspektive bietet schon der Roman von Anna Seghers erzählerische und inhaltliche Paradigmata an, die unter der Bezeichnung mythische Schreibweise bzw. den Mythos vom Antifaschismus vermittelndes Erzählen subsumiert werden könnten.

In der Regel geschieht das unter Bezugnahme auf den 1958 erschienenen Roman *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz (1900-1979). Aber die dabei herausgearbeiteten Merkmale ließen sich auch auf Anna Seghers übertragen. Als Belege für eine MYTHISIERENDE SCHREIBWEISE nennt Bienioschek (2002), der Apitz' Roman Modellcharakter bei der «literarische[n] Ausgestaltung des Antifaschismusmythos» (ebd., 135) zuspricht:

ter der Anleitung eines kommunistischen Mentors, sondern unter dem Eindruck der Unmenschlichkeit des Krieges. Im zweiten Band wird Holts beginnendes Leben in der DDR erzählt, wobei auch hier die Wende vom Anhänger der Nazi-Ideologie zum Sozialisten nicht reibungslos verläuft.

- 1) das Vorhandensein eines auktorialen Erzählers, der Wertmaßstäbe formuliert,
- 2) die damit verbundene "Behauptung" von Wirklichkeit – es ist so geschehen, wie es erzählt wird, subjektive Brechungen sind ausgeklammert,
- 3) die klischeebesetzte Figurenzeichnung – Gute und Böse stehen einander gegenüber und es findet weder eine weltanschauliche noch eine sozialökonomische Figurenentwicklung statt,
- 4) die in harmonischer Konfliktlösung auslaufende Romanhandlung,
- 5) die Widersprüche zwischen Romangeschehen und den historischen Tatsachen.

Zum letzten Punkt bemerkt Bienioschek: «Wie im Roman beherrschten auch in der Wirklichkeit des Konzentrationslagers Buchenwald die (deutschen) Kommunisten die Arbeit des illegalen Lagerkomitees. Dieses Komitee arbeitete allerdings durchaus nicht uneigennützig» (ebd., 143). Aus diesem Grund bezeichnet auch Emmerich den Roman als «ein hervorragendes Dokument über charakteristische Legendenbildung» (1997, 136).

Am Beispiel von *Nackt unter Wölfen* zeigt sich jedoch, wie wichtig es ist zu differenzieren zwischen der in der DDR üblichen Praxis der parteipolitischen VEREINNAHMUNG KÜNSTLERISCHER WERKE und dem WERK sowie dem ihm inhärenten Deutungspotential, womit nicht gezeugnet werden soll, dass einige Schriftsteller – unter ihnen zweifelsohne auch Bruno Apitz – sich mit der Rolle identifizierten, die ihnen von den Kulturfunktionären zugewiesen wurde. Emmerich selbst weist darauf hin, dass die SED-Leitung anfangs gar nicht begeistert war über den Publikumserfolg von *Nackt unter Wölfen*, sich aber mit diesem zu arrangieren wusste, indem der Roman in das offizielle Deutungsraaster integriert und zum Musterbeispiel des Sozialistischen Realismus und des Sieges des Menschen über ein unmenschliches System, kurz zum Zeugnis der siegreichen Humanität erklärt wurde (vgl. Emmerich 1997, 135). Wenn nun Apitz so wie bei Bienioschek beurteilt wird, ist damit die Gefahr verbunden, dieses Deutungsraaster weiterleben zu lassen, nur dass es diesmal unter einem anderen Gesichtspunkt dem Roman übergestülpt wird.

Dies vorausgeschickt, sollen die Elemente benannt werden, die in Apitz' Roman die eben genannten Vorwürfe wenn nicht widerlegen, so doch zumindest infrage stellen. ZUR KRITIK AN DER FORM wären zunächst zwei Punkte anzumerken: Patricia Herminghouse (1983) hat darauf hingewiesen, dass sich die Literaten nach Kriegsende mit einer ungeheuren Situation konfrontiert sahen. Unvorstellbare Verbrechen waren ge-

schehen und harrten der Aufarbeitung, die literarischen Modelle jedoch, die zur Verfügung standen, waren die aus den dreißiger Jahren überkommenen: Die Exilschriftsteller knüpften an die ihnen aus dieser Zeit vertrauten Erzählmuster an. Bruno Apitz gehörte zwar nicht zu ihnen – er hatte die Jahre zwischen 1933 und 1945 in Zuchthäusern und Konzentrationslagern, darunter seit 1937 Buchenwald, verbracht, aber er war ebenso wie die emigrierten Schriftsteller schon vor 1933 künstlerisch und literarisch tätig gewesen, so dass die Beobachtung von Herminhouse in gewisser Weise auch auf ihn zutrifft.

Dazu trat die kulturpolitisch verfügte Einkapselung der SBZ/DDR – Texte der literarischen Moderne, mit denen sich vor allem die jüngere Generation der in den zwanziger Jahren Geborenen hätte vertraut machen müssen, da sie im Nationalsozialismus Kindheit und Jugend verlebt und deshalb diktatur- und kriegsbedingt keinen Zugang zur Weltliteratur hatte, ganz zu schweigen von Autoren jüdischer Herkunft wie Kafka – diese Texte waren auch nach 1945 in einem Teil Deutschlands tabu, insoweit sie im “falschen”, ideologisch “rückständigen” Teil der Welt entstanden waren und/oder verehrt wurden¹². Werden diese politisch-kulturellen Bedingungen in Betracht gezogen, erscheint es problematisch, Erzählhaltung und -stil in damals verfassten Werken der DDR-Literatur dahingehend auszulegen, durch sie sei *bewusst* ein Mythos gepflegt worden.

ZUR INHALTLICHEN KRITIK ist anzumerken, dass der Vorwurf einer fehlenden Figurenentwicklung nicht berechtigt ist und paradoxerweise so, wie er von Bienioschek formuliert wurde, fatal an einen Topos der DDR-Kritik erinnert. Denn sie findet statt und zwar auf der *moralischen Ebene*: Einer der beiden KONFLIKTE, die für den spannungsgeladenen Erzählduktus verantwortlich sind, erwächst der Frage “Das Kind oder das Lager?”. Die Konfliktlösung bringt es mit sich, dass der Begriff der PFLICHT differenziert wird, so dass der Leser sich einmal mit einem Pflicht-Verständnis konfrontiert sieht, bei dem die Entscheidung der Partei und Parteidisziplin als unumstößliche Handlungsmaßstäbe gelten, und daneben ein Pflicht-Begriff präsentiert wird, bei dem der Akzent auf dem

¹² Der junge viel versprechende Leipziger Autor Erich Loest wurde 1957 auch deswegen zu sieben Jahren Zuchthaus verurteilt, weil er sich einige Jahre zuvor um die Gründung eines Klubs junger Künstler bemüht hatte, in dem u.a. die Werke von Kafka und Proust diskutiert werden sollten, die als “dekadente Schriftsteller” auf dem Index der sozialistischen Kulturfunktionäre standen. In seinem *Lebensbericht* lässt er plastisch die Vernehmungsszenenerie wieder aufleben und bemerkt: «Im Protokoll schrieb der Vernehmer Kafka beharrlich mit ff» (Loest, Riß, 322).

spontanen Empfinden liegt und gleichsam der "innere Kompass" als konstituierendes Element fungiert. Neben der Parteidisziplin, so muss der Hardliner Herbert Bochow erkennen, existiert eine «höhere Pflicht», an die der Handelnde sich zu halten hat. Dem Prozess der Auffächerung des Pflicht-Begriffs, der an zwei Figuren vorgeführt wird, ist ein gewisses subversives Potential inhärent, insofern individuelle Entscheidung und Parteidisziplin einander ausschließend gegenüberstehen und letztere relativiert wird. Das geschieht, weil der Kapo der Effektenkammer Höfel den von Bochow erteilten und mit dem Schutz der Lagerhäftlinge motivierten Befehl, das Kind mit dem nächsten Transport wegzuschicken, nicht ausführt, was ihm den Vorwurf des Disziplinbruchs einbringt. Hier jedoch schaltet sich der Erzähler ein und deutet Höfels Ungehorsam als «geheimnisvolle[n] menschliche[n] Widerstand» (Apitz, *Wölfe*, 136). Die eigenmächtige Tat Höfels setzt den Auftakt zu einer Art ethischer Bekehrung bei dem Vorsitzenden des illegalen Internationalen Lagerkomitees:

Bochow spürte, daß es jenseits des Verstandes eine unergründbare Tiefe gab, in der alle Worte und Gedanken ohne Echo waren und aus der keine Antwort kam. Vielleicht hatte Höfel in diese Tiefe hinabgesehen und das Selbstverständliche getan ohne Frage und Antwort. Ein Mensch, der Anspruch erhebt, diesen Namen zu tragen, muß sich in all seinem Tun stets für die höhere Pflicht entscheiden. (Apitz, *Wölfe*, 144)

Diesen Zeilen haftet ein propagandistischer Wert insofern an, als dass sie Einblick in die Gedankenführung eines KZ-Häftlings gewähren, der unter furchtbaren Bedingungen um seine Menschlichkeit ringt. Der Vorbildcharakter kommt dabei umso stärker zum Tragen, als dass Bochow sich für das Lager mit seinen tausenden Häftlingen verantwortlich fühlt und es mit Gegnern zu tun hat, die – grausam und unbarmherzig – zu keiner menschlichen Regung mehr fähig scheinen. Für diese Untersuchung gilt es jedoch festzuhalten, dass Bochow durchaus eine Entwicklung durchläuft, in deren Verlauf er lernt, dass jemand wider die Partei und ihre Beschlüsse, aber dennoch – menschlich – richtig handeln kann:

Disziplinbruch? Ja, es war und blieb einer!
Doch der Ärger darüber verwandelte sich jetzt in Bochow, und er sah, daß die Tat jenes schweigenden Unbekannten gut war und tief menschlich, und er sah, daß der schweigende Unbekannte schützend die Hand vorgehalten hatte vor sie alle. Sah, daß jener die Disziplin hatte durchbrechen *müssen*. Weil in der Wahl zwischen zwei Pflichten stets die höhere und dringendere entschied. (Apitz, *Wölfe*, 281; Herv. v. m.)

Unmissverständlich lautet die Botschaft, im Zweifelsfall muss jeder nach seinem eigenen Gesetz entscheiden und handeln; zugleich dient der Lernprozess Bochows als Kontrastfolie, vor der die uneigennützigere Tatbereitschaft einiger Häftlinge, die ihr Leben für das Kind riskieren, nur umso heller erstrahlt.

Ein anderer Vorwurf gegenüber dem Buch, wonach Apitz den Mythos von der Selbstbefreiung des Lagers am 11. April 1945 kultiviere, kann beim Lesen des Romans auch nicht unwidersprochen hingenommen werden: Zwar befreien sich die Häftlinge, aber das geschieht, nachdem die SS-Spitzen das Lager bereits verlassen haben, d.h. die Befehlskette schon unterbrochen ist und tatsächlich schildert Apitz keine heroischen Kampfszenen¹³. Vom Roman zu unterscheiden sind dagegen Interviews, in denen Apitz tatsächlich diese Legende gepflegt hat.

Ein letzter und wichtiger Punkt betrifft die *Darstellung der Kommunisten* und *des kommunistischen Widerstands im Lager*. Schon die Ausführungen zu dem moralischen Konflikt legen nahe, dass sich die Kommunisten nicht durchweg als Identifikationsfiguren für den Leser anbieten, hinzu tritt, dass die problematische Seite der geheimen Dominanz des Lagergeschehens durch die Kommunisten durchaus nicht verschwiegen wird. In einem kurzen Dialog zwischen dem Lagerältesten Walter Krämer und einer anderen Figur tritt sie unvermittelt zutage: So bemerkt ersterer anlässlich der Zusammenstellung der Transporte, die den Blockältesten obliegt und bei der darauf geachtet wird, dass nur die Schwächsten und Kranken mitkommen: «wir sind doch eine verdammt hartgesottene Gesellschaft geworden ...». Die erstaunte Gegenfrage lautet: «Wir? Wen meinst du?» und Krämer antwortet schonungslos offen: «Uns!» (Apitz, *Wölfe*, 51). Indirekt wird hier thematisiert, wie das Überleben in einer totalitären Ordnung dazu führt, dass sich DIE OPFER AN DIE TÄTER IN VERHALTEN UND DENKEN ANPASSEN – ein Aspekt, den Hannah Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (dt. 1955) als Kennzeichen totalitärer Systeme herausgearbeitet hat. Dieses kompromittierende Charakteristikum hätte nicht zu der offiziellen Lesart des Antifaschismus gepasst, weshalb es nicht

¹³ Die literarische Darstellung des Geschehens – der Befehl der SS, Juden und sowjetische Kriegsgefangene auf die Todesmärsche zu schicken, um so ab März 1945 die Evakuierung des Lagers einzuleiten, die Hinhaltetaktik der deutschen Kommunisten, die den Befehl zur bewaffneten Eroberung der Lagertürme und des Tores erst erteilten, als die Ankunft der amerikanischen Truppen von Stunde zu Stunde absehbar war – deckt sich durchaus mit den historischen Tatsachen, wie sie Niethammer (1994, 64f.) schildert.

verwundert, dass es in der Präsentation der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald zu DDR-Zeiten verschwiegen wurde¹⁴.

Es gehört zum didaktisch ausgelegten Selbstverständnis des Schriftstellers Apitz, dass er den Leser mit einer derartig beunruhigenden Aussage nicht allein lässt, weswegen der Erzähler kommentiert: «Das erbarungslose Gesetz der Notwehr hielt traurige Auslese» (Apitz, *Wölfe*, 50). Es ist jedoch fraglich, ob diese Begründung genügt, die durch die geschilderten Ereignisse beförderte Einsicht zu verwischen, die Moral der Täter und die der Opfer unterscheidet sich eigentlich kaum voneinander, wenn es ums Überleben geht. Der Roman von Apitz ist sicher nicht erhaben über Kritik, aber der Vorwurf, an einer auf plakativem Wege vorgenommenen Legendenbildung mitgewirkt sowie die jüdischen Opfer vorbehaltlich ausgeblendet zu haben (Eke 2006), erscheint ungerechtfertigt, weil seinerseits von Stereotypen diktiert: Paradoxerweise wird die Perspektive der DDR-Literaturkritik übernommen, diesmal geht es jedoch nicht um die vereinnahmende Eloge des Buches als Beispiel dafür, dass der Antifaschist der bessere Mensch sei, sondern um den Nachweis ideologisch motivierter Geschichtsfälschung. Was dabei ganz aus den Augen verloren wird, ist der Roman selbst als streitbares, aber nichtsdestotrotz ernst zu nehmendes literarisches Zeugnis.

Zusammenfassung und Ausblick auf die siebziger Jahre

Die im Titel formulierte Frage «Mythos Antifaschismus?» wird mit Blick auf die DDR-Literatur der frühen Jahrzehnte an dieser Stelle mit NEIN beantwortet. Diese Antwort erwächst der Betrachtung einiger ausgewählter Werke und ist darum hinsichtlich ihrer Repräsentativität anfechtbar, dennoch ist zu betonen, dass mit Texten von Apitz, Fühmann und Seghers Werke herangezogen wurden, die zum literarischen Kanon der DDR gehörten und denen demnach eine Breitenwirkung zukam. Eine der beiden eingangs gestellten Fragen lautete: Wie wird die Vergangenheit bzw. das Verhältnis zu ihr wie, wann und warum in der Literatur dargestellt? Es bedürfte für eine erschöpfende Erkundung des Warum unter Einbeziehung der kulturpolitischen Entwicklung in der DDR mehr Raum als hier zur Verfügung steht; daher soll eine Antwort nur skizziert und als These formuliert werden: Die Analyse einiger Werke der DDR-Literatur hat gezeigt, dass von Anfang an ein LEITMOTIV im Verhältnis zur Vergangenheit die Thematisierung von *Schuld* darstellt, und zwar in ihren Varia-

¹⁴ Zu der Vorgehensweise und den Motiven vgl. Niethammer (1994).

tionen der Verantwortung des deutschen Normalbürgers (Kerckhoff, Bredel) ebenso wie als Verantwortung des Soldaten und des von der SS mit Macht ausgestatteten KZ-Häftlings (Fühmann, Apitz). Daneben existieren auch andere Texte, die eine eindeutig legitimatorische Aufgabe erfüllen, indem sie die WANDLUNG eines Menschen zum aufbauwilligen Sozialisten darstellen (Schulz, Noll). Im Gegensatz zur ersten Textgruppe fügen sie sich in das Motivationsgefüge, für das der Antifaschismus-Mythos steht: unter einem psychologischen Gesichtspunkt hieß das, der Bevölkerung ein Bild ihrer selbst zu vermitteln, das erlaubt, sich mit den "Siegern der Geschichte" zu identifizieren, so dass die Frage nach eigener Verantwortung in den Hintergrund rückte und Energien freigesetzt wurden für die Bautaten der Gegenwart. Texte wie *Nackt unter Wölfen*, *Kameraden*, *Frühlingssonate* konnten diese Funktion nicht unbedingt erfüllen, aber sie konnten kulturpolitisch vereinnahmt werden und im Sinne des antifaschistischen Grundkonsens gedeutet werden.

Dem Versuch einer politischen Instrumentalisierung waren Texte, die während der fünfziger und sechziger Jahre entstanden, verstärkt ausgesetzt. Neben der Konkurrenz der beiden deutschen Staaten spielte eine wichtige Rolle auch die zwischen Politikern und Intellektuellen (Mittenzwei 2003). In den SIEBZIGER JAHREN setzen sich neue Töne bei der literarischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus durch: Texte wie *Der Aufenthalt* (1977) von Hermann Kant (1926), *Tod am Meer* (1977) von Werner Heiduczek (1926), *Kindheitsmuster* (1976) von Christa Wolf (1929), Franz Fühmanns Ungarn-Tagebuch *22 Tage oder die Hälfte des Lebens* (1973) erscheinen und signalisieren eine Hinwendung zur Vergangenheit auch unter NEUEN FORMALEN VORZEICHEN, wie Ich-Erzähler und Durchbrechen der Authentizitätsillusion zugunsten einer «subjektiven Authentizität» (Christa Wolf in einem gleichnamigen Gespräch mit Hans Kaufmann 1973). Das wird möglich, weil die Doktrin des Sozialistischen Realismus an Bindungskraft verloren und sich ein Verhältnis zwischen Intellektuellen und Partei herausgebildet hat, in dem beide ihre gegenseitige Abhängigkeit voneinander anerkennen. Die Thematik der Schuldverstrickung und des Mitläufertums dominiert diese Texte und wird besonders bei Wolf, Fühmann und Heiduczek psychologisch-introspektiv ausgelotet. Alle Autoren wurden in den zwanziger Jahren geboren, erlebten ihre frühe Sozialisation während des Nationalsozialismus und stellen sich nun ihrer eigenen Verwicklung. Wie in den früheren Texten steht dabei die PERSÖNLICHE VERANTWORTUNG – die Zeitgenossenschaft – im Vordergrund, allein dass der Blick autobiographisch getönt ist und die Diskrepanz zwischen dem Mythos, im Grunde seien in der DDR fast alle Antifaschisten gewesen,

und der individuellen Erfahrung des alltäglichen Faschismus, des normalen Lebens während der Jahre von Diktatur, Vernichtung, Krieg durch die Literatur offengelegt wird. Zusätzlich wurde die vermittels der Literatur schon immer parallel zum offiziellen Antifaschismus gestellte und diesen in gewisser Weise unterlaufende Frage nach persönlicher Verantwortung in den siebziger Jahren um die Frage nach KONTINUITÄTEN ergänzt.

In der Regel wird in diesem Zusammenhang als beispielhaft Christa Wolf genannt: die Besonderheit von Aufbau und Inhalt ihres sich jeder Gattungsbezeichnung entziehenden Textes *Kindheitsmuster* spielt dabei ebenso eine Rolle wie die Ambivalenz der Autorin und ihr Schwanken zwischen Kritik an der DDR und Loyalität ihrem Staat gegenüber, unerachtet der Tatsache, dass diese Ambivalenz keineswegs nur in der DDR anzutreffen war und ist. Wenn an dieser Stelle zum Abschluss der Blick bei *Kindheitsmuster* verweilt, dann geschieht das aus zwei Gründen: zum einen bildet die Frage, was die Literatur für die Geschichtswissenschaft und die Vermittlung von Geschichte tun kann, einen Leitimpuls der Erzählerin, zum anderen bedeutet das konkret, sich einzulassen auf die eigene nationalsozialistische Vergangenheit. Indem sie für sich selbst einer Frage nachgeht, die Fühmann wenige Jahre zuvor gestellt hatte, nämlich: «Was heißt denn das überhaupt: ein Mensch verändert, wandelt, verwandelt sich?» (Fühmann, *22 Tage*, 102), bezieht sie kritisch Stellung zu einer Geschichtsnarration, für die der Faschismus mit der Umwälzung der Eigentumsverhältnisse beseitigt ist¹⁵.

Bei Christa Wolf transformiert sich der literarische Text nicht allein in ein Medium für Lesende, um sich kraft Imagination und Empathie geschichtlichen Ereignissen zu nähern und zu ihnen mittels der literarischen Figuren beurteilend Stellung zu beziehen. Vielmehr wird er für die Autorin zur Reflexionsbasis bei einer anhaltenden Selbstverständigung über die Möglichkeiten authentischen Erinnerns und – noch wichtiger – wahrheitsgemäßen Berichtens über das Erinnerte. Die Zusammenführung verschiedener Zeitebenen trägt der Einsicht Rechnung, dass die Erinnerung sich im Zusammenspiel mehrerer Momente konfiguriert: der Zeitpunkt des Erinnerns determiniert den Inhalt der Erinnerung und beide stehen wiederum unter dem Einfluss des Augenblicks, in dem Bericht erstattet

¹⁵ Wie wichtig die Auseinandersetzung mit dieser Frage nicht nur für die Angehörigen der Generation der in den zwanziger Jahren Geborenen ist, sondern für die gesamte Gesellschaft, zeigte im Sommer 2006 die Welle der Entrüstung, die durch die Feuilletons in- und ausländischer Zeitungen lief, als Günter Grass "enthüllte", als Siebzehnjähriger Mitglied bei der Waffen-SS gewesen zu sein.

werden soll über das Erinnernte. Der literarische Text weist den Vorteil auf, dass in ihm diese Auffächerung des Phänomens "Erinnerung" in mindestens drei Gleichzeitigkeiten gegenwärtig bleibt und damit das Bewusstsein für Willkür und Manipulierbarkeit des Gedächtnisses.

Der UMGANG MIT DER GESCHICHTE rückt bei dieser Autobiographie der besonderen Art in den Vordergrund – es sind fast drei Jahrzehnte vergangen, das Schlagwort von der "Bewältigung" der Vergangenheit macht die Runde, da scheint es an der Zeit zu prüfen, ob es wirklich schon so weit ist, ob nun nicht erst der richtige Moment gekommen ist, die eigene Zeitgenossenschaft damals zu thematisieren. Die Ausflucht, man sei damals doch zu jung gewesen, um zu verstehen, wird durch den rekonstruierten Erinnerungsprozess und das Erinnern selbst widerlegt: Nellys Geschichte zeigt, «daß sie im Grunde Bescheid wußte, ohne unterrichtet zu sein» (Wolf, KM, 365). Durch die zeitliche Distanz ist die Bereitschaft gereift, sich einzulassen auf die Frage des im Mai 1945 auf der Flucht getroffenen KZ-Häftlings: «Wo habt ihr bloß alle gelebt?» (Wolf, KM, 56). Der Versuch, sich an eine Antwort heranzutasten, rückt automatisch die Art und Weise der GESCHICHTSVERMITTLUNG in den Blick. Denn einerseits vermag die Ich-Erzählerin auf ihr Wissen über die Familie und Selbst-Erlebtes zurückgreifen, andererseits hat sie jedoch schon mit der Generation der Nachgeborenen in der Person ihrer Tochter Lenka zu tun und damit stellt sich ihr das Problem, wie die Zeit des Nationalsozialismus im öffentlichen Diskurs behandelt wird, kurz die Frage nach dem öffentlichen Gedächtnis in der DDR.

Die Auseinandersetzung mit ihm erfolgt durch Andeutungen, die als Seitenhiebe gegen das Selbstbild des eigenen Staates aufgefasst werden können. So etwa, wenn mit dem Onkel Hannes der Widerpart zum antifaschistischen Spanienkämpfer auftritt und er eingeführt wird mit den Worten «Spanien. (Wer nicht kämpft, verfault.)» (Wolf, KM, 196). Wer das in der DDR las, assoziierte bei diesem Satz unwillkürlich die Roten Brigaden, die sich aus Kommunisten verschiedener Länder zusammensetzten und unter glühendem Himmel die junge Republik gegen die faschistischen Truppen Francos verteidigten. Umso stärker frappt dann die Information, dass Onkel Hannes auf der anderen Seite in der Legion Condor kämpfte, d.h. zu jenen gehörte, die anonym unter der Sammelbezeichnung "Faschisten" in der offiziellen Geschichtsschreibung weiterlebten.

Handelt es sich hier um ein subtiles Spiel mit der Assoziationsmarke "Spanien", so erfolgt die Auseinandersetzung der Autorin mit dem Thema "Geschichte in der DDR" offen und gleichsam frontal, wenn es um INSTITUTIONEN DER ERINNERUNGSKULTUR geht: die Schule und die Mahn-

und Gedenkstätte Buchenwald. Erstaunt und mit Unbehagen registriert die Erzählerin die Abwesenheit des administrativen Strategen der Judenvernichtung Adolf Eichmann im *Lehrbuch für Geschichte*, 9. Klasse, ihrer Tochter Lenka, die sich denn auch an ihre Eltern wendet: «Dieser Eichmann, fragte Lenka neulich, wer ist das denn eigentlich» (Wolf, KM, 307). Beim Durchblättern des Geschichtsbuchs wird zweierlei deutlich – in welchem Maße die ökonomistische Geschichtsinterpretation die Lehrbuch-Autoren lenkte und die so entstandene Präsentation der Tatsachen an den fünfzehnjährigen Schülern vorbezielte:

In ihrem Geschichtsbuch ist auf der Seite 206 das Lagertor von Auschwitz-Birkenau abgebildet (Lenkas Assoziation ist: Franci. Franci aus Prag, die sie seit ihrer frühen Kindheit kennt, ist durch dieses Tor gegangen). Darunter stehen vier Zitate aus einem Briefwechsel zwischen der I.G. Farben und dem Konzentrationslager Auschwitz betreffs einer Lieferung von Frauen aus dem KZ an das Werk zu Versuchszwecken, für die ein Stückpreis von 170 Mark festgesetzt wird; 150 Frauen sterben an den Versuchen, wird präzise mitgeteilt. «Wir werden Sie in Kürze betreffend einer neuen Lieferung benachrichtigen». Lenka hat keine Assoziation.

Was ist ihr I.G. Farben? (Wolf, KM, 308)

Untergründig schwingen nicht nur in dieser Passage, sondern im gesamten elften Kapitel, das um Betroffene und Nicht-Betroffene der “Endlösung” kreist, Fragen mit: Was bringt so eine Geschichtsdarstellung für die Erziehung von jungen Leuten zu Menschen, die klug, phantasievoll, wissend genug sind, um neuerlichen Anfängen zu wehren? Was bedeutet es heutzutage Geschichte zu lehren, was kann man von den Geschichtsbüchern der jungen Generationen verlangen? Zugleich wird als ein Kriterium für guten Geschichtsunterricht die Herstellung von Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart genannt – das Angebot von “Geschichten”, welche die Jugendlichen aus dem eigenen Familien-, Bekannten-, Freundeskreis kennen, von Parallelen auch, die zeigen, die behandelte Problematik ist nicht vergangen, sondern jederzeit aktuell.

Lenka berichtet schließlich auch von der Gleichmütigkeit ihrer Klassenkameraden beim Betrachten der Karte, in der die Konzentrationslager eingezeichnet sind, was in der Erzählerin das etwas unwillige Eingeständnis hervorruft, es sei eigentlich legitim und wünschenswert, «daß diesen Kindern kein Schuldgefühl mehr aufkommt» (Wolf, KM, 309). Damit parallel gesetzt werden Eindrücke aus Buchenwald, genauer, Beobachtungen der Besucher dieser Mahn- und Gedenkstätte, die sich lesen wie Pro-

legomena für eine Diskussion über Nutzen und Wert von Erinnerungs-orten. Zwar beharrt die Erzählerin auf der Wahrung von Pietät und äußert ihr Missfallen angesichts essender und Musik hörender Besucher sowie eines professionell organisierten Erinnerungstourismus, aber das genügt nicht, um den Schatten aufzuheben, der auf die DDR als vorbildliche Erinnerungsgesellschaft gefallen ist. Zusätzlich in Frage gestellt wird dieses Bild durch den Bericht über sexistische und polenfeindliche Lieder, die junge DDR-Bürger im sozialistischen Ausland (Tschechoslowakei) unge- niert zum Besten geben (Wolf, KM, 373f.).

Kritisch reflektiert die Erzählerin zudem über einen anderen Topos des offiziellen Antifaschismus: die HELDENVEREHRUNG. In dem Wunsch, der vielleicht ein Bedürfnis ist, uns die Opfer – die KZ-Häftlinge – als Helden vorstellen zu können, sieht sie einen Gradmesser dafür, wie tiefgreifend die Verunsicherung angesichts des ungeheuren Ausmaßes des Verbre- chens ist, und formuliert die Forderung, auch über die “Muselmänner” zu sprechen, um das ganze Ausmaß des «Menschenhasses» (Wolf, KM, 439) sichtbar zu machen und vor diesem Hintergrund sich vielleicht über die Frage Klarheit zu verschaffen, welche die Nachgeborenen am meisten an- geht: Wie konnte das geschehen?

Der Vorwurf, Christa Wolf habe in öffentlichen Äußerungen sowie in *Kindheitsmuster* im Vergleich zur BRD der DDR eine größere moralische Integrität bescheinigt, was den Umgang mit dem Faschismus anbelangt (Dinter 1994, 94; Bienioschek 2002, 177¹⁶), hält in Anbetracht dieser Überlegungen, die sich bei näherem Hinschauen als eine problemorientierte Charakterisierung des offiziellen Gedächtnisses der DDR entpuppen, nicht stand. Oft wird zur Untermauerung dieses Vorwurfs die Eingangss- zene aus dem Kapitel 15 angeführt. Sie gemahnt ein wenig an eine Ver- suchsanordnung bei einem Experiment: die Autorin/Erzählerin hat das 11. Kapitel öffentlich in einer Schweizer Stadt vorgelesen und berichtet nun über drei Reaktionen von Altersgenossen. Da ist zunächst der unter Schuldgefühlen gegenüber den Juden Leidende, dann derjenige, der die Auseinandersetzung mit den aktuellen Erscheinungen des Faschismus für wichtiger erachtet als die Beschäftigung mit seinen vergangenen Formen und schließlich folgt der Überlebende jüdischer Herkunft, den die Erzäh-

¹⁶ Bienioschek erkennt die Zeichen eines «veröffentlichungsstrategischen Kurses» (ebd.) im Roman, in dem einerseits Verhaltensmuster und psychische Konstellationen aufgezeigt würden, die Nationalsozialismus und DDR miteinander verbinden, in dem andererseits die DDR aber als derjenige deutsche Staat präsentiert werde, in dem mit den Verbrechen des Faschismus radikal abgerechnet worden sei.

lerin von der Veränderung in wenigstens einem Teil Deutschlands zu überzeugen sucht: «Dort, wo du lebst, hätte niemand die Erwähnung von Auschwitz öffentlich als ‐Pflichtübung‐ bezeichnen können». Dieser Satz, Ausdruck der Loyalität gegenüber der DDR und des Stolzes auf den eigenen Staat, wird durch die skeptische Antwort des Gegenübers merklich abgeschwächt: «Hoffentlich, sagt er. Hoffentlich. Wenigstens nicht öffentlich.» (Wolf, KM, 403). Es ist nicht ganz klar, wer die abschließende Einschränkung vornimmt, der Mann oder die Erzählerin, die auf das Misstrauen des Mannes reagiert und einlenkt. Was in jedem Fall bleibt, ist Verunsicherung beim Lesenden, ob es wirklich so sei, wie die Erzählerin behauptet, eine Verunsicherung, die durch die vorhergehenden Berichte über Geschichtsunterricht und Erinnerungstourismus eher verstärkt denn gemildert wird.

Kindheitsmuster ist ein Buch, das den Auftakt zu einer ‐Zeit [...], da man offen und frei über alles werden reden können‐ (Wolf, KM, 468) selber vorwegnimmt. Die Kriegsfolgen für die Deutschen werden nicht ausgespart, wobei die offizielle Sprachregelung, welche die Flucht zur ‐Umsiedlung‐ deklarierte, und die Komplizenschaft der Literatur bei der Durchsetzung dieses Wortgebrauchs ebenso kritisch vermerkt werden wie die Folgen politisch-ideologischer Gedächtnislenkung, was die unmittelbare Nachkriegszeit anbelangt. Dass deutsche Frauen von sowjetischen Soldaten vergewaltigt wurden, passte nicht in das Geschichtsbild und die Folgen spürt die Erzählerin bei einem Gespräch mit einem Taxifahrer, bei dem sie erkennt, dass sich ‐Befreiung‐ ebensowenig datieren lässt wie Vergangenheitsbewältigung. Während der Fahrt werden individuelle Erinnerungen abgerufen und dabei kommt zum Vorschein, wie sich der Sichtwinkel des Einzelnen verfestigt, wenn er sich mit seinen Erfahrungen im öffentlichen Diskurs nicht wiederzuerkennen vermag: die Russen haben gewütet und ‐Ja: Wenn sich der Deutsche auch so was hätte zuschulden kommen lassen. Aber ich sage Ihnen: Dazu hatten wir ja auch gar nicht die Zeit! Es liegt uns auch nicht‐ (Wolf, KM, 465). Diese Ansicht hat sich in dreißig Jahren festgesetzt und die Erzählerin weiß bereits im Voraus, dass die fünfzehn Minuten Taxifahrt nicht genügen werden, das Bild von der sauberen Wehrmacht zu erschüttern. Wieder wurde einer Stimme Raum gegeben, die ausschert aus der kollektiv eingeübten Geschichtsnarration. Es sind diese alltäglichen Szenerien, durch deren Beschreibung Christa Wolfs Buch ein Instrument der Kritik am Widerspruch zwischen propagiertem und einem potentiellen öffentlichen Gedächtnis wird, das sich über die Rezeption literarischer Texte herausbildet.

Literatur wird in diesem Zusammenhang zum Versuchsfeld für das

noch fehlende «moralische Gedächtnis» (Wolf, KM, 53), dem es obliegt, Verblendungs- und Illusionsmechanismen zumindest zu problematisieren. Dazu gehört auch die an Wissen grenzende Ahnung, selbst zu Verbrechen verführbar gewesen zu sein:

Bestimmte Erinnerungen meiden. Nicht davon reden. Wörter, Wortreihen, ganze Gedankenketten, die sie auslösen konnten, nicht aufkommen lassen. Bestimmte Fragen unter Altersgenossen nicht stellen. Weil es nämlich unerträglich ist, bei dem Wort "Auschwitz" das kleine Wort "ich" mitdenken zu müssen: "Ich" im Konjunktiv Imperfekt: Ich hätte. Ich könnte. Ich würde. Getan haben. Gehorcht haben. (Wolf, KM, 303)

Mit diesem Bekenntnis steht die Autorin in der DDR-Literatur nicht allein¹⁷. Auschwitz, Sammelbegriff für alle nationalsozialistischen Verbrechen, markiert die äußerste Grenze eines Weges, den Christa Wolf in *Kindheitsmuster* unter dem Zeichen *ihrer* Antwort auf die Frage: «Was heißt das: sich verändern?» abschrift und die lautete: «Ohne Wahn auskommen lernen.» (Wolf, KM, 195). In dieser Feststellung impliziert war eine Herausforderung für die eigenen Politiker und Kulturfunktionäre, die es sich mit der Geschichte vom Faschisten, der sich im antifaschistischen Staat zum Sozialisten wandelt, zu leicht gemacht und an der eigentlichen Problematik – dem Harmoniebedürfnis und der «Glücksbesessenheit» (Wolf, KM, 201) – vorbeigesehen hatten.

Texte wie die von Fühmann und Wolf zeigen jedoch auch, dass der Antifaschismus-Diskurs Menschen, die bis 1945 keine Antifaschisten waren, unter beträchtlichen Legitimations- und Reflexionsdruck setzen konnte und in gewisser Weise die Entstehung von literarischen Werken beförderte, die als Beiträge zur Herausbildung eines kollektiven Gedächtnisses nichts von ihrer Bedeutung eingebüßt haben.

Der öffentliche Antifaschismus-Diskurs wurde zunehmend fragwürdig in den letzten beiden Jahrzehnten und dies *aufgrund* literarischer Werke. Das aus der BRD übernommene Konzept der "VERGANGENHEITS-BEWÄLTIGUNG" (seit 1960) spielte dabei eine entscheidende Rolle, er-

¹⁷ Fühmann stellt in seinem Ungarn-Tagebuch jene Frage im Konjunktiv Imperfekt, die Christa Wolf hier für sich beantwortet: «Gesetzt, du wärest nach Auschwitz kommandiert worden, was hättest du dort getan?» (Fühmann, 22 *Tage*, 185). Einwände, wie der Hinweis auf den rein hypothetischen Charakter, lässt Fühmann nicht gelten; stattdessen stößt er zur Quintessenz des Faschist- und Soldatenseins vor: «Du hättest in Auschwitz vor der Gaskammer genau so funktioniert, wie du in Charkow oder Athen hinter dem Fernschreiber funktioniert hast: Dazu warst du doch da, mein Freund» (ebd., 186).

laubte es doch, einen kritischen Blick auf die “Sieger der Geschichte” zu werfen. Die häufige Verwendung des Begriffs in der literarischen *und* politischen Debatte darf als Signal für die Delegitimierung des offiziellen Antifaschismus-Gedächtnisses in der DDR gewertet werden (Peitsch 1995, 116). Allerdings war die Literatur, wie schon anhand früherer Texte nachzuweisen versucht wurde, *nie* nur Erfüllungsgehilfin der Partei. Vielmehr bot sie immer auch eine Plattform für Parallel- bzw. Gegendiskurse sowie eine eigenständige Annäherung an geschichtliche Ereignisse, wie das Beispiel des “Mythos Antifaschismus” zeigt.

Verzeichnis der zitierten Literatur

Primärtexte

- Apitz, Bruno: *Nackt unter Wölfen*. Berlin: Aufbau, 92006.
- Bredel, Willi: *Frühlingssonate*, abgedruckt in: *Fünfzig Erzähler der DDR*. Hrsg. v. Richard Christ und Manfred Wolter. Berlin: buchclub 65, 1974.
- Fühmann, Franz: *Kameraden*, in: Ders.: *Erzählungen 1955-1975*. Rostock: Hinstorff Verlag, 1980.
- 22 Tage oder die Hälfte des Lebens. (Neuausgabe) Rostock: Hinstorff Verlag, 1999.
- Heiduczek, Werner: *Tod am Meer*. Berlin: Aufbau, 1999.
- Kerckhoff, Susanne: *Berliner Briefe*, in: *Die Welt ist eine Schachtel. Vier Autorinnen der frühen DDR*. Hrsg. v. Ines Geipel. Berlin: Transit, 1999.
- Loest, Erich: *Durch die Erde ein Riß. Ein Lebenslauf*. München: dtv, 52005.
- Seghers, Anna: *Das siebte Kreuz*. Berlin: Aufbau, 71997.
- Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*. Berlin: Aufbau, 121990.

Sekundärtexte

- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck, 2006.
- Bienioschek, Jens: «Wir und nicht sie». *Gemeinschafts- und nationenbildende Diskurse in Werken der DDR-Literatur*. Diss. Göttingen, 2002.
- Die DDR stellt sich vor*. Panorama DDR. Dresden: Verlag Zeit im Bild, 1983.
- Dinter, Ingrid: *Unvollendete Trauerarbeit in der DDR-Literatur. Ein Studium der Vergangenheitsbewältigung*. New York; Bern; Berlin u.a.: Lang, 1994 (DDR-Studien/East German Studies; 7).
- Eke, Norbert Otto: «Konfigurationen der Shoah in der Literatur der DDR», in: *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. v. N. O. Eke, Hartmut Steinicke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006, S. 85-106.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer, 21997.

- Geerds, Hans Jürgen: «Zur Thematik des Antifaschismus in der Geschichte der DDR-Prosa», in: *Zeitschrift für Germanistik* 1/1980, S. 71-81.
- Herminghouse, Patricia: «Vergangenheit als Problem der Gegenwart: Zur Darstellung des Faschismus in der neueren DDR-Literatur», in: *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Hrsg. v. P. U. Hohendahl, P. Herminghouse. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983 (ed. suhrkamp, N.F. 174), S. 259-94.
- Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen*. 3 Bde. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Jürgen Geerds. Berlin: Volk und Wissen, 1987.
- Mittenzwei, Werner: *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*. Berlin: AtV, 2003.
- Niethammer, Lutz: *Der "gesäuberte" Antifaschismus*. Berlin: Akademie-Verlag, 1994.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004 (Sammlung Metzler, 347).
- Peitsch, Helmut: «Zur Geschichte von "Vergangenheitsbewältigung": BRD- und DDR-Kriegsromane in den fünfziger Jahren», in: *1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Hrsg. v. Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse u. Mitarb. v. A. Visser. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1995 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 38-39), S. 89-118.
- Steininger, Rolf: *Deutsche Geschichte. Darstellungen und Dokumente in vier Bänden. Band 1: 1945-1947*. Frankfurt/Main: Fischer, 2002.

Nadia Centorbi
(Catania)

L'epistolario di Heinrich von Kleist

1. Tra ricerca e "perversione"

Se c'è uno strumento maligno, riservato ai posteri per mettere a nudo il vissuto e le debolezze di uno scrittore, questo va ricercato nelle pieghe dell'epistolario che egli ha lasciato morendo. Tanto più se lo scrittore non si è curato in vita di utilizzare l'epistola come genere letterario: operazione che può consentirgli la cernita degli argomenti da tramandare ai posteri, emendando volutamente dalle sue lettere le debolezze più sconvenienti e facendo del suo epistolario una sorta di *speculum virtutis*. Scrittori d'ogni tempo hanno lasciato ai posteri le loro lettere, ma se anche le *epistulae ad familiares* di Cicerone sono servite ai suoi postumi detrattori per mettere alla berlina le incongruenze di spirito di un autore pur sagacissimo, si può bene immaginare che cosa le generazioni successive a Kleist abbiano fatto delle povere reliquie cartacee di un poeta problematico, oscuro, misconpreso dai contemporanei e suicida.

L'epistolario di Kleist non rientra nell'ambito di un genere letterario curato dallo scrittore a fianco della drammaturgia, della poesia o della prosa in generale. Kleist non scrisse lettere per garantire alla posterità un comodo romanzo della sua vita. Le lettere nascono quindi dalle singole occasioni e dall'urgenza del cuore che si sfoga in lunghi, tenaci monologhi. Così, per cautela, l'epistolario dovrebbe essere letto passo dopo passo, senza lasciarsi ingannare dai toni pedagogici che talora Kleist assume: quando li assume, lo fa soltanto perché la natura pedagogica è un tipico contrassegno della sua indole, non perché le lettere vogliano essere strumento d'ammonimento per la posterità. Le *Lebensspuren* di Kleist, pur presenti all'interno del suo epistolario, sono elementi scarni, che servono piuttosto, nel migliore dei casi, a ricostruire un monologo esistenziale.

«La poesia di Kleist ebbe origine dall'esistenza, non dalla biografia», sentenza a buon diritto il Blöcker¹, fin troppo conscio di quanto spesso la

¹ G. Blöcker, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*. Berlin, 1960, p. 18.

critica letteraria abbia sovrapposto alle sue opere la vita tormentata dell'autore e le incongruenze di pensiero delle sue lettere, snaturando e sovvertendo la natura più genuina della sua arte.

Anche le lettere di Kleist nascono, paradossalmente, dall'*esistenza* e non dalla biografia. Heinrich von Kleist scrisse spesso le sue lettere più significative per sottrarsi all'astrusità delle sue azioni, per gettare luce sul presente e sul futuro, per chiarire o per pianificare il suo pensiero. Le lettere quindi si sottraggono all'ondata della vita, se ne astraggono spesso interamente, perché nascono dalla stessa necessità e mirano alla stessa finalità che in genere è propria di un *diario*. Kleist scriveva per sopravvivere a se stesso, per cristallizzare con sollievo, appena un istante, la corrente magmatica dell'Io sempre in continuo movimento. Le lettere infatti non si occupano quasi mai dell'interlocutore. Kleist le scrisse sempre spinto dall'urgenza di un "esame di coscienza", come per chiarire a se stesso il suo intimo sentire, e pertanto attraverso la scrittura delle lettere nascono i monologhi di un *diario*.

In tal senso ci sembra appropriato il titolo dell'unica opera in lingua italiana che sia dedicata all'epistolario di Kleist: *Confessioni di Heinrich von Kleist*². Attraverso questa indagine di Nicola Accolti è possibile seguire l'evoluzione del pensiero kleistiano dall'origine (1799) fino all'esordio del poeta (1802). L'Accolti infatti concentra la sua attenzione soprattutto sulle lettere del periodo giovanile, dalla lettera al Martini fino all'ultima lettera a Wilhelmine von Zenge (1802), quando Kleist già si concentrava interamente sulla sua "scommessa" poetica, mentre lascia spazio contenuto alle lettere del periodo successivo.

Nell'analisi del critico mi sembra di individuare un preciso elemento di metodo: Accolti espone le evoluzioni continue del pensiero di Kleist nella consapevolezza che questi pensieri e certe contorsioni siano spesso solo il vestibolo di fuoco dal quale nasce il *poeta*.

L'epistolario kleistiano, infatti, non contiene soltanto, a nostro modo di vedere, la testimonianza delle vicissitudini pratiche e psicologiche dell'uomo Kleist, ma si eleva qua e là a pura espressione poetica. La quale integra il quadro che di Kleist poeta e della qualità della sua arte ci si può fare se lo si desume soltanto dai drammi e dalle novelle.³

L'indagine di Accolti sembra avere sin dall'inizio un'unica finalità e un coerente metodo di analisi: espone l'evoluzione della vita e delle lettere dell'autore sempre tenendo in conto la prospettiva futura di Kleist, il fatto

² N. Accolti, *Confessioni di Heinrich von Kleist*. Bologna, 1950.

³ N. Accolti, op. cit., p. 225.

che dalle apparenti lacerazioni di quelle “confessioni” ci sia una via di scampo, una redenzione salvifica, la catarsi dell'arte:

Kleist ha scritto la sua prima tragedia nel 1802, a 25 anni. Tutto ciò che egli ha voluto, pensato, sentito e sofferto fino ai 25 anni è contenuto nell'epistolario. [...] Le lettere quindi che vanno dal 1799 al 1802 sono quelle che suscitano un interesse più vivo, perché vi troviamo i lineamenti della giovinezza di Kleist e l'itinerario del suo tirocinio di scrittore. Sono l'unica sua espressione. Poi egli cercherà di oggettivarsi nel dramma. E nell'epistolario si deporranno solo le ceneri della sua sorprendente e impetuosa fiammata espressiva. È naturale che durante il periodo della fervida creazione artistica (1802-1810) l'epistolario si impoverisca e decada. Vi brillerà ancora qualche granello d'oro [...] ma Kleist riverserà la sua ansia di esprimersi nei drammi e nelle novelle. Bisogna attendere le lettere che scriverà dopo il compimento del *Prinz von Homburg* e alla vigilia del suicidio per ritrovare testimonianza di vita interiore e originalità d'espressione.⁴

Tale prospettiva di indagine ha il pregio di far riverberare l'arte come via salvifica, come sedativo di un'anima in precedente scisma, come se l'arte riuscisse a contenere tutte le lacerazioni del Kleist pre-poeta ed effettuare il miracolo di una sintesi in un'anima in continua contraddizione. L'indagine dell'Accolti è lontana dai contorsionismi psicoanalitici che avevano inficiato, ancora per buona parte del Novecento, il metodo d'approccio non solo alle lettere, ma anche alle opere di Kleist: «È strano infatti che coloro i quali hanno voluto considerare soltanto l'arte di Kleist dal punto di vista estetico hanno finito per introdurre dello psicologismo»⁵.

La stessa via ermeneutica viene ribadita da un illustre traduttore delle opere e delle lettere kleistiane in lingua italiana. Scrive Ervino Pocar:

Non si possono leggere le lettere senza sentirsi trascinati dalla febbre di ricerca che agitava il giovane inquieto, dall'intelligenza folgorante, senza essere travolti dall'ambascia delle sue continue insoddisfazioni, senza trepidare con lui e ammirarlo compiangendolo [...] il lettore ha sempre l'impressione di trovarsi su uno scafo sbattuto dalla burrasca, ma intravede un orizzonte lontano, non certo sereno come un posto di pace, ma luminoso, sotto una gloria di bagliori: la terra promessa della poesia.⁶

Se l'arte ha potenzialmente la capacità di sublimare le inquietudini dell'esistenza, se riesce nel caso di Kleist a trattenerne, seppur sempre in forma

⁴ N. Accolti, op. cit., p. 226.

⁵ N. Accolti, op. cit., p. 27.

⁶ *Heinrich von Kleist. Lettere alla fidanzata*. A cura di Ervino Pocar, Milano, 1995, p. 9.

oscura, il pensiero dell'autore, ciò non accade nell'epistolario. Le lettere di Kleist non concedono requie dall'inizio alla fine, anche dopo l'esordio del poeta (come ci dimostrano le lettere ad Ulrike, a Rühle von Lilienstern, a Marie von Kleist). È vero, come sostiene Accolti, che dopo il 1802 Kleist parla meno nelle sue lettere, come se le opere potessero costituire l'alternativa ai suoi crucci esistenziali, ma l'affermazione andrebbe ridimensionata. Il periodo della *Guiskard-Krise* (1803) e la sosta a Berlino fino alla primavera del 1805 trovano una significativa testimonianza nelle lettere ad Ulrike e sono anch'esse un eccellente supporto per comprendere l'evoluzione del pensiero di Kleist. Le lettere a Rühle e alla cugina Marie von Kleist dal periodo königsberghiano fino alla conclusione della prigionia francese (1807) presentano elementi altrettanto significativi per individuare i cambiamenti del suo pensiero. Solo per tre anni consecutivi (esperienza della rivista *Phöbus* a Dresda, 1807-1808; soggiorno a Praga e ritorno definitivo a Berlino con l'attività dei *Berliner Abendblätter*, 1809-1810) si ha veramente l'impressione della prevalenza esclusiva dell'arte e dell'attività giornalistica, perché le lettere non riportano più elementi significativi del suo pensiero. Le lettere dell'ultimo anno di vita – almeno a partire dall'agosto del 1811 – ritornano al tono dei disperati soliloqui intesi a trovare una via di salvezza, toni che tanto caratterizzavano il Kleist giovanile.

“Magmatisch” è l'aggettivo utilizzato da Stefan Zweig per definire la personalità di Kleist e per potenziare, nel vissuto dell'autore, l'aspetto demonico, la lotta contro il *demone* ed il costante, disperato tentativo di sottrarsi⁷. Se, come sostiene Stefan Zweig, l'arte fu per Kleist «un esorcismo, un cacciare gli spiriti malvagi fuori dal corpo tormentato, nel mondo dell'immaginario», il valore di questo “esorcismo” lo si comprende appieno venendo a contatto con la materia più viva del suo cuore: le lettere.

L'esistenza di Heinrich von Kleist fu un furioso *panta rei*, non c'è mai un attimo di stasi, e le lettere sono la più vivida testimonianza di questa intima essenza e tormento di vita. Esse ci mantengono in tensione costante poiché, attraverso l'itinerario di vita e di pensiero che descrivono, ci pon-

⁷ S. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*. Lipsia, 1925: – «Chiamo demoniaca quell'irrequietezza originaria nell'uomo ed essenziale alla sua natura, che lo spinge fuori da se stesso, al di là di se stesso, nell'infinito, nel mondo elementare, quasi che la natura abbia lasciato in ogni singola anima un'inalienabile particella irrequieta del suo antico caos e questa particella voglia ritornare, con tensione e passione, nel sovraumano, nel sovrasensibile. Il Demone personifica dentro di noi quel lievito, quel fermento che pullula, che tormenta, fa vibrare e spinge l'esistenza normalmente tranquilla verso ogni forma di pericolo, d'eccesso, d'estasi, di autorinuncia e autodistruzione». – Stefan Zweig, com'è noto, fu influenzato da Kleist: chiare influenze sono l'opera “Tersites” e la passione eroica della morte come *Freitod*. Sull'argomento: J. Pizer: *Kleist und Stefan Zweig*. In: *KJb*, 2001, pp. 292-304.

gono davanti all'esistenza di un uomo che visse come un fiume in piena: i pochissimi e sparuti affetti, gli interlocutori e gli eventi, i sogni, i progetti, le speranze e le illusioni sono come miseri ciottoli rimasti su una riva desolata, incapaci di fermare un fluire travolgente.

La sua vita fu un eterno spostamento, una perdita costante del *centro di gravità*, e paradossalmente il movimento furioso altro fine non ebbe se non il tentativo indefesso di *ritrovarsi* in piena crisi dopo ogni fuga: «Il folle cambia città come un febbricitante cambia i guanciali», scrisse Lenau. Non solo gli spostamenti continui sono l'aspetto più evidente della sua breve ed intensa esistenza, ma l'inquietudine emotiva di un costante pendolo da un estremo ad un altro. L'eteroclisia costante del pensiero fu sentita da Kleist come *dannazione*, come prova tangibile dell'essere gettato nel mondo in balia di un'oscura forza (che egli chiamò *destino* o *caso*) contro cui lottò fino alla scelta titanica di liberazione dal *male*.

Kleist fu conscio della necessità di affidare alle lettere o a un diario il compito di regolare le incongruenze della vita: «In questa nostra vita irrequieta ci rendiamo raramente conto di noi stessi. I pensieri e i sentimenti si perdono come una nota di flauto nell'uragano, tutto ciò può essere scongiurato da un diario»⁸.

Dal 1799 (anno della lettera al Martini e delle prime lettere alla sorella Ulrike) fino al 1803 (quando nasce la prima opera poetica) l'unica testimonianza dell'animo di Kleist sono le sue lettere, come sarebbe stata anche la *Geschichte meiner Seele* (o pure l'*Ideenmagazin*) se fosse giunta fino a noi. In una lettera alla fidanzata Wilhelmine leggiamo l'ammonimento a conservare le lettere che lui le inviava. Gli servivano per integrare, senza ripetersi, le impressioni e le riflessioni raccolte al tempo del viaggio a Würzburg:

Io scrivo un *diario* nel quale sviluppo e miglio ogni giorno il mio piano. Dovrei molte volte ripetermi, se vi dovessi registrare la cronaca della giornata dopo averla già comunicata a te. Perciò la ometterò una volta per sempre e riempirò a suo tempo le lacune con le lettere che ti invio. Spero infatti che l'insieme sarà un giorno interessante per te. Tu però devi conservare con molta cura queste lettere: lo farai? O questa preghiera era già superflua?⁹

Da queste affermazioni risulta accresciuta l'importanza delle lettere quale strumento per conoscere la *Storia di un'anima*. Scrive Schuz: «Le lettere di Kleist nella letteratura tedesca sono un unicum, giacché non sono aggravate dalla riflessione, sono intera passione, interamente anima»¹⁰.

⁸ Lettera a Wilhelmine von Zenge. Berlin, 13 novembre 1800.

⁹ Lettera a Wilhelmine von Zenge. Coblenz bei Pasewalk, 21 agosto 1800.

¹⁰ E. Schuz, *Heinrich von Kleist in seinen Briefen*. Charlottenburg, 1911, p. 11.

Gli eventi esterni, i legami reali con la persona alla quale la lettera viene rivolta, rimangono spesso sul retroscena e la voce di Kleist sembra giungere da uno spazio scenico tutto suo, attore indiscusso del suo dialogare o, se si vuole, del suo monologare.

Questo stile particolarissimo del suo “epistolario dell’egotismo” ci offre la possibilità di udire la sua voce più profonda e, anche se non sempre, ci apre le pieghe del suo intimo sentire, senza che sia necessario scremare il *pensiero* da elementi superflui. Questa consapevolezza condusse anche lo Schuz ad affermare che l’epistolario kleistiano è «a stento un carteggio. Le lettere sono un monologo, desiderio rivelato in parole [...] esse offrono nella loro totalità la storia di un’anima, e le si potrebbe, al massimo, porre vicino al Werther [...] Si tratta di lettere di un’epoca nuova, nervose, discontinue, piene di luci e di ombre [...] le lettere di Kleist offrono, pur lacunose com’esse sono, la *storia della sua anima*»¹¹.

L’inquietudine dell’anima, l’eteroclesia nervosa di scelte tanto repentine quanto radicali, l’incapacità di scendere a compromessi con le leggi della società umana e perfino con la legge dell’universo, la solitudine abissale, il desiderio di felicità sconfinata, di verità assoluta, di una libertà e di una pace impossibili da reperire su questa terra segnano i tratti più vistosi dell’epistolario kleistiano e marcano a fuoco le tappe di una vita mossa alla ricerca inesausta di un principio equilibratore, di un alito di salvezza.

Dalla lettera al Martini fino alle ultime lettere-biglietti versate poche ore prima di morire, l’autore percorre itinerari di pensiero segnati da stile straordinariamente eclettico: in esse trovano spazio atteggiamenti di un convinto cultore dei lumi della ragione e nel contempo è possibile imbattersi in descrizioni, squarci paesaggistici, esaltazioni titaniche e abbandoni autenticamente conformi alla *koiné* romantica.

E sono proprio i chiaro-scuro che rendono straordinariamente affascinante la maggior parte delle lettere kleistiane:

L’uomo senza confini, scosso dai fremiti dell’esistenza, acceso dalla volontà di Assoluto, irraggiato dalla gloria della propria responsabilità, è l’eroe di Kleist. Un uomo, che staccato dall’umanità borghese e tuttavia ricacciato verso l’umanità borghese, è altrettanto spaventoso nella sua nudità e autodistruttiva incandescenza, come anche affascinante nella sua ridente innocenza e serena-tragica frivolezza. L’immagine di quest’uomo, che è grandemente dotato e egualmente vinto, la si riconosce nell’opera e in colui che la creò.¹²

¹¹ E. Schuz, op. cit., pp. 11, 12, 17.

¹² G. Blöcker, op. cit., p. 16.

Vero è che un autore come Kleist è difficile da comprendere interamente. La sua vita è fatta di lati bui: almeno due anni della sua breve esistenza non si conoscono con chiarezza, l'infanzia e l'adolescenza sono una scatola nera. Alcuni enigmi sono tuttora irrisolti: il viaggio a Würzburg, che fa ancora arrovellare il cervello dei biografi più stimati; la presunta omosessualità dell'autore; la porta aperta della *Kant-Krise*; la strana decisione di morire con una donna che non amava, ma che aveva conosciuto appena qualche mese prima.

Tra la vita e le opere di un autore c'è l'arte in mezzo, che può rendere superflua la conoscenza dettagliata della vita di chi scrive (conosciamo talmente poco della vita dei grandi tragici del passato, eppure siamo in grado di costruire l'intima essenza della loro poesia e del loro pensiero prescindendo dalle rotte concrete della loro esistenza). Ma tra l'autore e le sue lettere c'è in mezzo la vita. Kleist per le sue lettere non poteva prevedere che l'occhio indiscreto del futuro potesse nutrire un interesse talmente alto. La sorella Ulrike fu invece più lungimirante. Già al Tieck, primo curatore dell'opera dell'autore, non diede alcune lettere, dicendo di averle bruciate. Kleist non fu né compreso né molto amato né tanto meno preso sul serio dai contemporanei. Qualcuno riconobbe il suo talento (Wieland per esempio), qualcuno visse accanto a lui per breve tempo (Brentano e Arnim, 1810), ma nessuno si soffermò troppo sul suo sguardo, nessuno riusciva a comprenderne l'intima essenza. Kleist non colpiva né come uomo né come poeta. Come uomo suscitava diffidenza tra chi lo conobbe, ad alcuni sembrò malinconico e schivo, ad altri insolito in modo sconcertante per certe sue peculiarità caratteriali: balbettio nel tenere un discorso; distrazione completa mentre l'interlocutore parlava e improvvisa attenzione come se fosse giunto in quel momento; tristezza ed euforia che si alternavano come il respiro¹³. La verità è che pochi, pochissimi, lo amano, a tutti gli altri fu indifferente¹⁴. L'interesse per le sue opere si afferma tardi, bisogna attendere che l'oscuro sipario chiuda la sua vita in modo tragico perché la "curiosità" potesse essere accesa, ma la vita *incoerente* e la morte tragica determinano il circolo vizioso di un interesse alla sua opera a metà strada tra critica e "perversione".

Mi sembra opportuno indicare con il termine "perversione" una lunga serie di opere critiche che poco vollero veramente indagare sul pensiero e sull'opera dell'autore, ma che sovrapposero, in modo improprio, la vita

¹³ I giudizi diretti di tutti coloro che conobbero Kleist in vita e alla morte immediata iniziarono a parlarne sono riportati da H. Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm*. München, 1997.

¹⁴ La solitudine del poeta è il motivo dominante dell'opera di F. Gundolf, *Heinrich von Kleist*. Berlin, 1922.

(spesso gli aneddoti) dell'autore a quanto aveva scritto, come se si volesse oscurare il valore di quanto il suo genio riuscì a creare. La parola "malattia" e "patologia" è il termine dominante nei giudizi non solo dei primi critici, ma anche dei primi biografi e curatori dell'opera dell'autore. In tal modo l'opera di analisi non è fondata sul *giudizio* o sulla volontà di chiarezza, ma è guidata dal pregiudizio e dalla *perversione* (in senso etimologico: *perverto* "distraggo", "rovescio", "rovino").

Il giudizio critico su Heinrich von Kleist è stato influenzato, per buona parte dell'800 fino al primo scorcio del '900, da ciò che è stata definita "la maledizione di Goethe su Kleist". Già prima del loro diretto e personale scontro nel 1808, Goethe conosceva *Der zerbrochene Krug* e l'*Amphitryon* di Kleist e i giudizi che esprimeva sul conto di entrambe le opere nascondevano severe riserve. Nel 1808 Kleist cercò di coinvolgere Goethe nell'esperienza dell'attività giornalistica del «*Phöbus*», rivista letteraria di Dresda, progettata con grandi speranze assieme all'amico Adam Müller. Gli inviò la sua *Penthesilea* e Goethe promise di fare rappresentare al teatro di Weimar la commedia *Der zerbrochene Krug*. A quel punto i rapporti personali tra i due si logorarono rapidamente. Come è noto, Goethe fece rappresentare l'opera dividendola arbitrariamente in tre atti e pregiudicandone così interamente il successo. La commedia fu un fiasco e alla notizia che perfino Goethe aveva partecipato ai fischi generali, Kleist reagì dapprima con la proposta di una sfida a duello (che non avvenne!) e successivamente scrivendo contro Goethe epigrammi taglienti. Goethe notava in Kleist la nordica acredine (*nordische Schärfe*) dell'ipocondriaco e giudicava malato l'artista e con lui la sua opera intera. Il giudizio di Goethe – specie per le opere kleistiane di ambientazione classica come *Amphitryon* e *Penthesilea* – scaturiva, com'è noto, dalla concezione estetica che riteneva inconciliabili le esperienze di un'arte pantragica e barbarica (l'*unschön* dell'arte secondo Goethe) e l'aspirazione all'armonia. Onde la dicotomia tra classico come *sano* e romantico come *malato*. Anche dopo la morte di Kleist, Goethe non mitigò mai il suo giudizio, non solo sull'arte ma anche sulla personalità dell'autore: «In me questo poeta, nonostante il mio più puro proposito di una sincera partecipazione, suscitò sempre orrore e ribrezzo (*Schauder und Abscheu*) come un corpo in cui la natura abbia messo buone intenzioni che poi sia colto da un male inguaribile»¹⁵. Giudizio che ha pesato nella seconda metà dell'Ottocento e fino alla soglia del secolo successivo.

Il primo curatore delle opere di Kleist, che si propose la ricerca delle lettere tra i conoscenti dell'autore, fu il poeta Ludwig Tieck. Egli conobbe Kleist di persona. Nelle due edizioni, del 1821 e quella ampliata del 1826,

¹⁵ *Goethes Werke*. Sophienausgabe, Weimar, 1887-1920. I Abt., Bd. 40, p. 178.

Ludwig Tieck presentava per la prima volta al pubblico le opere di Kleist (drammi, novelle, scritti e poesie)¹⁶. Anch'egli non fu esente dal vizio di considerare Kleist un autore malato. Tieck commiserà Kleist, il che è peggio del disprezzo del Goethe, considerandolo affetto da malattia di spirito, che inevitabilmente ne inficia anche l'opera: Kleist viene definito "meraviglioso", "eccentrico" nella scelta degli argomenti, e un "grandioso manierista" per lo stile, ma affetto da "malattia di spirito" (Gemütskrankheit).

Neanche il nostro Benedetto Croce mostra molta originalità nell'interpretare l'opera di Kleist, se non sa allontanarsi dallo stigma del Goethe: «artisticamente, fu anch'esso un'anima cieca [...] e nella vita pratica, dopo avere cercato senza mai trovarla la propria strada, finì con l'ammazzarsi»¹⁷. Naturalmente il giudizio limitativo del Croce trae scaturigine dall'univocità della sua estetica: «Che cosa chiamiamo cecità di un poeta? L'incapacità di vedere le passioni particolari nella luce dell'umana passione [...] il che una volta si chiamava impotenza a "idealizzare". L'idealizzare poetico non è già frivolo abbellimento, ma approfondimento, in virtù del quale dalla torbida commozione si passa alla serenità del contemplare»¹⁸. Lasciamo perdere l'affermazione di Croce secondo cui Kleist «si dimostra poeticamente poco dotato», perché per il Croce, per essere poeticamente dotati, bisogna essere univocamente poeti della «lirica intuizione», e di intuizione lirica nell'opera di Kleist non se ne trova. Ma la conclusione del suo intervento su Kleist dimostra quanto anche la critica italiana sia stata preda delle perversioni della prima critica letteraria tedesca, per cui Benedetto Croce si dimostra poco originale e certo vagamente banale quando conclude: «Mi pare di avere letto [sic!] in una biografia che il Kleist volesse una volta sfidare a duello il Goethe per le parole reprobative che su lui pronunziava; e certamente egli non possedeva altri mezzi più adatti per mettere a tacere la semplice verità. La sua stessa morte per suicidio le confermò poi tragicamente»¹⁹.

Anche le prime biografie dell'autore non vanno esenti da questo vizio interpretativo: è come se tutte avessero sullo sfondo il doppio suicidio di Kleist, per cui considerano l'autore assalito da malinconia cronica, da disagio esistenziale, malato nello spirito²⁰.

¹⁶ *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin, 1821.

¹⁷ B. Croce, *Poesia e non poesia*. Bari, 1923, pp. 52-59, qui p. 52.

¹⁸ B. Croce, op. cit., p. 52.

¹⁹ B. Croce, op. cit., p. 59.

²⁰ Tale prospettiva risalta con evidenza in E. Bülow (*Heinrich von Kleists Leben und Briefe*. Berlin, 1848), in E. Schmidt (*Heinrich von Kleists gesammelte Schriften mit biographischer Ein-*

Quale conseguenza ebbe la “maledizione di Goethe” è facile immaginarlo: la “malattia spirituale” di Kleist divenne ben presto oggetto di studio della psicoanalisi.

Il fulcro per le indagini psicoanalitiche fu rappresentato, oltre che dalle ricostruzioni biografiche e dalle opere, soprattutto dalle lettere di Kleist, unica testimonianza della sua voce più intima. Basta semplicemente leggere la prefazione dell’opera del Rahmer per rendersi conto delle “perversioni” della critica psicoanalitica. Il Rahmer²¹ fu un medico e nelle sue opere dedicate a Kleist è evidente l’atteggiamento di uno psichiatra che vuole giungere a dipanare i fili di un “caso clinico”, che fino a quel momento non era stato inquadrato. Giustamente, l’interpretazione del Rahmer non è esente dallo stesso vizio interpretativo dei suoi predecessori e immediatamente, dall’ouverture della sua prima opera, comprendiamo dove il discorso andrà a parare:

Nonostante il ricco materiale biografico che è stato raccolto in decenni di faticoso lavoro sul poeta Heinrich von Kleist, egli è ancora un irrisolto problema psicologico. La ricerca storico-letteraria ha scelto la strada comoda di dare alla sua vita un taglio patologico ed ha fatto del poeta tedesco e dell’eroe prussiano un uomo affetto da tare ereditarie e psichicamente deviato, che sprofondò in pieno ottenebramento di spirito.²²

Il Rahmer attacca gli estremismi della psicoanalisi nell’interpretazione della personalità kleistiana e delle sue opere, estremismi che avevano fino a quel momento costruito un ritratto di Kleist non diverso da quello di uno psicopatico²³. Ma egli stesso non è esente da questo vizio, se definisce Kleist un “irrisolto problema psicologico” e afferma, con sicumera, che opere come la *Penthesilea* possono essere comprese dalla “ricerca neurologica e psichiatrica”.

Nonostante le pretese di certa psichiatria di conoscere scientificamente la nostra anima, la letteratura antica e moderna oppongono un messaggio costante: l’anima è infinita, contiene tutto il bene e tutto il male, e conoscerla interamente può impegnare l’essere umano per tutta una vita. In nome della psicoanalisi tutti gli spiriti magni della nostra cultura, che hanno elevato e sublimato la condizione dell’essere umano, sono tarati o pato-

leitung. Berlin, 1859), in A. Wilbrandt (*Heinrich von Kleist*. Nördlingen, 1863) e O. Brahm (*Heinrich von Kleist*. Berlin, 1884).

²¹ H. Rahmer è autore di due opere su Kleist. L’opera alla quale mi riferisco qui è: *Das Kleist Problem*. Berlin, 1903. L’altra è: *Kleist als Mensch und Dichter*. Berlin, 1909.

²² H. Rahmer, op. cit., premessa.

²³ J. Sadger, *Heinrich von Kleist. Eine pathologische Studie*. In: *Gegenwart*, 1897, Bd. 52, Nr. 36/37; o anche M. Morris, *Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg*. Berlin, 1899.

logicamente affetti da malattia. Il *genio* non può essere “sano”, il genio non può essere né umano né normale. Pertanto, per quanto irriverente possa sembrare la mia presa di posizione, ogni scelta ermeneutica condizionata o interamente coinvolta dai filosofemi della psicoanalisi mi riesce sospetta. Eccone un esempio:

Se la vita e l'opera significano la stessa cosa per il vero poeta, non si potranno sottovalutare accanto alle opere, anche l'epistolario, le massime ed alcuni documenti biografici. In conseguenza di ciò, ci possono offrire indicazioni in modo particolare le lettere di Heinrich von Kleist, questo grande artista, con il loro anelito assoluto all'amore, per sondare il nucleo della sua personalità, per illuminare in modo sempre più chiaro la struttura spirituale del poeta, la cui vita ha rappresentato giustamente il problema personificato dell'erotico.²⁴

Il giudizio è di Gustav Jung e risulta alquanto lontano dal mondo di Kleist. Non è solo la concentrazione univoca sulla sessualità dell'autore che disturba la lettura d'insieme e che sovverte qualsiasi messaggio delle lettere, il pregiudizio è fraintendimento puro e semplice.

Penso alla definizione di *malinconia cronica* che la psicoanalisi intende come stato perturbato dell'animo, il quale conduce a manie di trionfo o ad abbattimenti repentini. Il mistico e metafisico “*Triumphgesang in dem Augenblick meines Todes*” – o *canto di trionfo nel momento della mia morte*²⁵, innalzato nella penultima lettera di Kleist a Marie, per la psicoanalisi non avrebbe altro significato se non quello di una *malinconia cronica*, mentre l'espressione va associata all'itinerario dell'autore, alla faustiana volontà di vincere la lotta contro il proprio *destino*, alla conclusione eroica di un lungo travaglio di pensiero.

Non si può non rimanere sconcertati leggendo le due versioni del protocollo dell'autopsia scritto dai due chirurghi che accorsero al Wannsee il giorno del suicidio di Kleist ed Henriette Vogel. Tiro in ballo questo protocollo²⁶ non per il gusto del macabro, ma perché già all'indomani della morte di Kleist si iniziò a farneticare, ed il verbale dell'autopsia è come se contenesse già ed annunciasse la perversione che presto avrebbe coinvolto l'approccio a Kleist.

Nella prima stesura ufficiale i due medici (Sternemann ed il chirurgo Greif) trovano il corpo del “*Denatus*” in assoluta normalità: la bile è a posto, il corpo è interamente sano, registrano solo il motivo del decesso do-

²⁴ G. Jung, *Der Erotiker Kleist*. In: «Zeitschrift für Sexualwissenschaft», Band XII, 1925, pp. 206-213, qui p. 206.

²⁵ Lettera a Marie von Kleist, Berlin 19 Novembre 1811.

²⁶ L'*Obduktionsprotocoll* è stato portato alla luce per la prima volta da G. Minde-Pouet in *Kleists letzte Stunden*. Teil I: das Akten-Material. In: «Schriften der Kleist-Gesellschaft», Berlin, 1925, pp. 10-13.

vuto a un colpo di pistola che partito dalla bocca raggiunge il cervello. Tutto il corpo viene sempre trovato “*im normalen Zustand*”, ossia in uno stato normale. Ma, senza alcuna coerenza logica, alla fine i due medici vogliono sovvertire la verità (l’osservazione è di tutti coloro che hanno letto l’anomalo verbale²⁷) e scrivono:

Abbiamo detto nel punto II del nostro rapporto autoptico che presso il Denatus abbiamo trovato un fegato grande ed indurito [eine große harte Leber], un travaso di bile [eine große Gallenblase und viel verdickte schwarze Galle]. Ed inoltre nel punto III: che la sostanza cerebrale è stata riscontrata più dura del normale.

Ma in realtà nulla di straordinario i due medici avevano rilevato né al punto II né al punto III. Adesso, per incanto, affermano il contrario di quanto avevano detto prima e cominciano a filosofare:

Secondo questi segnali siamo spinti, in base a principi fisiologici, ad arguire che il Denatus è stato di temperamento *Sanguino cholericus* in *Summo gradu*, e che sicuramente spesso ha dovuto soffrire di forti attacchi di ipocondria, come mi hanno assicurato, oltre al fisico stesso, anche alcuni signori camerati. Ora, se si unisse a questa eccentrica condizione di spirito un fanatismo religioso, si lascerebbe dedurre giustamente una condizione di spirito malata del Denato von Kleist.

A quale “*religiöse Schwärmererei*” si riferisca questo medico non si può capire, perché Kleist tutto fu tranne che un fanatico religioso.

Per quanto affascinato dalla psicoanalisi, lo scrittore viennese Stefan Zweig interpreta l’atto estremo di Kleist con motivazioni di natura letteraria:

Altri poeti sono vissuti più grandiosamente, hanno fatto opera di più vasta portata, più legata alla vita, promovendo e trasformando con la loro personale esistenza le sorti dell’universale; più magnificamente di Kleist non è morto nessuno [...] Alcuni (Socrate, Andrea Chenier) sono arrivati in quel momento supremo con uno stato d’animo moderato, con un’indifferenza stoica, anzi sorridente, con un saggio morire, accettato senza un lamento. Kleist innalza la morte a una passione, un’ebbrezza, un’orgia, un’estasi.²⁸

Se pensiamo che anche Stefan Zweig muore suicida, queste parole suonano amare, ma il letterato e scrittore sa calarsi con il giusto tatto nella sorte di Kleist.

²⁷ J. Feuchert, *Strategien der Verweigerung. Stationen der (psycho-)Pathologisierung in der Kleist-Rezeption vom Obduktions-Bericht bis zum psychiatrischen Gutachten der Adele Juda*. In: «Beiträge zur Kleist-Forschung», 1998, pp. 76-92.

²⁸ S. Zweig, op. cit., passi sparsi.

Tipicamente fuorviante anche l'interpretazione nazionalista. Nel 1916 (non a caso), all'indomani dello scoppio del primo conflitto mondiale, con una Germania umiliata nelle sue velleità nazionaliste, nasce l'opera del Fischer²⁹: il titolo dice già tutto, *Heinrich von Kleist. Il poeta del prussianesimo*. Alla quale fanno seguito altre opere dello stesso orientamento. Dell'anno precedente è l'opera dello Schneider³⁰ nella quale si leggeva:

L'interesse per Heinrich von Kleist, come generalmente per il romanticismo, è diventato negli ultimi decenni particolarmente moderno. La guerra mondiale nella quale noi ora siamo stati coinvolti ha acuito la passione della nostra epoca per quella. [...] Heinrich von Kleist sembra il nobilissimo sostenitore del Germanesimo in lotta contro gli eserciti e le nazionalità straniere che cercavano di assestarli il colpo di grazia.³¹

Anche se lo Schneider si preoccupa di dire che «ci si deve guardare» dal considerare Kleist «il profeta del nuovo “Reichgedanken”», l'immagine che l'autore proietta nell'opera è comunque viziata dall'univocità della sua interpretazione: Kleist eroe del Germanesimo, poeta patriottico.

L'opera del Fischer ha segnato l'età dell'esaltazione di Kleist come poeta nazionalista. Il nome di Kleist torna e ritorna nell'opera del Fischer sempre accompagnato dall'epiteto “il grade poeta prussiano”. L'analisi dello sconvolgente *Catechismo dei Tedeschi*³² di Kleist, e l'odio nei confronti del “böser Geist” ovvero Napoleone, come l'odio nei confronti dei Francesi, non possono avere una interpretazione univoca. Questo astio feroce nasce da altri elementi – per così dire di ordine “metafisico” – nel pensiero di Kleist, il quale vede in Napoleone e negli sconvolgimenti dell'epoca la materializzazione del suo incubo peggiore: il mondo in balia di oscure forze che sovvertono l'ordine della creazione. Ma il principale disagio di Kleist nacque dall'impossibilità di vivere entro il coatto sistema militare prussiano: le sue fughe costanti da Berlino ne sono la prova tangibile. Un prussiano che afferma che “l'esercito prussiano è il monumento della tirannide” e ne fugge con orrore, non può certo essere un eroe prussiano.

Anche la monumentale opera di Reinhold Steig³³ (*Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe*) disegna l'immagine di un Kleist integrato interamente nello spirito patriottico e cattolicissimo della *Christlich-deutsche Tischgesellschaft* ed

²⁹ M. Fischer, *Heinrich von Kleist. Der Dichter des Preußentums*. Berlin, 1916.

³⁰ H. Schneider, *Studien zu Heinrich von Kleist*. Berlin, 1915.

³¹ H. Schneider, op. cit., p. 2.

³² Il Fischer si chiede che valore abbia il sentimento di odio e vendetta presente in quest'opera kleistiana. La risposta è patriottica e nazionalista: libertà dai nemici.

³³ R. Steig, *Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe*. Berlin, 1901.

avverso alla linea riformista della politica prussiana. Secondo lo Steig, l'attività giornalistica dei *Berliner Abendblätter* è l'espressione di un gruppo patriottico berlinese ("Berliner Patriotengruppe").

Ma nell'età coeva alle deviazioni nazionaliste ed alle interpretazioni psicoanalitiche, comincia ad affermarsi anche la ricerca più oggettiva. Il Minde-Pouet è senz'altro il pioniere di una analisi scientifica ed oggettiva delle opere di Kleist. A lui si deve la sistemazione organica del corpus delle lettere oltre che un'attentissima ricostruzione filologica, e la scoperta di molti documenti fondamentali per la ricostruzione della vita dell'autore. Intanto con le opere dello Herzog³⁴ e di Meyer-Benfey³⁵ si inaugura l'epoca dell'attenzione allo stile e allo sviluppo poetico dell'autore³⁶.

Accanto al nome di Minde-Pouet, curatore primo dei documenti, delle opere e soprattutto delle lettere, fondatore della *Kleist-Gesellschaft*, si deve oggi menzionare il nome di Helmut Sembdner che ha dedicato ogni energia all'organizzazione di un preciso repertorio, filologicamente attentissimo, delle testimonianze sull'autore in vita e dopo la morte, nonché a pregevoli contributi critici e all'edizione prestigiosa dell'opera omnia³⁷.

2. "Subjektivität, das Kriterium der Moderne"

Introdurre in modo chiaro e conclusivo un epistolario è una pretesa ingenua: l'impresa rischia di diventare velleitaria se si pretende di *schematizzare*, dare parametri di riferimento, indicare una traccia nel labirinto dei pensieri che in mille e mille giri si snodano, si evolvono e si contorcono nelle lettere di un autore come Kleist.

A differenza di quanto generalmente occorre per altri generi letterari e manifestazioni dello spirito, in questo caso specifico non si possono fornire quadri di riferimento che fungano da paradigma o da guida. Non ci sono linee definite da tracciare, a meno che non si voglia esser prosaici e riportare informazioni circa il numero delle lettere, che anno dopo anno

³⁴ W. Herzog, *Heinrich von Kleist*. München, 1911.

³⁵ H. Meyer-Benfey, *Kleists Leben und Werke*. Göttingen, 1911.

³⁶ Come sostiene W. Müller-Seidel (*Verseben und Erkennen*. Köln, 1961, p. 2): «Solo con i libri di Witkop [P. Witkop, *Heinrich von Kleist*. Leipzig, 1922], Muschg [W. Muschg, *Kleist*. Zürich, 1923], Gundolf [F. Gundolf, *Heinrich von Kleist*. Berlin, 1922], Braig [F. Braig, *Heinrich von Kleist*. München, 1925] e Fricke [G. Fricke, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*. Berlin, 1929] si è avviata la più nuova ricerca su Kleist».

³⁷ I volumi di H. Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm* (München, 1997) e *Heinrich von Kleists Lebensspuren* (München, 1996) sono imprescindibili per ogni ricerca sull'autore.

compongono l'epistolario stesso, o indicare quali siano i destinatari di maggior rilievo e i referenti più frequenti.

Con un epistolario ci si trova nel dilettevole impaccio di un genere letterario che sovente rimane sfuggevole nei contorni e privo di criteri pre-determinati. L'epistolografia, assunta come genere letterario, è senz'altro uno dei più antichi ed ingenui generi letterari di cui si abbia conoscenza. Gli antichi greci e romani apprezzarono tanto la versatilità e le enormi libertà d'esposizione e di *diegesis* che l'epistola permetteva che la fecero diventare un genere letterario a tutti gli effetti, con regole retoriche e stilemi che potevano inequivocabilmente contraddistinguere il genere medesimo anche nel Medioevo. In versi o in prosa, nell'epistola era la voce più libera dell'autore che parlava – ma non la sua *soggettività* – sia quando l'epistola era indirizzata ad un interlocutore reale (cosa assai rara), sia quando invece diventava un genere aperto, che concedeva maggiori libertà per l'esposizione del proprio pensiero o per la satira e soprattutto per l'insegnamento. Le *Epistulae* in esametri di Orazio parlano poco della *soggettività* di Orazio, mettono in gioco il suo pensiero, si riferiscono ad un amico fittizio o reale, ma vogliono essere quasi sempre veicolo all'altrui educazione e all'esposizione della personale esperienza. Per quanto siano più vicini alla mentalità dell'uomo moderno, anche gli epistolari di Seneca sono densi di mistificazioni e sotterfugi che mascherano l'umanità dell'autore.

Umanità polivalente. C'è un'umanità del decoro e un'umanità della disperazione, che non può darsi decoro perché non sa che cosa sia. C'è un'umanità delle forme plastiche e del sentenzioso austero, il cui messaggio sembra toccarci profondamente il petto ma non può farci tremare il cuore, e c'è un'umanità del risentimento, quello proprio e quello nostro, una umanità dello screzio esistenziale, dell'angoscia universale, tanto attuale che, se si esprime in qualche lettera e le lettere arrivano a noi, dobbiamo tremare e sentire la temperatura dell'anima salire.

L'epistolario kleistiano appartiene a questo secondo tipo di umanità, la scrittura vince l'oblio, e leggendo l'epistolario di un autore del genere si rischia di non vedere più nient'altro che la sua dimensione: vita e sogno, inferno e stasi, in ogni caso *intensità* senza tregua. Insegnamenti? Chi ne cerca vada a leggere Seneca!

Nella sua interessante indagine sulla lettera romantica Bohrer³⁸ incentra la questione della nascita dell'uomo moderno sull'accento che questi seppe dare alla soggettività nell'emancipazione religiosa e politica. *Subjektivität* equivale per il Bohrer a *processo di emancipazione*. La carica eroico-emotiva

³⁸ K. H. Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München, 1987.

che l'uomo moderno seppe dare a questo incipiente processo di accentuazione di se viene definito dall'autore *Pathos des Ichs*, il "Pathos dell'Io", che distingue lo scrittore moderno dall'antico, rendendolo non solo *moderno* ma assolutamente contemporaneo.

Le lettere scritte nel periodo 1799-1810, lasso di tempo che interessa inevitabilmente l'epistolario kleistiano, mettono in luce la lacerazione di fondo degli autori. Essi sono infatti, per molti versi, ancora legati alla "ragione" illuministica, e dall'altro lato sembrano ormai propensi ad accettare, sempre nell'ambito del loro epistolario, le implicazioni della filosofia fichtiana dell'Io. Tali lettere, come mostra l'esame del Bohrer, fanno emergere tanto l'autonomia del soggetto, quanto sue *categorie* ormai proiettate verso l'estetica immaginativa del romanticismo tedesco. Tutto ciò accomuna l'epistolario kleistiano agli epistolari di altri autori romantici: le lettere di Clemens Brentano, Karoline von Günderrode, Tieck, Novalis, Hölderlin, Caroline Schlegel-Schelling. Esse tradiscono tutte la nascita della moderna letteratura del soggetto.

Che valore ha, cosa significa la copia di lettere e diari che affiorano particolarmente in questo periodo? A cosa tende l'autore che pone se stesso al centro di un processo creativo, quando lo faccia consapevolmente? La spiegazione fornita dal Bohrer a questo fenomeno è che la mole di letteratura biografica ed epistolare del 18° e 19° secolo è indice di un mutamento di valori. L'uomo, il letterato, l'intellettuale cominciano a cambiare direzione nella valutazione di ciò che è più o meno importante: si interessano sempre di meno di dèi ed eroi, mentre li incuriosisce e esalta la propria *soggettività*.

Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht, nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.

Sono parole di un'anima romantica, parole di Novalis.

La forza imperiosa e tirannica del soggetto non può dare fastidio al lettore contemporaneo, visto che l'umanità dell'autore riesce a rendere universale anche i suoi fatti personali. In Kleist manca premeditazione nel rendere il proprio epistolario un'opera d'arte, le sue parole rientrano perciò nella *romantica sindrome d'autenticità*, anche quando l'autore gioca il diabolico ruolo dell'eterno mistificatore. Il "tu" al quale si riferisce è sempre prepotentemente attuale, condivide con l'autore esperienze assolutamente reali, non può diventare un "tu" metastorico. Ma, ciononostante, l'epistolario non infastidisce né annoia il lettore moderno, perché in quella voce piena di soggettività riconosce anche se stesso.

3. Il Kulturbrief del romanticismo e Kleist

L'io diviene il centro di indagine di gran parte della poesia e della sensibilità romantica, ma la tendenza alla *sindrome di autenticità dell'io* si rivela in modo del tutto particolare nell'esperienza autobiografica, dove l'io diviene anche centro estetico. I precedenti di questa generale tendenza, che trova eco significativa negli autori del pieno romanticismo, si possono individuare già alle soglie della Frühromantik: Moritz e Rousseau. La prima generale tendenza di tale linea epistolografica riguarda il valore assolutamente gnoseologico che l'esperienza autobiografica acquista: attraverso una scrittura che ponga l'io al centro dell'indagine e del processo estetico c'è anche la consapevolezza che questo processo creativo vale come affermazione del *gnoti s'autòn*. Il *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (Berlino, 1783-1793) di Moritz sembra come un vessillo e ha un indirizzo preso: il cuore e l'intimo dell'anima divengono il cardine problematico del processo autoconoscitivo. A decretare la fortuna del genere autobiografico, influenzando autori di ogni tempo nella radicalizzazione del processo conoscitivo, furono senz'altro le *Confessioni* di Rousseau.

La tendenza radicale di un ego proclamato come assoluta materia d'indagine e posto al centro del processo creativo solleciterà scrittori d'ogni tempo a partire da Rousseau. L'influenza che Rousseau esercitò su Kleist è sicuramente significativa, come dimostra tra l'altro la sua volontà di scrivere la famosa *Geschichte meiner Seele*. Rousseau ebbe una profonda influenza su Kleist che lesse più volte le *Confessioni* e ne donò perfino una copia alla fidanzata. La questione fondamentale sottolineata dal Bohrer nelle confessioni di Rousseau e passata in eredità al romanticismo può così formularsi: "*que suis-je moi même?*". Questa perdita delle coordinate del soggetto è assolutamente caratteristica anche in Kleist e nella Günderrode. La scrittura di lettere serve infatti all'uno come all'altra per ritrovare la parte di se che si è smarrita.

La *coscienza estetica* (ästhetisches Bewußtsein) è una caratteristica specifica degli epistolari romantici ed è senz'altro una pregnante dell'epistolario kleistiano. Essa denota la *radicalità dell'autoascoltarsi e interpretarsi*, che spesso riduce il destinatario reale della lettera alla funzione di uno "specchio"³⁹. Se questa funzione affidata alla lettera mette in stretto contatto l'epistolario di Kleist con quello dei più significativi epistolari romantici, è però necessario notare che permangono alcune differenze.

La *Briefform* kleistiana si caratterizza per un andamento tutt'altro che disteso ed empatico, si concentra invece in una struttura "strategico-razio-

³⁹ K. H. Bohrer, op. cit., p. 47.

nale”, mentre le lettere della Günderrode o di Brentano, per esempio, si caratterizzano per la notevole spontaneit , uno sfogo interiore che mette in luce la quintessenza della soggettivit  estetica.

Lo statuto dell’epistolografia stabilito da Novalis   che la natura vera della lettera   poetica: “*Der wahre Brief ist, seiner Natur nach, poetisch*”. Ci  che Novalis intende specificamente come *poetico* sarebbe l’entusiasmo della corrispondenza epistolare in cui l’io e il tu si dissolvono in poetica unione. Ma a ben guardare questa *poetica* propensione sembra del tutto venir meno nelle lettere di Brentano o nelle lettere pi  significative di Kleist alla fidanzata, dove l’io   votato piuttosto ad un autorispecchiamento del tutto narcisistico. Anche laddove Kleist utilizza, spesso e volentieri nelle lettere ad Ulrike e talora anche in quelle a Wilhelmine, la formula “*nessuno mi comprende se non tu*”, questa formula   ben lungi dall’essere veramente intenzionale, resta uno stereotipo volto a mascherare il monologo costante sul se. In tal senso l’anima egocentrica e spesso narcisistica che ritroviamo nelle lettere di Kleist non si scosta di molto dalle tendenze pi  tipiche del romanticismo. L’anima romantica   anima egocentrica. La lettera funge da specchio e il destinatario effettivo spesso viene dimenticato, perch  l’autore, in preda alla dimensione egocentrica della sua indole, fagocita l’esterno e con ci  distrugge anche l’importanza di un destinatario.

Marco Castellari
(Milano)

«Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da»
Mythenkorrektur und Darstellung der Shoah
in Grete Weils «Meine Schwester Antigone»*

Wie stelle ich sie mir vor? An einem Tag glaube ich es zu wissen, am nächsten bald nicht mehr, bald ist sie ein Stück von mir und bald in allem mein Gegenpart (16).¹

Grete Weil – Grenzgängerin zwischen Kulturen und Geschlechtern: Treffender als im Kolloquiumstitel könnte man die einzigartige Stellung von Weils Werk in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur kaum charakterisieren. Als eklatantes Beispiel dafür mag wohl der Roman *Meine Schwester Antigone* gelten, den die Schriftstellerin Ende der 1970er Jahre verfasste und dessen Veröffentlichung im Jahr 1980 einen nicht minder «grenzgängerischen» Durchbruch für die damals schon 74-jährige Autorin bedeutete. Mein Au-

* Vortrag, am 8. Dezember 2006 im Rahmen des literarischen Kolloquiums *Grete Weil – Grenzgängerin zwischen Kulturen und Geschlechtern* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf gehalten. Mit geringfügigen Änderungen und bibliographischen Ergänzungen habe ich den Vortragsduktus erhalten; eine stark überarbeitete Fassung erscheint bald in einem aus dem Kolloquium hervorgehenden Grete-Weil-Heft bei Text + Kritik. Adriano Murelli, Franz Haas und Alessandro Costazza gilt für das Manuskriptlesen und für viele wertvolle Hinweise mein herzlichster Dank. Bei Karin Birge Büch und Andrea Gilardoni möchte ich mich herzlich dafür bedanken, dass sie mich in die schonungslose lyrische Welt der Grete Weil eingeweiht haben.

¹ Es wird im Text mit einfacher Seitenzahl aus der Lizenzausgabe zitiert: Grete Weil: *Meine Schwester Antigone*. Frankfurt a. M. 2000; die Erstausgabe kam 1980 in Zürich und Köln beim Benziger Verlag heraus. Kürzlich erschienen ist eine zweisprachige Ausgabe, die den in Deutschland z.Z. nicht mehr verfügbaren Text samt meiner italienischen Übersetzung wiedergibt: Grete Weil: *Mia sorella Antigone. Romanzo*. A cura di Karin Birge Büch, Marco Castellari e Andrea Gilardoni. Traduzione di Marco Castellari. Milano 2007.

genmerk soll hier hauptsächlich der intertextuellen Beschaffenheit von *Meine Schwester Antigone* gelten: Durch eine eingehende Analyse der dort ausgearbeiteten Schreibstrategien soll die befremdliche Darstellung der autobiographisch geprägten Shoah-Erlebnisse und -Nacherlebnisse durch eine berichtigende, ebenfalls autobiographisch fundierte Arbeit am Mythos erörtert werden. Ich möchte mit anderen Worten die These aufstellen, dass Weil in diesem Roman den sich durch ihr ganzes Werk hindurchziehenden Mythos der Antigone einer regelrechten, nicht unbedingt endgültigen Korrektur unterzieht, die als unumgängliche Umformung und dadurch Errettung der heiß geliebten antiken Figur zu lesen ist. Es soll auf diese Weise versucht werden, Weils Mythenkorrektur² als Mittel zur Darstellung der Shoah zu deuten, was in der entsprechenden Forschung m.E. nur partiell, wie in den Arbeiten von Uwe Meyer³ und von Stephan Braese⁴, oder gar nicht geschehen ist, trotz der inzwischen verhältnismäßig beträchtlichen Zahl von Auslegungen dieses Romans, des am meisten erforschten im gesamten Œuvre der Autorin⁵.

² Zum – von Brechts «Berichtigungen alter Mythen» inspirierten – Begriff der «Mythenkorrektur» vgl. Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hrsg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin, New York 2005, insbesondere die Einleitung der Herausgeber: «Zum Begriff der Mythenkorrektur», 1-18, deren theoretischen Grundlagen folgende Überlegungen stark verpflichtet sind.

³ Uwe Meyer: «Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit». *Das Werk der Schriftstellerin Grete Weil*. Frankfurt am Main 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 56). Zugl.: Siegen, Univ., Diss., 1996. Zu *Meine Schwester Antigone* vgl. vor allem das 3. Kapitel, «Antigone, Michal und David» (233-303) sowie die kleinere Arbeit desselben: «“O Antigone ... stehe mir bei”». Zur Antigone-Rezeption im Werk von Grete Weil». In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 26 (1996), 147-157.

⁴ Stephan Braese: «Jenseits der Zuversicht. Grete Weils “Meine Schwester Antigone” (1980)». In: Ders.: *Die andere Erinnerung: Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin, Wien 2001, 517-562.

⁵ Neben knapperen Ausführungen in Gesamtdarstellungen des Werks der Grete Weil verweise ich hier auf folgende Studien: Susanne Baackmann: «Configurations of Myth, Memory, and Mourning in Grete Weil’s “Meine Schwester Antigone”». In: *The German Quarterly* 73 (2000) 3, 269-286; Dies.: «The Battle with Memory: Grete Weil’s “My Sister Antigone”». In: Hillary Collier Sy-Quia, S. B. (eds.): *Conquering Women: Women and War in the German Cultural Imagination*. Berkeley 2000, 91-110 (<http://repositories.cdlib.org/uci-aspubs/research/104/7/>; letzter Zugriff: 05.12.2006); Johanna Bossinade: «Grete Weil: Eine Schwester, die verfehlt werden muß». In: Dies.: *Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*. Köln, Wien 1990, 124-131; Karin Birge Büch: «Resistenza e omissione: trappole di un’affinità elettiva». In: Grete Weil: *Mia sorella Antigone. Romanzo*. A cura di Karin Birge Büch, Marco Castellari e Andrea Gilardoni. Traduzione di Marco Castellari. Milano 2007, 269-287;

1. *Meine Schwester Antigone als intertextueller Erinnerungsroman*

1.1 *Verschränkung der Zeitsysteme*

Der Roman besteht aus 17 Kapiteln unterschiedlicher Länge, in denen eine sich als deutsch-jüdische alte Frau bezeichnende Ich-Erzählerin Erinnerungen aus der Exil- und Verfolgungszeit in Amsterdam mit den Erlebnissen im Nachkriegsdeutschland bis Ende der 1970er Jahre und mit dem Rückgriff auf die Antike, insbesondere auf den Antigone-Stoff, komponiert. Grob gesagt werden hier also, wie die meisten vorhergehenden Studien hervorgehoben haben, drei Zeitebenen im *interior monologue* der Erzählinstanz nebeneinander gestellt, oft verglichen und teilweise auch vermischt. Das Gesetz der Komposition ist durchweg assoziativ, so dass der Leser die Gedankenkette meist unschwer verfolgen und die Erzählerin fast einen Tag lang begleiten kann: Wie in einer antiken Tragödie, verläuft nämlich die Erzählzeit von morgens bis abends eines Tages Ende der 1970er Jahre in Frankfurt am Main, während sich die erzählte Zeit über fast drei Jahrtausende, u.a. zwischen Griechenland, Italien, Holland und Deutschland erstreckt.

1.1.1 *Erlebte und erinnerte Zeit*

Genauer gesehen ist der Text jedoch noch komplexer gebaut. Es ist nämlich nur halbwegs erschöpfend, von drei Zeitebenen zu reden: Präziser sollte man zwei größere Zeiträume und sogar Zeitsysteme herausarbeiten, die sich ständig überblenden. Auf der einen Seite ist der Zeitabschnitt zwischen den 1920er und den 1970er Jahren, in dem alle von der Ich-Erzählerin erinnerten und erlebten Ereignisse stattfinden bzw. stattgefunden haben und der gar nicht auf die Zeitebenen «Amsterdamer Exilzeit» und «Deutscher Gegenwart» zu reduzieren ist, es sei denn, man wolle die ausdrückliche Kontinuität in der Zeiterfahrung des schreibenden Ichs außer Acht lassen, die formell wie inhaltlich eine der tragenden und bedeutungsträchtigen Eigenschaften des Romans ist. Im weder chronologisch noch unbedingt logisch dahinströmenden Gedankenfluss leuchten

Birgit R. Erdle: «Grete Weil. Meine Schwester Antigone». In: Rudolf Radler (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München 1992. Band 17 (Vb-Zz), *ad vocem*; Fred Silbermann: «Grete Weil: Meine Schwester Antigone». In: *Neue deutsche Hefte* 33 (1986) 1, 160-163; Guy Stern: «The Bible and Greek Dramas as Intertexts: Grete Weil's Adaptation of Her Sources». In: Karl Menges (Hrsg.): *Literatur und Geschichte. Fs. für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag*. Amsterdam 1998, 221-232; Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1995, 310ff.

die verschiedenen Perioden des eigenen Lebens – und dadurch auch der europäischen Geschichte – auf: Von der überaus behüteten Münchner Kindheit und Jugend samt ersten Liebeserlebnissen, über die wachsende Bedrohung durch die zur Macht strebenden Nationalsozialisten, von den immerhin glücklichen ersten Jahren mit dem ersten Mann, Waiki, über den «Tag des Entsetzens», den «30. Januar 33» und von den «acht Jahren des Untergangs, in denen uns fast alles, was zu uns gehört, abhanden kommt» (181), deren Tiefpunkt der Tod Waikis in Mauthausen 1941 darstellt, bis zur problematischen Rückkehr nach Deutschland, von der Wiederbegegnung mit Urs, der bald ihr zweiter Mann wird, über die Jahre des einsetzenden Alters und des damit verbundenen, allmählichen und unabwendbaren Verlusts aller Lebensgenossen, bis zur «bleiernen Zeit» des deutschen Herbstes, ist alle Vergangenheit in der Jetztzeit der Ich-Erzählerin virulent gegenwärtig, ja nicht wegzudenken. Sicher bilden die Exil- und Untergrundzeit einerseits und die bundesdeutsche Gegenwart andererseits die zwei wichtigsten Pole der Zeiterfahrung und der Zeitdeutung, aber gerade die durch die wechselseitige Erhellung dieser Ebenen aufgebaute Vorstellung einer nicht zu bewältigenden, weil immer wieder in Frage zu stellenden Gegenwartigkeit des nur scheinbar Vergangenen bildet das existentielle wie geschichtliche Raster einer versuchsweisen Integrierung des disparaten Lebens, die alle Erinnerungen und Erlebnisse letzten Endes als Kontinuum erkennt.

1.1.2 *Mythische Zeit*

Diesem schon an sich vielschichtigen, wohl als (lebens)geschichtlich zu bezeichnenden Zeitraum ist aber im Roman, besser gesagt in seiner dichterischen Realisation selbst, ein zweiter eingewoben, ein mythischer: Anfangs teilweise als Wunsch-Identifikationsfigur und Alter Ego, im Verlauf der Erzählung wachsend und mehrschichtig als Antitypus des schreibenden Ichs, taucht Antigone mit ihrer Zeit und ihrer Welt sprunghaft auf. Auch in diesem Fall darf nicht lediglich von *einer* Zeit- und Raumebene die Rede sein: Das antike Griechenland, in der zumeist die Figuren der Labdakidensage auftreten, ist nur vage, eben als mythischer Bereich evoziert, trägt oft die Spuren einer Kontamination mit dem der Erzählerin aus Erlebnissen bekannten heutigen Mittelmeerraum und ist in der fiktiven Romanstruktur durchweg als zeitlich *nicht* auf das Theben des Altertums begrenzt dargestellt. Das geschieht nicht so sehr im landläufigen Sinn einer Ewigkeit des Mythos oder derartiger klischeehafter Vereinfachungen, sondern viel konkreter in dem Sinne, dass Antigone samt ihren Mythosgenos-

sen sowohl im erlebten als auch im erinnerten Lebensraum der Erzählerin eine zentrale Rolle als gegenwärtige Bezugsfigur gespielt hat und spielt. Auch Antigones Zeit erstreckt sich also wie ein Kontinuum in das bruchstückartige Textgefüge: Die augenfälligsten Beispiele der Vergegenwärtigung der antiken Figur kommen zwar im vorletzten Kapitel vor, sind aber durchaus als Höhepunkte einer durch den ganzen Roman insistiert durchgeführten Einlegearbeit des Mythischen in das Fleisch des wirklichen Lebens zu betrachten. Wenn also Antigone im 16. Kapitel unter den gefahndeten Juden vor der Ich-Erzählerin, die als Schreiberin im Amsterdamer Jüdischen Rat arbeitet, auftritt, und den NS-Hauptsturmführer erschießt, oder wenn daran anschließend vor einem nicht näher bestimmten, wohl im Deutschland der 1970er Jahre zu situierenden Gefängnis Antigone aus dem Tor in die Arme der sie offenbar erwartenden Ich-Erzählerin zuläuft, um dann plötzlich von dieser verlassen zu werden, so spielt sich vor des Lesers Augen die dramatische, später noch zu erörternde Engführung der mehrschichtigen Zeitsysteme von *Meine Schwester Antigone* ab.

1.2 Heterogene Intertextualität

Die zweite, der Verschränkung verschiedenster Zeitsysteme komplementäre Vielschichtigkeit des Romans beruht auf seiner heterogenen Intertextualität. Das assoziative Gesetz seines Aufbaus ist nämlich nicht nur das der Erinnerung an Fakten, sondern auch – und wohl selbstverständlich – an Texte – wobei, wie schon oben angedeutet, auch in diesem Fall Erinnerung als ein ganz konkretes, leibliches Erlebnis zu betrachten ist. Heterogen ist die intertextuelle Struktur von *Meine Schwester Antigone* mindestens aus zwei Gründen. Erstens gehören die Prätexte, die in den Roman auf verschiedene Weise eingearbeitet sind, unterschiedlichen Typologien, mannigfachen Gattungen, entfernten Epochen und Kulturen an: Es tauchen literarische wie nicht-literarische Zeugnisse auf, die entweder offen zitiert oder versteckt eingefügt, wörtlich wiedergegeben oder stark, manchmal bis zur Verdrehung bearbeitet sind. Zweitens ist der Roman selbst, auch auf einer metaliterarischen Ebene, Teil einer sich durch das ganze Opus Grete Weils hindurchziehenden Intertextualität. Ich werde im Folgenden zuerst diese zwei allgemeinen Aspekte näher betrachten, um mich dann auf die Weil'sche *re-écriture* der Antigone zu konzentrieren⁶.

⁶ Ebenfalls als (fiktive) intertextuelle Einschübe wären die drei imaginären Briefe zu bezeichnen, welche die Erzählerin im 11. Kapitel an eine Schülerin, an ihre eigene Mutter

1.2.1 Meine Schwester Antigone und ihre Prätexpte

Die offensichtlichsten intertextuellen Einarbeitungen im Roman sind zwei längere Zitate, deren Präsenz in der Erzählfiktion dadurch gerechtfertigt ist, dass es sich um Texte handelt, die das sprechende Ich entweder vorliest oder für sich liest. Marlene, einer jungen Frau, womöglich einer RAF-Sympathisantin, die auf ihrer Nichte Fürsprache in ihrer Wohnung untergetaucht ist, liest die Ich-Erzählerin zuerst eine kürzere Passage aus einem Geschichtsbuch vor, Jacques Pressers *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom*⁷, die ansatzweise zu einer Auseinandersetzung mit dem Thema Shoah zwischen den beiden führt. In diesem ersten Fall kann eigentlich von einem reinen Zitat nicht die Rede sein, da die Erzählerin bzw. Vorleserin den Text *ex tempore* aus dem Niederländischen übersetzt – außer dem Motto, das aus Eugen Kogons *Der SS-Staat*⁸ stammt –, und wir als Leser den Text im 10. Kapitel nur auf deutsch bekommen.

Nachdem Marlene eingeschlafen ist, nimmt die Erzählerin das Manuskript des im 2. Weltkrieg vermissten Unteroffiziers Friedrich Hellmund, und, wie es im Text heißt: «Noch einmal lese ich den Bericht, den ich fast auswendig weiß» (187). Es handelt sich um einen Augenzeugenbericht über die Liquidierung des Ghettos der polnischen Stadt Piotrków Trybunalski, deutsch Petrikau. Das Zitat, das den Text fast vollständig wiedergibt, nimmt das ganze 15. Kapitel in Anspruch, ausgenommen die teilweise schon erwähnten Eingangsworte der Erzählerin und die Schlusspassage, die bestmöglich die Kontinuität der Vergangenheit in der Gegenwart des sprechenden Ichs veranschaulicht:

[...] Ich bin zu Tode erschöpft, ohne Hoffnung. Höre Schüsse, höre Wimmern. Die nackten Leichen liegen auf einem Haufen neben den alten Grabsteinen. Ich verberge mein Gesicht in den Händen. (223)

Hier sollte offensichtlich sein, wie die intertextuelle Strategie – hier sehr stark ausgeprägt, sowohl formell durch das wörtliche Zitieren, als auch inhaltlich wegen der dargestellten Grausamkeiten – sehr wirksam der Verschränkung verschiedener Zeitsysteme Hilfe leistet, indem sie eine konkrete Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart herstellt.

und an Friedrich Hellmund schreibt. Auf ihre Funktion kann ich hier aus Platzgründen nicht eingehen.

⁷ Jacques Presser: *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom*. Amsterdam 1965. Das Buch wurde bald ins Englische (*Ashes in the Wind. The Destruction of Dutch Jewry*, London 1968), nie aber ins Deutsche übersetzt.

⁸ Eugen Kogon: *Der SS-Staat: das System der deutschen Konzentrationslager*. München 1946.

Neben diesen längeren Wiedergaben von Texten anderer, wimmelt der Roman von kürzeren, mehr oder weniger wörtlichen Zitaten. Auf die mit Antigone zusammenhängenden werde ich später zurückkommen. Hier möchte ich einiges betonen, das für die Typologie der intertextuellen Strategien in *Meine Schwester Antigone* von grundlegender Bedeutung ist. Es gibt nämlich zwar manchen Ausspruch, aber kein geflügeltes Wort, geschweige denn dahinplätscherndes Bildungsgut. Grete Weil schreckt hier wie anderswo nicht davor zurück, unerbittlich die Widersprüche zu zeigen, in die sich jedwede unreflektierte Rückbesinnung auf idealisierte Vorbilder verstricken muss, und das tut die Ich-Erzählerin genauso unerbittlich auch gegen sich selbst. Wenn z.B. Rilke mit leichter *variatio* in das Romangefüge eingearbeitet wird, muss auch der Prager virtuose Dichter zusammen mit dem sprechenden Ich vor der Ohnmacht des Wortes gegenüber dem Unvorstellbaren kapitulieren:

Kann ich mir den Gang in die Gaskammer wirklich vorstellen? Ich habe es damals geglaubt, als ich nach Rilkes Rat, sei jedem Abschied voraus wie der Winter, der eben geht, die Sonette an Orpheus auswendig lernte, systematisch und fleißig, um sie bereit zu haben, wenn es kein Buch mehr geben würde. Doch hätte ich sie parat gehabt? Hätte ich in Todesangst noch sagen können: Denn wo es singt, ist's Orpheus? Grotteske Vorstellung. Ich hätte vor Furcht gezittert wie ein Tier, das nicht versteht, was mit ihm geschieht. (76)

Jedes Mal, wenn das Wort eines großen Dichters, von Sophokles bis Hölderlin, von Goethe bis Brecht, hier zitiert, bearbeitet oder berichtigt wird, aktiviert der Text durch verschiedene Strategien eine Infragestellung des Zitats, das in die intertextuelle Aussagestruktur des Romans adäquat eingewoben wird – manchmal durchaus positiv und im Zeichen einer Wahlverwandtschaft, manchmal revidierend, manchmal auch ausgesprochen kritisch.

Was die nichtliterarischen Quellen angeht, die auch in das Textgefüge integriert werden – Nachrichtenmaterial und politischer Jargon der 1970er, zum Beispiel –, hat Stephan Braese in seiner Studie meisterhaft die «poetologische Funktion der „verborgenen“ authentischen Partien» gezeigt, indem er sie von einem gängigeren Dokumentarismus unterschieden und eher im Zeichen eines «genetischen Zusammenhangs» gedeutet hat⁹. Dar-

⁹ Braese 2001, 531ff. Hier wird zum Beispiel die Verwendung des Wortes «Scheißliberale» (141) mit dem Wortschatz der antiautoritären Bewegung in Verbindung gebracht, die Romanpartien über den «Anfang des Terrorismus in Deutschland» als «historiogra-

auf brauche ich also hier nicht näher einzugehen: Ich möchte nur noch einmal betonen, wie Grete Weils Roman, den man mit ihren Worten als ein Buch über eine «Existenz aus Erinnerung» (87) nennen kann, die gestrige und heutige Welt komponiert durch eine Bearbeitung verschiedenster Textfetzen, deren gemeinsamer Nenner, seien sie literarischer oder dokumentarischer Art, ihr Eingeschriebensein im Erlebnis und Gedächtnis, kurz gesagt im Leben der Erzählerin ist.

1.2.2 *Meine Schwester Antigone als Teil einer Werkintertextualität*

Auch auf einer anderen Ebene stellt *Meine Schwester Antigone* ein Beispiel komplexer Intertextualität dar: Aus verschiedenen Gründen ist der Roman Teil eines größeren Netzes von Bezügen, dem andere Werke Grete Weils gehören. In erster Linie kann man ihn als wichtigstes Zeugnis der Rezeption des Antigone-Mythos bei der Schriftstellerin betrachten – was die Forschung schon getan hat¹⁰. Das nicht nur deswegen, weil hier auf eine besonders deutliche Weise die antike Figur einer berichtigenden Umdeutung unterzogen wird, sondern auch weil der Roman das Schreiben über Antigone selbst thematisiert: Die sich explizit als Schriftstellerin charakterisierende Erzählerin versucht sich gerade mit größter Mühe an einem Prosawerk über die Tochter des Ödipus:

Warum in drei Teufels Namen, will ich ein Buch schreiben? [...] Ich möchte ein Buch schreiben über ein Mädchen, das sich von mir nicht schreiben lassen will. (25ff.)

Der Leser wird mehrmals mit dem Stocken dieser Arbeit konfrontiert, sowie mit Passagen, die wie Skizzen des entstehenden Buches anmuten. Statt des sich als unmöglich erweisenden Antigone-Buches entsteht auf diese Weise unser Roman, der selbst unter diesem negativen Zeichen als Ergebnis der Arbeit am Antigone-Mythos gesehen werden muss.

Die opusinterne Intertextualität wird natürlich erst deutlich, wenn man diesen doppelten, inner- und metatextuellen Antigone-Bezug im Werkzusammenhang betrachtet. Grete Weil hatte nämlich schon Anfang der 1950er Jahre einen Antigone-Roman geschrieben, der noch unveröffentlicht ist: Gerade von diesem Buch ist im Roman die Rede – hier wie an vielen anderen Stellen bewusst die Grenzlinie zwischen Fiktion und Autobiographie verwischend:

phisches Kürzel» für die RAF-Brandstiftung in zwei Frankfurter Kaufhäusern am 2./3. April 1968 bezeichnet (176f.).

¹⁰ Vgl. vor allem Meyer 1996a, insb. Kap. 3, S. 233.274 und Meyer 1996b, *passim*.

Einmal schrieb ich ihre Geschichte auf, aber es kam nichts dabei heraus als ein pathetisches Epos über ein Heldenmädchen. Doch gab ich nicht auf, zwischen anderen Arbeiten lag immer ein Antigoneheft auf meinem Schreibtisch. (16)

Wie Stephan Braese gezeigt hat, ist auch der später im Roman vorkommende Verweis auf eine «Geschichte, in der ich mich mit einem SS-Mann identifiziere» (141) ein Link zu Grete Weils Erzählung «B sagen», die 1968 im Sammelband *Happy, sagte der Onkel* erschienen war¹¹. Und, um den Kreis zu schließen, ist in dem auf *Meine Schwester Antigone* folgenden, ebenfalls autobiographisch geprägten Roman *Generationen* (1983) ausdrücklich die Niederschrift des vorausgehenden thematisiert sowie auch die Reaktion der Autorin auf dessen relativen Erfolg. Man könnte diese Intertextualität weiterspinnen und mindestens den Epilog von *Generationen*, «Noch einmal Antigone» betitelt, nennen, in der Weil eine weitere Variante des Mythos entwirft¹², und das überraschende Auftauchen der Griechin in den Gedanken der letzten weiblichen Doppelgängerin der Grete Weil, der biblischen Michal im *Brautpreis*¹³.

2. *Antigone-Korrektur(en)*

Mit den letzten Überlegungen über die opusinterne Intertextualität ist man zwangsläufig wieder auf die Weil'sche Antigone bzw. Antigonen gestoßen, die ich jetzt aus nächster Nähe betrachten möchte, indem ich mich ausdrücklich auf deren Präsenz in *Meine Schwester Antigone* beschränke und die kursorisch vorher genannten anderen Okkurrenzen aus Platzgründen außer Acht lasse.

Es darf wohl kaum verwundern, dass auch die Figur der Antigone in Zusammenhang mit vielen und unterschiedlichen Prätexten komponiert ist, welche die Erzählerin zu einer völlig neuen Figur zusammenfügt. Die Forschung hat fast alle, antike und moderne Quellen genannt, hat sich aber eher anderen Fragen zugewandt, die um das Missraten einer Identifikation der Erzählerin mit der antiken Figur kreisen und sich vor allem auf die letzten Auftritte der Antigone im Roman beziehen, die schon erwähnten Schuss- und Gefängniszenen¹⁴. In diesem Zusammenhang gilt wohl als bewiesen, dass, um noch einmal Braese zu zitieren, «Am Ende

¹¹ Grete Weil: *Happy, sagte der Onkel. Erzählungen*. Wiesbaden 1968. Dazu vgl. Braese 2001, 527ff.

¹² Grete Weil: *Generationen. Roman*. Zürich, Köln 1983.

¹³ Grete Weil: *Der Brautpreis. Roman*. Zürich 1988.

¹⁴ Vgl. u.a. Baackmann 2000a, 277; Erdle 1992, 480f.; Weigel 1995, 310f.

dieser Zersetzung» – der von der Erzählerin vollbrachten Demontage des Antigone-Motivs – «das Scheitern der im Zeichen Antigones von der Ich-Erzählerin geübten Erinnerungsarbeit» stehe, was die «strukturelle Untauglichkeit ihres Mythos» aufzeige¹⁵. Uwe Meyer hingegen, der schon vor zehn Jahren die meisten intertextuellen Belege gesammelt hatte, hielt am Gedanken fest, dass nach Weil Antigone doch mit modernen Widerstandsfiguren vergleichbar sei; was die meinen Überlegungen näher stehende Frage über die Mythos-Bearbeitung betrifft, war er überdies zum verblüffenden Urteil gekommen, dass «Grete Weil [...] mit *Meine Schwester Antigone* keinen neuen Mythos-Entwurf» vorlege, noch mehr: Dass der Antigone-Mythos ohne Variationen im ganzen Werk Weils bleibe¹⁶.

Ich glaube indessen, dass eine umfassendere Analyse der intertextuellen Behandlung der Antigone-Figur im *ganzen* Roman und auf der Basis der skizzierten Strategien der Quellenbearbeitung nicht nur letztere These widerlegt, sondern auch möglicherweise eine neue Perspektive auf den – meines Erachtens vieldeutigen – Romanschluss eröffnen könnte. Eine rein quantitative Analyse zeigt, dass ungefähr ein Siebtel des Romans der Antigone-Handlung gewidmet ist. Eine solche Berechnung, die selbstverständlich auf einer groben Unterteilung des komplexen Textes in Sequenzen basiert und die zahlreichen Passagen nur bedingt berücksichtigen kann, in denen die antike Tragödienheldin explizit oder implizit als Bezugsfigur blitzhaft evoziert wird, ergibt auch, dass ihre Präsenz gar nicht gleichmäßig verteilt ist, sondern sich in einigen Kapiteln verdichtet. Im Rahmen dieser diskontinuierlichen und diffusen Präsenz kann man obendrein beobachten, dass die erste Romanhälfte mehr als doppelt so viele Antigone-Passagen enthält als die zweite; wenn man das 16. Kapitel außer Acht lässt, wird das Verhältnis fast 7:1.

Was passiert in den soeben genannten Antigone-Passagen? Die Erzählerin rekonstruiert fragmentarisch und nicht in zeitlicher Reihenfolge sowohl das Leben der antiken Figur als auch die Geschichte ihrer eigenen, modernen Antigone-Rezeption. Beides ist selbstverständlich eng verbunden, und beides geschieht intertextuell: Die Erzählerin greift auf verschiedene Quellen zurück und bearbeitet sie auf eine sehr eigenwillige Weise. Die starke Umformung der Vorlagen, die bis zur Umkehrung reicht, ist nichtsdestoweniger von einem liebevollen und beharrlichen Rekurs auf die antike Gestalt gekennzeichnet. «Wenn ich sie erzähle, ist sie meine Antigone» (31), erwidert energisch die Erzählerin auf die naive Frage ihrer Nichte

¹⁵ Braese 2001, 523.

¹⁶ Vgl. Meyer 1996a, hier: 156 und Meyer 1996b, *passim*.

Christine, die sie auf die Unstimmigkeit ihrer Version gegenüber den hehren Sophokleischen und Hölderlin'schen Vorlagen aufmerksam macht – was sie selbstverständlich nicht davon abhält, ihre Neuschöpfung im Gespräch mit ihren Vorgängern in Sachen Antigone-Rezeption zu prägen.

Dass von einer Mythenkorrektur die Rede sein muss, und dass Grete Weil durchaus einen neuen Mythos-Entwurf vorlegt, ist schon in den ersten drei Kapiteln deutlich: Bereits dort wird von der inzestuösen Liebe zwischen Antigone und ihrem Bruder Polyneikes erzählt – ein Leitmotiv des Romans übrigens, das stark autobiographisch getönt wird – und später wird sogar ein Liebesakt zwischen Antigone und Dionysos dargestellt, auf diese Weise einen der Kerne des Antigone-Mythos, ihre Jungfräulichkeit, verdrehend. Auch spätere Passagen, wie z.B. die ausführliche, psychologisch sehr nuancierte Darstellung der einzelnen Familienmitglieder im 5. Kapitel (63-70), die ausdrücklich «in der unbestimmten Hoffnung, Ähnlichkeiten zu finden» (63) mit den eigenen Angehörigen geschieht und vor allem bei der andernorts kaum beachteten Figur der Jokaste und ihrer Beziehung zu Ödipus ganz neue Wege beschreitet, sind durch einen dezidierten Willen zur Abweichung von der Tradition gekennzeichnet. Als vorläufiges Fazit ist also festzustellen, dass Weil eine ganz individuelle Version des Antigone-Mythos entwirft, und das nicht erst auf den letzten Seiten des Romans, wo die antike Figur in eine ihr fremde Zeit- und Raumbene transponiert und dadurch forciert aus ihrer Lebenswelt herausgerissen wird, sondern schon in der ersten Romanhälfte, wo sie in den bekannten Verhältnissen agiert – also schon lange bevor die antike Heldin in die Geschichte des 20. Jahrhunderts hineingeschleudert wird und ihren berühmten Satz vor den Nazischergen ins Konträre umkehren muss: «Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da» (248f.).

Die Mythenkorrektur ist gar nicht mit einer Abkehr von der schriftlich fixierten Mythostradition verbunden, geht ganz im Gegenteil Hand in Hand mit einem sehr verfeinerten intertextuellen Spiel einher. Grete Weil gelingt nämlich ein delikates Ineinanderschachteln von motivischen Reminiscenzen und neuartigen Schattierungen, so dass auch die Passagen, die stärker von der Überlieferung abweichen, Spuren der mehr als zweitausendjährigen Geschichte der Antigone aufweisen. Durch dieses Netz von Bezügen wird der Erinnerungsroman zugleich auch zu einem Roman, der an frühere Antigonon erinnert, und zwar ganz konkret und leiblich, indem die früheren Antigonon im Text eingeschrieben sind. Fraglich erscheint m.E. vor diesem Hintergrund die in der Forschung verbreitete These, in Weils Roman sei die ganze humanistische Tradition der Antigone-Auslegungen in Frage gestellt und letzten Endes jedwede Deutung

der antiken Figur als Verkörperung der Menschlichkeit aufgegeben. Es ist vielmehr so, dass Weil gegen ein gipsernes und rigides Verständnis der Antigone die der Figur innewohnenden, provozierenden Züge durch eine intertextuell bewusste Wiederbelebung hervorhebt und wieder zur Geltung bringt¹⁷.

Das geschieht mehrfach und mehrschichtig. Fast alle wichtigen antiken Antigone-Prätexte können als Quelle in Betracht genommen werden: Nicht nur also Sophokles' *Antigone* – die im Text natürlich auch ein paar Mal direkt zitiert wird, manchmal aus Weinstocks¹⁸, manchmal aus Hölderlins Übersetzung¹⁹ – sondern auch andere. Der *Ödipus auf Kolonos* dient wohl als allgemeine Inspiration für die Passagen, in denen Antigone und ihr erblindeter Vater durch Griechenland ziehen – obwohl sich die im Roman imaginierten Episoden genau genommen vor der Ankunft in Kolonos abspielen, die andererseits der Beginn von Sophokles' Tragödie ist. Auch Aischylos' *Sieben gegen Thebe* und Euripides' *Phönizierinnen* haben manches beigetragen. Neben den antiken Quellen ist in den Roman auf eine noch überraschendere und interessantere Weise eine ganze Reihe von modernen Übersetzungen, Umdichtungen, Deutungen usw. integriert. An einer Stelle werden sogar mehrere dieser Rezeptionsbeispiele aneinander gereiht:

Antigone ist nicht so. Die Eigensinnige, die Rechthabende. Doch hat sie recht? Schillernd alles, maßvoll, maßlos. Recht und Unrecht tragisch verschleiert. Von ihrem blumenhaften Wesen wird gesprochen, von der leidenschaftlich einseitig vorstoßenden Täterin, der Schwesterlichsten der Seelen, der Bacchantin des Todes, der großen Gestalt des Widerstandes. (10)

In diesen knappen 5 Zeilen sind Goethes *Euphrosyne* und Brechts Vorwort zu seiner *Antigone*-Bearbeitung, eine Stelle aus Euripides' *Phönizierin-*

¹⁷ Dagegen argumentieren viele Studien. Vgl. Baackmann 2000a, 270ff.; Baackmann 2000b, 90ff; Erdle 1992, 480f. und Weigel 1995, 310. Von einem «Bruch mit allen traditionell-humanistischen Auslegungen der Figur» heißt es ausdrücklich bei Dieter Lamping: «Eine jüdische Erzählerin nach dem Holocaust. Über Grete Weil». In: Thomas Daum und D. L. (Hrsg.): *Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz 1995. Grete Weil - Eine Würdigung*. Kaiserslautern 1996, 20-38, hier: 32.

¹⁸ Laut Uwe Meyer sind dieser Übersetzung nicht nur die leicht erkennbaren Zitate aus der Auseinandersetzung mit Kreon («Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da», 18, bei Sophokles Z. 523) und aus dem Todesgang-Szene («O Grab, o Brautgemach», *passim*, bei Sophokles Z. 891) entnommen, sondern auch verstecktere Einarbeitungen, z.B. aus dem letzten Sophokleischen Chor (Meyer 1996b, 239).

¹⁹ Vgl. dazu unten, den Abschnitt 3.

nen und daneben Definitionen zitiert, die nicht von Dichtern, sondern von Philologen stammen²⁰. Neben solchen expliziten Rückgriffen müsste man des Weiteren verstecktere moderne Antigone-Lektüren nennen, auf französischer Seite zum Beispiel André Gides *Ce d'Edipe* (1931), ein Prosadrama, das laut Uwe Meyer Anregungen für das Motiv der Geschwisterliebe gegeben haben könnte²¹, und Jean Anouilh's *Antigone* (1944), ein Theaterstück, von dem m.E. für die psychologische Abrundung der Antigone-Figur manche Anregung ausgegangen sein dürfte²².

Die Antigone, welche die Erzählerin mehrere Seiten lang mit ihren Lebenserinnerungen eingewoben, manchmal auch mit punktuellen Aspekten der eigenen Biographie verglichen hat, ist also eine Komposition aus einer langen Textgeschichte und einem energischen Neugestaltungswillen. Allzu naiv ist m.E. die Meinung mancher Forscher, es handle sich zuvörderst um eine Identifikation mit der antiken Figur seitens des sprechenden Ichs,

²⁰ Von Antigones «blumenhaftem Wesen» heißt es beim Altphilologen und Religionswissenschaftler Károly Kerényi (vgl. Meyer 1996a, 246), als «leidenschaftlich einseitig vorstoßende Täterin» hat sie der Gräzist Wolfgang Schadewaldt bezeichnet (ebd.). «Wenn Antigone kommt, die schwesterlichste der Seelen» lautet der 135. Vers von Goethes Elegie *Euphrosyne* (1797) – eine berühmte Stelle, auf die schon Hofmannsthal in seinem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1900) zurückgegriffen hatte –, während es Brecht war, der Antigone «Die große Figur des Widerstands im antiken Drama» genannt hatte (*Antigonemodell* 1948, wobei er dann beteuerte, wie eine Gleichsetzung mit dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus unmöglich sei: Dazu vgl. Braese 2001, 540f.). Als einziger antiker Dichter kommt schließlich hier Euripides zu Wort, der Antigone in den *Phönizierinnen* als «Bacchantin des Todes» apostrophiert (Z. 1489; ungenau ist somit Meyer Verweis auf Kerényi, Meyer 1996a, 246).

²¹ Vgl. Meyer 1996b, 261. Gide wird übrigens im Roman als besonders geliebter Romancier zusammen mit Thomas Mann zitiert: «Der neue Thomas Mann, der neue Gide auf dem Nachttisch. Lesen die ganze Nacht. Es gibt keinen neuen Thomas Mann und keinen neuen Gide mehr. Nichts, was vergleichbar wäre» (87).

²² Auf einer typologisch etwas andersartigen intertextuellen Ebene wäre schließlich die Flut von Antigone-Aufführungen und -Bearbeitungen zu nennen, die sich gleichzeitig mit der Niederschrift von *Meine Schwester Antigone* auf die deutsche Literatur-, Theater- und Kinoszene der späten 1970er Jahre ergoss (ich denke u.a. an Heinrich Bölls Drehbuchentwurf «Die verschobene Antigone» für Volker Schlöndorffs Beitrag zum Film *Deutschland im Herbst* und an das so genannte Antigone-Jahr 1979, in dem die Sophokleische Tragödie, meist in der Übersetzung Hölderlins, auf vielen deutschen Bühnen triumphierte – etwa in Christof Nels Frankfurter Inszenierung) sowie manches Werk der Nachkriegszeit, wie die Erzählungen von Elisabeth Langgässer (*Die getreue Antigone*, 1947) und Rolf Hochhuth (*Die Berliner Antigone*, 1963). Inwieweit diese mehr oder weniger zeitgenössische «Antigone-Kultur» auf *Meine Schwester Antigone* Einfluss übte, ist vielleicht weniger aufschlussreich, als deren wichtige Rolle für den verhältnismäßigen Erfolg von Weils Roman, als er 1980 veröffentlicht wurde: Dazu vgl. auch Braese 2001, 545ff.

die erst in den letzten Romanszenen zerbrochen werde²³. Von Anfang an wird jedwede Identifikation nur partiell, wenn nicht ausdrücklich als irrealer Wunsch oder verzweifelte Hoffnung dargestellt. Die Unterschiede sind von vornherein klar, das Verhältnis problematisch, die Gleichsetzung in eine schwesterliche Verwandtschaft verwandelt, die in Sachen Antigone nichts anderes als radikalen Gegensatz bedeutet. Auf der anderen Seite wäre es ebenso vereinfachend, im befremdenden Auftreten der Antigone im 16. Kapitel – zuerst ein rebellierendes Shoah-Opfer, dann möglicherweise eine befreite Terroristin –, und in der traumatischen Trennung zwischen ihr und der Erzählerin auch auf der auktorialen Ebene eine Trennung von der ganzen Antigone-Tradition zu sehen, so, als ob Grete Weil die Unmöglichkeit des Zurückgreifens auf diesen Mythos oder den Mythos überhaupt intendiert habe. Dagegen spricht der beschriebene intertextuelle Aufbau des Romans, der sich auf der vorsätzlichen Ambiguität der Mythenkorrektur gründet: Der Strategie nämlich, auf den Mythos zu rekurrieren, indem man ihn berichtigt, und den Mythos zu berichtigen, indem man auf ihn rekurriert – und dadurch unendlich verlebendigt.

3. Hölderlin und Schluss

Und jetzt komme ich zum Schluss – im doppelten Sinn des Wortes. Ich möchte nämlich mit einem Beispiel meine Ausführungen über die dichte Intertextualität des Romans, und insbesondere der darin geübten Antigone-Korrektur, näher konkretisieren und auf eine mögliche Anwendung solcher anscheinend nur düstere philologische Grübler interessierenden Kleinigkeiten auf die Gesamtinterpretation von *Meine Schwester Antigone* hinweisen. Ich habe schon ein paar Mal den Namen Hölderlin fallen lassen. Dasselbe tut auch die Ich-Erzählerin, die schon in den ersten Romanseiten den schwäbischen Dichter als möglichen ersten Autor erwähnt, bei dem sie von Antigone gelesen habe²⁴. Wenige Seiten später ist Hölderlin noch ausdrücklicher als Antigone-Übersetzer genannt. Dort ist seine Wiedergabe des berühmtesten Satzes der antiken Heldin explizit für ihre treffende Schönheit zitiert:

Alles klappt, sie wird gepackt, vor Kreon gebracht, der sie vor allem Volk – und das ist das wichtigste – verhört, und hat endlich Gele-

²³ Vgl. u.a. Baackmann 2000a, 278ff. und 2000b, 103ff.; Erdle 1992, 480f.; Lamping 1996, 31ff.; Weigel 1995, 310ff. Vorsichtiger hierzu Silbermann 1980, 161 und Bossinade 1990, 125ff.

²⁴ «Habe ich über sie gelesen in Schwabs „Schönste Sagen des klassischen Altertums“ oder erst später bei Hölderlin?» (15).

genheit, ihren Satz zu sagen: Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich. Manchmal denke ich ihn auch, wie er meistens zitiert wird: Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da. Doch gefällt mir die einsamere, hochmütigere Fassung Hölderlins besser. (18)

Wenig später wird der Gedankenfluss – und die Ruhe – der Erzählerin durch das Eintreffen ihrer Nichte Christine unterbrochen. Die junge Frau weiß, dass ihre Tante gerade an einem Antigone-Buch arbeitet, und entschuldigt sich für die Störung:

Dann kommt sie näher, küßt mich auf die Backe, blickt mir über die Schulter ins Heft und sagt mit leichter Impertinenz: “Nun, Frau Tante, was macht sie, der Jungfrau herrlichste Natur?” (30)

Der anschließende Beginn des 2. Kapitels verdeutlicht allen, auch den philologisch weniger gewappneten Lesern, dass die in Christines Mund etwas verfremdende Bezeichnung von Hölderlin stammt. Es handelt sich aber nicht direkt um einen Antigone-Text, sondern um die fragmentarische Tragödie *Der Tod des Empedokles*, aus der hier Worte der Athenerin Delia zitiert sind²⁵.

Nach diesem intensiven Anfang verschwindet anscheinend Hölderlin aus dem ganzen Roman. Spätere Sophokles-Zitate sind einer anderen, weniger schillernden Übersetzung entnommen, andere Größen der deutschsprachigen Literatur kommen zu Wort. Den an solch exponierter Stelle eingestreuten Hölderlin-Indizien möchte ich aber – zugegeben etwas gewagt – folgen, um ihren möglichen intertextuellen Verweischarakter sozusagen ernst zu nehmen. Gerade am anderen Ende des Romans, im kürzesten, 17. Kapitel, begegnet man einer sich soeben von Antigone losgelösten Erzählerin, die am Abend desselben Tages aus ihrem Fenster auf die hässliche moderne Stadt schaut und eine Art Versöhnung, ja fast Vereinigung mit der sie umgebenden unschönen Wirklichkeit zu spüren glaubt:

Das alles ist ungeheur häßlich.

Ich spüre die Häßlichkeit, bin die Häßlichkeit, werde von ihr umströmt, lasse mich von ihr umhüllen, akzeptiere sie, akzeptiere mich, bin glücklich.

Und morgen? (252)

²⁵ Friedrich Hölderlin: *Der Tod des Empedokles*. Erste Fassung, Z. 116 (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Frankfurt 1992-94, 2. Band, S. 283).

Dieser Schluss weist viele Hölderlin-Reminiszenzen auf, die auch auf die gesamte Romanstruktur zu übertragen wären. Die Offenheit von «und morgen», die alles Vorige relativiert, indem sie die glückliche, fast rauschhaft erlebte Versöhnung zeitlich einschränkt, erinnert an die berühmte Klausel des Briefromans *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, wo sich der Titelheld von der im Schoß der frühlingshaften Natur erlebten Wiedervereinigung mit der nur scheinbar toten Geliebten auf eine sehr ähnliche Weise distanziert:

[“...] Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.

Es scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles.”

So dacht’ ich. Nächstens mehr²⁶.

Wenn man noch dazu berücksichtigt, dass auch Hölderlins Roman letzten Endes ein Erinnerungsroman ist, der vergangene Erlebnisse aus dem Standpunkt des inzwischen gealterten Erzählers rekapituliert, so könnte man doch trotz der offenbaren Unterschiede zwischen beiden Texten – nicht zuletzt der absoluten Unvergleichbarkeit des zu Versöhnenden – auch in den letzten Zeilen von *Meine Schwester Antigone* die Spuren einer unermüdlichen, korrigierenden und dadurch aktualisierenden Auseinandersetzung mit den geliebten Quellen verfolgen.

²⁶ *Hyperion* II, 124, 7-11 (Ebd., S. 175).

Zitierte Literatur

Primärliteratur

- Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Frankfurt 1992-94.
- Eugen Kogon: *Der SS-Staat: das System der deutschen Konzentrationslager*. München 1946.
- Jacques Presser: *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom*. Amsterdam 1965.
- Grete Weil: *Happy, sagte der Onkel. Erzählungen*. Wiesbaden 1968.
- Dies.: *Generationen. Roman*. Zürich, Köln 1983.
- Dies.: *Meine Schwester Antigone*. Frankfurt a. M. 2000 (Erstausgabe Zürich, Köln 1980).
- Dies.: *Der Brautpreis. Roman*. Zürich 1988.
- Dies.: *Mia sorella Antigone. Romanzo*. A cura di Karin Birge Büch, Marco Castellari e Andrea Gilardoni. Traduzione di Marco Castellari. Milano 2007.

Sekundärliteratur

- BAACKMANN 2000a – Susanne Baackmann: «Configurations of Myth, Memory, and Mourning in Grete Weil's "Meine Schwester Antigone"». In: *The German Quarterly* 73 (2000) 3, 269-286.
- BAACKMANN 2000b – Susanne Baackmann.: «The Battle with Memory: Grete Weil's "My Sister Antigone"». In: Hillary Collier Sy-Quia, S. B. (eds.): *Conquering Women: Women and War in the German Cultural Imagination*. Berkeley 2000, 91-110.
- BOSSINADE 1990 – Johanna Bossinade: «Grete Weil: Eine Schwester, die verfehlt werden muß». In: Dies.: *Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*. Köln, Wien 1990, 124-131.
- BRAESE 2001 – Stephan Braese: «Jenseits der Zuversicht. Grete Weils "Meine Schwester Antigone" (1980)». In: Ders.: *Die andere Erinnerung: jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin, Wien 2001, 517-562.
- ERDLIE 1992 – Birgit R. Erdlie: «Grete Weil. Meine Schwester Antigone». In: Rudolf Radler (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München 1992. Band 17 (Vb-Zz), *ad vocem*.
- LAMPING 1996 – Dieter Lamping: «Eine jüdische Erzählerin nach dem Holocaust. Über Grete Weil». In: Thomas Daum und D. L. (Hrsg.): *Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz 1995. Grete Weil – Eine Würdigung*. Kaiserslautern 1996, 20-38.
- MEYER 1996a – Uwe Meyer: «Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit». *Das Werk der Schriftstellerin Grete Weil*. Frankfurt am Main 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 56). Zugl.: Siegen, Univ., Diss., 1996.

- MEYER 1996b – Ders. : «“O Antigone ... stehe mir bei?”. Zur Antigone-Rezeption im Werk von Grete Weil». In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 26 (1996), 147-157.
- SILBERMAN 1986 – Fred Silberman: «Grete Weil: Meine Schwester Antigone». In: Neue deutsche Hefte 33 (1986) 1, 160-163.
- STERN 1998 – Guy Stern: «The Bible and Greek Dramas as Intertexts: Grete Weil's Adaptation of Her Sources». In: Karl Menges (Hrsg.): *Literatur und Geschichte. Fs. für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag*. Amsterdam 1998, 221-232.
- VÖHLER / SEIDENSTICKER 2005 – Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hrsg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin, New York 2005.
- WEIGEL 1995 – Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1995.

Luca Zenobi
(L'Aquila)

Il filosofo e il parassita
«Le Neveu de Rameau» e la ricezione di Diderot in Germania

Aber eine Idee, das ist das Paradoxeste von der Welt. Das Fleisch verbindet sich mit Ideen wie ein Fetisch. Es wird zauberhaft, wenn eine Idee dabei ist.¹

I.

a. «Un caso fortunato»

Il singolare percorso editoriale del romanzo postumo diderotiano *Le neveu de Rameau* costituisce già di per sé un caso letterario: attraverso un complicatissimo tragitto – un «glücklicher Zufall» lo definirà Schiller nella sua ultima lettera² – il manoscritto, ancora inedito in Francia, giunge nelle mani di Schiller che, entusiasta, ne propone la traduzione all'amico Goethe. Quest'ultimo accetta la proposta e il romanzo esce con una serie di annotazioni del traduttore nel 1805. Dalla trasposizione goethiana – tutt'altro che un successo editoriale – viene ritradotta nel 1821, con ulteriori diverse rielaborazioni e aggiunte di oscenità, la prima edizione in francese del romanzo. Soltanto nel 1823 viene pubblicata la versione originale, seppure ancora in parte lacunosa e censurata. Per una accurata e completa edizione critica ad opera di Jean Fabre si dovrà attendere addirittura il 1950 (la prima edizione che possa definirsi critica delle opere di Diderot, la celebre Assézat-Tourneux, risale al 1875).

La vicenda è indicativa da un lato della vitalità dei rapporti culturali franco-tedeschi nel diciottesimo secolo, dall'altro della difficoltà di una li-

¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, p. 400; *L'uomo senza qualità*, I, p. 342: «Ma un'idea è la cosa più paradossale del mondo. La carne è collegata con le idee, come nel feticismo. Se l'idea c'è, la cosa diventa magia».

² A Körner, 25.4.1805, in F. Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di O. Dann, et al., Frankfurt/M., 2002, vol. 12 [*Briefe II*], p. 740.

bera circolazione di testi letterari e scientifici. Per aggirare la censura, alcune opere vengono distribuite spesso clandestinamente o fatte girare soltanto in ambienti d'élite, come la corte di Gotha, qui soprattutto grazie all'attività di Melchior Grimm, fondatore e curatore della «Correspondence littéraire, philosophique et critique». È a lui che Diderot affida la maggior parte dei manoscritti della sua ultima fase che, di conseguenza, avranno una circolazione limitata ed esclusivamente fuori patria.

Le Neveu de Rameau rappresenta uno specchio fedele della situazione culturale europea settecentesca, animata da *querelles* letterarie, musicali e, più in generale, estetiche. Le violente contrapposizioni che porteranno tra l'altro alla chiusura dell'*Encyclopédie*, hanno origine dai processi di radicale trasformazione delle strutture politiche e socio-culturali europee. Il romanzo, che per i lettori odierni costituisce una tessera fondamentale nella ricostruzione e nell'interpretazione del Settecento, rimase paradossalmente quasi sconosciuto ai contemporanei: la rappresentazione del presente storico, idealizzata e rielaborata nel testo letterario, diviene soltanto in epoche posteriori oggetto e strumento di una serie di manipolazioni – a cominciare dalla più radicale, la traduzione – che ne lasciano via via scaturire la dimensione simbolica; una dimensione che per ogni epoca assume caratteristiche differenti, ugualmente valide e mai definitive grazie anche a un gioco continuo di rimandi e contrapposizioni con la tradizione. La peculiarità di un testo letterario, così fortemente legato al momento storico cui appartiene e tuttavia universale – la prima testimonianza del pensiero moderno secondo l'opinione di Foucault³ –, consiste nella capacità dell'autore di mettere in scena un *tableau*, in cui la dimensione estetico-culturale si interseca e cresce sulla rappresentazione delle strutture sociali nelle quali essa si sviluppa. Nella figura del nipote di Rameau si viene così a delineare una contrapposizione *ante litteram* fra *Kultur* e *Zivilisation*.

b. *Questioni di genere*

Pur trattandosi indubbiamente di un romanzo, *Le neveu de Rameau* lascia aperte una serie di questioni determinanti relative alla sua classificazione

³ «Quando si pensi che, al contrario, l'intento di Descartes era di sopportare il dubbio in modo provvisorio fino all'apparizione del vero nella realtà dell'idea evidente, è chiaro che il non-cartesianesimo del pensiero moderno, in ciò che esso ha di decisivo, non comincia con una discussione sulle idee innate o con l'incriminazione dell'argomento ontologico, ma proprio con questo testo del Neveu de Rameau, con questa esistenza che egli delinea in un rovesciamento che non poteva essere capito se non all'epoca di Hegel e di Hölderlin». M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano 2005, pp. 289-290.

all'interno dei generi letterari. In effetti, il testo costituisce un ibrido indefinibile e multiforme in cui si alternano in un amalgama perfettamente strutturato dialogo filosofico, saggio musicale, satira, commedia e pantomima. L'antica definizione di *Satura* cui Diderot sembra ispirarsi – il sottotitolo del romanzo recita *Satyre II*, l'epigrafe riporta il passo di una satira di Orazio – è probabilmente il termine più adatto a riassumere il miscuglio di generi e stili assemblati dal *philosophe* nel suo lavoro di una vita. Lo spunto iniziale, d'altronde, nasce dalla volontà di rispondere alla commedia *Les philosophes* di Palissot scritta per schernire gli enciclopedisti; una sorta di contro-satira, dunque, legata tra l'altro da rapporti di intertestualità all'opera cui si contrappone.

c. *Il parassita*

Sin dall'*incipit*, che introduce una descrizione realistica della Parigi del tempo, ci troviamo di fronte a una strutturazione verbale e sintattica sviluppata per coppie di opposti: «Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, [...]»; «[...] la première idée sage ou folle»; «qu'on voit les coups les plus surprenants et qu'on entend les plus mauvais propos». Lo stesso vale per la descrizione iniziale di Rameau, «un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison»⁴. Le pagine di introduzione al dialogo vero e proprio fra i due protagonisti, i generici *Lui* e *Moi*, portano alla luce una serie di contrapposizioni dialettiche sovrapposte al confronto fondamentale fra i pronomi in prima persona *je*, *moi*, utilizzati nella presentazione dall'io narrante, e quelli in terza, *il*, *lui*, riferiti all'interlocutore del dialogo. Lo scorcio parigino, il Palais-Royal e il café de la Régence, con tutti i suoi personaggi pubblici, costituisce il teatro dell'incontro fra le due soggettività messe in scena dal narratore. Su questa struttura di base Diderot elabora l'analisi del soggetto moderno, lo svilupparsi dei suoi conflitti interiori e con la società in trasformazione.

La caratterizzazione del *neveu* mette subito in luce il contrasto fra il protagonista e la collettività: «Je n'estime pas ces originaux-là. [...] Ils m'arrêtent une fois l'an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que

⁴ D. Diderot, *Œuvres*, édition établie par L. Versini, 5 voll., Laffont, Paris 1994-1997, qui tomo II, *Contes*, p. 623. Trad. it., *Il nipote di Rameau*, Milano 1998, p. 67 s.: «Che faccia bello o brutto tempo»; «la prima idea saggia o folle»; «che si vedono le mosse più sorprendenti e si ascoltano i discorsi più assurdi» – «un insieme di nobiltà d'animo e di bassezza, di buon senso e di follia». D'ora in avanti originale e traduzione con la sola indicazione del volume e della pagina.

notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage, ont introduite». D'altra parte lo stesso filosofo si dichiara in contrasto con l'uso comune di intrattenersi e istituire contatti stabili con questo genere di personaggi, dunque, anch'egli si rivela, almeno in questo aspetto, come una figura di *outsider*. Ma l'elemento più interessante della caratterizzazione di Rameau si trova nel seguito della citazione precedente: «c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle»⁵. Rameau, dunque, è una sorta di reagente chimico in grado di svelare le convenzioni sociali come tali, lasciando intravedere gli istinti e gli affetti che la pratica delle regole di convivenza ha represso o in qualche modo regolato. Il nipote appare vessato da questi meccanismi di controllo; pur volendo diventare ad ogni costo parte integrante di un mondo con un livello avanzato di civilizzazione – la borghesia parigina – non riesce in nessun modo ad accettare i codici che determinano le relazioni umane all'interno di questo gruppo. La rabbia che Rameau esprime, o meglio reprime, nel momento in cui non gli è concesso di interagire, si sfoga nell'atto del mangiare, nel soddisfare una fame dai tratti primordiali che caratterizza il personaggio durante tutto il romanzo. L'appagamento di un bisogno primario, che nella figura di Rameau assume però anche i tratti di un istinto primigenio, è l'unico motore delle sue azioni, confermato dallo stesso protagonista con una dotta citazione latina da Persio: «*Ingenii largitor ventis*»⁶. Insomma, Rameau sembra voler prendere alla lettera il noto detto: «la fame aguzza l'ingegno». Non è un caso che la sua rovina, la sua esclusione definitiva da quel mondo in cui aveva tentato di introdursi per soddisfare i suoi bisogni primari e “artistici”, avvenga proprio durante un pasto.

Le caratteristiche fisiche e fisiologiche di Rameau sono simili a quelle della Leona musiliana, l'amante di Ulrich nella prima parte di *Der Mann ohne Eigenschaften*, per la quale «[...] hatte sich [...] alles Überschwängliche, Eitle, verschwenderische hatten sich die Gefühle des Stolzes, des Neides, der Wollust, des Ehrgeizes, der Hingabe, kurz die Triebkräfte der Persönlichkeit und des gesellschaftlichen Aufstiegs durch ein Naturspiel nicht mit dem sogenannten Herzen verbunden, sondern mit dem tractus abdomina-

⁵ II, 624; trad. it.: «Io non ho stima di siffatti originali; [...] fermano la mia attenzione una volta all'anno, quando li incontro perché il loro carattere si stacca da quello degli altri, ed essi rompono la noiosa uniformità che la nostra educazione, le nostre convenzioni sociali, le nostre abitudini hanno introdotto»; «È come un granello di lievito che fermenta e che restituisce a ciascuno una parte della sua individualità naturale» [69].

⁶ II, 658 e trad. it. [111].

lis, den Eßvorgängen [...]». L'affinità fra le due figure è ancor più stringente se si considera che anche per Musil quella di Leona è una caratteristica originaria, una peculiarità istintiva dell'uomo risalente a epoche remote, «was man noch heute an Primitiven oder an breit prassenden Bauern beobachten kann, die Vornehmheit und allerhand anderes, was den Menschen auszeichnet, durch ein Festmahl auszudrücken vermögen, bei dem man sich feierlich und mit allen Begleiterscheinungen überißt»⁷. Il legame fra le passioni e lo stomaco, il rapporto bulimico di queste figure con le proprie inclinazioni, si configura come tratto psicologico archetipico le cui conseguenze sembrano impedire un corretto sviluppo delle facoltà socio-culturali dell'individuo. L'affermazione della propria soggettività all'interno di un gruppo non si realizza nell'interazione collettiva, bensì in un atto autoreferenziale e autodistruttivo dell'Io, un tratto malato della modernità che Diderot e Musil, con percorsi diversi, hanno raffigurato attraverso la «metafora gastrica».

Il celebre aneddoto delle cena di Bertin è un momento decisivo per la vicenda del protagonista e per il romanzo: Rameau narra la sua cacciata da casa Bertin dovuta a un errore fatale, alla contravvenzione di alcune regole imprescindibili durante il momento conviviale. L'infrazione riguarda prima di tutto il codice linguistico e poi quello comportamentale, in breve il galateo alla base di uno dei momenti fondamentali della convivenza. Seduti al tavolo di Bertin si trovano i diversi rappresentanti delle classi sociali emergenti, l'arrivo di Rameau sconvolge un ordine stabilito ed equilibrato, essenzialmente per due ragioni: in primo luogo, il nipote, apostrofando da pari l'abate, assume un ruolo che non gli è proprio; Rameau, inoltre, utilizza una lingua straniera, l'italiano, la lingua della passione⁸, e un'espressione oscena; pur non offendendo il suo «padrone» né gli altri conviviali,

⁷ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a cura di A. Frisé, 2 voll., Reinbek bei Hamburg 1978, qui vol. I, p. 23; *L'uomo senza qualità*, Torino 1996, pp. 21-22: «d'esuberanza, la vanità, la prodigalità, i sentimenti d'orgoglio, d'invidia, di voluttà, di ambizione, di dedizione, insomma tutte le forze motrici della personalità e dell'innalzamento sociale eran collegate per uno scherzo della natura non col cosiddetto cuore ma col *tractus abdominalis*, con l'attività gastrica» – «legame che d'altronde esisteva anticamente, come si può constatare ancor oggi fra la gente primitiva e i contadini crapuloni, i quali esprimono la signorilità e varie altre tendenze che conferiscono distinzione all'uomo, con lautì banchetti, dove, secondo un cerimoniale solenne, si mangia a crepelle, con tutte le inevitabili conseguenze».

⁸ Considerato che uno degli «sfondi» del romanzo è costituito dalla nota *Querelle des bouffons*, appunto dalla contrapposizione fra i sostenitori dell'opera italiana e quelli dell'opera francese, il fatto che in questo episodio Rameau utilizzi un'espressione della lingua italiana è di importanza decisiva.

la frase incriminata rappresenta comunque un atto di insubordinazione nei confronti di Bertin⁹. Rameau, seppur immediatamente licenziato, andrà via soltanto dopo aver mangiato e bevuto in abbondanza, dopo aver soddisfatto il suo insaziabile appetito. La sua individualità si costituisce sulla base di questo contrasto insanabile tra il bisogno guidato da un istinto ipertrofico e le regole sociali che ne impongono il controllo; con le parole dello stesso protagonista: «Il y a deux procureurs généraux, l'un à votre porte, qui châtie les délits contre la société; la nature est l'autre. Celle-ci connaît de tous les vices qui échappent aux lois»¹⁰. Rameau non riesce a istituire un equilibrio stabile fra autolimitazione e autoappagamento, demandando sempre a un ente esterno, la società o la natura, il compito di frenare i propri istinti e lasciando per sé soltanto la questione dell'appagamento.

A un livello superiore, lo stesso equilibrio precario si rivela nel rapporto fra individuo e collettività organizzata. Nel momento esatto in cui Rameau lascia libero sfogo al suo sproloquio e sancisce così la sua definitiva esclusione dalla società civile, solo allora è in grado di riconoscere l'essenzialità del proprio ruolo: «Au milieu de cet imbroglio, il me passa par la tête une pensée funeste, une pensée qui me donna de la morgue, une pensée qui m'inspire de la fierté et de l'insolence: c'est qu'on ne pouvait se passer de moi, que j'étais un homme essentiel»¹¹. Si tratta di un riconoscimento doloroso proprio perché è la conferma di una posizione irrimediabilmente ai margini. Rameau è certamente essenziale, ma lo è come parassita, come buffone, sublime nel suo genere e perciò insostituibile, impossibilitato per questo ad assumere una posizione sociale diversa dalla sua. Se da un lato la società moderna rivela una struttura decisamente poco flessibile, basata su rapporti di subordinazione e bisognosa di ruoli fissi, dall'altra Rameau manifesta la propria incapacità ad agire come individuo libero all'interno di tali schemi. L'orgogliosa autoaffermazione della propria identità va di pari passo con l'inquadramento definitivo in una gerarchia sociale rigida, pressoché immutabile. L'unica aspirazione di Rameau diviene allora quella del raggiungimento di un livello superiore in questa scala che gli offra visibilità e vantaggi. Sin dall'inizio, in effetti, risulta chiaro che anche l'invidia

⁹ Cfr. J. Starobinski, *La cena di Bertin*, prefazione all'edizione italiana del romanzo, Mialno, 1998, p. 10.

¹⁰ II, 668; trad. it: «Vi sono due procuratori generali, uno alla vostra porta che punisce i delitti contro la società; l'altro è la natura, la quale conosce tutti i vizi che sfuggono alle leggi» [124].

¹¹ II, 664; trad. it.: «In mezzo a questo imbroglio, mi passò per la testa un pensiero funesto, un pensiero che mi riempi di alterigia, un pensiero che mi ispirò fierezza e insolenza: che non si poteva fare a meno di me, che io ero un uomo indispensabile!» [119].

del nipote per la genialità del celebre zio musicista è rivolta non alla genialità in sé, ma alle sue conseguenze sociali, al riconoscimento, alla celebrità appunto e alla soddisfazione dei bisogni che ne deriva: «Tu aurais une bonne maison [...], un bon lit [...], des bons vins [...], un bon équipage [...], des jolies femmes [...]; cent faquins me viendraient encenser tous les jours [...]¹².

Proprio in riferimento ai vantaggi personali che conseguirebbero da una sua eventuale genialità nel campo musicale, Rameau dà vita alla prima delle numerose pantomime descritte dal narratore.

Da questo punto di vista, il romanzo, come molti dei commentatori hanno notato, è strutturato su una doppia mimesi: il nipote recita o canta di fronte al suo interlocutore, l'autore riporta in parole i movimenti, i gesti, le pantomime del suo protagonista¹³. Più esattamente Diderot compie attraverso la scrittura ciò che Rameau realizza attraverso la pantomima. In alcuni casi l'imitazione è ulteriormente mediata in quanto Rameau imita personaggi citati dal filosofo e l'autore poi descrive la sua pantomima. Così molti termini legati alla sfera estetica utilizzati già dal protagonista in maniera ambigua e metaforica, acquisiscono un ulteriore grado di significazione creando una polisemia semantica che, a livello del significato, diviene polisemia morale.

d. Il modello ideale

Per comprendere meglio il procedimento diderotiano utilizzato nel romanzo sarà utile rifarsi a un passo del *Salon de 1767*, nel quale l'autore espone la sua teoria sul processo di creazione artistica, che definisce «modèle idéal, ligne vraie». La teoria del modello ideale che Diderot elabora sin dal 1758 in *De la poésie dramatique*, costituisce uno dei punti chiave della sua estetica, probabilmente il più importante. Il sistema, di evidente derivazione platonica, ha ovviamente degli aspetti originali dal momento che il *philosophe* ne ricava una teoria dell'arte in cui la rappresentazione, proprio in quanto rappresentazione, finzione e non realtà, ha una propria autonomia e una propria verità che va al di là della realtà comune e quotidiana. La vitalità del prodotto artistico e la sua libertà si fondano su questo sforzo di oltrepassare lo stadio del terzo grado per giungere al secondo livello del-

¹² II, 631; trad. it.: «Avresti una buona casa [...], un buon letto [...], buoni vini [...], carrozza e cavalli [...], belle donne [...]; cento bricconi ti verrebbero a incensare ogni giorno [...] [78].

¹³ J. Fabre, nella sua edizione parla di «pantomime au second degré», *Le neveu de Rameau*, Genève 1950, p. LXXXVIII.

l'imitazione, tenendo presente il modello primigenio cui si tenta di avvicinarsi il più possibile. Questa operazione, che è evidentemente un'operazione dell'intelletto, non può presupporre un approccio di tipo empatico all'arte. Così, nel *Paradoxe sur le comédien*, l'arte di recitazione ideale si costituisce sulla base di simili premesse: non la totale immedesimazione nel ruolo da interpretare, ma un controllo assoluto guidato dal sistema nervoso centrale rende l'attore capace di rappresentare qualsiasi ruolo per un numero infinito di volte senza cadere nella banalità manieristica. Garrick, celebre artista inglese che Diderot aveva incontrato più volte e al quale fa riferimento nelle sue opere per esemplificare le proprie teorie¹⁴, è l'attore per antonomasia e il suo metodo costituisce un punto di ispirazione determinante per l'estetica diderotiana. La contrapposizione fra il genio in grado di dominare la propria sensibilità e le proprie passioni e il dilettante succube degli istinti, si ritrova nel romanzo: da una parte Jean Philippe Rameau, musicista geniale e freddo, dall'altra Jean François Rameau, il nipote, incapace di realizzare le proprie ambizioni artistiche sotto qualsiasi forma. La pantomima, cui Rameau affida da un lato l'espressione delle proprie conoscenze musicali e artistiche, dall'altro la satira sociale, costituisce per Diderot, sin dalla *Lettre sur les sourds et muets*, la disciplina in grado di supplire alla parola: il linguaggio, sistema di segni inventato dall'uomo, dunque totalmente arbitrario e soggettivo, si contrappone o si accompagna all'universalità del gesto e alla sua contemporanea funzione di «geroglifico» capace di conservare un valore simbolico fondamentale per le forme d'arte legate alla rappresentazione. La connessione fra mimica e linguaggio analizzata da Diderot negli scritti estetici, non solo trova nel romanzo una dimensione per così dire concreta, ma permette altresì una rappresentazione a tutto tondo della situazione spirituale umana alle soglie della società moderna.

La pantomima di Rameau, come accennato, si sviluppa su due soggetti: musica – arte in genere – e società. La differenza fra i due tipi di messa in scena è evidente. Se nell'imitare personaggi e situazioni pubbliche, Rameau è in grado di mantenere un elevato controllo su di sé, addirittura di prevedere le reazioni del suo pubblico, nell'imitazione di opere e strumenti musicali, si trova in un palese stato di *trance*, una sorta di sonnambulismo che lascia trasparire, come se il personaggio non avesse più pelle, la totalità delle sue pulsioni. Il nipote, attento osservatore dei meccanismi regolatori

¹⁴ Oltre che nel *Salon de 1767* (vd. ad es. IV, 528), l'attore viene sovente citato nel *Paradoxe sur le comédien*.

della convivenza civile, riesce, da una prospettiva infima – «terre terre»¹⁵ –, a descrivere tali dispositivi e a rappresentarli attraverso una pantomima ridicola e al tempo stesso assolutamente realista. Ma il problema è appunto quello della prospettiva: non uno sguardo distaccato e superiore che permetta una presa di coscienza “scientifica” e un comportamento conseguente, ma un’imitazione bassa del gran “teatro del mondo”. Rameau è un «grain de levain» non solo nei confronti della realtà esterna, ma anche di se stesso, è privo tuttavia del «bon sens» e incapace di sviluppare una visione del mondo che vada al di là di questo primo stadio in cui alla percezione fisica della realtà corrisponde un’immediata reazione istintiva: «Je regarde autour de moi, et je prends mes positions»¹⁶. Questo è l’unico fondamento della sua pantomima che, perciò, resta una «vile pantomime» per tre ragioni: *in primis* perché nasce dall’istinto di autoappagamento legato al bisogno e alla necessità; in secondo luogo perché è imposta dall’esterno, da una società che determina l’essenzialità del ruolo del buffone e, a un livello superiore, la posizione di ogni suo componente; infine perché è un’arte incapace di distaccarsi dalle passioni da cui origina, non è guidata dal cervello ma dallo stomaco: «Mais s’il est dans la nature d’avoir appétit, car c’est toujours à l’appétit que j’en reviens, à la sensation qui m’est toujours présente, je trouve qu’il n’est pas du bon ordre de n’avoir pas toujours de quoi manger»¹⁷. Così le pantomime musicali di Rameau risultano all’estremo opposto dei principî che Diderot descriverà nel *Paradoxe* come fondamentali per una rappresentazione artistica esteticamente efficace. Si tratta senza dubbio di postulati estetici che, tuttavia, originano dalla convergenza degli interessi e degli studi fisiologici del *philosophe* con l’attenta osservazione dei processi e delle mutazioni sociali in atto.

Gli autocontrolli individuali spontanei sorti così dalla convivenza, ad esempio il «pensare razionale» o la «coscienza morale», si inseriscono con maggior energia e fermezza che mai tra gli impulsi dell’istinto e del sentimento da un lato e i muscoli del corpo dall’altro, e impediscono più rigorosamente ai primi di dirigere i secondi, cioè di agire in modo diretto, senza il permesso di questi apparati di controllo. Ecco il nocciolo del mutamento e delle peculiarità strutturali degli individui, che nell’esperienza dell’auto-riflessione si esprime, a partire dal

¹⁵ II, 691; [154].

¹⁶ II, 691; trad. it.: «Mi guardo intorno e assumo le mie posizioni» [154].

¹⁷ II, 690; trad. it.: «Ma se è nella natura aver fame – ritorno al dilemma della fame che mi è sempre presente –, trovo che non rientra nell’ordine non aver sempre di che mangiare» [153].

Rinascimento, nella rappresentazione del singolo «io» come un involucro chiuso, ossia del «sé» come separato mediante un muro invisibile da ciò che avviene «fuori». Sono gli autocontrolli della civiltà, funzionanti in modo automatico, che nell'esperienza individuale vengono sentiti come il muro esistente sia tra «soggetto» e «oggetto» sia tra il proprio «sé» e gli altri uomini, la «società».¹⁸

L'analisi di Norbert Elias descrive esattamente l'atmosfera socio-culturale nella quale la vicenda del romanzo diderotiano si sviluppa e, altrettanto lucidamente, individua quella corrispondenza fra variazioni fisiologiche – dovute all'evoluzione – e sociali – legate perlopiù allo sviluppo – che si intersecano nei mutamenti epocali del pensiero e dell'agire umani. Rameau è l'incarnazione letteraria di questa lotta dell'individuo moderno con i nuovi meccanismi di autocontrollo della civiltà e con gli impulsi individuali, connessi sia ai sentimenti che al corpo. Lo spettacolo del nipote si recita dietro un sipario costituito dal «muro invisibile» che separa l'Io moderno dal «fuori», il muro che Rameau tenta in ogni modo di valicare essendo la sua individualità e il suo corpo fisico il campo di battaglia fra istinti primordiali e apparati di controllo necessari alla convivenza sociale. Il ruolo del filosofo, controparte del dialogo, va ovviamente al di là della semplice descrizione del travaglio del “genio dilettante”. *Moi* è parte integrante della vicenda umana di Rameau, sia nella sua funzione di narratore, sia come possibile alternativa sociale ed esistenziale al modello del *neveu*.

e. Il filosofo

Le risposte emotive di *Moi* agli spettacoli del buffone e ai proclami dell'individuo amorale sono sempre contrastanti, fra il riso e il disgusto, fra la rabbia e l'ironia; alle pantomime musicali reagisce con sentimenti misti: l'ammirazione e la compassione, effetti peculiari della rappresentazione teatrale, vengono snaturate da una «teinte de ridicule»¹⁹ provocata proprio dall'eccessiva passionalità degli spettacoli di Rameau. Per quanto riguarda le sue risposte all'atteggiamento del *neveu* in materia etica, le prese di posizione del filosofo non sono frutto solo di un contegno moralista poco incline ad apprezzare gli aneddoti di Rameau e le sue dissertazioni estetiche sulla sublimità del male. Ciò che sconvolge *Moi* è la capacità del nipote di portare alla luce, attraverso la narrazione di episodi costellati di personaggi riprovevoli, le contraddizioni di una società basata perlopiù su rapporti i-

¹⁸ N. Elias, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna 1988, p. 88.

¹⁹ II, 677; trad. it: «una pennellata di ridicolo» [136].

pocriti e servili. A questo quadro il filosofo contrappone la sua immagine e il suo ruolo, citando nella parte finale la figura del cinico Diogene, capace di rinunciare a ogni forma di lusso e di vantaggio sociale per conservare la libertà propria e delle sue idee. L'elogio del cinismo, tuttavia, pronunciato da un personaggio per molti aspetti all'opposto del cinico antico, quanto mai ordinario e perfettamente profilato secondo gli schemi del filosofo illuminista, assume tratti quasi grotteschi. È chiaro che, aldilà dell'ammirazione incondizionata per Diogene, Diderot si chiede quale senso abbia nell'epoca moderna un atteggiamento simile: la contrapposizione fra l'agio e il lusso portati dal processo di civilizzazione e la virtù quasi monastica del filosofo antico ha un esito tutt'altro che scontato se si considera attentamente il ruolo di chi "predica" la virtù cinica. Il filosofo nel dialogo appare sovente in difficoltà di fronte all'evidenza di certe analisi di Rameau, alla sua capacità di portare alla luce contraddizioni e ipocrisie della società francese. L'atteggiamento moralista e inquadrato di *Moi* rispetto alle affermazioni del *neveu* assume così tratti quasi reazionari e nostalgici. La sua funzione in quanto controparte nel dialogo è ovviamente fondamentale; senza i suoi *input* lo "spettacolo" di Rameau non potrebbe aver luogo. A livello psicologico e morale, dunque al livello del narrato, la sua funzione risulta complementare a quella del *neveu*, ma ancor più determinante è la sua finalità estetica. Nel suo doppio ruolo di narratore esterno e contemporaneamente di protagonista del dialogo, di osservatore diretto degli avvenimenti e successivamente di "reporter", è in grado di creare nella struttura narrativa del testo quella sorta di distanza determinante per una *Wirkung* estetica adeguata. Nella celebre *Promenade Vernet*, nel *Salon de 1767*, Diderot descrive i quadri del suo pittore prediletto attraverso la creazione di un universo fittizio romanzesco che, se da un lato lo fa entrare come protagonista nei quadri stessi, dall'altro, nella realizzazione scritta, lo distacca dall'immediatezza dell'immagine pittorica e dal suo effetto. Allo stesso modo nel *Neveu de Rameau* l'autore realizza a livello delle strutture narrative, tramite una mimesi a più strati, quella distanza dall'opera d'arte che manca totalmente al suo protagonista e che permette così al lettore di usufruire al massimo grado possibile del prodotto artistico. L'impossibilità per l'opera d'arte di andare oltre una riproduzione di secondo livello rispetto all'idea originaria, viene convertita per la prima volta da Diderot in strumento necessario e favorevole al prodotto artistico. Nel *Neveu de Rameau* questa struttura, affermazione radicale della dimensione artificiale dell'opera d'arte, permette di «riafferrare l'essenza del mondo nel movimento vorticoso di un delirio che totalizza, in un'illusione equivalente alla

verità, l'essere e il non-essere del reale»²⁰. Il dialogo fra i due protagonisti allora non è una contrapposizione fra due *Weltanschauungen* inconciliabili, ma *rappresentazione* estetica, dunque simbolica, di un intero sistema socio-culturale alle soglie di una svolta epocale.

II.

a. Diderot in Germania

L'influsso di Diderot sulla cultura tedesca, favorito in prima istanza dalla diffusione della sua opera da parte di Lessing, Goethe e Schiller nel Settecento, si estende a tutto il romanticismo sia da un punto di vista strettamente letterario – penso in particolare a E. T. A. Hoffmann – sia, con Hegel, da un punto di vista estetico-filosofico. Ma anche nei periodi successivi, sino ai giorni nostri, Diderot – il più tedesco fra gli autori francesi secondo la nota definizione di Goethe – continua a suscitare interesse fra gli scrittori di lingua tedesca.

Goethe e Schiller, dopo l'enorme successo dei racconti diderotiani durante lo *Sturm und Drang*²¹, si concentrano sulle teorie dell'arte del quasi contemporaneo francese. Goethe traduce e annota una parte degli *Essais sur la peinture*, che esce nel 1798/99. Schiller, che rilegge più volte il testo diderotiano, dopo un iniziale entusiasmo, coglie alcune determinanti contraddizioni che, tuttavia, stimolano ulteriormente le sue riflessioni in materia di teorie dell'arte. Il carteggio fra i due autori rivela un interesse costante per l'opera sia teorica, sia narrativa del *philosophe*. I nodi fondamentali discussi riguardano senz'altro la questione dell'autonomia dell'arte, il rapporto tra quest'ultima e una sua eventuale funzione etica e didattica e, di conseguenza, la definizione e i limiti dei diversi generi artistici – pittura,

²⁰ M. Foucault, *op. cit.*, p. 290.

²¹ È il Diderot narratore che riceve apprezzamenti pressoché unanimi sulla scena letteraria, anche da chi, come Herder, non aveva risparmiato critiche alle sue realizzazioni teatrali. Su iniziativa dello stesso Diderot nasce un progetto editoriale quanto meno curioso: già nel 1762 l'autore francese aveva mostrato un appassionato interesse per le *Idyllen* di Geßner, partecipando in minima parte anche al lavoro del traduttore francese Huber. La conoscenza del giovane autore svizzero Meister non fa che rafforzare questo interesse di Diderot per Geßner tanto da indurlo, tramite la mediazione di Meister, a proporre all'autore degli idilli una pubblicazione comune: Diderot vorrebbe includere la traduzione di due suoi racconti – *Entretien d'un père avec ses enfants* e *Les deux amis de Bourbonne* – nell'edizione delle *Idyllen*. Il libro appare per la prima volta nel 1772 con il titolo di *Moralische Erzählungen* ed è lo stesso Geßner che si incarica della traduzione dei racconti di Diderot.

musica e poesia – e letterari – lirica, epica e dramma²². Brevemente, si arriva al 1805, l'anno della morte di Schiller e dell'uscita della traduzione goethiana del *Neveu*, dopo le discussioni estetiche e gli scritti sul sublime, sull'*imitatio naturae*, sul genio, sui generi letterari. Insomma, dopo tutto ciò che contribuisce a fare del Settecento il secolo della nascita dell'estetica come disciplina scientifica, la soglia della modernità nella quale le dottrine inglesi, francesi e tedesche si intersecano e si arricchiscono a vicenda. Shaftesbury, Burke, Batteux, Du Bos, Diderot, Baumgarten, Lessing e più tardi Kant sono solo le figure principali di questa trama europea che costituisce il sottofondo teorico delle realizzazioni artistiche del secolo. Il ruolo di Diderot è in questo quadro determinante, sia per il lavoro di rielaborazione e revisione delle dottrine dei suoi connazionali – Batteux e Du Bos in particolare – sia per l'effetto provocato dai suoi romanzi, in particolare *Jacques le fataliste et son maître* prima²³ e, appunto, *Le neveu de Rameau* poi. La ricezione tedesca dell'epoca risulta decisamente spaccata: da un lato Goethe accoglie la “lezione scientifica” di Diderot rielaborandola negli scritti sulla natura e nella teoria dei colori – sia le *Pensées sur l'interprétation de la nature*, sia *Le rêve de d'Alembert* risultano decisivi nella concezione di un'idea di natura intesa come *continuum* morfogenetico alla base degli scritti scientifici goethiani²⁴ – dall'altra Schiller recupera la dimensione estetica dell'interpretazione della natura diderotiana che, accanto alla filosofia kantiana, costituirà uno dei fondamenti degli scritti filosofici e di alcuni drammi del periodo cosiddetto classico. Questa diversità così palese, che può ovviamente dipendere da interessi e inclinazioni differenti, mette in evidenza le due correnti parallele che si sviluppano nel corso del secolo attorno al concetto di natura e che in qualche modo poi convergono nell'opera di Diderot: gli *esthéticiens*

²² Per quanto concerne questi aspetti che riguardano la ricezione dell'opera di Diderot nel Settecento, mi permetto di rimandare al mio recente studio, *La natura e l'arte: estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller*, Pisa 2005.

²³ Nel 1778 la *Correspondance littéraire* di Grimm, che arrivava in tutte le corti europee, pubblica il romanzo in quattordici parti, dal novembre 1778 al giugno 1780. È così che Goethe può leggerlo il 3 aprile del 1780, mentre in Francia verrà pubblicato poi solo nel 1796. Nel marzo 1785 Schiller pubblica nella sua rivista «Rheinische Thalia» la traduzione in gran parte rielaborata di un episodio tratto dal romanzo, il celebre aneddoto di Madame de la Pommeraye, con il titolo *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache*.

²⁴ Fondamentali in proposito le considerazioni di F. Moiso, *La scoperta dell'osso intermaxillare e la questione del tipo osteologico*, in: G. Giorello, A. Grieco (cur.), *Goethe scienziato*, Torino 1998, pp. 298-337 e, nello stesso volume, P. Giacomoni, «*Vis superba formae*». *Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia*, pp. 194-229, con importanti osservazioni sulle corrispondenze fra le idee goethiane di organismo e di forma e alcune sue considerazioni sull'architettura e sull'arte in genere.

da un lato, Robinet, Maupertuis e Buffon dall'altro. La complessità e l'ampiezza di una concezione della natura e, più in genere, della realtà, sulla base di una rivoluzione del metodo di osservazione scientifico, provocano un vero e proprio terremoto anche in ambito estetico. La traduzione di Goethe del *Neveu de Rameau*, con la revisione puntuale di Schiller, è il punto d'incontro e di sintesi di questi due momenti: la rappresentazione biologica e fisiologica della figura e del destino di Rameau, un destino già scritto nella sua struttura cellulare, e la riflessione sull'arte, la sua funzione sociale e i suoi mezzi espressivi, trovano nel dialogo diderotiano una formulazione linguistica e stilistica che ai due autori tedeschi appare rivoluzionaria. Sia il contenuto, dunque, che la forma, soprattutto il modo in cui Diderot riesce a coniugare i due aspetti fondamentali della creazione letteraria, inducono Schiller e Goethe a occuparsi di quest'opera dopo aver già per circa un ventennio seguito e, in modi diversi, rielaborato il pensiero diderotiano.

L'inizio del secolo successivo segna l'avvio di una nuova fase della ricezione tedesca del *philosophe*. Come accennato, Hegel, due anni dopo la pubblicazione del romanzo in Germania, tratta il "caso Rameau" nella sua *Phänomenologie des Geistes* come esempio di scissione dell'Io, di vera e propria alienazione dello spirito. Il filosofo tedesco, forse ancor meglio di Goethe, intuisce il carattere paradossale e ambiguo del personaggio diderotiano, individuando nella sua attitudine a sovvertire totalmente i valori linguistici e morali, nella svergognata schiettezza della sua figura, la possibilità di cogliere l'essenza del vero. Hegel riconosce il livello ordinario del pensiero di *Moi* rispetto alla modernità sovversiva della lingua e della mimica di Rameau. Utilizzando la metafora musicale contrappone la monotonità della lingua del filosofo alla combinazione caotica di stili e tonalità di *Lui*. L'interpretazione hegeliana è senza dubbio finalizzata al sistema filosofico dell'autore, funzionale alla sua filosofia trascendentale che vede lo straniamento dello spirito da se stesso come una tappa decisiva nello sviluppo dello spirito umano. Se ciò da un lato determina una riduzione dell'apertura del testo e dei personaggi diderotiani, cui vengono assegnati un preciso e limitato ruolo storico-filosofico, dall'altro proprio l'inserimento in questo sistema dialettico ha permesso di cogliere aspetti determinanti del testo letterario²⁵. Goethe e Schiller, maggiormente concentrati sulla fi-

²⁵ Già la lettura di Lukács, tra l'altro molto vicina a quella foucaultiana per diversi aspetti, aveva colto assai lucidamente il nocciolo dell'interpretazione hegeliana del romanzo diderotiano, nonché del pensiero e del ruolo dell'autore francese, quanto meno in relazione al romanzo in questione: «Ma naturalmente, nonostante le loro illusioni, sarebbe ingiusto

gura del nipote e sugli aspetti linguistici ed estetici dell'opera, avevano riflettuto meno sull'ambito filosofico-esistenziale della contrapposizione *Lui-Moi*, non cogliendo così i tratti ambigui e complementari dei due personaggi.

Dal punto di vista culturale l'analisi di Hegel ha un'altra peculiarità decisiva: il filosofo tedesco inserisce la citazione del romanzo nel suo testo senza nominare né autore né titolo, posizionandola semplicemente tra virgolette, quasi si trattasse di un elemento ormai universalmente acquisito dalla cultura dell'epoca e allo stesso tempo già parte integrante della propria storia trascendentale. D'altronde, esattamente a cavallo fra i due secoli, Friedrich Schlegel aveva assegnato ai romanzi di Diderot un ruolo preminente nel suo sistema di generi letterari, facendo leva proprio sulla loro forma caotica e sull'assoluta libertà dei loro principi costitutivi. L'autore francese è senz'altro uno dei modelli fondanti per Schlegel nell'elaborazione della sua estetica del romanzo e del romanticismo in genere.

Sempre nella prima fase dell'epoca romantica tedesca, E. T. A. Hoffmann si ispirerà al romanzo diderotiano per uno dei suoi racconti più celebri, *Ritter Gluck* (1809). Rispetto al modello francese la satira sociale ha qui un ruolo meno preminente ed è limitata alla critica del modo di fare musica nella Berlino dell'epoca. Hoffmann, sul canovaccio del dialogo diderotiano, cui è legato da affinità tematiche e formali, rielabora in termini romantici la questione musicale, l'origine e gli effetti misteriosi della musica intesa come arte assoluta. Sempre nei modi tipici del romanticismo tedesco, l'autore riformula la questione dell'identità che nel romanzo francese era connessa in maniera diversa alla discussione musicale. Nel *Neveu* in effetti il protagonista lega la ricerca della propria individualità, come accennato, soprattutto a problemi di tipo morale e, allo stesso tempo, estetico, come l'imitazione e l'incapacità creativa, la mancanza di genio e di volontà. Nella novella hoffmanniana, in cui, tra l'altro, resta assolutamente irrisolto il problema della reale identità del protagonista, (non è possibile stabilire se si tratti di un folle o di un fantasma), la funzione della musica e

considerare il Diderot del *Neveu de Rameau* o il d'Arthèz-Balzac di questo romanzo [*Les illusions perdues*, N.d.A.] come il polo opposto al mondo negativo poeticamente espresso. La contraddizione fondamentale resta [...] La coscienza di Diderot e di Balzac comprende dunque sia il momento positivo che quello negativo del mondo da loro presentato, sia le illusioni che il naufragio delle illusioni nel mondo capitalistico. Poiché la creazione poetica rappresenta ciò che è il mondo capitalistico, quei poeti si innalzano non solo al di sopra delle illusioni che alcuni loro personaggi proclamano in loro nome, ma anche al di sopra del sofisticato cinismo dei veri rappresentanti del capitalismo, da loro descritti». G. L., *Il realismo francese*, in: *Saggi sul realismo*, Torino 1976, p. 86.

il suo influsso sulle passioni umane giocano un ruolo diverso. Hoffmann distorce il modello diderotiano con l'inserimento dell'elemento fantastico e perturbante non solo allo scopo di mettere in luce la fallibilità del modello dialogico illuministico e i limiti della ragione in genere, ma proprio per far scaturire, attraverso il principio musicale della variazione applicato anche alla narrazione, la dimensione eminentemente soggettiva dell'esperienza musicale. La musica, il suo potere di redenzione associato alla sua dimensione demonica, la sua forza di amplificazione dei sentimenti e delle passioni, diventano lo strumento attraverso cui il soggetto si riappropria di un'identità: da fantasma senza volto, condannato a vagare tra i profani, il personaggio del racconto, dopo aver suonato alcune parti dell'*Armida* di Gluck, variate in modo da renderle «in höherer Potenz»²⁶, subisce una sorta di metamorfosi e può infine affermare: «*Ich bin der Ritter Gluck's*»²⁷. In effetti non ha importanza che si tratti o no del vero Gluck, ciò che conta è che il personaggio abbia acquisito un nome e un ruolo ben determinati scaturiti da una sorta di viaggio sfiancante che lo porta a toccare le corde più intime di ogni passione umana attraverso le note: «Alles, was Liebe, Haß, Verzweiflung, Raserei, in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen»²⁸.

Per descrivere questo percorso Hoffmann, pur essendo egli stesso musicista e critico musicale, non fa quasi mai uso di un linguaggio tecnico: le descrizioni musicali del cavaliere sono sempre caratterizzate da espressioni con un carattere decisamente simbolico e metaforico, quelle dell'ascoltatore-narratore si limitano a poche osservazioni tese a enfatizzare la magnificenza delle variazioni rispetto agli originali, per spostare poi l'attenzione sulla mimica del viso e del corpo del compositore. Il principio compositivo che Hoffmann utilizza in questo suo primo racconto e il rapporto con il suo *Urtext* francese, vengono espressi palesemente nelle parole del suo personaggio, con un'evidente riferimento anche al nesso intimo della musica con il corpo:

Man lernt Musik als Knabe, weil's Papa und Mama so haben wollen; nun wird daraus losgeklimpert und gegeigt: aber unvermerkt wird der Sinn empfänglicher für die Melodie. Vielleicht war das halbver-

²⁶ *Ritter Gluck*, in E. T. A. Hoffmanns *Erzählungen*, hg. von H. Pleschinski, München 2000, pp. 13-25, qui p. 24; trad. it., *Il cavaliere Gluck*, in *I romantici tedeschi*, Milano, 1995, vol. I, pp. 635-649, qui p. 648: «alla massima potenza».

²⁷ Ivi, p. 25; trad. it. p. 649: «Io sono il cavaliere Gluck's».

²⁸ Ivi, p. 24; trad. it. p. 648: «Quanto di più forte possano esprimere odio, amore, furore, disperazione egli lo sintetizzava in suoni».

gessene Thema eines Liedchens, welches man nun anders sang, der erste eigne Gedanke, und dieser Embryo mühsam genährt von fremden Kräften, genas zum Riesen, der, alles Fremde um sich her aufzehrte und in sein Mark und Blut verwandelte!²⁹

Il rapporto fra musica e corpo, con tutto ciò che esso comporta per il soggetto anche a livello sociale, in Hoffmann, dunque, non prende forma solo nella descrizione di una serie di lunghe pantomime e imitazioni di strumenti musicali, ma si realizza concretamente nell'esperienza compositiva e nell'interpretazione musicale del protagonista – e narrativa dell'autore. Mentre Rameau è principalmente un imitatore e un buffone, il cavaliere Gluck è appunto interprete di una musica che, sua o non sua, diventa comunque una creazione originale. La «teinte de ridicule» che caratterizza le pantomime del nipote e che crea distacco nell'osservatore – non nell'esecutore – in Hoffmann è del tutto assente: tanto il narratore quanto il protagonista sono totalmente catturati dalla musica, l'unica arte in grado di provocare stadi di alienazione fisica e mentale. Hoffmann porta questa concezione alle sue conseguenze estreme in altri racconti, ad esempio in *Rat Krespel*, in cui la musica determina addirittura la morte della protagonista.

Hans Magnus Enzensberger ha in qualche modo raccolto l'eredità della ricezione del *philosophe* nel ventesimo secolo, sia attraverso lo studio e l'analisi della ricezione stessa³⁰, sia con rivisitazioni personali dell'opera diderotiana. Fra gli autori tedeschi contemporanei è senz'altro colui che più di ogni altro si è occupato di Diderot, vittima di una vera e propria passione che lo ha portato a tradurre, adattare in diverse forme teatrali o radiofoniche e rielaborare i testi dell'autore francese. Caso, fra l'altro, non unico

²⁹ Ivi, p. 12; trad. it. p. 640: «Si studia musica già fin da ragazzi perché il papà e la mamma vogliono così; e ci si dà dentro a strimpellare il pianoforte, il violino. Ma intanto, inavvertitamente, la sensibilità melodica si affina; il tema di una canzoncina dimenticata per metà e cantata in modo un po' diverso diventerà forse la nostra prima idea originale; e a poco a poco quest'embrione faticosamente nutrito d'elementi altrui divorerà ogni cosa intorno a sé e trasformerà tutto in midollo e sangue proprio».

³⁰ «L'UNO: Voi e il vostro Goethe! L'ALTRO: Oh, ma non fu l'unico. Anche Lessing e Schiller lo hanno reso accessibile in tedesco e a partire da manoscritti semiclandestini, i romantici – da Schlegel a E. T. A. Hoffmann – lo apprezzavano molto, al pari di Ludwig Börne, il giacobino; e che Hegel si sia richiamato a lui, lo sapete meglio di me. Ma anche i suoi antipodi, l'amaro Schopenhauer e lo sfrenato Nietzsche lo tenevano in alta considerazione. E la prima biografia di Diderot, del 1866, è di Karl Rosenkranz, un tedesco». H. M. Enzensberger, *Cinque conversazioni su «Jacques il fatalista e il suo padrone». Denis Diderot, Jacques il fatalista e il suo padrone, 1796*, in F. Moretti (cur.), *Il romanzo*, 5 voll., Torino 2001-2003, 5 [Lezioni (2003)], pp. 139-151, qui p. 149.

nell'ambito letterario europeo visto che un altro fra i più noti e celebrati romanzieri del nostro tempo, Milan Kundera, ha subito la medesima fascinazione³¹. Enzensberger ha raccolto in un volume uscito nel 1994 una serie di lavori su e da Diderot. Il volume è significativamente intitolato *Diderots Schatten. Unterhaltungen, Szenen, Essays. Übersetzt, bearbeitet und erfunden von Hans Magnus Enzensberger* [L'ombra di Diderot. Intrattenimenti, scene, saggi. Tradotto, rielaborato e inventato da Hans Magnus Enzensberger]. Due anni più tardi esce un'opera teatrale, *Voltaire's Neffe. Eine Fälschung in Diderots Manier* [Il nipote di Voltaire. Un falso alla maniera di Diderot], con un evidente riferimento al romanzo postumo diderotiano. Nello stesso anno viene pubblicata una breve intervista all'autore tedesco incentrata sulla sua passione per il *philosophe* e in particolare per il romanzo *Jacques le fataliste et son maître*³². Infine, nella recente collana dedicata al romanzo dall'editore Einaudi, è stato pubblicato il saggio in forma dialogica *Cinque conversazioni su "Jacques il fatalista e il suo padrone"*. Il testo, pur essendo principalmente incentrato sull'opera diderotiana più amata dall'autore, lascia scaturire una serie di punti determinanti dell'interpretazione del pensiero del *philosophe* da parte di Enzensberger. E d'altronde già la scelta formale, una conversazione fra due generici *L'uno* e *L'altro*, è un chiaro richiamo al *Neveu de Rameau*.

Per Enzensberger l'autore francese è oggetto non solo di lettura, ma di uno studio accurato e approfondito. Ciò gli ha permesso di cogliere alcuni nodi centrali dell'opera di Diderot che ha tentato di rielaborare in maniera personale nelle sue creazioni. La traduzione è, per sua stessa ammissione, uno dei momenti più proficui di questo studio: «Die Übersetzung ist vielleicht die intimste und unerbittlichste Form der Kritik. Sie zeigte mir die Brauchbarkeit des dramaturgischen Gerüsts und die geniale Anlage der Hauptfigur, aber auch das Schematische und Skizzenhafte der Durchführung»³³. Il procedimento, riferito in questo caso a un'opera teatrale, è indicativo dell'approccio di Enzensberger ai testi diderotiani, un approccio in cui critica e traduzione, plagio e rielaborazione – «Ultimamente a questo proposito si parla di intertestualità»³⁴ – si fondono nel tentativo non solo di tradurre Diderot, ma di ri-creare Diderot. Potremmo dire che per En-

³¹ M. Kundera, *Jacques e il suo padrone. Omaggio a Denis Diderot in tre atti*, Milano 1993.

³² *Das Hubn als Herr der Lage. Über Diderot. Hans Magnus Enzensberger im Gespräch mit Dörte von Westernbagen*, in: «Neue Rundschau» CVII/2 (1996), pp. 78-96.

³³ *Diderots Schatten*, Frankfurt/M. 1994, p. 387 s.; trad. it. di chi scrive: «La traduzione è forse la forma più intima e più inesorabile di critica. Essa mi mostrò l'utilità della struttura drammaturgica e la costruzione geniale del protagonista, ma anche l'aspetto schematico e abbozzato della realizzazione».

³⁴ H. M. Enzensberger, *Cinque conversazioni*, p. 147.

zensberger vale lo stesso principio individuato da Jean Fabre per Diderot riguardo proprio al suo romanzo postumo: «*Le Neveu de Rameau*, dominio segreto di Diderot, gli è servito, per tutto quel tempo, da ricreazione, nei due sensi della parola: ricrearsi e ri-crearsi»³⁵.

Voltaire's Neffe è l'opera nella quale, sin dal titolo, è evidente il riferimento al romanzo oggetto di questo saggio. Si tratta di un testo teatrale nel quale il nipote di Voltaire e un filosofo discutono sui medesimi temi oggetto del dialogo diderotiano. Società, arte, musica, filosofia e genialità. Il nipote del filosofo illuminista è afflitto allo stesso modo del suo antecedente letterario da un'invidia nei confronti della genialità dello zio; anche in questo caso l'invidia è legata soprattutto ai benefici sociali che da essa conseguono: «Meisterwerk, Weltruhm, Unsterblichkeit! Wenn ich das schon höre! Diese Lobsprüche können mich rasend machen. Ja, Herrgott nochmal, ich bin neidisch»³⁶. Alle arie italiane e francesi che Rameau canta nel romanzo diderotiano, si sostituisce, con un divertente anacronismo, il ritornello di una delle canzoni più celebri del secolo scorso:

Ich wäre schon zufrieden, wenn mir eines seiner Bonmots einfiele,
ein Witz, ein Chanson.

Er summt I can get no satisfaction *vor sich hin*.

Ja hättest du das gemacht, sage ich mir, nur diese paar Zeilen – die
ganze Welt hätte es auf den Lippen. Die Leute würden sagen, das ist
doch der, der dieses Lied geschrieben hat ...³⁷

Alla gelosia per il genio della filosofia o della musica si sostituisce quella per le *rockstars*, (considerate forse dall'autore come i *philosophes* del nostro tempo!). Lo stesso Rameau e il disgraziato nipote diventano protagonisti di una supposta disputa con Voltaire. I due, secondo il racconto del nipote del *philosoph*, si sarebbero accapigliati a causa di un libretto, scritto da Voltaire stesso su incarico del re in persona e affidato da Rameau a «un qualche parente» – cioè suo nipote – che lo avrebbe rielaborato a suo modo creando un vero e proprio «falso» secondo le parole di Voltaire.

L'episodio è sintomatico dell'"appropriazione" dei testi diderotiani da

³⁵ J. Fabre, *op. cit.*, p. LXIII.

³⁶ *Voltaire's Neffe*, Frankfurt/M. 1996, p. 25; trad. it.: «Capolavoro, fama universale, immortalità! Appena sento tutto ciò! Questi elogi possono farmi impazzire. Sì, per Dio, sono invidioso».

³⁷ Ivi, p. 28; trad. it.: «Sarei già felice se a me venisse in mente uno dei suoi bon mot, una battuta di spirito, una canzone. / *Canticchia fra sé e sé* I can get no satisfaction / Già, se avessi scritto tu, mi dico, soltanto queste due righe – il mondo intero ce l'avrebbe sulle labbra. La gente direbbe, è lui che ha scritto questa canzone ...».

parte di Enzensberger. La presenza di richiami espliciti al modello originario – testuali, formali e strutturali – contribuisce a creare quell'effetto che lo stesso Enzensberger individua come uno dei tratti distintivi dell'opera del *philosophe* e che egli ha più volte tentato di ricreare: «anders gesagt, ich habe versucht die pure Fiktion und den dokumentarischen Beleg miteinander zu vernähen, dergestalt, daß nur der Kenner imstande wäre, sie auseinanderzutrennen. Diderot selbst hat es in diesem Verfahren zu einer unübertrefflichen Meisterschaft gebracht. Dabei ist er bis an die Grenze der Mystifikation und zuweilen auch darüber hinaus gegangen»³⁸. Così il filosofo protagonista di *Voltaire's Neffe* recita in alcune scene la parte di Voltaire o narra episodi appartenenti alla biografia di Diderot o della realtà contemporanea. L'attualizzazione operata da Enzensberger sui testi dell'autore francese è un gioco continuo e variato con le opere narrative, teatrali e con le teorie estetiche e filosofiche di Diderot: rielaborazioni, traduzioni, invenzioni e mistificazioni nascono non solo dall'intertestualità, ma da una riattivazione consapevole dei principi estetici diderotiani. Tuttavia, questa sorta di venerazione non permette all'autore tedesco di "sfruttare" a pieno il pensiero diderotiano per i propri scritti: la mistificazione e la connessione di diversi piani narrativi e dei generi più disparati resta per Enzensberger una sorta di *divertissement* postmoderno, di gioco letterario. La funzione estetica di questi procedimenti letterari nell'opera del *philosophe* ha, come si è tentato di mostrare, un valore che va ben al di là del semplice tentativo di confondere opera d'arte e realtà. Probabilmente anche la scelta di Enzensberger di riutilizzare gli stessi modelli diderotiani, dialoghi, satire, ecc., ha contribuito a rendere non del tutto riusciti, seppur godibilissimi, i suoi rifacimenti.

Ciò che più interessa Enzensberger è il ruolo di intellettuale incarnato dal *philosophe*, il suo rapporto con la società e con il potere: «Diderot hat die Rolle des Intellektuellen nicht nur erfunden. Er wendete sie hin und her, und er sah, daß sie nicht nur schwierig, sondern auch prekär, nicht nur undankbar, sondern auch eine Quelle überraschender Paradoxe war»³⁹. Sulla base di questo gusto per il paradosso, Enzensberger tenta di

³⁸ *Diderots Schatten*, p. 388; trad. it.: «Detto altrimenti, ho cercato di avvicinare fra loro la pura finzione e l'attestazione documentata, in modo tale che solo il conoscitore esperto fosse in grado di separarle. Lo stesso Diderot si è espresso in questo procedimento con insuperabile maestria. In ciò egli è giunto sino al limite della mistificazione e talvolta è andato anche oltre».

³⁹ Ivi, p. 385; trad. it.: «Diderot non solo ha inventato il ruolo dell'intellettuale. Lo ha rivoltato qui e là e ha visto che esso non solo era difficile, ma anche precario, non solo ingrato, ma anche una fonte di paradossi sorprendenti».

ricostruire la figura del Diderot intellettuale e del suo valore, in contrapposizione a Rousseau, nella critica al processo di civilizzazione. Il parassita diviene così, per il Diderot rappresentato in un'immaginaria intervista dall'autore tedesco⁴⁰, non solo il modello di tutti i rapporti umani e sociali, ma addirittura dello sviluppo intero della società. Il *philosophe* appare come una sorta di apologeta *ante litteram* della dialettica dell'Illuminismo del quale individua le contraddizioni e le ambivalenze filosofiche, etiche e sociali: «Im übrigen bedenken Sie bitte, daß das Licht, welches Sie in eine Sache bringen, immer auch einen Schatten wirft»⁴¹. L'analisi lucida e spietata non risparmia nemmeno i *philosophes* e, dunque, se stesso. L'arte e la scienza sono parte integrante di questo sistema parassitario fondato su gerarchie fisse e su una serie di valori stabiliti in base a un certo modello di sviluppo creato dall'uomo. Il relativismo diderotiano, attenuato talvolta dalle contestazioni dell'intervistatore, si concretizza qui in una presa di coscienza delle spinte e dei funzionamenti del progresso umano. In totale contrapposizione con le teorie rousseauiane, sia per quanto riguarda l'ordine sociale e il "contratto" che lo regola, sia per il contrasto natura-civiltà, Diderot individua nell'incapacità umana di soddisfare la propria sete di conoscenza la causa prima dei processi di civilizzazione e del progresso umano. L'analisi che Enzensberger mette in bocca al suo personaggio, come sempre con un sapiente gioco di citazioni dirette e indirette, è senz'altro l'aspetto più interessante della sua ricezione diderotiana, capace di individuare i punti cardine della riflessione del *philosophe* sulla propria epoca nonché i motivi della cosiddetta attualità del pensiero diderotiano.

b. Un caso austriaco

Anche la cultura e la letteratura austriache moderne non sono rimaste immuni dall'influsso del pensiero diderotiano e in particolare dal fascino scaturito dalla sovrapposizione fra la speculazione estetica e filosofica e le realizzazioni letterarie.

L'intreccio fra musica, letteratura e filosofia costituisce la base quanto meno di una fase dell'opera di Thomas Bernhard. Già il titolo di un suo romanzo del 1982, *Wittgensteins Neffe*, è un evidente allusione al capolavoro

⁴⁰ *Diderot und das dunkle Ei. Ein Interview [Diderot e l'uovo scuro. Un'intervista]*, in *Diderots Schatten*, pp. 9-48. Il titolo allude alla forma del microfono utilizzato dall'intervistatore. Lo strumento crea grande meraviglia nell'autore francese per la capacità di registrare e riprodurre suoni e parole, un'invenzione che renderebbe inutile persino l'*Encyclopédie*.

⁴¹ Ivi, p. 36: trad. it: «Inoltre rifletta per favore sul fatto che la luce che lei getta su un oggetto, produce sempre anche un'ombra».

diderotiano⁴². Il testo, che fa parte del ciclo di scritti autobiografici di Bernhard, è, per la verità, «nichts anderes [...] als eine Sterbengeschichte»⁴³. La vita e la malattia di Paul Wittgenstein, nipote del noto filosofo Ludwig e anch'esso come Rameau personaggio reale, vengono narrate in parallelo con il racconto della malattia dell'autore-narratore. La struttura e lo stile del romanzo sono completamente diversi dal testo diderotiano – Bernhard è romanziere quanto mai monologico – tuttavia alcuni importanti fili rossi legano le due composizioni. La passione «auf nichts sonst Rücksicht nehmende»⁴⁴ per la musica e per l'opera è un tratto fondamentale del personaggio bernhardiano:

Wo er ging oder stand, intonierte er nicht nur ganze Wagnerarien, sondern sehr oft auch den halben *Siegfried* oder die halbe *Walküre* mit seiner brüchigen Stimme, unbekümmert um seine Umgebung. Auf der Straße sprach er ihm gänzlich fremde Leute an, ob sie nicht auch seiner Meinung seien, daß es nach Klemperer unerträglich geworden sei, Musik zu hören. [...] Wenn er Lust hatte, hielt er mitten auf der Straße einen Vortrag über *Stravinsky* oder *Die Frau ohne Schatten* und kündigte an, er werde *Die Frau ohne Schatten* auf dem Traunsee in Szene setzen, mit den besten Musikern der Welt.⁴⁵

⁴² In proposito cfr. Walter Wagner, «Französe ware ich gern gewesen». Zur Rezeption französischer Literatur bei Thomas Bernhard, Frankfurt/M. 1999. Su *Wittgensteins Neffe* in particolare pp. 70-77. L'autore riporta addirittura in uno schema l'elenco degli autori francesi citati direttamente e indirettamente da Bernhard nelle sue opere; Diderot compare dieci volte, nove nella prosa (quattro nella fase fra il 1960 e il 1969 e 5 fra il 1980 e il 1989) e una nel teatro (con una citazione dal *Paradoxe sur le comédien* utilizzata come motto in *Die Macht der Gewohnheit*). Per un sintetico confronto fra *Le neveu de Rameau* e la rielaborazione di Bernhard, basato su quattro livelli – quello testuale, quello autobiografico, quello intertestuale e quello strutturale – cfr. U. Betz, *Personale Ambivalenz und multiples Ich-Scauspiel. Zu Doubles und Pantomimen der Helden aus Bernhards späterem Werk*, in A. Honold, M. Joch, (a cura di), *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Würzburg 1999, pp. 133-143.

⁴³ Th. Bernhard, *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Frankfurt/M. 1982, p. 158; trad. it. *Il nipote di Wittgenstein*, Milano 1989, p. 130: «nient'altro che la storia di una morte».

⁴⁴ Ivi, p. 30; trad. it. p. 26: «esclusiva e spietata».

⁴⁵ Ivi, p. 69 s.; trad. it. p. 58: «Dovunque fosse o andasse, cantava non solo arie di Wagner, ma spesso addirittura mezzo Sigfrido o mezza Walkiria con la sua voce stridula. Per la strada apostrofava persone a lui del tutto sconosciute chiedendo se non erano d'accordo con lui che dopo Klemperer ascoltare musica era diventato assolutamente insopportabile. [...] Se gli veniva voglia, era capace di tenere in mezzo alla strada una conferenza su Stravinskij oppure su La donna senz'ombra, e di annunciare a tutti che al più presto avrebbe messo in scena La donna senz'ombra sul Traunsee scritturando i migliori musicisti del mondo».

Sia Rameau che Paul sono figure in qualche modo pre-destinate: se il nipote del musicista fa risalire a cause specificamente fisiologiche e biologiche la sua conformazione da “parassita” sociale – «il m’a manqué la fibre» afferma Rameau –, il nipote del filosofo è allo stesso modo afflitto sin dalla nascita dalla sua follia: «Schon das Neugeborene war *als ein Geisteskrankes* geboren werden, mit jener sogenannter Geisteskrankheit, di eden Paul dann lebenslänglich beherrscht hat»⁴⁶. La discussione sulla genialità, che nel romanzo di Bernhard è strettamente legata a quella sulla follia, prima di essere trattata nell’ambito delle discipline artistiche e filosofiche, è incentrata sull’«arte medica». Il rapporto di amore-odio di Thomas Bernhard con i medici è una peculiarità che attraversa la sua intera opera, legata probabilmente alla sua condizione di malato cronico, ma nel romanzo in questione assume un ruolo particolare per due ragioni: innanzitutto il problematico rapporto parentale zio-nipote nel *Nipote di Wittgenstein* è, per così dire, raddoppiato. Infatti Paul è nipote non solo del celebre filosofo, ma anche del professor Salzer, «ein Genie [...] oder ein Mörder»⁴⁷ secondo le parole di Paul, una celebrità mondiale nel suo campo, che presta servizio nello stesso ospedale in cui i due amici sono ricoverati e che, nonostante ciò, non farà mai visita al nipote. In secondo luogo i medici sono il punto di partenza di quella feroce critica alla società viennese e austriaca in genere, che si estende poi nel corso del romanzo ad artisti, intellettuali e politici⁴⁸. Proprio di questa critica Paul Wittgenstein diventa una specie di catalizzatore, il «grain de levain» per dirla con Diderot, in grado di smascherare grazie alla sua «cosiddetta» follia l’ipocrisia e la falsità dei rapporti sociali e familiari. Così Bernhard ricorda l’amico ormai giunto alla fine della sua esistenza:

der [...] war ja nicht mehr derselbe, von dem sie jahrelang, jahrzente-lang angezogen gewesen, unterhalten und ausgehalten waren, der ihre stupide Langeweile mit seinen unerschöpflichen Narreteien aus aller Welt abkürzen und mit seinen Witzen und Anekdoten ihrer wien-erischen und oberösterreichischen Stumpfsinnigkeit *das* entgegenzusetzen hatte, zu welchem sie selbst niemals fähig waren.⁴⁹

⁴⁶ Ivi, p. 14; trad. it. p. 13: «Già il neonato Paul era stato partorito *come un malato mentale*, con quella cosiddetta malattia mentale che lo ha poi dominato vita natural durante».

⁴⁷ Ivi, p. 11; trad. it. p. 11: «ora un genio ora un assassino».

⁴⁸ La critica ai medici è presente, con accenti naturalmente diversi, nel racconto diderotiano *Mystification* citato da Bernhard nel suo secondo romanzo *Verstörung*. Cfr. Wagner, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁹ *Wittgensteins Neffe*, p. 148; trad. it. p. 121 s.: «[...] quell’uomo non aveva più niente

La reazione al tipo di follia dei due personaggi, Rameau e Paul Wittgenstein, da parte della società è decisamente diversa: da un lato il protagonista francese, pur ritenendosi «rovinato» dalla propria follia, finisce col ricoprire un ben determinato ruolo sociale – il parassita – e per essere tutto sommato tollerato nella sua eccentricità dai propri concittadini, incapaci – più o meno consapevolmente – di cogliere la spietata verità delle critiche contenute nei suoi accessi di follia. Dall'altro, il nipote del filosofo austriaco, inabile a dominare la propria malattia, e per questo irrimediabilmente escluso, emarginato e allontanato dal gruppo in cui vive. La realtà storica dell'Austria nella visione radicale di Bernhard sembra ancor più inadeguata ad accogliere l'alterità che non la società parigina e francese alle soglie della Rivoluzione⁵⁰. D'altro canto se Rameau è malato di una follia «molto superficiale», come la definisce Foucault⁵¹, mentre in Paul Wittgenstein l'aspetto patologico è molto più marcato, la malattia accelera la rovina psico-fisica del protagonista in un processo di interiorizzazione del male che la società austriaca deve sacrificare come un capro espiatorio.

Aldilà delle affinità e delle differenze fra i protagonisti dei due romanzi, che pure saltano agli occhi, l'eredità diderotiana si evidenzia senza dubbio nella relativizzazione di quelle categorie etiche ed estetiche attorno alle quali ruota l'intero romanzo: «[...] wenn wir die Philosophie als Philosophie und den Geist als Geist und die Verrücktheit als die bezeichnen wollen, als die sie bezeichnet werden: als perverse Geschichtsbegriffe»⁵².

Alcuni anni dopo è ancora possibile rintracciare alcuni aspetti comuni fra i due autori, tenendo in considerazione sia le tematiche sia la struttura dei romanzi di Bernhard. *Alte Meister*, [*Antichi maestri*] (il sottotitolo recita *Komödie*), scritto nel 1985 ricalca in forme più radicali la mimesi a più strati del *Neveu*: il protagonista racconta e scrive ciò che trova raccontato e scrit-

dell'uomo di un tempo, dal quale tutti loro per anni, o anzi per decenni, erano stati attratti, intrattenuti o sopportati, non era più lo stesso uomo che si era fatto carico di dissipare la loro stupida noia con una inesauribile riserva di storielle bizzarre provenienti da ogni parte del mondo, non era più quello che grazie alle sue battute e ai suoi aneddoti riusciva a contrapporre al loro abbruttimento tipicamente viennese e dell'Alta Austria proprio quel che ci voleva e che a loro non sarebbe mai e poi mai potuto venire in mente».

⁵⁰ Cfr. Wagner, *op. cit.*, pp. 75-77. In questa interpretazione del romanzo di Bernhard, l'autore ritiene che il ruolo sociale proprio del nipote di Rameau sia assunto nel suo "omologo" austriaco dal personaggio narrante Bernhard, mentre Paul Wittgenstein resterebbe privo di qualsiasi funzione all'interno del quadro sociale austriaco. Ivi, p. 77.

⁵¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 387.

⁵² *Wittgensteins Neffe*, p. 39; trad. it. p. 46: «[...] ammesso che per filosofia in quanto tale, per spirito in quanto tale, nonché per pazzia noi si voglia intendere ciò che questi termini in effetti designano: dei concetti storici perversi».

to in un altro manoscritto. Si tratta in realtà di una struttura ricorrente della prosa bernhardiana che, come alcuni critici hanno notato, produce uno sdoppiamento di figure, una delle quali, l'io narrante, riferisce le proposizioni espresse monologicamente in prima persona dall'altro, dalle quali egli risulta colpito e rinvitato verso il destino ineluttabile dell'esistenza⁵³. Dal punto di vista contenutistico l'opera riprende questioni di musica ed arte nella Vienna del Novecento. Bernhard rovescia in maniera paradossale il valore salvifico dell'arte e della musica: il romanzo si sviluppa sulla continua contrapposizione fra arte e vita, sull'affermazione e la successiva negazione della superiorità dell'una sull'altra, entrambe le dimensioni necessarie e irrinunciabili, entrambe deludenti e ripugnanti nella loro realizzazione concreta. Le opinioni di Reger su questioni di estetica, riportate nel manoscritto di Atzbacher, danno vita a un'aspra critica all'arte di stato e da museo che non risparmia nessuno. L'arte diviene così soltanto un mondo falso, costruito sulla base di necessità di natura fisiologica o ideologica di individui disprezzabili in quanto sempre asserviti a un padrone. L'esistenza della natura rende inutile la sua imitazione, la prospettiva dell'artista è sempre volgare e contraffatta da interessi ecclesiastici, in particolare cattolici. Eppure, così come gli uomini, l'arte è un polo indispensabile alla sopravvivenza: l'oscillazione continua fra queste due concezioni radicalmente contrapposte dell'arte, che in Diderot si incarnavano nella controversia fra *Lui* e *Moi*, trova nella sovrapposizione dei piani narrativi lo strumento attraverso il quale Bernhard, annullando di fatto qualsiasi possibilità di identificazione, dà vita a un oggetto estetico che rappresenta un ulteriore sviluppo della rielaborazione della realtà.

Un simile atteggiamento nei confronti dell'arte e dei suoi strumenti permette a Bernhard di cogliere e rielaborare nella maniera più efficace i tratti fondanti dell'estetica del *philosophe*: più che la mistificazione sono la decostruzione e il rovesciamento paradossale di principi estetici e valori morali l'oggetto dell'arte bernhardiana; più che la confusione di realtà e finzione, è la creazione di una realtà altra, quella artistica, capace di comprendere e soprattutto di svelare tutti i meccanismi che regolano il funzionamento del mondo reale, a permettere allo scrittore austriaco di dare all'arte, nella negazione più radicale di qualsiasi suo ruolo, una funzione decisiva, quella salvifica. In questo paradosso mi pare dunque molto più viva l'eredità diderotiana, soprattutto se si tiene in considerazione come la messa in discussione del linguaggio presente nell'estetica diderotiana e, in forme ovviamente ben più radicali nella cultura austriaca di *fin de siècle*, sia il

⁵³ A. G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Bari 1990, p. 25.

collante principale di quel legame che si stabilisce fra etica ed estetica, nonché fra letteratura e riflessione filosofica, e che costituisce a sua volta un aspetto comune della *koiné* culturale nella quale si sviluppa il pensiero di Diderot e di Thomas Bernhard. Diderot nei suoi scritti estetici, a partire dalla *Lettre sur les sourds et muets* sino al *Salon de 1767*, aveva evidenziato come il problema principale della forma artistica fosse quello di rappresentare un *modèle idéal* che superasse e annullasse nella forma artistica gli strumenti attraverso i quali essa si realizzava. Il romanzo oggetto di questo studio è in gran parte una trasposizione sul piano etico di tali questioni, dal momento che, a partire da considerazioni sull'arte, si mettono in discussione i principi della morale e la loro applicazione nella vita sociale, cosicché Rameau diviene simbolo di una polisemia morale paradossalmente – o per dirla con Adorno/Horkheimer, dialetticamente – scaturita dalle stesse idee guida razionali sulle quali si era sviluppato e doveva ancora svilupparsi l'Illuminismo europeo.

Massimo Salgaro
(Verona)

Auf den «Spuren» der Poetik Blochs

Spuren ist der Titel einer Erzählsammlung von Ernst Bloch, die zum ersten Mal 1930 erschienen ist und dann 1959 und 1969 noch einmal aufgelegt und mit neuen Texten ergänzt wurde¹. Dank der Studien von Rainer Hoffmann² und Anna Czajka³ kennen wir die Vorgeschichte dieser Texte, von denen die meisten, auch mit anderen Titeln, schon veröffentlicht worden waren. Spuren zu sammeln ist in einer anthropologischen Perspektive die einfachste Form der Zeichenproduktion⁴, *Spuren* zu veröffentlichen bedeutet daher Erzählungen als Zeichen von etwas lesen zu wollen. Sogar in den Kommentaren zu dieser Erzählsammlung hat Bloch uns absichtlich Fährten hinterlassen. Diesen zweideutigen und einander widersprechenden Zeichen werden wir in dieser Arbeit nachspüren, um daraus die Poetik der *Spuren* zu lesen.

Was *Spuren* sind, hat Bloch selbst 1974 in einem Interview mit José Marchand geklärt, es sind «Erzählungen mit einem Merke darin»:

Geschichten, die nicht zu Ende sind, wenn sie erzählt sind, die einen Überschuß haben, ein «Merken», wie Hebel sagt, daß die Deutung dieser Geschichte ermöglicht. Bei Hebel, dem allergrößten Geschichten-erzähler, den es überhaupt gibt – bei Johann Peter Hebel, dem Autor des *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds* –, gibt es auch solche Geschichten, die aber nicht unbedingt dahin gehen, daß das «Merke» die Sache auflöst, sondern im Gegenteil etwas Starres zurückbleibt.⁵

¹ Ich zitiere aus: Ernst Bloch, *Spuren*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 1, Frankfurt am Main 1969.

² Rainer Hoffmann, *Montage im Hohbraum. Zu Ernst Blochs «Spuren»*, Bonn 1977, S. 12-15.

³ Anna Czajka, *Poetik und Ästhetik des Augenblicks. Studien zu einer neuen Literaturauffassung auf der Grundlage von Ernst Blochs literarischem und literaturästhetischem Werk*, Berlin 2006, S. 96-100.

⁴ Umberto Eco, *Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione*, in: Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (Hrsg.), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano 1983, S. 249.

⁵ José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, in: Arno Münster (Hrsg.), *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt am Main 1977, S. 57.

Bloch hatte sich schon in zwei zeitlich weit auseinander liegenden Texten, *Hebel, Gottbelf und bäurisches Tao* (1926) und *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein* (1965), mit Johann Peter Hebel beschäftigt. In beiden versucht er seine Vorliebe für den Schweizer Autor durch Anmerkungen über seinen Stil zu untermauern. Bloch schätzt das narrative Element in der Geschichtsschreibung Hebels und seine Technik des Erzählens, die den Eindruck von Mündlichkeit verleiht. Sein Verdienst besteht darin, «die Erfahrung des Vergangenen in seiner Bedeutung für die jeweilige Gegenwart und Zukunft mitzuteilen»⁶. Eines der wichtigsten Merkmale seiner Prosa ist das schon genannte «Merke», das auch die *Spurentexte* kennzeichnet. In Hebel ist es «das lehrende. Nicht aber so ohne weiteres die oft meisterlich abgewogene Kunst der Komposition, der Niveau-Ausgleich unterwegs, vor allem die Brücke zwischen verschiedenen Zeiten in der Erzählung»⁷. Im Stil des Kalenderchronisten verflechtet Hebel die Biographie der Figuren mit den großen Begebenheiten der Geschichte und versucht die Vergangenheit der Hauptfiguren zu rekonstruieren, auch dort, wo es für die *fabula* nicht nötig scheint. Bloch zitiert als Beispiel die bekannte Geschichte Hebels, in der das Verschwinden eines Bräutigams erzählt wird bis zum Fund seiner Leiche 50 Jahre später, bei dem seine inzwischen veraltete Frau ihn wieder zu Gesicht bekommt und wo die Zeitspanne zwischen den zwei Momenten von Hebel durch einen «überbrückenden Text»⁸ ausführlich rekonstruiert wird. Hier treten effektiv zwei verschiedene Zeiten auf, die chronologische und die Augenblickserfahrung, die eine blitzhafte Erkenntnis ermöglicht. Dieser Zeitenwechsel, «der reelle Einschlag von Gegenwart in lange Vergangenheit»⁹ wird auch im eben genannten Interview besprochen.

Obwohl Bloch in seinem Interview eine Analogie zwischen den Merktexen von Hebel und den eigenen nahelegt, ist diese Ähnlichkeit nur scheinbar, denn im selben Interview setzt sich Bloch von Hebels Merkpöetik ab. Er tut es, indem er indirekt seine eigenen Aussagen über Hebel zitiert und zwar so genau, daß sich die These aufdrängt, Bloch habe seine Aufsätze kurz vor dem Interview wieder in die Hand genommen. Als ersten divergierenden Punkt zwischen den zwei Merkbegriffen ist die Rich-

⁶ Francesca Vidal, *Hebel bei Bloch. Zur Bedeutung von rhetorischer Geschichtsschreibung und inszenierter Mündlichkeit*, in: Richard Faber (Hrsg.), *Lebendige Tradition und antizipierte Moderne. Über Johann Peter Hebel*, Würzburg 2004, S. 102.

⁷ Ernst Bloch, *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 175.

⁸ Ebd., S. 177.

⁹ Ebd., S. 176 und in: José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 59.

tion der Narration zu nennen: Das Hebelsche «Merke» deutet auf ein Vorhergehendes, ein «Zurück» das es zu rekonstruieren gilt, oder auf eine Parabel, die auf eine herkömmliche Moral zeigt¹⁰. Um seine Deutungen von Hebels «Merke» überschaubar zu machen, zitiert Bloch einige solcher «Merke» aus der «Geschichte vom strebsamen Jakob Humbel», oder dem *Husar von Neißer*:

Dann aber das erbitterte «Merke» im «Husar von Neißer», das weist in den «Drei Wünschen», den vertanen, alle diese Fazits freilich mit der Eigenschaft, fertig zu sein, so daß die Geschichte diesfalls ihre Schuldigkeit getan hat und nicht weiter ritzt. Das Fertige gehört zur alten Welt, wo die Parabel zu einem ohnehin bekannten Sinn oder Rat hinführt und nicht etwa offen sucht, versucht, beunruhigt, probiert.¹¹

Als weiteres Beispiel führt Bloch das «Merke» von Hebels *Drei Wünsche* an. Dieser Text erinnert stark an den Inhalt der *Spurenerzählung Fall ins Jetzt*, dessen Titel wenig später im Aufsatz zitiert wird¹². Walter Benjamin zitierend nennt Bloch Hebel einen «Rückzugsgeneral»¹³. Am Schluß seiner Texte findet man das lehrreiche «Merke» durch das man noch einmal auf die eben erzählte Geschichte zurückschaut. Der belehrende Sinn der Geschichte ist den meisten Fällen bekannt¹⁴, deshalb kann Bloch behaupten: «Die Fragen sind bei Hebel nicht offen»¹⁵. Was Bloch am Ende des vorherigen Zitats sagt, gilt hingegen für seine eigenen Merkerzählungen, die im Vergleich zu jenen von Hebel einen Richtungswechsel aufweisen. In seinen *Spuren* wird nicht auf Fertiges zurrückgegriffen, sondern in ihnen geht die narrative Bewegung nach vorne. Schon Adorno hatte beobachtet, daß «nur das Mißverständnis die Blochsche Erzählung einfach als Parabel läse

¹⁰ «Ein anderes, freilich viel einfacheres und gewohntes Zurück ist das belehrende. [...] Doch ohne alle Abschweifung ist Hebels «Merke» zu beachten, nämlich als legitime Anzeige von Parabel. Gewiß wird dabei oft sehr mit Wasser gekocht, die Feinheiten des anderen Aufbaus stehen nicht mehr im Haus. Dafür aufgeklärter bon sens gegen den harten Spießer, manchmal auch etwas von einem Handorakel der Lebensklugheit für kleine Leute, um zu bestehen». Ebd., S. 178.

¹¹ Ebd., S. 178.

¹² Ebd., S. 183.

¹³ Ebd., S. 177.

¹⁴ Als Ausnahme zitiert Bloch das *Unverhoffte Wiedersehen* aufgrund seines «Nichtendes und Merke», Ebd., S. 179.

¹⁵ Ebd., S. 179.

[...] Vielmehr möchte sie in Abenteuer und außerordentlicher Begebenheit jene Wahrheit konstruieren, die man nicht in der Tasche hat»¹⁶.

Das Verb «ritzen» finden wir nicht nur im eben genannten Zitat aus dem *Nachwort zu Hebel*, sondern auch in der Beschreibung der *Spuren*, die uns Bloch in seinem Interview vermittelt:

Das wäre es was über die *Spuren* annäherungsweise zu sagen ist und weshalb sie *Spuren* heißen. Hier bewegt sich etwas bzw. bewegt sich etwas weiter, so daß man nicht einfach die Nachttischlampe auslöscht und sich bequem auf die Seite legt und zufrieden einschläft, sondern es hat etwas geritzt, es ist ein Stachel in der Geschichte.¹⁷

Das Verb «ritzen» wird jedoch in bezug auf die *Spuren* in entgegengesetzter Bedeutung benutzt: während Hebels Geschichte «nicht weiter ritzt», «bewegt sich etwas» in Blochs *Spuren*. Es darf uns deshalb nicht wundern, daß Bloch in diesem Aufsatz auf seine Erzählsammlung anspielt, wenn er schreibt: «Insgesamt ist die Komposition des Kalendermachens ein Korrektiv – nicht nur für freundliche Erzählung, sondern auch für ihre Spuren der Merkbarkeit»¹⁸. Die Komposition, auf die sich Bloch hier bezieht, ist Hebels *Unverhoffte Wiedersehen*, die einzige mit einem offenen Schluß und folglich die einzige, die Blochs Merkstruktur widerspiegelt.

Der Aufsatz *Hebel, Gottlieb und bäurisches Tao* (1926) reicht in die Entstehungszeit der *Spuren*. Hier markierte Bloch Unterschiede und Gemeinsamkeiten der im Titel genannten Schweizer Schriftsteller¹⁹, in denen wir eine Darstellung von gesundem Landleben finden²⁰. Der idealisierte Bauer führt ein ausgeglichenes Leben im Gleichgewicht der «Wäge»:

«Wäge» im Gleichgewicht einer Waage oder im geradezu geometrischen Lot ist, was den Bauern von Schulden, Fron, Druck, von Hindernissen im Bau des Brots frei macht. Freilich aber: «Wäge» ist auch, jenseits des freilegend-verständigen Sinns, mit gesundem Agno-

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Blochs Spuren*, in: ders., *Gesammelte Schriften* 11, Frankfurt am Main 1997, S. 235.

¹⁷ José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 60.

¹⁸ Ernst Bloch, *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein*, a.a.O., S. 179.

¹⁹ Hebel spricht wie «ein guter lächelnder Vater, wo Gottlieb mit einer Art permanentem Zorn von einer Buchkanzel recht pfäffisch eifert, schwärzt, auch liebend gern ungerecht zu sein weiß». Ernst Bloch, *Hebel, Gottlieb und bäurisches Tao*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 370.

²⁰ «Gesund, sagt man, ist das tägliche Leben im Freien trotz aller überkommenen Mühe, letztere mag wenigstens nicht entnerven. Gesund im übertragenen Sinn ist auch der schuldenfreie Hof, die Wirtschaft in gutem, „geregeltem“, „gleichmäßigem“ Gang; gesund schließlich in einem noch mythisch erhaltenen Sinn ist das Vertrauen auf den Boden, auf die regelmäßigen Jahreszeiten, ist das Leben mit dem Kalender». Ebd., S. 366.

stizismus gegen Gutsherren, was dem Sein mit dem Boden in Ruhe hält, was das Dasein auf dem Boden gegen jeden weiteren «Zeitgeist» reaktionär einbannt und hält.²¹

Sein taohaftes Leben ist also in Einklang mit der Natur. Schon hier definiert Bloch Hebels Erzählweise «eine Meisterschaft des Rückzugs oder Heimwärts»²² aufgrund seiner Eigenschaft, große Zeiträume und die große Geschichte mit den Geschichten der kleinen Menschen zu verschmelzen. Auch Goethe hatte Hebels Erzählgeste gerühmt, die darauf zielt «das ganze Universum zu verbauern»²³. Während aber Hebels «Merke» freundlich sind, sind die von Gottself «eifernde ländlich weise»²⁴. Und was Hebels «Merke» betrifft, präzisiert Bloch:

Hebels Taohaftes ist Dorfleben waagrecht durch die gesunde, gesund merkwürdige Welt. Das Verständige ruft darin breit und überall, das Unverständige ist das Dasein des Schiefen, das Verständige ist Tao des Rechten, *Wägen im Geschichtenhaus der Welt*. Durchs «Merke» noch am Ende kommt alles ins vernünftige Lot, und die Dinge hängen selber wieder gesund, waagrecht, natürlich einklingend. So daß es kaum ein Buch gibt, bei dem der Leser so froh und so ruhig, am Ende jedes Stücks, die Lampe ausdrehen kann, in den treuen Schlaf sinken, und das Gefühl hat, es sei alles gut, es werde schließlich alles gut.²⁵

Laut dieser Aussage kann man nach der Lektüre von Hebels «Merke» ruhig einschlafen. Mehrmals betont Bloch, daß die von Hebel und Gottself beschriebene Welt noch «kurz vor dem kapitalistischen Einbruch steht»²⁶, eine «vom arbeitenden Menschen und sozusagen von sich selber

²¹ Ebd., S. 367.

²² Ebd., S. 376.

²³ Ebd., S. 376.

²⁴ Ebd., S. 373: «Freundlich ist es, von Hebel zuerst an die Hand genommen zu werden. Der *Hausfreund* geht mit, ist der Knabe, mit dem man als mit seinesgleichen sich so wohl versteht». Vgl. *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein*, a.a.O., S. 172: «Das Kind kann in einer Weise ihn verstehen, und der reife Leser, wenn er einer ist, kehrt immer wieder ein. So lebt Hebel, indem man seiner eigen bedürftig ist, er bleibt als Freund da». Diese Verwertung von eigenem oder fremden Material mit einem kleinen aber bedeutendem «Korrektiv» ist eine typische Geste für Bloch.

²⁵ Ernst Bloch, *Hebel, Gottself und bäurisches Tao*, a.a.O., S. 377-378. Oellers hat sicher recht, wenn er beobachtet, daß Bloch «in seiner frühen Abhandlung die Harmonisierungstendenzen Hebels zweifellos über- und die subversive Kraft, die von vielen Texten des Dichters ausgeht (oder ausgehen kann) unterschätzt». Norbert Oellers, *Blochs Nähe zu Hebel*, in: Karlheinz Weigand (Hrsg.), «Bloch Almanach» 3, Baden-Baden 1983, S. 130.

²⁶ Ernst Bloch, *Hebel, Gottself und bäurisches Tao*, a.a.O., S. 370.

noch nicht entfremdeten»²⁷ ist. Ganz anders ist der geschichtliche Kontext, aus dem Blochs *Spuren* entsprungen sind. Es ist beachtenswert, daß in seinem Interview Bloch, fünfzig Jahre später, zwei Mal über die Nachtlektüre spricht – eine haben wir schon genannt²⁸ – und in beiden Fällen betont, daß man nach der Lektüre eines *Spurentextes* nicht schlafen kann:

Also, es gibt zweierlei persönlicher kleiner Erfahrungen und Geschichten, auch Kalendergeschichten. Die einen sind so beschaffen, daß sie behaglich zu Ende gelesen werden, im Bett in der Nacht vor dem Einschlafen. Die Geschichte ist zu Ende, alles ist gelöst, man knipst das Licht aus und schläft den Schlaf der Gerechten, auch wenn man keiner ist. Es gibt aber Geschichten, die nicht zu Ende sind, wenn sie erzählt sind, die einen Überschuß haben, ein «Merken», wie Hebel sagt, das die Deutung dieser Geschichten ermöglicht.²⁹

Auch im *Spurentext* *Das Merke* scheint Bloch seine Poetik zu bekräftigen, die der von Hebel gegen den Strich läuft. Er empfiehlt auf kleine Dinge zu achten, auf das Kleine in den Ereignissen, das «nicht zur Ruhe kommen läßt»³⁰:

Kurz, es ist gut, auch fabelnd zu denken. Denn so vieles eben wird nicht mit sich fertig, wenn es vorfällt, auch wo es schön berichtet wird. [...] Geschichten dieser Art werden nicht nur erzählt, sondern man zählt auch, was es darin geschlagen hat oder horcht auf: was ging da. Aus Begebenheiten kommt da ein Merke, das sonst nicht so wäre; oder ein Merke, das schon ist, nimmt kleine Vorfälle als Spuren und Beispiele. Sie deuten auf ein Weniger oder Mehr, das erzählend zu bedenken, denkend wieder zu erzählen wäre; das in den Geschichten nicht stimmt, weil es mit uns und allem nicht stimmt.³¹

Im Erzählen versucht Bloch dieser Exzedenz des Geschehens gerecht zu werden. Dieses Weniger oder Mehr soll «im Erzählen merkend, im Merken das Erzählen meinend»³². Auch im «Abfall» vergangener Zeiten finden sich Geschichten «merkwürdige, die, wenn sie zu Ende gehen, erst einmal im Anrühren zu Ende gehen»³³.

Blochs «Merke» ist also nicht das starre «Merke» des katechismushaften Lehrsatzes im Hebelschen Sinne, sondern meint eine Haltung, die befä-

²⁷ Ebd., S. 384.

²⁸ Anm. 17.

²⁹ José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 57.

³⁰ Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 16.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 17.

³³ Ebd.

higt, Denk- und Merkwürdigkeiten im richtigen Sinn zu lesen. Die den Erzählungen innewohnende Bewegung unterscheidet Hebels und Blochs Merktex-te. Hebels Texte sind rückgewandt, die Blochs antizipierend³⁴. Bloch lehnt sich an die Poetik der Hebelschen «Merke» an, um sich von ihr abzusetzen: In seinen *Spuren* wird nicht auf Fertiges oder Gewesenes zurrückgegriffen, sondern nach dem Neuem gesucht³⁵. Ihr Zeitvektor läuft also in die entgegengesetzte Richtung gegenüber dem der Hebelschen Merktex-te. Wenn Hebels Texte ihren Höhepunkt am Schluß im «Merke» haben, kann man folgern, daß die Gewichtsverlagerung Blochs den Akzent auf den Anfang, auf den Titel setzt³⁶. Bloch paraphrasierend kann man die *Spuren* als ein Korrektiv der Hebelschen «Merke» ansehen³⁷.

Der Titel *Spuren* evoziert die Jagdsphäre – das zu suchende Lebewesen kann ein Tier oder auch ein Krimineller sein. Auf diese zweite semantische Dimension weist auch Bloch in seinem Interview mit José Marchand hin³⁸. Tatsächlich trifft man auch in den *Spuren* Bezüge zum Detektivroman an: Conan Doyle wird explizit genannt³⁹ und es werden verschiedene Kriminalfälle berichtet⁴⁰. Mit dem Detektivroman haben sich Blochs Freunde und Zeitgenossen auseinandergesetzt: Siegfried Kracauer schrieb darüber *ein philosophisches Traktat*, Bertold Brecht reflektierte *über die Popula-*

³⁴ Diese Bewegung nach vorne ist typisch für Bloch, wie sein Aussagen zur Psychoanalyse (Marianne Wurth, *Antizipierendes Denken. Ernst Blochs Philosophie und Ästhetik des Noch-Nicht-Bewußten im Zusammenhang seiner Freud Kritik*, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986) und zum Detektivroman (Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans* in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965) veranschaulichen.

³⁵ Wollen wir Blochs Selbstaussagen Glauben schenken können wir nicht mit Norbert Oellers übereinstimmen, wenn er behauptet: «Bloch war Hebel immer schon nahe und ist ihm immer näher gekommen. Er war ihm ein Gewährsmann dafür, daß seine Ontologie des Noch-Nicht Seins in die Hoffnung auf die Konkretheit einer Utopie münden müsse, die im Vor-schein der Kunst prunkhaft und augenblicksweise in die Dunkelheit der Gegenwart herüberleuchtet». Norbert Oellers, *Blochs Nähe zu Hebel*, a.a.O., S. 133.

³⁶ S. Massimo Salgaro, *Titel als Spuren*, in: Elmar Locher (Hrsg.) *Ernst Bloch, Spuren. Interpretationen*. Im Druck.

³⁷ Zur Kritik Blochs an Hebels Merkpoetik s. Rainer Hoffmann, *Montage im Hohlraum*, a.a.O., S. 213-215.

³⁸ «Da ist doch eine Spur von etwas und Spur im Stil von einer «Wild West»-Geschichte, im Stil von Cooper, Karl May und Gerstäcker. Da ist an einem Baum die Rinde beschädigt, und das gibt dem Sherlock Holmes, der dann «Old Shatterhand» heißt oder der «Rote Freibeuter» bei Cooper, sehr viel zu denken. Da ging doch jemand, da ging doch etwas vor, das bedeutet doch etwas; da ist eine Spur von etwas geblieben». José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 57.

³⁹ S. *Der edle Schein* in: Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 55-57.

⁴⁰ U.a. *Spieleformen, Leider* (Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 22- 27), *Armer und reicher Teufel* (S. 44-46).

rität des Kriminalromans⁴¹. Detektivisch geht der Philosoph vor, wenn er sich auf Nebensächliches konzentriert, wenn er seine Aktivität als eine Entzifferung von Zeichen versteht⁴². Erklärt Bloch im Interview den unheimlichen Effekt auf den Leser der *Spuren*, so beschreibt er in *Philosophische Ansicht des Detektivromans* (1960) den gemütlichen Genuß der Detektivgeschichten⁴³. Die Detektivromane sind die Folge einer neuen Auffassung der Justiz, die sich nicht mehr auf das Zugeständnis des angeblichen Täters stützt, sondern auf das Indizienverfahren, das Zeichen jeder Art benutzt, auch «Bodenspuren»⁴⁴. Drei sind die Hauptmerkmale dieser Gattung:

Zu ihren *Kennzeichen*; sie sind dreifach, hängen eng zusammen, sind des Abgezielten voll. Da ist zuerst die Spannung des *Ratens*; sie weist, als ohnehin detektivisch, zum zweiten auf das *Entlarvende, Aufdeckende* hin, mit dem besonderen Akzent des Abseitigen, worauf oft das Wichtigste zu erfahren ist; und das Aufdeckende geht zum dritten auf Vorgänge, die aus ihrem *Unerzählten, Vor-Geschichtebäften* erst herauszubringen sind. Dies dritte Kennzeichen ist das charakteristischste der Detektivgeschichte und macht sie, sogar weit vom Detektiv, unverwechselbar.⁴⁵

In dieser Gattung ist das verbrecherische Ereignis der Erzählung immer voraus, dieses Faktum schickt sich der Detektiv zu rekonstruieren⁴⁶. Die philosophische Ansicht auf den Detektivroman rechtfertigt sich, da das Geschehen sich «in einer wachsend entfremdeten und Maskenwelt»⁴⁷

⁴¹ Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt am Main 1971, S. 103-205. Bertold Brecht, *Über die Popularität des Kriminalromans* und *Über den Kriminalroman* in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 19., Frankfurt am Main 1967, S. 450-458.

⁴² Die Aufmerksamkeit für das Kleine ist ein Leitmotiv dieser Texte, vgl. Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 16, 17, 59.

⁴³ «Die Lage ist doch zu gemütlich, in der Detektivgeschichten am meisten genossen werden. Im bequemen Sessel, unter der abendlichen Stehlampe, mit Tee, Rum und Tabak, persönlich gut gesichert und ruhevoll in gefährliche Dinge vertieft, die flach sind». Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 242.

⁴⁴ «Weil erst das *Indizienverfahren* zureichende Hinweise verlangt, bereits für einen Haftbefehl, gar erst vor Gericht, und damit zum kriminalistisch Aufdeckenden, mit dem Detektiv im Vordergrund, erst den *Auftrag* gab. Zeichen jeder Art, Bodenspuren, unechte Alibis und die Schüsse aus alldem sind nun so wichtig geworden wie selbst das alte, oft viel zu breite *cui bono*». Ebd., S. 243-244.

⁴⁵ Ebd., S. 247.

⁴⁶ «Er entwickelt seinen Anlaß nicht während der Erzählung und mit ihr, sondern einziges Thema ist das Herausfinden eines bereits Geschehenen *ante rem*». Ebd., S. 254.

⁴⁷ Ebd., S. 252.

abspielt. Wie schon Bertold Brecht festgestellt hatte, spielt sich das Geschehen des Detektivromans auf den Hintergrund einer verfremdeten Welt ab⁴⁸. Aufgabe des Philosophen ist es durch Spurensuche aus dieser Kondition einen Ausweg zu zeigen. In seinem Aufsatz *Entfremdung, Verfremdung*⁴⁹ definiert Bloch die Entfremdung als die Reduzierung des Menschen und der Dinge auf ihren Tauschwert. Aus dieser Situation hilft der verfremdende Blick, aus der man sich in der eigenen entfremdeten Lage beobachten kann. Verfremdung ist gewolltes Befremden, «vom Gewohnten führt das, wie bemerkt, wachsend weg, läßt stutzen und merken»⁵⁰. Aufgabe solcher Verfremdung ist einen «Fernwink» zu übermitteln, «eine Ahnung unserer künftigen Freiheit»⁵¹. Während das Detektivische das «allgemeine Verstelltsein» in der scheinhaften Wirklichkeit aufzeigt, verfolgt der Künstlerroman das, was sich in der entfremdeten Welt heraufbildet und die Selbstbegegnung fördert. Von solchen Bewegungen zeugen etliche *Spurentexte*⁵².

⁴⁸ Brecht schreibt dazu: «das Leben der atomisierten Masse und des kollektivierten Individuums unserer Zeit verläuft spurenlos. Hier bietet der Kriminalroman gewisse Surrogate» und «Wir machen unsere Erfahrungen im Leben in katastrophaler Form. Aus Katastrophen haben wir die Art und Weise, wie unser gesellschaftliches Zusammensein funktioniert, zu erschließen. Zu den Krisen, Depressionen, Revolutionen und Kriegen müssen wir, denkend, die “inside story” erschließen. Wir fühlen schon beim Lesen der Zeitungen (aber auch der Rechnungen, Entlassungsbriefe, Gestellungsbriefe und so weiter), daß irgend etwas gemacht haben muß, damit die offenbare Katastrophe eintrat. Was also hat wer gemacht? Hinter den Ereignissen, die uns gemeldet werden, vermuten wir andere Geschehnisse, die uns nicht gemeldet werden. Es sind dies die eigentlichen Geschehnisse. Nur wenn wir sie wüßten, verstünden wir. [...] Diese Grundsituation, in der die Intellektuellen sich befinden, daß sie Objekte und nicht Subjekte der Geschichte sind, bildet das Denken aus, das sie im Kriminalroman genußvoll betätigen können. Die Existenz hängt von unbekanntem Faktoren ab». Bertold Brecht, *Über die Popularität des Kriminalromans*, a.a.O., S. 453; 456-457.

⁴⁹ Ernst Bloch, *Entfremdung, Verfremdung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 277-284.

⁵⁰ Ebd., S. 281.

⁵¹ Ebd., S. 283. Deshalb heißt es in *Fremdes Zubause, Urvertraute Fremde*: «Ein bisher völlig Fremdes ist damit also als das Nächste bedeutet. [...] Der Sprung zum Niegewesenen ist wichtig, vor allem eben zum völlig bisher Fremden, wie es dem zitierten Seelenmädchen marcionitisch das Vertrauteste ist. Wohl dem, der sich unter vorhandenen oder vorgemachten Stillungen nicht diesen appetitus verlegen läßt». Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 81.

⁵² Beispielshalber könnte man dafür die folgenden Texte aus *Spuren* nennen: *Sing Sang* (Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 12), *Das nützliche Mitglied* (S. 12), *Schüttler für Erdbeeren* (S. 27-28), *Störende Grille* (S. 30-32).

Bloch greift auf Kernbegriffe seines Vokabulars zurück, wenn er als Nukleus des Detektivischen «das Dunkel des gelebten Augenblicks» nennt⁵³. Dies ist für ihn die Grundsituation des Menschen, die durch Mangel, Hunger und Bedürfnis geprägt ist⁵⁴. «Etwas ist nicht geheuer»⁵⁵ am Anfang der Detektivgeschichte, weil die eigentliche Tat noch nicht erzählt worden ist. Dies ist Aufgabe des Detektiv Erzählers. Dieses Dunkel ist philosophischer Natur, denn «noch kein Ödipus hat das Inkognito des Daß, weshalb überhaupt etwas erscheint, Welt ist, dies einzig werte Sphinx-Geheimnis beantwortet, gar gelöst»⁵⁶. Hier versagt die Logik des Detektivs und sein Weg trennt sich von dem des Philosophen. Auch Siegfried Kraucauer betont, daß der Detektiv mit seinen logischen Deduktionen das Leben zwar erklären aber nicht verstehen kann; Wissen und Leben sind nicht deckungsgleich⁵⁷.

Während die Leistung des Detektivs darin liegt, eine im Verborgenen liegende Geschichte zu rekonstruieren, bestimmt der detektivische Philosoph die Zukunft zum Ziel der Spurensuche. Will der Detektiv durch seine Indizien eine gewisse Perspektive bestärken, entziffert der Philosoph die Zeichen, um die Entwicklungen und Tendenzen der Welt zu antizipieren: «Es ist der Philosoph als Detektiv, der die Zeichen verstehen will, um in die Zukunft denken zu können»⁵⁸.

Im Interview mit José Marchand unterstreicht Bloch bezüglich seiner Erzählung *Fall ins Jetzt*⁵⁹ den Übergang durch verschiedene Zeitebenen und Verbmodi: vom Wunschmodus zum historischen Präsens bis zum ak-

⁵³ Das «Dunkel des gelebten Augenblicks» kommt im Aufsatz öfters vor. (Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 247, 254, 259, 260, 262).

⁵⁴ Das Dunkel des gelebten Augenblicks als Mangel erklärt Bloch wie folgt: «Was an sich und unmittelbar als Jetzt vor sich geht, ist so noch leer. Das Daß im Jetzt ist jetzt hohl, ist nur erst unbestimmt, als ein gärend *Nicht*. [...] Das Nicht ist nicht da, aber indem es derart das Nicht eines Da ist, ist es nicht einfach Nicht, sondern zugleich das Nicht-Da. Als solches hält es sich das Nicht bei sich nicht aus, ist vielmehr aufs Da eines Etwas treibend bezogen. Das Nicht ist Mangel an Etwas und ebenso Flucht aus diesem Mangel; so ist es Treiben nach dem, was ihm fehlt. Mit Nicht wird also das Treiben in den Lebewesen abgebildet: als Trieb, Bedürfnis und primär als Hunger». Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 5, Frankfurt am Main 1965, S. 356.

⁵⁵ Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 242.

⁵⁶ Ebd., S. 258.

⁵⁷ Siegfried Kraucauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, a.a.O., S. 138-150.

⁵⁸ Francesca Vidal, *Der Detektiv im Unterholz der Philosophie. Kriminalistisches bei Bloch und Benjamin*, in: Elmar Locher (Hrsg.), *Ernst Bloch, Spuren. Interpretationen*. Im Druck.

⁵⁹ Komischerweise nennt hier Bloch seine Erzählung *Landung ins Jetzt*.

tuellen Präsens. Diese Struktur unterscheidet die *Spuren* von der der Detektivromane:

Das ist also eine seltsame Form, die mit einem Wunschmodus beginnt, über das historische Präsens dann ins aktuelle Präsens geht und von dort erfolgt dann die Landung im Jetzt und Hier, während doch sonst alle Erzählungen, jeder Roman und erst recht Detektivromane mit dem Präsens beginnen. In allen Biographien oder Beschreibungen eines Helden, zum Beispiel im *Jean Christophe* von Romain Rolland und in der Beschreibung des Lebens von Beethoven, finden wir diesen plötzlichen Umschlag ins Jetzt und Hier. In Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* kommt dieser Sprung ins Präsens unmittelbar aus dem aktuellen Gegenwärtig-Erlebten heraus. Hier ist es genau umgekehrt.⁶⁰

Am Ende von *Philosophische Ansicht des Detektivromans* wird dem Detektivroman der Künstlerroman gegenübergestellt; schließt der erste das Vorhergehende auf, so ist der Zweite ganz auf das Neue aus:

Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an. Forschend Aufdeckendes ist freilich nur das eine, es geht aufs Woher. Forschend Heraufbildendes wäre das andere, es geht aufs Wohin. Ein Gewesenes Finden ist dort, ein Neues Schaffen hier der gespannte, oft nicht minder labyrinthische Vorgang. Und merkwürdig: auch das *Heraufbildende* kommt in eigener Romanform vor. Wieder sogar in oft sinisterer, dann in bedeutend hoher, nämlich im sogenannten *Künstlerroman*.⁶¹

In *Philosophische Ansicht des Künstlerromans* (1961) führt Bloch seine Argumentation fort. Wiederum finden wir Ähnlichkeiten mit dem schon genannten Interview: Romain Rollands Künstlerroman *Jean Christophe* wird gleich zweimal zitiert⁶². Das Finale des Künstlerromans entspricht dem Dunkel, dem man am Anfang des Detektivromans begegnet:

Überhaupt fehlt dem Künstlerroman die unverwechselbare Form, die die Romane des Detektivhaften, Detektorischen durchwegs zeigen; es sei denn, man sehe in ihnen eine bedeutsame Art *ausgespartes Ende, ungeriechte Frucht* als charakteristisch an. Dies Ende müßte ja

⁶⁰ José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 59.

⁶¹ Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 261. Zur Präsens der Poetik des Künstler- bzw. Detektivromans in Blochs Werk s. Rainer Hoffmann, *Montage im Hohlraum*. a.a.O., S. 172-210.

⁶² In: Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 261 und in Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans* in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, a.a.O., S. 269.

eben, nach dargestelltem status nascendi, *das Werk des Künstlers selber* sein [...] Da könnte das ausgesparte, jedoch als wetterleuchtend, gar aurorisch latente Ende eine ähnliche Bedeutung haben, wie der im Dunkel liegende Anfang bei detektorischer Darstellung und ihm korrespondieren.⁶³

Die Gegenüberstellung von Detektiv- und Künstlerroman ähnelt der zwischen Hebelschem und Blochschem «Merke»; Bloch bringt seine Poetik der *Spuren* aus der Anlehnung bzw. Abgrenzung von anderen Gattungen und poetologischen Überlegungen hervor. Die *Spurentexte* und die Detektivromane weisen eine umgekehrte Bauart auf. Der Künstlerroman hat, wie die Geschichten der *Spurensammlung*, Zeichen in sich, die «antizipierende»⁶⁴ sind, die nicht auf schon Gewesenes verweisen, sondern auf das Noch-Nicht⁶⁵. Wie in den *Spuren* geht es hier um «die Darstellung des Artikulierenwollens, des Gesichtbildens selber von bisher nie erhörtem»⁶⁶. Die Lehre ist nicht wie im Hebelschen «Merke» schon vorausgesetzt, sondern:

Das Sujet steht hier philosophisch für nichts Geringeres als für die dargestellte Handlung des Herausbringens, für die Arbeit an den Stimmen des Noch-Nicht, die im Schaffen eines Kunstwerks besonders eigen, vernehmlich und suo modo lehrreich klingen.⁶⁷

In *Philosophische Ansichten des Künstlerromans* wird das Kunstwerk mit einem antizipierenden Traum, mit einer «Traumgeschichte nach vorwärts»⁶⁸ verglichen. Es darf nicht als Zufall betrachtet werden, wenn er im Interview in bezug auf *Spuren* sagt: «wir haben hier einen auf Wünsche, auf Tagträume eingestellten Unterbau, und oben beginnt die Mauer»⁶⁹.

Diese Texte beschäftigen sich mit «gestaltbar Humanem, das hervorbringen ist»⁷⁰, denn, wie es in den *Spuren* heißt, «der Mensch ist etwas, was erst noch gefunden werden muß»⁷¹. Sie sind ein Richtungsweiser in die Freiheit⁷². Nach dem Kunstbegriff von Bloch sind diese Erzählungen ein

⁶³ Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 262.

⁶⁴ Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans*, a.a.O., S. 275.

⁶⁵ Ebd., S. 272.

⁶⁶ Ebd., S. 274.

⁶⁷ Ebd., S. 275.

⁶⁸ Ebd., S. 275.

⁶⁹ José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 60.

⁷⁰ Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans*, a.a.O., S. 275.

⁷¹ Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 32.

⁷² In Ernst Bloch, *Durch die Wüste. Kritische Essays*, Berlin 1923, S. 6 hieß es: «Durch die Wüste ziehen wir nun wie lange schon. So soll dieser Titel dem ganzen Buch voranste-

Vorschein des utopischen Endzustandes⁷³. Wie wir wissen, ist die Lebenssituation des Menschen für Bloch durch «das Dunkel des gelebten Augenblicks»⁷⁴ gekennzeichnet. Wir leben uns, aber wir erleben uns nicht, der aktuelle Augenblick kann nicht gefasst werden. Es ist ein Gefühl «nie dabei zu sein»⁷⁵, denn nur im Rückblick oder im Vorblick können wir unser Leben fassen⁷⁶. In den «Symbolintentionen» erleben wir «ein Aufblitzen von utopischem Endzustand»⁷⁷, kleine, antizipierende Selbstbegegnungen. In *Geist der Utopie* werden sie «das Eine, Ungenannte, Unnennbare», «das noch artikulierte Urgeheimnis»⁷⁸ genannt. Man kann sie nicht in Worte fassen, weil darin Subjekt und Objekt, das Innere des Menschen und das der Welt verschmelzen. Diese «Symbolintentionen» charakterisieren auch Blochs *Spuren*. Nicht zufällig standen in der Fassung von 1923 von *Geist der Utopie* einige *Spurentexte* unter dem Titel *Einige ethisch-mystische Symbolintentionen konkret gefasst*⁷⁹.

In dieser prekären Situation des Menschen bietet die Kunst einen Vorschein von Wirklichem, in dem die Welt sich ohne Transzendenz verwirklicht⁸⁰. Die *Spuren* sind also Manifestation eines Noch-nicht, der Weg in eine utopische Heimkehr⁸¹. In diesem utopischen Präsens lebt der Mensch

hen, und auch heitere Erinnerung steigt dabei auf, mitten im Ernst, an ein Knabenbuch, heiss gelesen, an Spuren im Sand und Geröll, an rasende Ritte hinterher, den Schutt vernichtend, Senitzta befreiend, «Durch die Wüste» geht der dunkle kanaanitische Weg [...]. In diesem Text sind bereits einige Erzählungen enthalten, die später in den Spuren aufgenommen wurden.

⁷³ Auf dieses Novum zielt das gesamte Denken und die Ästhetik Blochs. Die Kunst hat für ihn die Kraft auf diesen utopischen Endzustand zu verweisen. S. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 5, Frankfurt am Main 1965, S. 242-250.

⁷⁴ Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 2, Frankfurt am Main 1965, S. 243.

⁷⁵ Ebd., 237.

⁷⁶ Wir erleben den Augenblick immer nur im Bild, wie exemplarisch der *Spurentext Augenblick und Bild* zeigt, dessen Hauptfigur es vorzieht den Brief des Freundes zu lesen, anstatt mit ihm in der Gegenwart zu kommunizieren.

⁷⁷ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 5, Frankfurt am Main 1965, S. 337.

⁷⁸ Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, a.a.O., S. 245.

⁷⁹ Ernst Bloch hat die Texte der *Spuren* «Symbolintentionen auf uns selbst» definiert, vgl. Rainer Hoffmann, *Montage im Hohbraum*, a.a.O., S. 26-27.

⁸⁰ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, a.a.O., S. 248.

⁸¹ Für Bloch ist «das letztbühnige Grundprinzip der utopischen Philosophie [...]: in der Welt, gegen die Welt und ihre bloße Tatsachenwahrheit die Spuren, die konzentrischen Promiskuitäten der Utopie zu suchen, zu beschleunigen, zu vollenden». Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, a.a.O., S. 260.

in einer durch Aufhebung des Abstands von Subjekt und «Objekt nicht mehr entfremdeten, nicht mehr fremden Welt»⁸². Der Weg dorthin wird in der Erzählung *Die Perle* angedeutet:

Wie es keinen richtigen Weg gibt ohne Ziel, so auch kein Ziel ohne die Kraft eines Weges zu ihm hin, ja eines im Ziel selber aufbewahrten. Sehe man drum jetzt und hier sich um, mit tätig gesetzter Zeit im tätig umgebauten Raum; die Spuren des sogenannten Letzten, ja auch nur wirtlich gewordenen sind selber erst Abdrücke eines Gehens, das noch ins Neue gegangen werden muss.⁸³

Die *Spuren* bringen dem Leser ihr Dasein vor Augen: Die Existenz erscheint dem Menschen als Frage, als Problem, aufgebürdet⁸⁴. Viele Erzählungen des Bandes berichten gerade von einer Nichtidentität des Menschen mit sich, die, laut Adorno, auf zwei Aspekten basiert: dem materialistischen und dem mystischen⁸⁵. Sie sind die «Vorwegnahme eines Paradieses»⁸⁶. Für Krakauer ist Blochs Utopie «das Land nirgendwo und überall, in dem die Menschen noch die letzte mythologische Hülle abgeworfen haben und nun endlich sich selber antreffen wie sonst nur in den Märchen»⁸⁷. Selbst immer nur Abdruck des Kommenden haben die *Spuren* also die Funktion auf ein noch offenes Ende hinzudeuten.

Eine Literatur, die sich der Utopie weihet, kann keine starre Poetik haben, weil sie sich ständig der Neuheit des Zukünftigen öffnen muß. Bloch hinterläßt seinen Lesern *Spuren*, aus denen dieses Zukünftige spricht und dem nur eine Poetik angemessen ist, die sich selbst aufgeben kann, um in der Lektüre immer neu erfunden zu werden.

⁸² Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, a.a.O., S. 367.

⁸³ Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 220.

⁸⁴ Anna Czajka, *Wann lebt man eigentlich? Die Suche nach der zweiten Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs Geist der Utopie*, in «Bloch-Almannach», 19-2000, S. 113. Czajka fügt richtigerweise hinzu: «Es ist nicht eine Frage nach etwas schon Gegebenem, das wie in den Detektivromanen lediglich rekonstruiert werden soll, sondern eine Frage, die im Gang durch die Wirklichkeit in weitere Fragen übergeht, bis die in Symbolerscheinungen vorschimmernde Antwort im Wissen und Sein des Augenblicks aufgeht».

⁸⁵ Mit dem ersten meint Adorno die Entfremdung in der universalen Tauschgesellschaft, «der andere Aspekt ist der mystische: daß das empirische Ich, das psychologische, auch der Charakter nicht das jedem gemeinte Selbst, der geheime Name sei, dem allein der Gedanke der Rettung gilt. Blochs Lieblingsgleichnis fürs mystische Selbst ist das Haus, in dem man bei sich selbst wäre, darin, nicht länger entfremdet». Theodor W. Adorno, *Blochs Spuren*, a.a.O., S. 239.

⁸⁶ Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 133.

⁸⁷ Siegfried Krakauer, «Frankfurter Zeitung», 17.5. 1931.

Fausto Cercignani
(Milano)

Reinhard Jirgl e il suo «Addio ai nemici»

*Addio ai nemici*¹ è il romanzo con il quale Reinhard Jirgl si è guadagnato una certa notorietà a partire dal 1995, l'anno in cui il manoscritto, concluso nel 1993, divenne libro. La pubblicazione dei suoi primi lavori non è stata né semplice né rapida, dal momento che lo scrittore (berlinese orientale nato nel 1953), non andava certo incontro al conservatorismo dei "funzionari culturali" o alle pretese dei circoli letterari della Repubblica Democratica Tedesca. Il suo primo manoscritto, il *Romanzo Madre Padre* (1985) fu pubblicato solo nel 1990, quindi dopo la caduta del Muro, ma ancora nell'ambito di un programma letterario nato in pieno "socialismo reale"², e più precisamente in quella collana letteraria chiamata "Außer der Reihe" che, sotto la direzione di Gerhard Wolf (e grazie a un aggiornamento della politica culturale di stato), tendeva a presentare opere di scrittori della RDT che fossero in qualche misura "fuori dai ranghi" letterari. Il ritardo di circa cinque anni nella pubblicazione del *Romanzo Madre Padre* è attribuito da Reinhard Jirgl alla sua incapacità di adattarsi al conformismo e alle piaggerie delle "Künstler-Szenen", di quelle comunità artistiche e letterarie – prima fra tutte la comunità del distretto berlinese "Prenzlauer Berg" – che si erano costituite nelle maggiori città della RDT (Berlino Est, Lipsia, Dresda, Jena), nonché alle pretese di "guru" letterari come Gerhard

¹ Reinhard Jirgl, *Abschied von den Feinden. Roman*, Monaco, Hanser, 1995. Per le citazioni dal romanzo si è fatto ricorso, qui, all'edizione tascabile (Monaco, dtv 1998) con l'abbreviazione AvF. Originariamente il manoscritto si chiamava *Dinge und Schimären*, ma nel 1993 – l'anno in cui Jirgl ricevette il "Premio Alfred Döblin" – il primo titolo aveva già ceduto il posto a *Gemonien*. La nuova intestazione rimandava alle "Gemoniae [scalae]" dei romani, intese (per etimologia popolare) come "scale dei gemiti", ovvero a quei gradini sulle pendici del Campidoglio dove i cadaveri dei giustiziati nel carcere Mamertino venivano trascinati con appositi uncini per poi essere gettati nel Tevere. *Gemonien* rimandava quindi a una landa di morte e disperazione.

² Reinhard Jirgl, *Mutter Vater Roman*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1990.

Wolf, il quale avrebbe sempre dato la precedenza ai “cortigiani” del suo seguito³.

Per Reinhard Jirgl, tuttavia, le difficoltà nel trovare sbocchi editoriali non scomparvero nemmeno dopo il 1989. Di ciò abbiamo testimonianza indiretta in uno dei vari passi “autobiografici” di *Addio ai nemici*, là dove “il fratello minore” (i personaggi del romanzo non hanno nome), dopo aver presentato un suo manoscritto a una casa editrice nella Repubblica Federale Tedesca, si sente dire da una redattrice che negli ultimi anni tutti gli scrittori a contratto provenienti dalla ex Repubblica Democratica Tedesca si sono ammalati di depressione e hanno smesso di scrivere⁴. Reinhard Jirgl sostiene di essere stato scoraggiato con gli stessi argomenti dalla responsabile editoriale della casa editrice Luchterhand di Amburgo (presso la quale aveva già pubblicato il suo romanzo *In mare aperto*)⁵ durante una conversazione telefonica del 1991 riguardante il progetto di *Addio ai nemici*, avviato proprio all’inizio di quell’anno.

Addio ai nemici non è un romanzo di facile lettura, né per la forma grafica, né per la struttura, né per il contenuto. Per quanto riguarda la rappresentazione grafica del linguaggio, lo scrittore fa uso di convenzioni molto personali escogitate per rendere più precisa e immediata la resa della realtà narrata. Le maggiori deviazioni dalla norma sono riscontrabili nelle congiunzioni, nei numerali e nell’interpunzione⁶.

In linea di massima la congiunzione “e” compare come “und” nelle enumerazioni e nelle sequenze temporali; come “u” negli accadimenti simultanei o di equivalente valore; come “u:” nelle coppie contrapposte (“Mensch u: Tier”; “Staat u: Gesellschaft”); come “&” nei testi antiquati o commerciali e per congiungere azioni; infine come “+” nei passi onirici.

La congiunzione “o” compare come “oder” quando le varianti proposte si differenziano nettamente per un diverso grado di probabilità; come “od” quando le varianti proposte posseggono lo stesso grado di probabi-

³ Da un’intervista epistolare condotta da Giambattista Ricchiuti per la sua tesi di laurea. Salvo indicazione contraria, tutte le dichiarazioni di Reinhard Jirgl si intendono d’ora in poi riprese da questa intervista.

⁴ AvF, p. 80: «–Und, wissen Sie: Alle Autoren, die wir-bei=uns aus der Alten-DDR unter Vertrag haben, sind ja in den letzten Jahren depressiv geworden & haben aufgehört zu schreiben. Sie aber haben weitergeschrieben, und das ist jetzt Ihr Problem. –». Sulle peculiarità ortografiche del romanzo si veda più sotto, nel testo.

⁵ Reinhard Jirgl, *Im offenen Meer. Roman*, Amburgo, Luchterhand, 1991.

⁶ Si veda AvF, pp. 325-328 e il saggio “poetologico” in Reinhard Jirgl, *Gewitterlicht (Erzählung u. Essay: Das poetische Vermögen des alphanumerischen Codes in der Prosa)*, Hannover, Revonnah, 2002, pp. 50-77.

lità; come “od:” oppure “:od” per indicare, grazie ai due punti, il maggiore grado di probabilità nell’una direzione o nell’altra.

I numerali del tipo “ein”, “eine”, “eines” sono scritti, anche nei composti, con la cifra corrispondente quando il contesto è contrassegnato da rapidità o da scarsità di tempo, oppure dal particolare aspetto di uomini o cose avvicinabili al concetto di rapidità, fretta, provvisorietà, fragilità, compattezza e simili (“1 Land”, “die 1 Sache”, “die Inschrift 1 Grabsteines”, “ver1zelt”, “das 1zige Gebot”). Gli stessi numerali compaiono invece in lettere nei contesti di valore contrario a quelli enumerati, oppure in contesti particolari non meglio precisati (“dieses Gesicht, das wie eine Maske auf 1 Besenstiel gespießt erschien”).

Per quanto riguarda i segni di interpunzione, va notato che il punto interrogativo e quello esclamativo vengono posti all’inizio della sequenza fonica che deve assumere l’intonazione indicata da questi segni (“Aber ?hören Sie uns überhaupt noch zu”; “!Es gibt kein Entkommen”, “Sei !still”). Per tutti gli altri segni di interpunzione vale il principio generale che la naturale fisicità dell’enunciato non deve essere compromessa dalle rigide regole grammaticali. Nel romanzo, per esempio, il flusso della “voce” corale dei frequentatori dell’osteria “Die Eiche” non è quasi mai scandito da segni d’interpunzione “grammaticale”, poiché l’autore vuole riprodurre l’impressione di chi ascolta un gruppo di persone che parlano di un avvenimento intrecciando e sovrapponendo continuamente le voci⁷. In questi casi, sostiene Jirgl, i segni d’interpunzione si giustificano solo quando il flusso corale viene interrotto per l’intervento di una voce individuale che sovrasta tutte le altre.

Va infine tenuto presente che cinque punti consecutivi alla fine di una parola non indicano (come i tre punti sospensivi) un’interruzione, bensì l’incombere di una minaccia diretta o latente (in alcuni casi mortale) per la persona che vive l’esperienza del momento (“Und in Schwärmen auch hier wie allenorts die Fliegen.....”).

Per qualche lettore le peculiarità grafiche di Jirgl (che in parte ricordano gli esperimenti di Arno Schmidt) sono straordinariamente suggestive. Altri, però, le trovano semplicemente artificiose, manieristiche o controproducenti, altri ancora inutilmente complicate o comunque incapaci di po-

⁷ Si veda, per esempio, AvF, p. 19: «[...] Und nun ein Fremder Schon vom weitem Als er auftauchte ganz am Ende der Bahnhofstraße haben wir ihn gesehen [...] Und wir haben gleich gewußt !Auch dieser Mann ist Unglück Für unser Haus für unsere kleine Stadt Als das erste Mal was Fremdes daherkam eine !Frau ganz aus der Ferne [...] damals war es auch ein Unglück».

tenziare un linguaggio di per sé già possente. Al di là di questi giudizi, e degli innegabili eccessi di Jirgl⁸, va detto che anche le sue peculiarità grafiche contribuiscono a creare quell'atmosfera di irrealtà che caratterizza, nonostante il crudo realismo di certe descrizioni, il complesso intreccio di pensieri e rivisitazioni su cui si regge il romanzo. *Addio ai nemici* offre infatti al lettore un testo in cui non solo i segmenti temporali, ma anche i personaggi s'intrecciano e si sovrappongono come schegge di azione e riflessione, quasi ad anticipare la principale tematica del romanzo, vale a dire la dissoluzione dell'io in una dimensione più ampia e indifferenziata. Tutto ciò produce notevoli effetti di straniamento, in parte dovuti anche alle metafore ardite, agli inserti testuali e perfino ai motivi ricorrenti, tra i quali domina l'improvvisa comparsa di inquietanti sciami di mosche.

Prima di prendere in esame la struttura formale di *Addio ai nemici* e il suo contenuto fatto di storia e finzione letteraria è necessario proporre la trama, poiché l'autore la presenta in modo tutt'altro che lineare.

Le vicende di due fratelli senza nome⁹ che vivono nella RDT vengono narrate dopo la caduta del Muro, nei primi anni Novanta, ma la retrospettiva parte dal febbraio 1957, e più precisamente dal momento in cui le autorità allontanano i piccoli dalla madre («per asocialità e condotta di vita non socialista»)¹⁰, che è moglie di un criminale di guerra delle SS fuggito in Occidente dalla zona di occupazione sovietica. I due (il maggiore ha quattro anni, il minore poco meno di un anno)¹¹ vengono assegnati a due diverse istituzioni statali, mentre la madre viene internata dalla STASI in una clinica psichiatrica. Per la negligenza del personale dell'orfanotrofio infantile il minore rischia di morire, ma viene salvato da una donna che vuole adottarlo e che accetta, d'accordo con il marito, di prendere con sé anche il maggiore. I due anziani coniugi sono profughi sudeti che, in seguito agli accordi di Potsdam, hanno dovuto lasciare la Cecoslovacchia, per poi stabilirsi, nell'autunno del 1945, sulla costa del Mar Baltico, in una piccola città del Meclemburgo, dove hanno trovato lavoro come impiegati presso le ferrovie. La madre naturale dei due bambini viene “riabilitata” dopo dieci

⁸ Nel già ricordato saggio “poetologico” Reinhard Jirgl disquisisce anche su quella che chiama «Die Erotik des Text-Bildes»!

⁹ Come si è già ricordato, i personaggi del romanzo non hanno nome, poiché Jirgl non vuole favorire associazioni mentali nel lettore, ed è convinto che l'identificazione individuale legata al nome non sia possibile nelle odierne società di massa, le quali tendono a ridurre l'esistenza degli individui a uno schema che si ripete in modo sempre uguale.

¹⁰ AvF, p. 129: «wegen Asozialität und nichtsozialistischer Lebensführung».

¹¹ AvF, p. 302.

anni, si stabilisce a Berlino e riprende con sé i due figli¹². Il maggiore diventa avvocato e lavora come consulente legale in un ospedale di Berlino, dove intrattiene una relazione amorosa con colei che nel romanzo viene chiamata semplicemente “la donna” oppure (con ossessiva ripetitività) “la donna con il viso affilato da volpe bianca”. Nei primi anni Ottanta il maggiore decide però di trasferirsi nella Germania Occidentale¹³, e il minore (che verrà costretto a diventare informatore della STASI)¹⁴ cerca di avviare una relazione con la donna abbandonata dal fratello. Ma lei preferisce sposare un ricco e influente medico, primario in un’importante clinica di Berlino e responsabile della formazione dei medici della STASI. Grazie alla posizione di potere del marito la donna può studiare alla Humboldt Universität e infine conseguire un dottorato in storia. Ma il matrimonio, celebrato contro la volontà dei parenti del medico (nonché della SED¹⁵), si rivela un fallimento e la donna, colta da una crisi nervosa, viene ricoverata nel reparto psichiatrico della STASI presso una clinica del rione berlinese di Buch. Più avanti, una volta dimessa, le viene affidato un lavoro umiliante nei sotterranei della biblioteca universitaria della stessa cittadina dove i due fratelli avevano vissuto con i genitori adottivi. Qui avvia una relazione amorosa con un professore, diventa un’alcolista e viene costretta dal ricco primario a dare in adozione i due figli nati dal loro matrimonio. Più avanti viene trovata morta, con la gola tagliata, senza alcun segno di aggressione, né sul corpo né sul luogo del delitto. Il fratello minore, che l’aveva seguita nella cittadina ed era stato nuovamente respinto, si dà all’alcol e infine precipita da una scogliera marina, riportando gravissimi danni fisici in quello che sembra un tentativo di suicidio. Dopo la riunificazione delle due Germanie il fratello maggiore fa ritorno nella cittadina del Meclemburgo, trova il minore in ospedale, lo uccide con un coltello nascosto in

¹² Per i dieci anni trascorsi si veda AvF, p. 52: «Die Rückkehr jener Frau nach zehn Jahren, vielmehr seine u: meine Rückkehr zu ihr, zu dieser Frau Mutter [...]». Secondo la voce corale, però, i due fratelli sono tornati presso la madre naturale quando il minore aveva forse sei anni e il maggiore dieci (AvF, p. 24: «[...] der 1 war vielleicht 10 Der andere 6 Jahre alt»), il che comporterebbe un ricongiungimento dopo circa cinque anni, non dieci.

¹³ Le difficoltà e i rischi affrontati da chi voleva espatriare sono descritti concisamente nel romanzo, per es. alle pp. 30-31 e 312-313.

¹⁴ Il termine corrente per gli informatori della STASI era “IM”, vale a dire “Inoffizieller Mitarbeiter”.

¹⁵ Nel romanzo, il partito di stato (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) è presente, con i suoi uomini e i suoi apparati, in quasi tutte le fasi della narrazione.

un mazzo di fiori e riprende il treno per Berlino, deciso ad abbandonare per sempre quella zona. In aperta campagna, durante una lunga e impreveduta sosta del convoglio, scende però dal treno e vaga tra le rovine di un paese che da bambino conosceva bene, un paese che nei primi anni Sessanta, all'epoca dell'ampliamento della "striscia della morte", era stato incluso nella zona proibita del vecchio confine tra le due Germanie¹⁶. Tra queste rovine, in una località che appare in procinto di svanire nel nulla, il fratello maggiore porta a compimento il lungo viaggio della sua esperienza. E nella solitudine monacale intrisa di consapevolezza criminale che lo caratterizza egli sembra riuscire a dissolvere la propria identità in una dimensione più ampia e indifferenziata.

La struttura del romanzo deve molto alle tecniche narrative del "nouveau roman" francese (N. Sarraute, A. Robbe-Grillet, M. Butor, F. Ponge, C. Simon e M. Duras ebbero una certa fortuna nella RDT sul finire degli anni Settanta) e alle peculiarità di certe prose "espressioniste", con particolare riferimento a Bertold Brecht, Alfred Döblin e Gottfried Benn.

Addio ai nemici (privo di indice) è suddiviso in sedici capitoli di varia lunghezza raccolti in quattro parti: Parte I (Capp. 1-9), Parte II (Capp. 10-11), Parte III, (Capp. 12-14), Parte IV (Capp. 15-16). Il romanzo comprende però anche tre "Resoconti"¹⁷ che offrono materiale onirico in forma narrativa e che sono quindi caratterizzati, secondo le convenzioni di Jirgl, dall'uso del segno "+" per indicare la congiunzione "und".

Il "Resoconto dell'addio", che precede il primo capitolo, presenta, nella prospettiva del fratello minore, situazioni e personaggi correlati con le vicende del romanzo ma non necessariamente conformi alle narrazioni successive. Questo testo introduttivo è comunque inteso soprattutto come indicazione tematica di lettura: dopo la caduta del Muro si prospettano nuove barriere e nuovi conflitti, poiché nell'uccisione dell'estraneo, dell'altro, l'uomo ha sempre cercato soltanto la propria morte. Un'indicazione non dissimile appariva sulla sovraccoperta della prima edizione del

¹⁶ Su questa stessa striscia ("der Todesstreifen") è ambientato il successivo romanzo di Reinhard Jirgl, *Hundsnächte. Roman* (Monaco, Hanser, 1997; Monaco, dtv 2001), in cui il fratello maggiore completa, per così dire, la sua narrazione, dando conto di alcuni momenti della sua vita a Berlino prima della partenza per la cittadina del Meclemburgo. Si vedano, a questo proposito, le precisazioni di Jirgl in una conversazione condotta da Werner Jung, *Material muß gekühlt werden*, in «Neue Deutsche Literatur», 46/519, 1998, p. 69.

¹⁷ "Bericht vom Abschied" (pp. 7-12), "Bericht vom Vater" (pp. 94-101), "Bericht vom Sprechen" (pp. 224-229).

romanzo: «Con la scomparsa dei nemici, scompaiono anche gli amici, e poi comincia l'autosbranamento»¹⁸.

Il “Resoconto del Padre” segue il nono capitolo e conclude così la prima parte del romanzo. In questo secondo testo onirico il fratello maggiore ritorna nella cittadina del Meclemburgo con l'intento di ritrovare un libro illustrato che leggeva da ragazzo insieme al fratello minore. Si tratta di una non meglio precisata pubblicazione sui conquistatori spagnoli dell'America meridionale, le cui imprese contro la resistenza degli indios ricorrono quasi ossessivamente nei capitoli di *Addio ai nemici*, come una sorta di flusso sotterraneo che tende a rafforzare la tematica dell'imbestialimento e dell'autodistruzione dell'uomo, ma anche il motivo della dissoluzione dell'io e del suo annullamento in una natura capace di riassorbire tutto.

In una prospettiva più personale questo “Resoconto” tende a rappresentare l'odio del personaggio nei confronti del padre, la cui fuga in Occidente è all'origine delle avverse vicende della famiglia. Nell'abitazione abbandonata da tempo il fratello maggiore non trova il libro che cercava, ma in compenso uccide (con la corrente elettrica)¹⁹ il padre tanto odiato, il quale, nel sogno, è una specie di spettro onnisciente – beffardo e temerario – nascosto nella stufa della casa.

Il “Resoconto del parlare” segue il quattordicesimo capitolo e conclude così la terza parte. In questo terzo e ultimo testo onirico il fratello minore giace in ospedale gravemente ferito. Le fasciature e le lesioni riportate nella caduta dalla scogliera gli impediscono di vedere, di parlare e di muoversi. Pur potendo soltanto ascoltare e pensare, egli si ripropone di scomparire, di uscire dal sé «per poter parlare di nuovo»²⁰. La trappola che sta preparando è diabolica: parlerà con una voce che possa essere fraintesa dal maggiore come un'eco della propria, e dunque capace di dire qualcosa sulla donna amata da entrambi, ormai «scomparsa nella morte»²¹. Quando il maggiore si accorgerà dell'inganno, dovrà uccidere il fratello con l'arma nascosta nel mazzo di fiori, e poi dovrà smembrarlo in una sorta di auto-

¹⁸ «Mit dem Verschwinden der Feinde auch die Freunde verschwinden und hernach die Selbstzerfleischung beginnt».

¹⁹ Non si dimentichi che Jirgl è stato elettromeccanico, tecnico elettronico e infine tecnico addetto agli impianti di illuminazione in un teatro.

²⁰ AvF, p. 224: «Ich liege im Verschwinden. Ich werde zu sprechen beginnen. Jetzt damit beginnen. Sagen, daß ich spreche. Sagen, daß ich sehe. Sagen, daß ich verschwinde. Um wieder sprechen zu können».

²¹ AvF, p. 226: «[Eine andere Stimme]. Die Etwas über *sie*, die im Tod verschwundene Frau, sagen kann».

sbranamento fatto di sangue e di oscurità, il cui centro sarà occupato, come sempre, dalla «*donna*»²².

Il segreto e il mistero di questa «morte incompiuta» si spiega con la potenza delle parole, che danno al minore la possibilità di continuare a parlare, sia pure nella prospettiva di un nuovo tranello²³. In una dimensione in cui «le cose si trasformano in chimere e le chimere in cose»²⁴ tutto è possibile. Il minore diventa infatti la voce del maggiore, che egli vorrebbe ridotto a un misero “doppio” di se stesso: cieco, muto, immobilizzato, solo, ma condannato ad ascoltare²⁵. Il “Resoconto del parlare” ha dunque la funzione di tematizzare ed esasperare la simbiosi conflittuale dei due fratelli, ma anche e soprattutto di rappresentare una modalità concreta di auto-sbranamento, perché uccidendo il fratello amico-nemico, il maggiore rende inevitabile l’annientamento della propria identità.

Sul piano narrativo, la conseguenza di questa fusione onirica dei due fratelli è che negli ultimi due capitoli il minore non solo potrà ancora fungere da narratore, ma potrà anche parlare assumendo il punto di vista del maggiore (o addirittura quello del narratore “onnisciente”), così che questi potrà continuare a rappresentare la sua vicenda solo grazie alla voce del minore. Quest’ultimo “Resoconto” rappresenta però anche una svolta nella dimensione sostanziale del romanzo: sia perché l’occasionale fusione delle prospettive dei due fratelli nei capitoli precedenti sarà d’ora in poi completa, sia perché le modalità di questa fusione comportano l’annullamento di ogni distinzione tra i due piani che caratterizzano il narrato: quello della realtà rivissuta e quello che potremmo chiamare del “fantasticare compensativo”. Ciò implica, naturalmente, che il vero significato dell’opera, al di là del crudo realismo di cui sono impregnate sia le vicende individuali dei personaggi sia le descrizioni dello scenario storico, deve essere cercato nella dimensione psichica dei due fratelli, sia pure nel contesto

²² AvF, pp. 226-227: «Dann wird er mich töten müssen. Mehr. Er muß meinen Körper, verletzt zerschunden, mein Gesicht, das Abbild seines eigenen Gesichts, eine Maske eine Tätowierung des Schmerzes. [...] Im Zentrum des Blutes + der Dunkelheit die *Frau*».

²³ AvF, pp. 228-229: «Der Tod unvollendet. *Das Geheimnis*. Er, ein unvollendeter Mörder. Ein unvollendet Toter ich. [...] Das Wort bleibt allein zurück. [...] Ich spreche. Ich spreche meinen Mörder. 1 neue Falle. Und noch einmal. Dinge u Schimären. Erscheinen». Come si ricorderà, il titolo originario del romanzo era *Dinge und Schimären* (si vedano le note 1 e 24).

²⁴ AvF, p. 261: «[...] die Bereiche, wo Dinge zu Schimären u Schimären zu Dingen werden».

²⁵ AvF, p. 227: «[...] Zu einem Double von sich selbst. Blind. Stumm. Unfähig sich zu bewegen. Allein. Zum Hören verdammt».

del grande affresco che ci presenta il disfacimento di uno stato (la RDT) e il suo ritrovarsi fagocitato dallo stato fratello (la RFT), in una prospettiva autoriale che rimane pessimistica.

Prima di considerare la sostanza di *Addio ai nemici* è necessario completare i brevi cenni che riguardano i tre soggetti narranti che, nei primi anni Novanta (e dunque dopo la caduta del Muro), danno conto delle vicende recenti e remote su cui si regge il romanzo. Dal momento che si tratta di narratori interni e che ciascuno di loro adotta la propria prospettiva (magari anche quando è costretto a fungere da “narratore onnisciente”), il lettore viene a conoscere non solo le vicende e le reazioni del personaggio oggetto del racconto, ma anche l’atteggiamento del soggetto narrante. Mancando una mente ordinatrice esterna, il lettore può trovarsi in difficoltà nel capire chi stia narrando e che cosa intenda veramente. In qualche caso si domanderà se il personaggio stia sognando o fantasticando, oppure se stia parlando con la propria voce o con quella del personaggio in cui è “entrato” per consentirgli di esprimersi sulla realtà, sulle fantasie e sui sogni che gli sono propri.

Le “voci” che si alternano nel raccontare sono quella del fratello maggiore (il quale, partito dalla cittadina del Meclemburgo, si trova su un treno diretto verso Berlino), quella del minore (che nella cittadina giace gravemente ferito in un letto d’ospedale in seguito alla caduta dalla scogliera) e quella dei frequentatori dell’osteria “Die Eiche” (ricoverati nello stesso ospedale in seguito a una rissa con un gruppo di lavoratori stranieri)²⁶. La presenza di questa voce corale – che narra rivolgendosi al fratello minore²⁷ – è dovuta alla necessità di fornire una testimonianza diretta delle vicende riguardanti i due profughi sudeti: il loro arrivo nell’autunno del 1945, le loro esperienze nella cittadina del Meclemburgo e l’adozione dei due fratelli. Alla voce corale – segnalata dall’uso della prima persona plurale e dall’assenza di segni d’interpunzione “grammaticale” – è affidato anche il compito di presentare il soggiorno della “donna volpina” nella piccola città, il lungo e travagliato racconto della sua vita nelle sere trascorse all’osteria “Die Eiche” e, infine, il ritrovamento del suo cadavere con la gola squarciata.

²⁶ AvF, p. 20: «Und dann Nun sind wir hier im Krankenhaus als wären Wir die Fremden die man verprügeln wollte».

²⁷ Il paziente dell’ospedale che ascolta i lunghi racconti della voce corale si rivela più chiaramente a partire dal decimo capitolo, là dove il fratello minore dice: «Vielleicht hätte ich diesen Leuten hier im Krankenhaus, die ich wegen meines Kopf- & Gesichtsverbandes nicht sehen konnte u die daher nur Stimmen blieben für mich; vielleicht hätte ich auf diese Stimmen besser hören solln» (AvF, p. 105).

Nelle prime due parti (Capp. 1-9 e Capp. 10-11) i segmenti narrati dai due fratelli sono chiaramente differenziati, grazie alla suddivisione in capitoli, da quelli affidati alla “voce corale”. Ai frequentatori dell’osteria “Die Eiche” (che si distinguono per mentalità e vedute molto ristrette) sono interamente riservati quattro capitoli: tre nella prima parte (Capp. 3, 6, 8) e uno nella seconda (Cap. 11).

Alle voci dei due fratelli sono interamente riservati gli altri sette capitoli delle prime due parti (Capp. 1, 2, 4, 5, 7, 9, 10) e i tre della terza parte (Capp. 12-14). A tratti le loro voci si alternano, senza preavviso, anche all’interno di uno stesso capitolo, così che, per distinguerle, è spesso necessario individuare formule rivelatrici (quali “il mio fratello maggiore” o “il mio fratello minore”)²⁸, oppure indizi testuali specifici.

Nella quarta parte del romanzo (Capp. 15-16) le voci che si alternano sono soltanto quelle del fratello minore (che però rappresenta anche il maggiore) e dei frequentatori dell’osteria “Die Eiche”. Quest’ultima si fa sentire soprattutto nel quindicesimo capitolo (che offre anche lunghe citazioni dal libro sui conquistatori spagnoli), mentre nel sedicesimo, che si focalizza sempre di più sul fratello maggiore, domina la voce del minore, sia quando narra del passato di entrambi, sia quando presenta i momenti più recenti del maggiore assumendo la prospettiva del fratello o addirittura quella del narratore “onnisciente”. Il fatto che il minore sia morto viene ricordato indirettamente (e con ironia autoriale) dalla voce corale nel sedicesimo capitolo. Prima di tacere per sempre, infatti, i frequentatori dell’osteria “Die Eiche” si domandano se il minore li stia ancora ascoltando, poiché se così non fosse, sarebbe come se avessero raccontato tutta quella storia a un morto²⁹.

La critica, per lo più, si è soffermata sugli aspetti esteriori delle vicende personali presentate nel romanzo, quasi che queste fossero soltanto un mezzo per rappresentare in forma romanzesca la cruda realtà del dopoguerra, della divisione della Germania e della riunificazione tedesca. Ma Reinhard Jirgl sembra molto più interessato alla dimensione interiore degli individui così come viene a costituirsi e a svilupparsi grazie ai condizionamenti esterni.

La principale tematica di *Addio ai nemici*, vale a dire la progressiva dissoluzione dell’io, affiora qua e là o si afferma prepotentemente in tutti i capitoli del romanzo. Il vero protagonista della vicenda è il fratello mag-

²⁸ “mein älterer Bruder” o “mein jüngerer Bruder”.

²⁹ AvF, p. 312: «Da hätten Wir ja die Ganze Geschichte ebensogut einem Toten erzählen können.....».

giore, poiché all'inizio della storia è il ragazzo di quattro anni che subisce il terribile trauma della violenta separazione dalla madre, mentre il minore (che ha poco meno di un anno) è pressoché inconsapevole di ciò che sta accadendo.

Per la maggior parte del romanzo il protagonista ci viene presentato mentre viaggia in treno, seduto in uno scompartimento, intento a scorrere fotografie di famiglia e a ripercorrere gli episodi del suo passato. Tra questi preferisce non ricordare il momento del suo inserimento nella famiglia adottiva ed è invece ossessionato dalla violenta e traumatica separazione dalla madre. L'immagine della bocca della donna, spalancata nell'urlo che disperatamente si oppone agli uomini della STASI mentre la trascinano via, riemerge nella mente del figlio come simbolo di condanna a una terrificante sofferenza nell'interminabile attesa della morte. Non potendo recuperare la propria integrità violata, il protagonista ha sempre cercato un ricongiungimento con la madre che, date le circostanze, non significa altro che autodistruzione. La sua ricerca, infatti, continua anche dopo la ricomparsa della madre naturale, poiché la "madre originaria", la figura che rappresenta la felicità perduta, è definitivamente «morta»³⁰. Al suo posto, nel fantasticare del protagonista, c'è un essere femminile mostruoso e repellente, una divinità della morte nel cui grembo i due fratelli sembrano ritrovare la condizione perduta solo rinunciando alla propria identità.

L'episodio che illustra molto bene le tremende fantasie del ragazzo si trova nel capitolo dodicesimo, là dove una luce gialla che penetra dalla porta nella stanza buia (una luce sempre percepita come minacciosa dopo l'arresto della madre naturale) riporta il narratore-protagonista a una notte natalizia dell'infanzia, alla sofferta partecipazione (in compagnia del fratello e della madre adottiva) a una messa di mezzanotte, la cui coreografia – la luce gialla, le fredde pietre della chiesa, la moltitudine dei fedeli imploranti, la danza di sciami di mosche e la bocca spalancata del Cristo crocifisso – appare come un qualcosa di terribilmente grottesco, proprio come l'arresto della madre naturale. In questo particolare contesto, caratterizzato anche dalle ferite sanguinanti prodotte dalle scarpe nuove sui piedi del ragazzo, il protagonista identifica se stesso (ma più avanti anche la madre naturale) con il Cristo sulla croce (per il quale «non c'è scampo»)³¹ e poi

³⁰ AvF, p. 138: «Ich wußte, die Mutter war tot. [...] Ihr Tod war an jenem frühen Morgen [...]».

³¹ AvF, p. 171: «!Es gibt kein Entkommen». L'enunciato illustra concisamente anche un motivo ricorrente del romanzo: il dolore e la sofferenza, degli uomini come degli animali (si veda, per es. l'episodio del cavallo, pp. 44-45), è un dato ineludibile e universale.

immagina la congregazione dei fedeli come un unico, enorme organismo, suscettibile di essere aperto e sezionato come il corpo umano riprodotto nell'atlante di anatomia su cui esercitano la loro curiosità i due fratelli. E mentre la struttura architettonica della chiesa viene percepita come un'enorme scatola cranica (come il teschio di un repellente «dio delle mosche»)³², il protagonista immagina che i due ragazzi possano entrare in quel corpo per fondersi con il feto immaturo che l'essere mostruoso sta per partorire: quasi un ritorno alla condizione originaria, una regressione che significa morte.

Il fantasticare del protagonista sul ritorno nel grembo materno implica una morte che può essere intesa come desiderio di annullamento in una dimensione più ampia e indifferenziata in cui ogni sofferenza fisica o mentale cessa di esistere. La conferma di ciò viene, oltre che dal finale del romanzo, dal libro sui conquistatori spagnoli dell'America meridionale, e in particolare dai brani che il fratello maggiore ricorda nel capitolo quattordicesimo, là dove gli uomini torturati sembrano dissolversi in una natura possente e selvaggia, percepita come femminile e mortale³³. I cadaveri decapitati, fissati ai pali della tortura e circondati da nugoli di mosche, sembrano aver messo le loro radici nel suolo, come vere e proprie piante, sembrano essersi trasformati in mero nutrimento per la natura onnivora e insaziabile³⁴.

Se nel fantasticare del protagonista affiora la minaccia di un ritorno nel grembo di una madre percepita come mostruosa e repellente divinità della morte, nella realtà il fratello maggiore tende inconsapevolmente a ripercorrere la vicenda del padre, infliggendo alla propria donna il dolore dell'abbandono e il calvario dell'abbandonata, quasi con l'intento di punire – per interposta persona – la madre naturale, “colpevole” di aver a sua volta abbandonato i figli proprio quando avevano più bisogno di lei. Nel romanzo, in effetti, la vicenda della “donna volpina” somiglia molto a quella della madre del protagonista. Quest'ultima viene abbandonata dal marito, che si rifugia in Occidente con la promessa di ritornare a prendere la fami-

³² AvF, p. 168: «Wenn Fliegen einen Schädel aus Knochen besäßen (überlegte ich damals): Dieser Hier könnte der Totenkopf des Fliegen=Gottes sein ...».

³³ AvF, p. 211: «Jetzt, wenige Schritte vor meinem Tod, sehe ich diese Natur als die genaueste Form für die-Frau».

³⁴ AvF, p. 214: «die Fliegen.... stürzten sich in einer Unmasse aus dem Urwald heraus, schwarze Wolken, die das Sonnenlicht über der Stätte verdunkelten....». AvF, p. 213: «[...] und jene Reste von Toten [...] schienen wie all die übrigen Pflanzen Wurzeln zu treiben in die Erde [...]». AvF, p. 214: «[...] er diene dieser Natur=hier nur als weitere Nahrung, als winziges Zubrot für die unersättliche Gefräßigkeit ihres Weiterlebens [...]».

glia in un secondo tempo³⁵; la “donna volpina” viene abbandonata dal fratello maggiore, che si trasferisce nella Germania Occidentale con la promessa di organizzare la fuga della compagna dalla RDT³⁶. La madre del protagonista viene internata dalla STASI in una clinica psichiatrica; la “donna volpina” subisce il ricovero forzato nel reparto psichiatrico della STASI nel rione berlinese di Buch. Entrambe sono considerate indegne o incapaci di allevare i due figli, che vengono perciò destinati all’adozione da parte di estranei. Le loro storie sembrano rispecchiare concrete esperienze di vita nella DDR, ma contribuiscono anche a rafforzare la tematica dell’imbestialimento e della dissoluzione dell’io.

Tutto, però, ruota sempre intorno alla figura della madre naturale, così che anche la “donna volpina” tende a rappresentare, soprattutto nell’ultimo capitolo, colei che il figlio maggiore preferirebbe considerare morta anche fisicamente, oppure relegata in un minuscolo appartamento metropolitano, sola con se stessa e le sue piante³⁷. Nell’ultimissima parte del romanzo, ambientata nella zona proibita del vecchio confine tra le due Germanie, il protagonista considera la “donna volpina” come la sommatoria di tutti i suoi incontri femminili, come «l’oscuro centro di tutto il suo parlare»³⁸, di tutto ciò che ha sempre cercato nel suo raccontare, riconoscendo anche nel proprio ossessivo interesse per il passato il tentativo di recuperare l’immagine della sua compagna dalle tenebre in cui egli stesso l’ha relegata³⁹. Così facendo, egli rimanda inconsapevolmente alla madre naturale, a colei che agli occhi del ragazzo sembrava consentire una regressione mostruosa e che ora, agli occhi dell’adulto, pare invece favorire la fusione mortale con una natura, certo meno selvaggia di quella dell’America meridionale delle sue letture, ma pur sempre femminile e, in un certo senso, possente: capace cioè di sopraffare e riassorbire tutto, cancellando l’esistente e le tracce del passato.

Il maggiore deve essere considerato il protagonista della romanzo anche perché, nonostante il continuo alternarsi dei due fratelli nella narrazione e la loro (sia pur conflittuale) simbiosi testuale, egli s’impone sempre

³⁵ AvF, p. 55: «Ich hole Dich nach sobald ich Fuß gefaßt haben werde [...]».

³⁶ AvF, p. 204: «[...] Du hattest es mir versprochen [...] / [...] ich hatte kein Geld, eine käufliche Fluchthilfe für sie zu arrangieren».

³⁷ AvF, pp. 138-139.

³⁸ AvF, p. 310: «?Werde ich Hier finden, wonach ich solangezeit gesucht habe: die Begegnung mit dieser 1 Frau – dies dunkle Zentrum all meines Sprechens [...]».

³⁹ AvF, p. 320: «?1 neuerlicher Versuch, das Bild der Frau mit dem Gesicht einer weißen Füchsin noch 1 Mal aus aller Dunkelheit herauszuholen.....».

sul minore e ne interpreta la condizione alla luce della propria. All'inizio della storia il più piccolo (avendo poco meno di un anno) non subisce il terribile trauma della violenta separazione dalla madre, che comunque considera un'estranea anche quando quest'ultima ricompare⁴⁰. Eppure egli dimostra di essere un individuo molto disturbato, come si può dedurre da vari episodi narrati dal fratello maggiore. Dal primo (che risale a quando il ragazzino aveva sei anni) si capisce che il violento attacco isterico è una manifestazione di tendenze autodistruttive, confermate poi da altri momenti rievocati dal fratello, per esempio là dove la paura suscitata dalla perdita di controllo della bicicletta si trasforma in un "cupio dissolvi" che il maggiore interpreta come smania di raggiungere il momento dell'armonia con una imprecisata dimensione extraindividuale⁴¹. E negli urli del bambino il fratello vede una «beatitudine del lasciarsi andare, del precipitare sempre più giù»⁴² che ovviamente anticipa la rovinosa caduta dell'adulto dalla scogliera marina.

Sarebbe facile cedere alla tentazione di considerare anche il desiderio del fratello minore di conquistare la "donna volpina" dopo il trasferimento del maggiore in Occidente come un'inconsapevole ricerca della madre naturale. Ma il testo tende a privilegiare un'altra interpretazione. Il minore è un debole, che accetta passivamente la sua condizione di lavoratore nella RDT⁴³, ma che vorrebbe prendere il posto del fratello per entrare nella vita vera e abbandonare la circoscritta dimensione impostagli dagli spettri della sua condizione psichica, una zona dove ogni passo può portare alla caduta nel precipizio, come poi avverrà nell'episodio della scogliera⁴⁴. Ma il tentativo di conquistare l'ex amante del fratello si rivela un fallimento⁴⁵, poiché la "donna volpina" lo disprezza e lo accetta provvisoriamente soltanto come una sorta di capro espiatorio contro cui scaricare (si veda l'episodio della scala mobile) la propria rabbia⁴⁶. Resta però il fatto che la

⁴⁰ AvF, p. 55: «Für ihn war [die Mutter ...] immer eine Fremde geblieben. Ihre Rückkehr nach Jahren [...] – für ihn blieb sie Die Fremde».

⁴¹ AvF, p. 154: «Sucht nach dem Moment von *1-klang* [...]» (cfr. 159).

⁴² AvF, p. 155: «[...] er schrie mit der ganzen Seligkeit des Sichgehenlassens, des Stürzens tiefer und tiefer –».

⁴³ AvF, p. 139: «Mein jüngerer Bruder war [...] & blieb, was er war: im Osten ein Arbeiter, bei Seinesgleichen [...]».

⁴⁴ AvF, pp. 182-183.

⁴⁵ Così il fratello maggiore: «Ein Scheitern nahm seinen Anfang» (AvF, p. 146; cfr. 143).

⁴⁶ AvF, pp. 159-160.

“donna volpina” diventa, anche per il minore, il centro del suo mondo⁴⁷, di una dimensione femminile che, anche in questo caso, è associata alla morte⁴⁸, a quell’autoannientamento che il minore ha sempre inconsapevolmente cercato e che lo porterà alla rovinosa caduta dalla scogliera.

Nessuno dei due fratelli, però, riesce nell’intento di eliminare i propri tormenti con l’autodistruzione: non il minore, che si è ridotto alla condizione d’invalido immobilizzato in un letto d’ospedale; né – tanto meno – il maggiore, che si trastulla con i mostri della mente e del passato⁴⁹ oppure – quasi in veste autoriale – con le modalità del suo ricostruire ciò che è stato grazie a frammenti di vissuto, grazie a un eloquio balbettante e stentato, che sostituisce la narrazione fluida⁵⁰.

Ma da un certo momento in poi entrambi i fratelli vogliono la stessa cosa: vogliono scomparire al di là dei confini dell’io grazie a un atto di inaudita trasgressione⁵¹. Il minore desidera essere ucciso e sezionato dal fratello, non già – come avrebbe voluto prima – per prenderne il posto, bensì per fondersi definitivamente con lui in un processo di autosbrana-mento fatto di sangue e di oscurità, il cui centro sarà occupato dalla «*donna*»⁵², vale a dire da colei che rappresenta quella dimensione di morte che da sempre affascina i due fratelli. Anche il maggiore, come abbiamo visto, segue percorsi concreti e mentali che portano alla dissoluzione dell’io. Nell’uccidere il fratello egli mira a superare un confine senza ritorno⁵³, a percepire finalmente quella dimensione di vita originaria e indifferenziata

⁴⁷ Così il fratello maggiore: «[...] er seine Umgebung u deren Zentrum – die Frau, die er glaubte, nun *erreichen* zu können – [...]» (AvF, p. 143).

⁴⁸ Il fratello maggiore immagina che il minore, incapace di conquistare la “donna volpina”, la veda scomparire, come le chimere che ingannarono Ulisse, nella nebbiosa lontananza della morte senza ritorno: «[in die] nebelhafte Ferne des ewigen Todes» (AvF, p. 143). Per le “chimere” si vedano le note 1, 23 e 24).

⁴⁹ AvF, pp. 139-141.

⁵⁰ AvF, p. 139: «Ich suchte nicht mehr di glatte Rede; ich suchte das Stottern, das Stocken in der Rede». Il maggiore non può avere una «fertige Geschichte» (139), perché nelle fotografie che osserva vede «Monstren, Geschichten-Partikel zwischen den Geschichten» (141).

⁵¹ Così il minore: «Ich werde danach verschwunden sein. [...] Verschwunden bis auf die Grenzen des Verschwindens» (AvF, p. 225); «[Mein älterer Bruder wird] eine unerhörte Grenzverletzung begehen» (AvF, p. 227). Anche il maggiore cerca nel proprio crimine una «condizione di scomparsa» («Zustand des Verschwindens», AvF, p. 306).

⁵² AvF, p. 227: «Im Zentrum des Blutes + der Dunkelheit die *Frau*».

⁵³ AvF, p. 305: «Die 1 Grenze wirklich verletzend [...]».

in cui l'individualità si annienta⁵⁴. Quando, nell'ultimissima parte del romanzo, egli ritrova i segni del passato ormai quasi cancellati da una natura capace di riassorbire tutto, gli sembra possibile – almeno per un attimo – di poter sfuggire alla propria vicenda personale, così come, più in generale, alla condizione umana. Essendo risultato vano ogni tentativo di recuperare la felicità perduta, o almeno di trovare qualcosa di positivo nei concetti di origine, patria, famiglia, amicizia e rapporti interpersonali⁵⁵, al protagonista non resta che desiderare di restare per sempre in un luogo che ha perso definitivamente il proprio nome e la propria identità, una “striscia della morte” che ben si adatta a chi non sa riconciliarsi con se stesso e con le immagini che scaturiscono dalla sua mente. Così, solo con se stesso nella zona proibita del vecchio confine tra le due Germanie, egli immagina di potervi restare per sempre come «punto cieco»⁵⁶, vale a dire come una sorta di papilla ottica incapace di ricevere la luce, ma anche, al tempo stesso, come insieme di aspetti della personalità che l'io preferisce non percepire, con l'intento non già di attivare un meccanismo di autodifesa preventiva, bensì di annullare la propria identità, riducendola a un punto quasi invisibile in una dimensione più ampia e indifferenziata in cui ogni sofferenza fisica o mentale cessa di esistere.

Se la “scomparsa” del minore si risolve nella simbiosi con il maggiore sui confini di un vuoto che rappresenta la morte fisica⁵⁷, quella del maggiore si conclude in una località che, riassorbita dalla natura, sembra non essere mai esistita⁵⁸. Ma il minore – condannato al silenzio per le gravissime lesioni riportate nella caduta dalla scogliera – considera la propria morte un nuovo inizio, nel senso che la simbiosi con il suo assassino gli

⁵⁴ AvF, p. 306: «[der] Urgrund [...], wo alles-Leben 1 *ist*: kreaturhaft, ich-los, bloß u seiend [...]».

⁵⁵ Perfino la coppia di anziani sudeti – per lo più considerata modello di dignità, onestà e altruismo – è segnata dalla negatività della visione di Jirgl: la decisione della donna di adottare i due ragazzi viene presentata come un'ulteriore manovra diversiva («Ablenkungsmanöver», AvF, p. 302) per cercare d'indurre il marito a interrompere la sua relazione con una giovane contadina del luogo.

⁵⁶ AvF, p. 321: «Er war an einem Ort, der seinen Namen verloren hatte & der niemals 1 Namen wieder bekommen würde. [...] ein Ort also, an dem er nicht gewesen wäre. Dort, in diesem langsam erbleichenden Ort, würde er, unvereinbar mit-sich u: seinen Bildern, 1 blinder Punkt sein, ein Fleck. Der würde bleiben».

⁵⁷ AvF, p. 225: «Hier, an diesen Grenzen, Nahtstellen der Leere, werde ich ihn treffen».

⁵⁸ AvF, p. 321: «[...] ein Ort also, an dem er nicht gewesen wäre».

ridarà la parola⁵⁹. Il maggiore, invece, sembra concludere una storia ripresa dal racconto di un'altra persona: non già dalla voce del fratello minore, bensì da quella del vecchio barbone contro la cui schiena si è seduto una volta su una panchina del metrò⁶⁰. Il protagonista è ossessionato fino all'ultimo dall'indecifrabile bisbiglio del vecchio, tanto da percepirlo come un fruscio nella propria testa, un fruscio che sembra una sorta di confessione o di racconto onirico⁶¹, la storia di una vita raccontata tante volte⁶². A tratti quel mormorio s'interrompe e il maggiore s'illude di poter allontanare le figure emergenti dal ricordo, le chimere che lo spaventano⁶³. Ma poi il vecchio ricomincia a mormorare, perché la sua litania, la storia di una vita, è sempre lì ed è sempre stata lì, per tutto il tempo⁶⁴. Il fratello maggiore non ha fatto altro che raccontarla, senza riuscire a interpretarla. Al pari del minore, che ha fuso le proprie con le parole del fratello, egli si ritrova a parlare con la voce di un altro: per raccontare l'antichissima storia dell'imbestialimento e dell'autodistruzione dell'uomo.

⁵⁹ AvF, p. 225: «Hier werde ich, durch unser Zusammentreffen, beginnen. Durch ihn, meinen Bruder, beginnen. Ausgezeichnet. Wieder Wörter haben. Wieder das Schweigen verlassen»; AvF, p. 229: «Meine Wörter, die aus seinen Wörtern sind [...]». Si veda anche sopra, alla nota 20.

⁶⁰ AvF, pp. 306-308.

⁶¹ AvF, p. 307: «[...] vielmehr eine Beichte, eine Traumerzählung noch während des Träumens [...]».

⁶² AvF, p. 309: «Un wieder jenes Flüstern, dieses unverständliche pausenlose Raunen, das vielleicht die sooft erzählte Geschichte eines Lebens war».

⁶³ AvF, p. 314: «Jetzt & Hier war er !endlich allein. Keine Gestalten aus dem Erinnern mehr, keine Schimären die ihn noch schrecken konnten». Per le "chimere" si veda la nota 48.

⁶⁴ AvF, p. 316: «[...] dieser Gesang war immer da, hatte vielleicht nur für 1 winzigen Augenblick aufgehört –; er hätte vielleicht sagen können: *Und ich habe nicht bemerkt, daß es ein=ganzes Leben war*».

* * *

Amelia Valtolina
(Bergamo)

Orizzonti lontani nei versi di Paul Celan

Aveva ragione, Paul Celan: la sua poesia custodisce una lontananza che non si lascia colmare, da nessuna lettura.

Ich stehe auf einer anderen Raum- und Zeitebene als mein Leser; er kann mich nur «entfernt» verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns: «Augenrund zwischen den Stäben. / Flimmertier Lid / rudert nach oben, / gibt einen Blick frei». So lautet mein Text. Und dieser durchs Gitter «freigegebener Blick», dieses «entfernte Verstehen» ist schon ver-söhnlich, ist schon Gewinn, Trost, vielleicht Hoffnung.

Io mi trovo su un diverso livello spazio-temporale rispetto al mio lettore; questi mi può comprendere soltanto «da lontano», non può afferrarmi, sempre egli afferra soltanto le sbarre della grata fra noi: «Occhio tondo tra le sbarre. / Palpebra, starfallante animale, / voga verso l'alto, fa passare uno sguardo». Così dice il mio testo. E questo «sguardo liberato» attraverso la grata, questa «comprensione alla lontana» è già riconciliante, è già conquista, conforto e forse speranza.¹

Non basta l'inesausta serie di interpretazioni che i suoi versi hanno ispirato; non bastano neppure le testimonianze di tutti coloro che con il poeta condivisero un'amicizia; neppure bastano tante, mirabili letture filologiche e filosofiche. Perfino l'acribia con la quale Peter Szondi, nel saggio dedicato a *Du liegst (Tu giaci)*, ne rintraccia le premesse biografiche, conduce inevitabilmente alla constatazione che quel poema si avventura ben oltre ciò a cui si riferisce, l'assassinio di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. Tutto ciò, be-

¹ Da una conversazione del poeta con Hugo Huppert, «*Spirituell*». *Ein Gespräch mit Paul Celan*, in *Paul Celan*, a cura di Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (Frankfurt a.M. 1988), 319-20. I versi da *Sprachgitter (Grata di parole)* sono citati nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua, in *Paul Celan, Poesie* (Milano 1998), 281. – Questo saggio è stesura iniziale di una più ampia riflessione sul disegno della lontananza nella poesia di Celan.

ninteso, è vero d'ogni poeta e d'ogni poesia, d'ogni luogo e d'ogni tempo; più che mai vero, però, è per la poesia di Celan.

Quando si consideri anche soltanto un'esigua parte di quanto su di essa è stato scritto, non potrà non sorprendere che, qual sia il metodo critico dell'interprete, la lettura si concentra perlopiù su singoli versi, ora confrontati con i versi di un altro poema (*loca parallela*) ora con etimologie, citazioni da lettere, testimonianze, alla ricerca di parole-chiave che dovrebbero aprire il varco verso la comprensione. Quest'ultima, tuttavia, al pari del poema che ne conserva il segreto, non si consegna mai pienamente alla lettura².

Si dovrà allora affermare che una simile lontananza è necessaria al poema, e che soltanto perché si mantiene lontana, la poesia può giungere al lettore? Di nuovo è Celan, in una lettera di cordoglio all'amica Hanne Lenz per la scomparsa del padre, a suggerire questa riflessione:

In meiner Vorstellung war Dein Vater eine große gütige Gestalt, umgeben von Erinnerungen an Deine Mutter, nicht ganz nah vielleicht, aber doch, weil dazu ja einige Ferne gehört, erreichbar, inmitten einer Stille, in der auch, aus größerer Ferne, Mütterliches mitsprach, Jüdisches.

L'immagine che avevo di tuo padre era quella di una grande figura benevola, circondata dai ricordi di tua madre, forse non proprio vicina, e tuttavia, siccome una certa lontananza vi è necessaria, raggiungibile, nel mezzo di una quiete dove, da una più remota lontananza, parlava un che di materno, ebraico.³

Soltanto ciò che è lontano può esser raggiunto; soltanto là dove c'è separazione ha luogo l'incontro: in ossequio alla logica del paradosso che tale poesia condivide con la grande scrittura mistica⁴, la lontananza si rovescia nel suo contrario, in una particolare, conquistata prossimità. I versi di Celan vivono di simili aporie.

Ma come si disegna la deriva lontana del poema? E soprattutto: che lontananza è questa? Senz'altro non può essere più, ormai, la *Ferne* della

² Interessante, in questo senso, è l'analisi a più voci di alcune poesie di Celan in *Paul Celan. Lecture à plusieurs. Revue des Sciences Humaines*, 3, 1991.

³ Lettera del 12 novembre 1958, in Paul Celan, Hanne und Hermann Lenz, *Briefwechsel* (Frankfurt a.M. 2001), 108.

⁴ Fra i numerosi saggi dedicati al rapporto fra Celan e Meister Eckhart, Celan e Gerschom Scholem, rimangono ancora esemplari le pagine di Otto Pöggeler in *Sein und Nichts. Mystische Elemente bei Heidegger und Celan*, in *Zu Dir Hin. Über mystische Lebenserfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan*, a cura di Wolfgang Böhme (Frankfurt a.M. 1987), 270-301.

tradizione romantica, l'orizzonte remoto sul quale si era delineata un'utopia che, dopo Hegel e gli idealismi borghesi, aveva prestato il suo nome anche al Regno Millenario di Hitler. Adesso, dopo quel che era successo, adesso che «tutti i poeti sono ebrei» (Marina Cvetaeva), dopo tanto esilio ed emigrazione interna, *quella* lontananza, evocatrice di nostalgie e strugimenti, non poteva più esser luogo di poesia. Invano se ne cercherà menzione nelle strofe di Bertolt Brecht. Eppure anche i suoi versi, testimoni di un tempo in cui «parlar d'un albero in poesia è già un delitto», non vi rinunciano: la trasformano in distanza critica, in un dispositivo di straniamento, ma comunque la conservano⁵, forse perché – quali siano i tempi, quali siano i poeti – la poesia esige lontananza.

Già l'inizio del secolo aveva portato alla luce, sulla pagina poetica, un rinnovato bisogno di orizzonti lontani: nei versi di Stéphane Mallarmé le parole si facevano più visibilmente distanti fra loro, come se il distacco fra un verso e l'altro non bastasse più a segnare l'apertura del dire poetico alla lontananza; in seguito, la tecnica del montaggio, nella sperimentazione delle avanguardie, insegnò ad aggregare anche nei versi poetici ritagli di frasi e citazioni provenienti da contesti fra loro lontani; dal canto suo, Walter Benjamin, nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels (Dramma barocco tedesco)*, le cui intuizioni molto devono all'esperienza di quelle avanguardie, scopriva nell'allegoria moderna un tropo dell'incompiutezza, chiamato a radunare tracce disperse e remote dell'Idea, e in quei medesimi anni Venti Gottfried Benn costruiva nei suoi saggi una teoria dell'io lirico che, da vetusta creatura della tradizione poetica, diventava ora il depositario privilegiato di arcaiche lontananze umane, di mondi primevi e popoli antichi.

In tanto *amor de lobn* si esprimeva forse l'intuizione che soltanto sull'orizzonte della lontananza si compie l'impresa poetica del significare. Nel 1946, quando Heidegger tentava una resa dei conti con la barbarie di quel recente passato, ricorreva a sua volta al «lontano» per definire la verità dell'Essere:

L'essere è essenzialmente più lontano (*weiter*) di ogni ente e nondimeno è più vicino all'uomo di qualunque ente, sia questo una roccia, un animale, un'opera d'arte, una macchina, un angelo oppure Dio. L'essere è ciò che è più vicino. Eppure questa vicinanza resta per l'uomo ciò che è più lontano.⁶

⁵ Cfr., con valore d'esempio, le *Hauspostillen, I (Libro di devozioni domestiche, I)*, dove i versi in corsivo stabiliscono una distanza critica, straniante, con ciò che il poema è andato dicendo, in Bertolt Brecht, *Poesie*, a cura di Luigi Forte (Torino 1999), 100-145.

⁶ Martin Heidegger, *Lettera sull'umanesimo*, a cura di Franco Volpi (Milano 1995), 57.

Da una resa dei conti con quella barbarie, da un confronto sicuramente più sofferto e arrischiato, sorge anche la lontananza della poesia di Celan, la sua «parola sorvolata dagli astri, / sommersa dai mari», che per esistere ha dovuto allontanarsi da una lingua colpevole, asservita al nazismo:

[...]

Lege,

lege auch du jetzt dorthin, was herauf-
dämmern will neben den Tagen:
das sternüberflogene Wort,
das meerübergossne.

[...]

Ihr, der Nacht

das sternüberflogene, das meerübergossne,
ihr das erschwiegene,
dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn
die Silben durchstieß.

[...]

Lì, reca anche tu, ora,
ciò che albeggiando vuol crescere
insieme ai giorni: reca
la parola sorvolata dagli astri,
sommersa dai mari.

[...]

Ad essa, alla notte, la parola
che sorvolano gli astri e i mari sommergono,
ad essa la parola vinta al silenzio,
cui il sangue non cagliò quando trafisse
le sillabe quel dente di vipera.⁷

Eloquenti di per sé, quei due aggettivi che accompagnano la parola, (*sternüberflogene*, *meerübergossne*) lo diventano ancor più quando vi si aggiunge *erschwiegen*: affinché potesse sottrarsi all'ammutolire cui la Storia volle condannarla (chi dimentica il verdetto di Adorno?), alla poesia toccò di accogliere in sé, in una sorta di dolorosa incarnazione, l'immensità del dolore umano. Ancora nel *Meridian* (*Meridiano*) Celan parlerà di questo oltrepassare dal silenzio coatto alla parola che si espone a tutto ciò che è dell'uomo: alla vastità siderea, dove abita anche la memoria della stella ebraica (*stern-überflogen*), alla profondità degli abissi, dove abita il buio del cuore. Non si creda sia geografica la lontananza di questa parola. Essa è spazio

⁷ Paul Celan, *Argumentum e silentio*, in Id., *Poesie*, cit., 236-239.

umano. L'immagine e il ricordo della stella ebraica è ciò che le stelle del cielo inscrivono nella poesia («anche lassù è terra come qui»); una tenebra dolente è ciò gli abissi del mare convocano nei versi. *Argomentum e silentio* appartiene alla raccolta *Von Schwelle zu Schwelle (Di soglia in soglia)* nella quale è inclusa anche la poesia *Von Dunkel zu Dunkel (Di buio in buio)*, il cui titolo si annuncia come glossa a quel canto «di soglia in soglia» che di tale raccolta segna il cammino, e che qui traghetta «il mio buio. Lo vedo fino al fondo», fino alle profondità aperte nella parola sommersa dal mare⁸.

Nel paesaggio costruito dai versi di Celan, geografia di dune, crepacci, rupi, fosse, pietre e fiori, non c'è nulla che non sia testimonianza dell'uomo. Come i solchi e le linee della mano, a cui questa poesia rivolge spesso il suo sguardo, anche nelle morfologie di un simile paesaggio, nei suoi cieli e nei suoi abissi, parla la condizione umana. Non vi si cerchino metafore: questi luoghi protestano la loro sostanza esistenziale. In una lettera a Peter Szondi, il poeta condannava proprio in questo senso certi travisamenti delle letture critiche:

[...] auch dieser ganze Metaphern-Trend kommt aus dieser Richtung; man überträgt, um ... fort- und abzutragen, man verbildlicht, was man nicht wahrnehmen, nicht wahrhaben will; *Datum* und *Ort* werden ... zum «topos» zerschwätzt. Nun Auschwitz war ja auch tatsächlich ein Gemein- und Tausendplatz ...⁹

[...] anche tutta questa tendenza a cercar metafore proviene dal medesimo atteggiamento; si vuole traslare per ... rimuovere e allontanare, si fa allegoria di ciò che non si vuole riconoscere, non si vuole ammettere; *data* e *luogo* si riducono a un fatuo «topos». Vero è che Auschwitz fu un luogo comune, dove finirono a migliaia ...

Parole della speranza e del dolore, del ricordo e dello sconforto, le stelle e gli abissi marini configurano pertanto una lontananza paradossalmente vicina, prossima all'uomo. La lontananza è qui, terrestre e umana, non di-

⁸ Il verso «auch oben ist Erde wie hier», è tratto dal poema incluso nella lettera del 20.11.1954, in Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance* (Paris 2001), 62. Cfr. Paul Celan, *Von Dunkel zu Dunkel (Di buio in buio)*, in Id., *Poesie*, cit., 160-161. Su questa topografia umana cfr., fra gli altri, Christine Ivanović, *Eine Sprache der Bilder. Notizen zur immanenten Poetik der Lyrik Paul Celans*, in Paul Celan. *Poésie et poétique* (Paris 2002), 189-207.

⁹ Lettera dell'11 agosto 1961, in Paul Celan, Peter Szondi, *Briefwechsel*, a cura di Christoph König (Frankfurt a.M. 2005), 40. Per il rapporto fra topos e utopia, cfr. Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form* (Frankfurt a.M.), 79. Sulla configurazione di cielo e abisso nei versi di Celan, cfr. Amelia Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna poesia tedesca* (Milano 2002), 179-192.

versa dagli alti orizzonti nelle tele di Anselm Kiefer che non lasciano più spaziare lo sguardo nell'infinito romantico, responsabile di tante mistificazioni, ma si elevano come prolungamenti del Qui e Ora, pareti di colore dissestate dalle stragi della Storia¹⁰.

Sia astro, sia baratro, questa parola si spinge oltre, innanzi, al di là, in tutte le lontananze possibili, pur di testimoniare un dolore che va oltre, una speranza che muove innanzi, un silenzio al di là del dire:

[...]
Schweigewütiges
sternt.

[...]
il furore di tacere
radia come stella.¹¹

Non c'è limite né confine di fronte al quale essa arretri: nella raccolta *Fadensonnen* (*Filamenti di sole*) si appropria dello spazio extraceleste; altrove, quando la speranza vuole venir meno, accoglie in sé perfino l'*Unland*, la «nonterra», patria di una negazione assoluta. Nella sua geografia, l'Est si avvicina all'Ovest, la Petropolis-Petroburgo di Osip Mandel'stam si unisce alla Darmstadt rivoluzionaria di Georg Büchner, la Bucovina alla Bretagna, Vienna a Madrid: nella poesia i luoghi lontani, nel tempo e nello spazio, si congiungono sotto l'insegna della libertà umana. Tale vocazione al lontano è insopprimibile, né esita a mostrarsi nei movimenti più riposti di questi versi; anche quando essi traducono le parole di un altro poeta, lungi dall'assimilarle, tracciano confini fra sé e loro, le mantengono a distanza quanto basti per avvicinarvisi, ora per dividerle, come nelle traduzioni da Mandel'stam, ora per contestarle, come nella versione della *Jeune Parque* di Paul Valéry¹².

Non basterà riferirsi a quanto Celan afferma nel *Meridiano* sulla poesia come luogo d'incontro per trovare ragioni alle sue lontananze, e volendo

¹⁰ Sul rapporto fra la poesia di Celan e la pittura di Anselm Kiefer, suo attento lettore, cfr. Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan* (Paris 2005).

¹¹ Paul Celan, *Erst wenn ich dich* (*Soltanto se io*), in Id., *Poesie*, cit., 1268-1269. Cfr. anche le poesie *Eingeschossen* (*Sparato*) e *Die gesenkten* (*Avendo gli dèi*), ibid., rispettivamente 1272-1273, 1354-1355.

¹² Cfr. la poesia *Sieglos lebst du mit mir* (*Invincente vivi con me*), in Paul Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969* (Torino 2001), 438-439, nonché i versi di *Kermovan*, in *Eins* (*Unificando*), *Schibboleth*. Sull'incontro fra Est e Ovest, cfr. Helmut Böttiger, *Wie man Gedichte und Landschaften liest. Celan am Meer* (Hamburg 2006) 66, 195sg. – Sulle traduzioni di Celan, cfr. il numero di *Text+Kritik*, 53/54 (München 2002).

identificarle soltanto con quel passato che chiede ai versi giusta sepoltura per le vittime, non si potrà non constatare quanto più ampia sia la loro estensione.

Intuitives Denken: daß ich in einem *Gespräch im Gebirg* genannten Stück aus dem Bewußtlosen, nicht Unbewußten, den Lenz kommen sah ...¹³

Pensiero intuitivo: che inconsapevolmente, non inconsciamente, in un testo dal titolo *Conversazione nella montagna* io abbia visto venire Lenz ...

La stesura, nell'agosto 1959, della *Conversazione nella montagna*, incontro fra due ebrei giunti da lontano, precede di un anno soltanto *Il Meridiano* e le sue diffuse citazioni dal *Lenz* di Büchner; la nota sopra menzionata sembra pertanto indicare che quel testo fu, a suo modo, un'anticipazione inconsapevole del discorso tenuto a Darmstadt. Ma a che pro una simile nota, dal momento che Lenz fa già rapida comparsa all'inizio e alla fine della *Conversazione*?¹⁴ Forse che Celan si riferisca qui a qualcosa che non riguarda soltanto quel testo, bensì, più in generale, anche la poesia? E se il menzionato «avvento» di Lenz corrispondesse a un «a-venire» che il dire poetico reca in sé?

[...] ein Weg
nach Rußland steigt dir ins Herz,
die karelische Birke
hat
gewartet,
der Name Ossip kommt auf dich zu [...]

[...] ti cresce
in cuore una strada che porta in Russia,
la betulla della Carelia

¹³ Nota del poeta negli scartafacci del discorso per il conferimento del premio Büchner, pubblicata nell'appendice di Paul Celan, *Gespräch im Gebirg*, a cura di Theo Buck (Aachen 2002), 50.

¹⁴ «... da ging er also und kam, kam daher auf der Straße, der schönen, der unvergleichlichen, ging, wie Lenz, durchs Gebirg» («egli dunque camminava e venne, se ne venne sulla strada, quella bella, incomparabile, camminava come Lenz, attraverso la montagna»); «wir hier unterm Stern, wir, die Juden, die da kamen, wie Lenz, durchs Gebirg» («noi qui sotto la stella, noi, gli ebrei, venuti, come Lenz, attraverso la montagna»), Paul Celan, *Gespräch im Gebirg*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol.3 (Frankfurt a.M.,2000) 169, 173; trad. it. Paul Celan, *Conversazione nella montagna* in Id., *La verità della poesia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua (Torino 1993),42,46.

ha
 atteso,
 il nome Osip ti viene incontro [...]¹⁵

Come Lenz, anche il nome di Mandel'stam viene incontro, dalla Siberia dei deportati, al poema di Celan; non è soltanto la poesia a muovere verso la lontananza. Anche la lontananza muove verso la poesia: una linea d'orizzonte si disegna nel poema tracciando la promessa di un avvento, di una parola portatrice della dignità umana. Riferendosi, nel *Meridiano*, alla prima edizione critica delle opere di Büchner, il poeta non perde l'occasione di citare la svista del curatore che nel finale di *Leonce e Lena* preferì leggere l'aggettivo «kommende» (futuro) là dove era invece scritto «commode» (comodo); Celan menziona però l'aneddoto, a sua volta, con una interessante, voluta imprecisione, passando sotto silenzio il sostantivo che permise quella svista, «Religion» (religione). A dire di Bernard Böschenstein, è questo un espediente per introdurre nel discorso un più segreto argomentare, e ciò è senz'altro vero, ma forse quell'*omissis*, pur ricollegandosi insensibilmente alla frase di Malebranche tratta dal saggio di Benjamin dedicato a Kafka, («L'attenzione è la preghiera spontanea dell'anima») ¹⁶, allude a qualcosa che riguarda ancor più da vicino la poesia di Celan: quel «Kommendes» che egli menziona, trasformando in sostantivo ciò che nel testo di Büchner aveva forma d'attributo, è esattamente l'«avvenire», l'avvento di una lontananza, nel tempo e/o nello spazio, il cui orizzonte è tracciato in ogni poema. Anche il frequente uso della forma imperativa, che chiama nei versi un'azione ancora di là dal compiersi, corrisponde a questo movimento utopico, all'approssimarsi di qualcosa che annunci, non più significati ineffabili, età dell'oro o parole azzurre: che annunci l'uomo ¹⁷.

¹⁵ Paul Celan, *Es ist alles anders (È tutto diverso)*, in Id., *Poesie*, cit., 490-491.

¹⁶ «Là il s'agit de la "kommende Religion" que Celan dénonce comme une erreur de lecture [...]. Mais il cite néanmoins le terme de "Kommendes" comme une deuxième possibilité de lecture secrète et cachée sous la première, car il lui importe de plaider pour ce qu'il emprunte à Benjamin, interprète de Kafka, lorsque Benjamin cite de Malebranche la "natürliche Frömmigkeit der Seele" [...], Bernard Böschenstein, *Quelques observations sur les choix et les utilisations des citations dans les matériaux du Meridian*, in Paul Celan. *Poésie et poétique*, cit., 285.

¹⁷ Ha ragione Agis Sideras a scrivere: «Die Gegenwart eines Gedichts ist die Gegenwart einer Person» («La presenza di una poesia è la presenza di una persona»), cfr. Agis Sideras, *Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945* (Würzburg 2005), 71. Sul l'uso dell'imperativo cfr. la riflessione di J. Derrida in *Schibboleth. Pour Paul Celan* (Paris 1986), 101.

Da una raccolta all'altra, nel trascorrere degli anni, i versi non perdono mai di vista il lontano orizzonte di questo a-venire: «Es komme ein Mensch aus dem Grabe» («Venga un uomo dal sepolcro») invoca la conclusione di *Spät und Tief* (*Tardo e profondo*); «Käme, / käme ein Mensch, / käme ein Mensch zur Welt, heute» («Venisse, / venisse un uomo, / venisse al mondo un uomo, oggi») si legge in *Tübingen, Jänner* (*Tubinga, gennaio*). Ancora, in *À la pointe acérée*: «Etwas, das gehen kann, grußlos / wie Herzgewordenes / kommt» («Qualcosa, che è in grado di camminare, / senza un saluto, come diventato un cuore, / viene»). Di nuovo, in *Give the word*: «Es kommt ein Mensch» («Viene un uomo»). E in *Todtnauberg*, i versi, ricordando la frase scritta dal poeta nel libro degli ospiti di Heidegger, riscrivono sulla pagina del poema «die in dies Buch / geschriebene Zeile von / einer Hoffnung, heute, / auf eines Denkenden / kommenden / Wort / im Herzen» («da riga, in quel libro / inscritta, / d'una speranza, oggi, / dentro il cuore, / per la parola / ventura / di un uomo di pensiero») ¹⁸.

Non diversamente dalle altre figure della poesia di Celan, il disegno di questo orizzonte non è metafora né simbolo; ancor meno esso è ciò che nella tradizione lirica è sempre stato, la linea visibile confinante con l'invisibile, il limite di un'immanenza da cui riluce il trascendente. Ancora a questa tradizione si rifanno le parole di Baudelaire nel *Confiteor de l'artiste* da cui è tratto il titolo di *À la pointe acérée* ¹⁹, ma la poesia che da qui trae il suo esordio traccia, per quella lontananza, tutt'altro orizzonte: i versi, acuminati cristalli, liberano un cielo che, come il cielo di Lenz, nulla ha di celeste e tutto di umano, un firmamento di derelizione cui si aggiunge la stella di tante morti, la stella ebraica; quindi, essi procedono verso un oscuro, lontano *dorthin* (laggiù), orizzonte del passato, dell'Irripetibile,

[...] Blubbernde Wege dorthin.
Etwas, das gehen kann, grußlos

¹⁸ Le citazioni sono tratte rispettivamente da Paul Celan, *Poesie*, cit., 56-57, 380-381, 432-433, 664-665, 960-961.

¹⁹ «Que les fins des journées d'automne sont pénétrantes! Ah, pénétrantes jusqu'à la douleur! Car il est de certaines sensations délicieuses dont la vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini»; la fusione con il paesaggio induce qui il poeta alla dolorosa consapevolezza di esser escluso dall'infinito. Sulla struttura d'orizzonte nella poesia moderna, cfr. Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon* (Paris 2005), 15-10. Sull'importanza di questo passo di Baudelaire nella riflessione poetica di Celan, cfr. Bernard Böschstein, *Quelques observations sur les choix et les utilisations des citations dans les matériaux du Meridian*, in *Paul Celan. Poésie et poétique*, cit., 281.

wie Herzgewordenes
kommt.

[...] Gorgoglianti strade verso laggiù.
Qualcosa, che è in grado di camminare,
senza un saluto, come diventato un cuore,
viene.²⁰

Da lontano viene alla scrittura una parola non più impietrita, di metallo (*Erz*) come all'inizio della poesia, bensì una parola fattasi cuore (*Herz*), umana; il cammino (*gehen*) del poema verso la lontananza configura l'orizzonte di un avvento (*kommen*). Così anche nei versi di *O Blau der Welt* (*O blu del mondo*) che, sbarrata la vista nell'azzurra immensità, volgono il loro sguardo verso la camera del cuore – forse la camera cui la fisiologia medioevale aveva affidato il compito di conservare la memoria? Nell'intimità di questo luogo, l'andare (forse verso il passato?) diventa premessa di un avvento, di un'accoglienza (forse del suo ritorno?):

[...] In dieser Kammer bleibt dein Gehn *ein* Kommen.

[...] Rimane in questa camera il tuo andare *un* venire.²¹

L'a-venire che nell'orizzonte si profila è l'imminenza della creatura, della terra, del Qui. La lontananza porta con sé la profezia di quanto più vicino all'umano sentire (qualcosa «come diventato cuore»), è una «contro-parola» che condivide con il «Viva il re!» di Lucile nella *Morte di Danton*, la medesima vocazione a protestare per l'uomo. Essa dice il Qui. Non c'è frantume di cielo né fondo marino che non si consegna alla terra: ecco il cielo di Lenz, nel *Meridiano*, diventare l'abisso terrestre, calcato dalla disperazione; e i raggi, in *Die gesenkten* (*Avendo gli dei*), giungere, attraverso l'antimateria, fino alla parola del poeta; e uno sperduto frammento d'eternità, in *Entmischen mußt du* (*Smischiare tu devi*), percorrere l'universo e farsi immagine di un «dolore adulto»; e la profondità, nella prima versione di *Das Wort vom Zur-Tiefe-Geben* (*Quel motto del cercare-il-fondo*), innalzare un «noi».

Finito il tempo della sognante *Ferne* dei romantici, la poesia continua nondimeno a inscrivere il suo moto proprio in quell'andare e venire cui la lontananza dà luogo. Immancabilmente, muovendo verso il lontano e/o dal lontano, le sue parole fanno rotta verso la terra dell'uomo:

²⁰ Paul Celan, *À la pointe acérée*, in Id., *Poesie*, cit., 432-433.

²¹ Paul Celan, *O Blau der Welt* (*O blu del mondo*), in Id., *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, cit., 18-19.

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN

fahren die Himmelwracks.
 In dieses Holzlied
 Beißt du dich fest mit den Zähnen.
 Du bist der liedfeste
 Wimpel.

NAVIGANO I RELITTI DEL CIELO

con alberi cantati verso terra.
 Tu nel legno di questo canto
 coi denti ti attanagli.
 E sei il pavese
 a prova di canto.²²

Accade talvolta, non soltanto in questi distici, che le lontananze si confondono fra loro, il cielo con il mare, l'abisso con l'altezza. Non si vorrà credere che questo sia il risultato di un artificio retorico, di cataresi prese in prestito dal linguaggio surrealista cui il giovane poeta aveva reso più d'un omaggio. Se gli spazi lontani si congiungono, ciò si deve alla loro comune sostanza esistenziale: cielo e mare si scambiano gli attributi, poiché l'una e l'altra lontananza sono fatte a immagine dell'uomo. Sorte analogica, nei versi, tocca al tempo: il passato e il futuro convivono nel presente della parola poetica, che dice la presenza della creatura. Non basterà, a tale proposito, citare Meister Eckhart, la Cabbala e lo «Zeithof» husserliano²³, per dare spiegazioni a questo tempo che in sé include tempi diversi («presto è / oggi, per sempre»); più importante sarà invece notare come simili latitudini spazio-temporali sono tanto più straniate rispetto alla consuetudine linguistica quanto più esse si fanno carico della persona umana. Né può essere altrimenti, se la poesia è «Exile et Terre de la Fierté de l'Homme», come Celan scrive in una lettera alla moglie²⁴.

²² Paul Celan, *Poesie*, cit., 528-529.

²³ Cfr. la lettera di Paul Celan a Hanne e Hermann Lenz del 27.3.1958, in Paul Celan, Hanne und Hermann Lenz, *Briefwechsel*, cit., 105, dove il poeta, ringraziando gli amici per l'ospitalità, scrive: «Gemeint ist der ganze "Zeithof" der Ostertage, das Vorher so gut wie das Nachher» («Intendo l'intera "dimora del tempo" dei giorni di Pasqua, tanto il prima che il dopo»).

²⁴ Citando un verso da *Hinausgekrönt (Incoronato fuori)*, Celan così commenta: «[...] c'était, tournée vers la Sibérie des Exilés, vers la Poésie, Exile et Terre de la Fierté de l'Homme», Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*, cit., 317. – Fra i molti studi dedicati a questa concezione della poesia, cfr. Jean Bollack, *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan* (Paris 2003) 174-217, Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan* (Paris 2007).

Implicita nei movimenti del poema, la lontananza ne diventa talvolta anche l'argomento esplicito. Nella raccolta *Mohn und Gedächtnis* (*Papavero e memoria*), i versi di *Lob der Ferne* (*Elogio dell'esser lontani*) si direbbero recuperare un tema consolidato della tradizione poetica, l'insopprimibile distanza fra gli amanti, cui l'estasi erotica può, sola, portare conforto. Eppure questo «elogio» non si rivolge alla *coniunctio* amorosa, semmai proprio al divario fra l'io e il tu. Non si tratta di colmare alcunché; anche qui, come nei suoi tracciati invisibili di cui s'è detto, è la lontananza a dischiudere la possibilità dell'incontro, a garantire l'avvento del Tu:

Abtrünnig erst bin ich treu.
Ich bin du, wenn ich ich bin.

Solo rinnegando io son fedele.
Io sono tu, quando io sono io.²⁵

Nella cornice di una lirica d'amore che si conclude nell'unione degli amanti, le ripetute allusioni, nelle scelte lessicali, al distacco²⁶, impediscono di credere che l'incontro tra l'io e il tu possa esserne un superamento. Al contrario, ne è l'epilogo; il filo della rete ovvero dell'amore che lega i due amanti si trasforma, nel finale, in un cappio spezzato, introducendo, là dove le parole dicono il congiungimento, l'immagine di uno strappo. Soltanto il paradosso, cui la poesia fa costante ricorso, può dare figura a un avvicinamento che vive di lontananza: «io sono tu, quando io sono io».

Se di nuovo sono invocate, le *Fernen* (*Lontananze*), nei versi d'amore che con questo titolo appaiono nella raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (*Di soglia in soglia*), è soprattutto un breve poema di *Sprachgitter* (*Grata di parole*) a sancire la necessità, per la poesia, di abitare la lontananza:

IN DIE FERNE
Stummheit, aufs neue, geräumig, ein Haus-:
Komm, du sollst wohnen.
Stunden, fluchschön gestuft: erreichbar
die Freistatt.
Schärfer als je die verbliebene Luft: du sollst atmen,
atmen und du sein.

LONTANO
Mutore, di nuovo, spazioso, una casa —:

²⁵ Paul Celan, *Poesie*, cit., 50-51.

²⁶ «Abtrünnig», per esempio deriva da «trennen», separare; «treiben» appare nell'accezione di «andare alla deriva»; si veda infine il verso «wir scheiden umschlungen», lett. «ci separiamo abbracciati».

vieni, devi abitare.
 Ore, dannatamente ben graduate:
 accessibile, il rifugio.
 Più tagliente che mai, l'aria residua: devi respirare,
 respirare ed essere te.²⁷

Lo avevano già detto i romantici, da Novalis a Eichendorff, che nella lontananza («in die Ferne») abita il poetico; laggiù, nell'azzurro infinito, la parola ineffabile si annunciava a Enrico di Ofterdingen. Assai diverso, ora, è ciò che attende il poeta: non più la parola ineffabile, ma il silenzio. Mentre, all'inizio dei tre distici, l'iterazione di «st-», «st», «sch» smorza nel susurro di un respiro ciò che vi si dice, il paesaggio disegnato dai versi configura la vastità di un tacere che non cela più alcuna parola, né ineffabile né indicibile. La poesia, qui, tace. La casa, il rifugio, le ore che vanno digradando come montagne all'orizzonte, l'aria tagliente: non manca nulla per comporre una veduta di vette lontane *à la* Caspar David Friedrich (malgrado tutta l'astrazione attribuita ai suoi versi, Celan si considerò sempre un poeta figurativo)²⁸, ma questa veduta non s'apre su un ideale infinito.

Il «tu» convocato nei versi è il soggetto lirico, il «tu» del poeta che abita l'immensa casa del silenzio; a lui è concesso asilo in quel rifugio, «Frei-statt», che è anche luogo di libertà. Il paesaggio lontano altro non è se non il paesaggio di una poesia «in presenza» dell'uomo: il *flatus* poetico, che nel vento del nord-est di Hölderlin e nell'afflato di nulla («Hauch um Nichts») di Rilke aveva trovato le sue figure, diventa ora quanto di più umano la parola poetica possa accogliere – un respiro.

Mai così vicina è stata la lontananza.

²⁷ Paul Celan, *Poesie*, cit., 298-299.

²⁸ «Solange die Frevler sich als "konkrete Poeten" titulieren, will ich mich "abstrakt" nennen, obwohl ich genau weiss, daß ich im erkenntnis-theoretischen Sinn nicht das Geringste zu tun habe mit abstrakter, d.h. gegenstandloser Kunst» («Finché i disonesti si faranno chiamare "poeti concreti", io mi definisco "astratto", pur sapendo perfettamente che, in senso gnoseologico, non ho niente a che spartire con l'arte astratta ovvero senza oggetto») sostiene il poeta nella conversazione con Hugo Huppert; cfr. Hugo Huppert, «*Spirituell*». *Ein Gespräch mit Paul Celan*, cit., 320.

* * *

Rosalba Maletta
(Milano)

«Was will das Weib?» – Freud, das Weibliche und die Literatur

Jeder Leser Freuds, denke ich, wird sich seiner ersten Eindrücke erinnern: eine unglaubliche Voreingenommenheit für die am wenigsten wahrscheinlichen Interpretationen, ein fanatisches Insistieren auf dem Sexuellen. Und alles in seinen verfallenen, pervertierten Formen: Bedeutung, Wort, Handlung – heruntergekommen zu lächerlichen Kalauern. Doch – je mehr man liest, sich selbst einbringt, und je mehr die Jahre vergehen, desto klarer stellt sich eine nicht erklärbare Evidenz psychoanalytischer Erkenntnisse ein. Und schließlich macht man seinen Frieden mit dieser unbarmherzigen Hermeneutik.

Maurice Merleau-Ponty

Das Mittel der Kunst ist kein Apparat, sondern die Strömungen des Denkens und Erinnerns.

Robert Musil

Kaum sind die Veranstaltungen für das Freudjahr (1856-1939) ausgeklungen, da steht auch die italienische Germanistik vor der Aufgabe, sich mit Sinn, Funktion und Lebenskraft der Psychoanalyse in Bezug auf die Textinterpretation auseinanderzusetzen, um Schaffensgeist und Potenzialität dieses nicht einzuordnenden Wissens zu erwägen, v. a. aber für sich zurückzugewinnen. Hauptanliegen dieser Arbeit ist es daher zu untersuchen, inwieweit die Literatur, wenn entsprechend angegangen, derartigen Schaffensgeist und derartige Potenzialität immer wieder aufrechtzuerhalten vermag.

Zu diesem Zweck gehe ich bei meinen Erörterungen von zwei Arbeiten Sigmund Freuds aus, welche das Einzigartige und Besondere seiner Seelenerkundung als Sonde des soziokulturellen Unbehagens, aller Versprechungen der *Hyperphilosophie* und der so hoch gepriesenen *connected intelligence* zum Trotz, veranschaulichen: *Das Motiv der Kästchenwahl* (1913) und *Jenseits des Lustprinzips* (1920)¹.

Befassen wir uns zuerst mit *Das Motiv der Kästchenwahl*. Obwohl angeblich zum Zeitvertreib geschrieben, wie einem Brief an Karl Abraham aus dem Sommer 1912 zu entnehmen ist, spiegelt dieser Text eine grundlegende Konfiguration wider, welche Psychoanalyse und Literatur gemeinsam ist. Meines Erachtens lässt sich hier die von André Green

¹ Für die Werke Sigmund Freuds beziehe ich mich auf S. Freud, *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet, hrsg. v. Anna Freud u. a., 18 Bde, Imago Publishing Co., London, 1940-1952, Bd. 18 S. Fischer, Frankfurt a. Main, 1968. Ab 1960 S. Fischer Verlag. Die Ausgabe wird unter Angabe von Bandzahl (römisch) und Seitenzahl (arabisch) im Text nachgewiesen. Was die Korrespondenz anbelangt, zitiere ich aus: S. Freud, *Briefe 1873-1939*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1960 – im Text wie folgt abgekürzt: Br., Seitenzahl (arabisch); S. Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main 1962 – im Text wie folgt abgekürzt: *Aus den ...*, Seitenzahl (arabisch).

ermittelte *réserve de l'incréable* erkennen. Die Bezeichnung gilt jenem Kern des anomischen Ur-Mütterlichen, welcher dem Vater als Instanz der Trennung und des Gesetzes versperrt bleibt und jeden dichterischen Schaffensakt unnachahmlich prägt². Sie taucht in der Literatur, im Mythos, im Märchen immer wieder auf und bezieht sich auf die Wahl eines Mannes unter drei Frauen. Die Auserwählte ist die jüngste und schönste, deren sanftes Antlitz die unbeschränkte Macht des Chthonischen kaschiert. Von dem anmutigen, jungfräulichen Mädchen zur reif liebenden Frau bis zur Mutter-Erde hin, die bereit ist, das Kind wieder in ihren Schoß aufzunehmen, lenkt und bestimmt diese archaische dreieinige Göttin das menschliche Schicksal. So eine Konstellation des Weiblichen als das nicht vom Gesetz des Vaters normierte *Mütterlich-Matriziale*³ gestaltet und unterwandert zugleich den Freud'schen Makrotext, indem sie die Schriftszene ganz für sich behauptet⁴. Sie schleicht sich in die Pausen, in die Wiederholungen, in die Abweichungen, in die Verwandlungen und Wiederaufnahmen der stilistischen Textur hinein, die den Autor bei der Formulierung eines besonders schwierigen, innovativen Begriffs förmlich in Anspruch nehmen.

Sie entspringt dem fein vermittelten und überwachten Duktus, der es ermöglicht, Freud den klassischen Meistern der deutschen dichterischen Sprache zuzuordnen, und schimmert hin und wieder im Rückgriff auf wohl dosierte paragrammatische Zeichen, auf algebraische, mathematische, biologische Symbole durch. Nach einer Erkundung, die nur partiell und fragmentarisch sein kann, wollen wir deren Vorkommen bei manchen Schriftstellern, die hauptsächlich aus dem habsburgischen Kulturbereich stammen, nachzeichnen.

Selbstverständlich besteht das Spezifische unserer Forschung als Literaturwissenschaftler, die an dem Grenzgebiet arbeiten, wo sich verschiedene Disziplinen überkreuzen, gerade darin, die mannigfaltigen Modalitäten zu ermitteln, welche das phantasmatische Leben des Dichters gestalten. Schon lange weiß man übrigens, dass die Tiefe – um Hugo von Hofmannsthal zu paraphrasieren – an der Oberfläche zu suchen ist, was Fónagy in der Gleichung zusammenfasst, nach der sich der Inhalt zum Bewussten so verhält wie die Form zum Unbewussten⁵.

Was hier keinen Platz finden kann, ist die Erklärung der Verfahrensweise, die ich anwende, um die Tiefendimension des literarischen Textes zu ergründen. Es handelt sich dabei um eine Grenzarbeit, welche verschiedene Methodologien ins Spiel bringt, in erster Linie eine konsequente Erkundung des Gesamtwerkes eines Autors, einschließlich zuverlässiger und anerkannter paratextueller Materialien, zweitens eine durchdachte Auswahl bestimmter Vorkommnisse, Unklarheiten, unvermuteter Wiederholungen, Redundanzen oder Mängel, die ich mit Hilfe der Philologie, der Etymologie sowie der Kritik der Varianten treffe. Herausragende Modelle werden in Italien von Cesare Segre, Stefano Agosti, Mario Lavagetto, Ezio Raimondi, Alessandro Serpieri, Marcello Pagnini und vie-

² André Green, *La réserve de l'incréable* in: N. Nicolaidis, E. Schmid-Kitsis et alii (Hrsg.), *Créativité et/ou symptôme*, Clancier-Guenaud, Paris, 1982, S. 163-197.

³ Das Kompositum, das ich hier vorschlage – so sehr es auch spitzfindig, ja haarspalterisch klingen mag – scheint mir diese primitive Konfiguration, deren ausschlaggebende Bedeutung im Laufe vorliegender Studie dem Leser einleuchten wird, am einprägsamsten wiederzugeben. Ich stütze mich hier natürlich auf das französische «matricial» sowie auf das deutsche «Matrix», ohne den von Jacques Alain Miller verwendeten Terminus «Matrize» zu vergessen (in *Wo Es War* – 1/1986, Laibach).

⁴ Zu diesem Punkt vgl. Walter Muschg, *Freud als Schriftsteller*, Kindler, München, 1975 [1930]; Walter Schönau, *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*, Metzler, Stuttgart, 1969; Patrick J Mahony, *Freud as a Writer*. Expanded Edition, Yale University, New Haven & London, 1987. Es ist hier mein Anliegen, auf das unermüdliche Recherchieren von Frau Professor Ilse Grubrich-Simitis hinzuweisen, das in die unentbehrliche Kritische Ausgabe einmündet: vgl., u. v., folgende theoretische Arbeiten: Ilse Grubrich-Simitis, «Gedanken über Sigmund Freuds Beziehung zur deutschen Sprache und Aufklärungstradition» in *Jahrbuch der Psychoanalyse*, Bd. 19, 1986, S. 54-67; Id., *Zurück zu Freuds Texten. Stumme Dokumente sprechen machen*, Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1993.

⁵ Vgl. Peter Fónagy, *Le langage poétique: Forme et Fonction* in *Problèmes du langage*, 1966, S. 72-116; die zitierte Gleichung befindet sich auf S. 100.

len anderen mehr dargeboten, wobei die meisterhaften, bahnbrechenden Studien von Gianfranco Contini und Giacomo Debenedetti nicht zu vergessen sind. Oben erwähnte Intellektuelle haben es verstanden, mit sehr soliden philologischen Grundlagen einen Ansatz zu verbinden, welcher davon zeugt, dass man sich in Italien den Strukturalismus angeeignet hat, ohne die historische Perspektive aus den Augen zu verlieren. Mit solchen methodologischen Fragen habe ich mich in meinem Buch über E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* intensiv auseinandergesetzt⁶. Vorliegende Erörterungen zielen vielmehr darauf ab, den Beitrag des psychoanalytischen Deutungsansatzes zu jener Ethik der Literatur aufzuzeigen, welche Cesare Segre in einem seiner letzten Werke – *Tempo di bilanci. La fine del Novecento* (Einaudi, Torino, 2005) – nachdrücklich und unüberhörbar fordert.

Kehren wir aber zum eigentlichen Gegenstand unserer Studie zurück, und zwar zu jener Konfiguration, die ich jeweils als das rein Weibliche sowie als das Ur-Mütterliche im Sinne des oben erwähnten Mütterlich-Matrizialen bezeichnen werde. Wie schon gesagt, prägt sie den Freudschen Text und begegnet dem aufhorchenden Leser als unversiegbare Quelle der schöpferischen Eingebung, gerade da, wo das strukturierende Phantasma mehr denn je eine besonders dichte Verschleierung benötigt, denn die Signifikantenkette, mit der sowohl der Schriftsteller als auch der Interpret umgehen, zielt auf eine Deutung ab, welche die jeweilige mythopoietische Gestaltung zu Tage fördert.

In *Das Motiv der Kästchenwahl* enthüllt Freud diese Konfiguration durch ein eigenartiges Verfahren, das im Hin-und-Her-Gehen zwischen manifestem und latentem Text besteht, bis sich alles – wie in einer vom richtigen Blickwinkel aus beobachteten Anamorphose – wieder zusammenfügt, wobei eine andersartige, ungeahnte Struktur erkennbar wird. Wiederum bietet die Studie von 1913 dem Literaturwissenschaftler viele Anregungen, denn Freud unterzieht Friedrich Schlegels Übersetzung von Shakespeares *The Merchant of Venice* einer stringenten philologischen Begutachtung, um die ursprüngliche Lesart wiederherzustellen⁷.

Ein weiteres wesentliches Element, das alle Freudschen Arbeiten charakterisiert – auch diejenigen, welche sich am Kreuzpunkt mannigfaltiger Disziplinen befinden – besteht darin, Mythen und Volksgut derart auszulegen, dass sie immer wieder auf die eigentliche Dimension des Menschlichen hin hinterfragt werden. Es handelt sich um jene Froschperspektive, die den anagogisch-archetypischen Ansatz ablehnt, indem sie ihn als Ingredienz einer eilfertigen Psychologie des Glückes, die wir mit Brecht «kulinarisch»

⁶ Diese Aspekte habe ich in den einführenden Kapiteln sowie in der *Methodologischen Prämisse* meines Buches – Rosalba Maletta, *Der Sandmann di E. T. A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, CUEM, Milano, 2003 (insbesondere S. 11 ff.) – einer grundlegenden Analyse unterzogen. Am Beispiel der weltberühmten Erzählung E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* habe ich den psychoanalytischen Deutungsansatz angewandt, vor allem dadurch, dass ich den Text einem stringenten Kollationieren der Erfassung mit den darauf folgenden Änderungen, Streichungen, sowie mit den verschiedenartigen Lesarten unterzogen und die Struktur selbst auf seismographische Nuancierungen abgehört habe.

⁷ Freud zitiert den Originaltext samt Varianten: «*Thy Plainness moves me more than eloquence / (plainness nach anderer Lesart)*» (G.W., X, 28). In der Anmerkung gibt er die Schlegelsche Übersetzung wieder: «In der Schlegelschen Übersetzung geht diese Anspielung ganz verloren, ja sie wird zur Gegenseite gewendet: / *Dein schlichtes Wesen spricht mich am*» (ebd). Die Suche nach anscheinend winzigen, unbedeutenden Details bildet den Kern der psychoanalytischen Deutung. Es ist eine für Freud übliche Verfahrensweise, dessen Methodik in *Das Unheimliche* (1919) besonders anschaulich wird (vgl. v. a. G.W., XII, 230-237). Ich denke auch an solche Schriften, die sich ausgesprochen mit anscheinend unbedeutenden, vereinzelt auftretenden Lexemen beschäftigen, wie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, 1918 [1914] (G.W., XII, 29-157), oder jene, wo Ursprung und Abkunft von Wörtern nachgegangen wird, wie *Über den Gegensinn der Urworte*, (1910 – G.W., VIII, S. 214-221) und *Die Bedeutung der Vokalfolge*, (1911 – G.W., VIII, S. 348), denen É. Benveniste große Aufmerksamkeit widmet. Man denke auch an die feinfühlig strukturelle Analyse von den Satzgefügen, die den Kern der Paranoia bilden – v. a. in dem berühmten *Über einen autobiographischen Fall von Paranoia*, 1910 (G.W., VIII, 240-320), aber auch in dem weniger bekannten Beitrag *Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia* (1915 – G.W., X, 234-246). Es sei in diesem Zusammenhang auch auf *Ein Kind wird geschlagen* hingewiesen (1919 – G.W., XII, 197-226). Hier wird der Struktur des Satzbaus, welche die Logik des Phantasmas einer oft beim Erwachsenen auftretenden Kinderphantasie ausdrückt, in allen möglichen Kombinationen nachgegangen.

nennen wollen, bloßlegt. Die Fähigkeit, den Blick aufs «Parterre und Souterrain des Gebäudes»⁸ zu richten, ist das größte Verdienst der Freudschen Deutungsarbeit. Gerade dadurch ermöglicht sie uns, die Welt samt den dazugehörigen Vorkommnissen verantwortlich, bedachtsam, einsichtsvoll zu interpretieren.

Póiesis als Apòtropéion

Durch die Verkleidung des strukturgebenden Phantasmas, das niemals *in corpore vivo*, d. h. unmittelbar zu erkennen ist, stellt sich die Göttin des Schicksals und des Todes in *Das Motiv der Kästchenwahl* als das heraus, was der Mensch am heißesten ersehnt:

Wahl steht an der Stelle von Notwendigkeit, von Verhängnis. So überwindet der Mensch den Tod, den er in seinem Denken anerkannt hat. Es ist kein stärkerer Triumph der Wunscherfüllung denkbar. Man wählt dort, wo man in Wirklichkeit dem Zwange gehorcht, und die man wählt, ist nicht die Schreckliche, sondern die Schönste und Begehrenswerteste (G.W., X, S. 34)

Hinter dem Triumph der Fülle, die viel mehr als eine bloße Befriedigung bedeutet, verbirgt sich eine unumgehbare, erbarmungslose, unerbittliche Wirklichkeit. Freud, scharfsinniger Etymologe der Psyche, Dichter der Hominisation, hat es uns gerade gesagt: Atropos bedeutet «das Unabwendbare» (G.W., VIII, S. 33). *Atropos* setzt sich aus dem privativen Präfix *a* und dem Substantiv *trópos* zusammen. Letzteres stammt aus der Wurzel *trépein* («wenden, anders anwenden»)⁹. Somit steht *A-tropos* für jenes Unvorstellbare, das die übertragene, figurative, tropische Dimension der Sprache vernichtet, welche allein die unabsehbaren Gegenden des Wunsches und des Begehrens auszukundschaften weiß:

Man könnte sagen, es seien die drei für den Mann unvermeidlichen Beziehungen zum Weibe, die hier dargestellt sind: Die Gebälerin, die Genossin und die Verderberin. Oder die drei Formen, zu denen sich ihm das Bild der Mutter im Laufe des Lebens wandelt: Die Mutter selbst, die Geliebte, die er nach deren Ebenbild gewählt, und zuletzt die Mutter Erde, die ihn wieder aufnimmt. Der alte Mann aber hascht vergebens nach der Liebe des Weibes, wie er sie zuerst von der Mutter empfängt; nur die dritte der Schicksalsfrauen, die schweigsame Todesgöttin, wird ihn in ihre Arme nehmen (VIII, S. 37)

Es ist in diesem Zusammenhang eine Erklärung nötig: das Neutrum *Weib*, dessen sich Freud so oft bedient, ist mit dem Seienden im Sinne von Zeugen und Schaffen verwandt – ähnlich dem *Being*, das D. W. Winnicott mit der ausreichend guten Mutter («good enough mother») in Verbindung bringt¹⁰.

Das bisher Gesagte lässt sich am Beispiel von Rainer Maria Rilkes Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* erläutern, dessen unbeschreibliche Faszination im langsam und feierlich anschwellenden, fast betörenden Rhythmus besteht. Es wurde 1904 verfasst und 1907 in der Sammlung *Neue Gedichte* veröffentlicht. An und für sich bedürfte es eines allzu langwierigen Kommentars, was über die eigentliche Fragestellung vorliegender Studie hinausgeht; deswegen wollen wir uns mit den Worten begnügen, welche Freud 1920 an Stefan Zweig über Dostojewskij schreibt:

Er ist ohne Psychoanalyse nicht zu verstehen, das heißt, er braucht ihrer nicht, da er sie mit jeder Gestalt, mit jedem Satz selbst erläutert (*Br.*, S. 332).¹¹

⁸ Wie im Brief vom 8. 10. 1936 an Ludwig Binswanger behauptet wird (*Br.*, S. 424). Schon an Wilhelm Fliess hatte Freud am 11. 10. 1899 geschrieben: «Es arbeitet merkwürdigerweise im untersten Stock. Eine Sexualtheorie soll die nächste Nachfolgerin des Traumbuches werden» (*Aus den ...*, S. 258).

⁹ Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von E. Seebold, 24. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin/New York, De Gruyter, 2002, S. 982: «eigentlich Kausativum zu winden machen = drehen, wenden, flechten; Adjektiv: gewandt».

¹⁰ In dem soeben zitierten *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* wird das Wort «Weib» mit «Mutter-leib» in Zusammenhang gebracht, a. a. O., S. 977.

¹¹ Der Schriftsteller hatte ihm sein soeben erschienen Buch *Drei Meister, Balzac, Dickens, Dostoiowski* (Leip-

Ich füge nur noch eine Bemerkung hinzu: Der Name Eurydike, sowohl im Titel wie auch vom Gedichtinhalt her, bezieht die Mitte, als stelle das Weibliche die Vermittlung zwischen dem Reich der Toten und demjenigen der Lebendigen dar. Man stößt in jedem Fall auf dieses Weibliche, entweder durch Orpheus, den Mann – wenn der Gedichttitel von links nach rechts gelesen wird – oder aber durch Hermes, den Gott der Botschaft und der *metis*. Beide werden vom Schicksal bestraft, denn Orpheus, von Ungeduld getrieben, vergisst die Verpflichtungen, die er eingegangen ist, um ins Reich der Toten einzudringen und Hermes versagt in seiner Vermittlerrolle:

Voran der schlanke Mann im blauen Mantel, / der stumm und ungeduldig vor sich aussah. / Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg / in großen Bissen; seine Hände hingen / schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten / und wußten nicht mehr von der leichten Leier, / die in die Linke eingewachsen war / wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums. / Und seine Sinne waren wie entzweit: / indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief, / umkehrte, kam und immer wieder weit / und wartend an der nächsten Wendung stand, – / blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.¹²

Eurydike klingt an *Dike* an, eine der Horen, der anmutigen Töchter von Zeus und Themis. Am Ende des Goldenen Zeitalters verließ *Dike* als letzte unter den Göttern die Erde. Die Göttin der normierten Gewalt und der Gerechtigkeit weist in der Gestalt der *Nemesis* eine grausame, blutrünstige Seite auf. Der mit *Dike* verbundene Katasterismus versetzt sie in das Sternbild der Jungfrau. Freud selbst beharrt in *Das Motiv der Kästchenwahl* auf einer mythographischen, philologischen und etymologischen Erkundung der Horen, und zwar unter Hinzuziehung von verschiedenartigen Nachschlagewerken, u. a. dem mehrmals zitierten *Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (G.W., VIII, S. 31; S. 33). Solche Streifzüge durch Literatur, Mythographie, Anthropologie und Linguistik, die Freud und seine Schüler wiederholt unternehmen, versorgen den Literaturwissenschaftler, der methodologische Fragen der angewandten Psychoanalyse behandelt, mit triftigen, stichhaltigen Argumenten.

Aus den bisherigen Erörterungen kann man folgern, dass Freud in dem Schriftstück von 1913 *Ananke* – einer alten Bekannten, einer treuen Gefährtin seines Lebens und seiner Arbeit – abermals begegnet.

* * *

Blenden wir jetzt zurück, so eröffnet sich eine andere Szene der Schrift, neue Aktanten rücken in den Vordergrund: Freud und Amalia Nathanson, seine junge Mutter aus Galizien. Sie pflegte ihren Lieblingssohn mit «mein goldener Sigi» oder aber «Sigi, mein Gold» anzusprechen: das kostbarste Metall, dessen Wahl in *The Merchant of Venice* Bassanio vorenthalten bleibt, denn jemand ist ihm zuvorgekommen. *A fortiori* muss er sich mit dem bleiernen Schrein begnügen, dieser aber birgt das Bildnis der geliebten Porzia in sich. Schreine sowie Gefäße und Behälter stehen in der *Traumdeutung* für das weibliche Genitale und den Mutterschoß. Sie sind als *pars pro toto* für das Weib und sein unergründliches Geheimnis zu verstehen. Ein Schrein tritt übrigens auch im *Fall Dora* auf, und zwar im ersten Traum, den das Mädchen erzählt, wie auch als Geschenk, das Herr K. Dora zukommen lässt.

Silvia Vegetti Finzi hat darauf hingewiesen, wie die Psychoanalyse durch die Zusammenarbeit zweier Gruppen entstand, die im Wien des Fin de siècle am Rande der Gesellschaft lebten: Juden und Frauen. Es wäre vielleicht hinzuzufügen, dass die Psychoanalyse

zig, Insel Verlag, 1920) zukommen lassen und erwartete eine Reaktion des so hoch geschätzten Freundes und Seelenerkunders.

¹² Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl: Bd. I, *Gedichte 1895 bis 1910*, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. Main und Leipzig, Insel Verlag, 1996, S. 501.

als abtrünniger Diskurs, der eine andersartige Logik zu Tage fördert, schon im *Falle Anna O.* (recte: Bertha Pappenheim) von zwei gesperrten Subjekten erfunden wird: nicht *femme*, um mit Lacan zu sprechen, sondern viele einzelne jüdische Frauen und verachtete Juden ermöglichen das Zustandekommen eines ganz neuartigen Verfahrens in der Seelenforschung. Man kann getrost behaupten, dass ohne die Hysterikerin und die Jüdin die vom Juden Sigmund Freud ausgedachte und ausgearbeitete psychoanalytische Behandlung gar nicht entstanden wäre. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass das Judentum von der Mutter auf die Kinder übertragen wird. Der Name Dora, mit dem Freud Ida Bauer bezeichnet, weist nicht so sehr auf die Demütigungen hin, welche die unglückliche Kinderfrau von Freuds Schwester Rosa erleiden musste, wie er selbst nachträglich in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* schreibt. Vielmehr klingt der Name des Mädchens an das Wort *Torah* an. Es kann in dieser Studie nur vorübergehend darauf angespielt werden, dessen ungeachtet werden dem Leser gewichtige Übereinstimmungen mit der talmudischen Textauslegung sowie mit der chassidischen Anwendung des Pluralwortes (*machloket*) nicht entgehen. In *Pirke Avot (Sprüche der Väter)* besagt einer der am meisten zitierten Sprüche, dass Gott immer nur ein Wort spreche, der Mensch aber höre mindestens zwei. Es lohnt sich, auf das «mindestens zwei» aufmerksam zu machen, denn man pflegt normalerweise die psychoanalytische Methode auf die Sokratische Mäeutik zurückzuführen, welche der binären, aristotelischen Logik entspricht, die die Grundlagen der westlichen Kultur und Zivilisation bildet. Das Missverständnis, auf das hier nicht ausführlich eingegangen werden kann, sollte uns dazu veranlassen, die Mode des überall grassierenden Counsellings, das die Philosophen so emsig und fleißig in Angriff nehmen, kritisch zu betrachten. Den Unkenrufen um Scheitern und Untergang der Psychoanalyse in der heutigen Welt wird dadurch, dass man Counsellors statt Psychoanalytiker zu Rate zieht, die Schärfe genommen, sodass sie ohne schwerwiegende Folgen verklingen.

Nach dieser mehr als nötigen Präzisierung wollen wir zum Schauplatz zurückkehren, der das vergangene Jahrhundert eröffnete. Im fünften Kapitel der *Traumdeutung* stoßen wir auf den «Parzentraum», im siebten auf den Traum «der toten Mutter» oder, wie im deutschen Original zu lesen ist, der «Personen mit Vogelschnäbeln». Letzterer wird von Freud, *et pour cause*, nicht ausführlich gedeutet. Befassen wir uns mit dem ersten, der wahrlich die Umkehrung des zweiten darstellt, denn in Kakanien schickt sich Ödipus an, Orest zu werden – wie Musil mit außerordentlichem Scharfsinn und geistreicher Ironie bemerkt¹³:

[...] wo ist heute der Schoß? Wenn ich mir die psychoanalytische Sehnsucht, embryonal zu ihm zurückzufinden, an den laufenden und crawlenden Mädchen- und Frauenkörpern vorzustellen versuche, die heute an der Reihe sind, so sehe ich, bei aller Anerkennung ihrer eigenartigen Schönheit, nicht ein, warum die nächste Generation nicht ebensogern in den Schoß des Vaters wird zurückwollen. / Was aber dann? / Werden wir statt des Ödipus einen Orest bekommen? Oder wird die Psychoanalyse ihre segensreiche Wirkung aufgeben müssen?¹⁴

Am Ende seiner soziologischen Analyse über Triebe und ihre Schicksale in Kakanien kommt der Klagenfurter zu einer Schlußfolgerung, welche der strukturierenden Bi-Logik des Unbewussten (Ignacio Matte Blanco) am anschaulichsten entspricht. Die Prämisse, die als *exergum* fungiert, lautet nämlich:

¹³ Die wenigen, höchst humorvollen Musilschen Seiten, aus denen das meisterliche *Nachlaß zu Lebzeiten* besteht, lesen sich auch als unübertreffliche soziale Prognose heutiger Zeiten: Es handelt sich um jene unwahrscheinliche Wahrheit, welche die Freudsche Psychoanalyse erkundet. Sie enthüllt die tiefliegenden Beweggründe, welche sich in unbewussten Denkprozessen einnisten und nur durch Umwege, Vexierbilder, Fehlleistungen usw. im bewussten Leben auftauchen. Insofern haben Freud und Musil viel mehr gemeinsam als Musil selbst dachte. *Der bedrohte Ödipus* gehört in die Gruppe *Unfreundliche Betrachtungen aus Nachlaß zu Lebzeiten* (1936). Es fällt auf, dass die darin enthaltenen Überlegungen, mit ätzendem Sarkasmus und witzigen Kommentaren gewürzt, zuerst 1931 erschienen, in demselben Jahr, in dem Freud *Über die weibliche Sexualität* in Druck gab.

¹⁴ Robert Musil, a. a. O., S. 102.

Obwohl boshaft und einseitig, erhebt diese Kritik / keinen Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität.¹⁵

Solche Pointe trifft ins Schwarze, wenn man Prognose und Diagnose etlicher Psychoanalytiker und Sozialwissenschaftler über Sinn und Funktion des Ödipus in der westlichen überentwickelten Gesellschaft in Betracht zieht. Denn die meisten sind sich darüber einig, eine fortschreitende Schwächung der Vaterinstanz zu erkennen. Daraus lässt sich freilich keine Verminderung der Gewalttätigkeit und der autoritären Persönlichkeit ableiten.

Wenn wir nach diesen nötigen Abschweifungen und ebenfalls unentbehrlichen Grenzüberschreitungen, aus denen sich die berühmten *liaisons dangereuses* zwischen Psychoanalyse und Literatur nähren, zum Parzentraum zurückkommen, da erschließt sich uns eine andere Perspektive. In diesem Traum befindet sich der kleine Sigi zusammen mit drei Frauen in der Küche, eine der drei ist die Mutter, die «etwas in der Hand dreht, als ob sie Knödel machen würde» (G.W., II-III, S. 210). Freud assoziiert mit einer Kindheitserinnerung. Damals versuchte Amalia Nathanson ihrem Lieblingssohn die Grundbegriffe der Religion beizubringen:

Als ich sechs Jahre alt war und den ersten Unterricht bei meiner Mutter genoß, sollte ich glauben, daß wir aus Erde gemacht sind und darum zur Erde zurückkehren müssen (ebd., S. 211).

Vor dem ungläubigen, widerspenstigen Sigi reibt die Mutter die Handflächen aneinander, wie wenn man Knödel macht, und die Nahrung, die daraus kommt, besteht aus «schwärzlichen Epidermisschuppen»:

Mein Erstaunen über diese Demonstration ad oculos war grenzenlos und ich ergab mich in das, was ich später in den Worten hören sollte: Du bist der Natur einen Tod schuldig (ebd.)

«Du bist der Natur einen Tod schuldig». Das Zitat aus Shakespeare, mit dem Freud die Szene kommentiert, enthält eine Fehlleistung, denn die Originalfassung lautet «Thou owest God a death» (*Henry IV*, act 5, sc. i)¹⁶. Die *natura naturans* beansprucht den Namen des Vaters ganz für sich; sie strebt danach, die ihr zugefügten Schäden zunichte zu machen und fordert die von jedem Menschen bei der Geburt aufgebürdete, durch nichts zu begleichende Schuld zurück, wie am Ende von *Das Motiv der Kästchenwahl* zu lesen ist.

Im siebten Kapitel der *Traumdeutung* weist der Traum von der toten Mutter in den Personen mit Vogelschnäbeln Analogien mit dem *Leonardo* (1910) auf. In diesem «psychoanalytischen Roman» steht die Geierphantasie im Mittelpunkt (*recte*: nibbio – auf deutsch: Milan)¹⁷: sie wird von Freud auf das Phantasma der phallischen Mutter zurückgeführt, die eine Abwandlung der großen Mutter-Gottheit wie z. B. *Mut* der Ägypter darstellt (G.W., VIII, S. 156 ff.). Nach Freud ist eine solche Imago vom erwachsenen Sohn, der es zu unübertrefflichen künstlerischen Leistungen gebracht hat, in den Figuren der *Heiligen Anna Selbdritt* sowie im enigmatischen Lächeln der *Monna Lisa del Giocondo* unermüdlich porträtiert worden.

Wechseln wir abermals die Einstellung, so schiebt sich ein anderes Bild vor, das den bisher angeführten Argumenten Sinn und Gestaltung verleiht. In den dreißiger Jahren bricht ein ungewöhnlich ungeduldiger Freud vor Prinzessin Marie Bonaparte mit der Behauptung aus: «Was will das Weib?». Seit dreißig Jahren stelle er sich die Frage, die Antwort fehle ihm jedoch immer noch.

¹⁵ R. Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1999 [1978], S. 99.

¹⁶ Dieselbe Fehlleistung erscheint auch in einem Brief an W. Fließ vom 6. 2. 1899: (*Aus den Anfängen ...*, S. 237).

¹⁷ Vgl. VIII, S. 150 und Anmerkung 1, wo Freud – aus dem *Codice atlantico* zitierend – das italienische «nibbio» verwendet.

In der XXXIII. Vorlesung der *Neuen Folge* aus dem Jahre 1932, die der Weiblichkeit gewidmet ist, erklärt Freud, was die Psychoanalyse nicht will. Es ist ihre Eigenart, nicht das, was das Weib ist, beschreiben zu wollen – das wäre eine für sie kaum lösbare Aufgabe –, sondern zu erforschen, wie aus der bisexuellen Veranlagung des Kindes die Frau hervorgeht. Um das Wesen der Weiblichkeit irgendwie zu vermitteln, greift Freud mehrmals auf das Neutrum zurück, wie das Lexem «Weib» und das häufig auftretende Personalpronomen «es» zeigen.

Vielleicht liegt hier ein möglicher Schlüssel zum bissigen Humor, den Robert Musil immer wieder gegen die Freudsche Psychoanalyse anwendet. In den postum veröffentlichten Kapiteln seines *opus magnum* versucht er das androgynische Phantasma, welches durch seine Schriften geistert, dichterisch zu gestalten¹⁸. Das ist keine einfache Aufgabe, wenn man bedenkt, dass hier nichts weniger als das «ozeanische Gefühl» im Spiel steht, welches mit dem «Ödipus» und dem Inzestverbot kaum zu tun hat, denn es aktiviert atavistische Verschmelzungs- bzw. Entgrenzungsphantasien. Diese können die psychische Entwicklung des Individuums massiv beeinträchtigen, denn sie bringen eine kaum zu bewältigende Regression mit sich, ein Rückfallen auf primitive Stufen des Trieblebens, dessen Folgen sich verheerend auswirken, obwohl Freud derartige Phänomene auch mit höchster Verliebtheit vergleicht, in der sich der Liebende ganz eins mit dem geliebten Objekt fühlt¹⁹.

Triebbändigung und Kulturarbeit

In den nachgelassenen Schriften zu *Der Mann ohne Eigenschaften* werden die Inzestphantasien nach langem Hinauszögern und unendlichen Diskussionen abregiert. Der äußerst explizite Titel von Kapitel 62 lautet *Das Sternbild der Geschwister Oder Die Untrennten und Nichtvereinten*²⁰, als ob die Trennung die Verschmelzungs- bzw. Entgrenzungsphantasien aktivierte, während die Vereinigung das Vollziehen des Geschlechtsaktes in der Selbstbewusstheit der Körper- bzw. Ich-Begrenztheit implizierte. Nur letztere kann die unendliche Verkettung der Entstellungen, Verdichtungen und Verschiebungen in Gang setzen, woraus Eros und die *Fabulierlust* schöpfen, um die Kulturarbeit zu leisten. Diese ergibt sich aus einer Bändigung der Triebe, welche den zivilisatorischen Prozess vor der Zerstörungswut des Todestriebes bewahrt.

In einer früheren Arbeit habe ich nachzuzeichnen versucht, wie in *Das Unheimliche* (1919) das Phantasmatische des Ur-Weiblichen, vom Namen des Vaters nicht normierten Mütterlich-Matrizialen als das von Freud selbst Verdrängte immer wieder auftaucht und zwar durch ständiges Rückgreifen auf literarische Texte²¹. Die dem Wesen der Weiblichkeit gewidmete Vorlesung von 1932 leitet Freud mit einem Satz ein, der seiner Frage an Prinzessin Marie Bonaparte chiastisch entspricht:

Der Eigenart der Psychoanalyse entspricht es dann, daß sie nicht beschreiben will, was das Weib ist, – das wäre eine für sie kaum lösbare Aufgabe, – sondern untersucht, wie es wird, wie sich das Weib aus dem bisexuell veranlagten Kind entwickelt (G.W., XV, S. 124)

Unsere Aufmerksamkeit richtet sich hier auf das «Wollen» und das «Sein»; letzteres stellt nach Winnicott den Inbegriff des rein Weiblichen dar, das er als *Being* bezeichnet,

¹⁸ Ich beziehe mich auf die Kapitelgruppe *Die Reise ins Paradies*, an der Musil um 1938 fieberig arbeitet, ohne sie beenden zu können wegen zahlreicher, intermittierend auftretender Schreibhemmungen, die ihn nicht zur Veröffentlichung verhalten (R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, neu durchgesehene und verbesserte Auflage, 1981, S. 1536 ff.).

¹⁹ Vgl. *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), G.W., XIV, S. 423.

²⁰ Ebd., S. 1337 ff.

²¹ Rosalba Maletta, *Der Sandmann di E. T. A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, a. a. O., S. 1-46.

wobei die substantivierte progressive Form der englischen Sprache dazu dient, die Dynamik der primären Mutter-*Infans*-Beziehung hervorzuheben.

Was «*das Weib ist und will*», wissen die Frauen und die Dichter, nicht die Psychoanalyse:

Wollen Sie mehr über die Weiblichkeit wissen, so befragen Sie Ihre eigenen Lebenserfahrungen, oder Sie wenden sich an die Dichter, oder Sie warten, bis die Wissenschaft Ihnen tiefere und besser zusammenhängende Auskünfte geben kann (G.W., XV, S. 145)

Am Schluss des dritten Beitrags zur Psychologie des Liebeslebens – *Das Tabu der Virginität* (1917 – G.W., XII, S. 161 – 180) – wendet sich Freud, der bis dahin anthropologische und ethnographische Quellen mehrmals zitiert hat, der Literatur zu, um aufzuzeigen, wie oben genanntes Tabu – wenngleich entsprechend verkleidet – «in unserem Kulturleben» (ebd., S. 177) unbewältigt fortbesteht. Wenn *Das Jungferngift* von Anzengruber die Kontinuität mit der von Raimund und Nestroy verewigten Wiener Volksseele darstellt, schließen die Beispiele aus Schnitzler (*Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbogh*) und Hebbel (*Judith und Holofernes*) eine *un-beim-liche* Dimension des dichterischen Textes auf. Diese sickert durch die lexikalische Auswahl hindurch, die in dieser Studie getroffen wird: das Phantasma des vom Gesetz des Vaters nicht normierten Ur-Weiblichen parasitiert den Freudschen Text sowohl vom Inhalt als auch von der Form her und gipfelt in dem grauenhaften Schicksal des Freiherrn von Leisenbogh (ebd., S. 178, Anm. 1) und in der «unheimliche[n] Hochzeitsnacht», in der Judith Holofernes enthauptet (ebd., S. 179).

Die Gefahr, welche die «unfertige Sexualität des Weibes» (ebd., S. 177) für den Mann darstellt, unterwandert die Kulturarbeit als etwas Unbezwingbares, obwohl sie so tut, als ließe sie sich bezähmen. Wohl musste es Aktaion erfahren, als seine Hunde ihn zerfleischten. Übrigens: Artemis ist die jungfräuliche kühne Kriegerin, die dreieinige *Parthenos*, die als Göttin der Jagd, des Hades und des Mondes auftritt. Das führt uns zu einem enigmatischen Text aus dem Jahre 1911: *Groß ist die Diana der Epheser* (VIII, S. 360-361). Freud beschränkt sich darauf, als Quelle die Studie des Anthropologen F. Sartiaux anzugeben, ohne die übliche Deutung anzuschließen. Desto klarer leuchtet aber dem Literaturwissenschaftler, der dazu angehalten worden ist, psychoanalytische Maßstäbe aufzustellen, die Struktur des zugrunde liegenden Phantasmas ein, das eine Variante des Ur-Weiblichen darbietet. Jene archaische Welt, welche mit der «Aufdeckung der minoisch-mykenischen Kultur» (G.W., XIV, S. 519 – *Über die weibliche Sexualität* – 1931) in Verbindung steht, hat den zerstörerischen Kräften der späteren griechischen Kultur, zu der Ödipus auch gehört, standgehalten. Diese wurde ihrerseits von der darauf folgenden hellenistisch-christlichen *Koiné* ersetzt und aufgelöst. Nicht nur das, denn dem Unheimlichen, Unbezähmbaren dieses Ur-Prinzips ist es sogar gelungen, sich den verschiedenartigsten Verhältnissen anzupassen und dabei seine uneingeschränkte Macht beizubehalten. Der Kult der Mutter-Gottheit verwandelt sich in Ephesus mit der Ankunft des Apostels Johannes auf der Flucht mit Maria in den Kult der Heiligen Jungfrau, «der neuen mütterlichen Gottheit der Christen» (G.W., VIII, S. 361). Dadurch wird das liebliche Antlitz der Mutter-Imago hervorgerufen, und zwar in der Form der *Dormitio Virginis*, das letztendlich die Kehrseite des anderen ist. Die chthonische Ur-Kraft besteht daneben fort und nagt an der Kulturarbeit, um sie immer wieder zunichte zu machen²².

²² Ich finde bei Frazer eine fundierte Bestätigung meiner Hypothesen. In seiner bekanntesten Arbeit *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1890 erste Ausgabe; 1915 endgültige Ausgabe in 12 Bdn; 1922 vom Autor selbst abgekürzte Ausgabe in 2 Bdn) setzt er den Kultus der Diana Taurica bei Aricia mit dem der Heiligen Mutter in Verbindung, als ob das Ur-Weibliche von der Kulturarbeit unangetastet bliebe, um verwandelt und verhüllt immer wieder aufzutauhen. Ich denke hier an das äußerst stimmungsvolle letzte Kapitel *Farewell to Nemi / Abschied von Nemi*, welches seinerseits an das Musilsche *Schafe, anders gesehen* anklängt, die Struktur dieses höchst poetisch anmutenden Bildes aus *Nachlaß zu Lebzeiten* vorwegnehmend, wobei die Wiederkehr der Ur-

Fort / Da: die Vorstellung des Undarstellbaren vs. die Darstellung des Unvorstellbaren

concevoir le sujet comme rejeté de la chaîne signifiante, qui du même coup se constitue comme refoulé primordial

Jacques Lacan

Obige Erörterungen führen zu *Jenseits des Lustprinzips*. Die Studie – 1920, also sieben Jahre nach *Das Motiv der Kästchenwab*²³ veröffentlicht – repräsentiert die umstrittenste Arbeit Freuds und hat von Anfang an erbitterte Auseinandersetzungen und wütende Kontroversen innerhalb der psychoanalytischen Bewegung ausgelöst, denn sie versucht im Postulat eines «Todestriebes», nicht einmal das Undarstellbare, sondern vielmehr das Unvorstellbare zu problematisieren. Die Arbeit stellt eine einschneidende Wende dar, welche das westliche Denksystem überrumpelt, denn sie beschreibt eine unbekannte Kraft, die den Wiederholungszwang der Kriegs- bzw. Unfallsneurotiker bestimmt. Jene zeigten damals, als Konsequenz des Ersten Weltkriegs, eine absolut neuartige Pathologie, welche uns Nachkommen von Auschwitz, die noch immer Zeugen verheerender Kriege sind, nur allzu vertraut geworden ist.

Diese unheimliche Seite des Wiederholungszwangs wird zum ersten Mal in *Das Unheimliche* (1919) beschrieben. Sie lässt sich nicht auf das Lustprinzip zurückführen, sondern suggeriert vielmehr das Vorhandensein einer dämonischen Kraft, welche sich als unheilbare psychische Wunde einen eigenen Weg bahnt und in einer unerbittlichen Wiederholung abreagiert *werden will*, gerade in jenen Fällen, in denen das traumatisierte Individuum keine körperlichen Wunden erlitten hat.

Nachdem es Freud nicht gelungen ist, eine eindeutige Erklärung für die obenerwähnten Phänomene vorzubringen, ruft er völlig unvermittelt einen anderen Schauplatz hervor: ein 18monatiges Kind spielt in Abwesenheit der Mutter mit einer Holzspule, die an einem Faden hängt. Die endlose, unermüdliche Wiederholung besteht darin, dass «dieses brave Kind» (G.W. XIII, S. 12) das Spielzeug über das Gitter des mit Vorhängen versehenen Bettchens wirft, wo es nicht mehr sichtbar ist. Ein alter Mann, der Großvater, leistet ihm Gesellschaft. Der ist kein anderer als Freud selbst, dessen Name im Text nicht explizit genannt ist, wohl aber in der Signifikantenkette auftritt, und zwar, wie von Mahony gezeigt, nicht nur auf lexematischer Ebene («freudig»; «erfreulich»), sondern vielmehr in den vereinzelt Phonemen, die das *Fort/Da-Spiel* in Gang setzen, ja dieses erst konstituieren, indem sie es durch paradigmatische Überschneidungen evozieren²⁴.

Obgleich das Kind das Wiederauftauchen dieses «primitiven» Spielzeugs mit dem *Aba-Erlebnis* begrüßt, wiederholt er den ersten Takt des Spiels – das Wegwerfen der Holzspule – unermüdlich, wobei eine eindeutige Erklärung über Sinn und Funktion dieser Inszenierung ausbleibt. Die Laute, mit denen der Knabe seine Gesten begleitet, werden mit Hilfe der Mutter entziffert. Die nun vertraute Szene entsteht im Zeichen des Verlustes und der Trauerarbeit, denn die Mutter ist die vorletzte Tochter der Freuds; in einem Brief an den zukünftigen Schwiegersohn nennt sie der Vater «mein Sonntagskind». Sophie / *sophia*: das Weib als Hüterin eines Wissens, welches das begrifflich-kategoriale Denken unterläuft und eine subversive Logik durchsetzt.

Phantasien, wie sie von der Psychoanalyse mehrmals festgestellt wird, keine unbedeutende Rolle spielt. Der Kultus der Diana Taurica – so erklärt uns Frazer – wurde in Aricia von Orest angesiedelt, als es ihn nach seinen Freveltaten – dem Mord der Mutter und des Thoas – an die Latiumsküste verschlagen hatte. Bei Aricia (*recte*: Nemi) widmete er dem Weiblichen, in der Gestalt der Diana Taurica, i. e. des *Simulacrum*, welches er dem Thoas entführt hatte, einen heiligen Hain. Wie jedem aufmerksamen Leser einleuchten wird, scheint Robert Musil mit seinen Bemerkungen über Ödipus, der sich in Kakanien von Orest bedroht sieht, gar nicht daneben gegriffen zu haben! Siehe auch unten im Text.

²³ Wir wissen doch, wie nach Freud die bedeutungsträchtigsten Entdeckungen seines Lebens alle sieben Jahre stattfanden; diese Theorie, die von seiner Freundschaft mit Fließ herrührt, erwähnt er in einem Brief an Sandor Ferenczi aus dem Sommer 1913 (*Br.*, S. 298).

²⁴ P. J. Mahony, *Freud as a Writer*, a. a. O., Kap. II.

Sophie Freud heiratet 1913 den Fotografen Max Halberstadt und zieht nach Hamburg. Im selben Jahr wird *Das Motiv der Kästchenwahl* verfasst, wo Freud sich mit dem alten König Lear identifiziert²⁵.

Unvermutet, abrupt und erbarmungslos wird Sophie 1920 – mit 26 Jahren und mit dem dritten Kind schwanger – von der damals grassierenden Kriegsepidemie dahingerafft. Der im *Jenseits des Lustprinzips* nicht auftretende Name von Freuds Enkel, Ernst, birgt in sich die Tragik des Lebens und die Misere des vom Menschen selbst verantworteten Kriegsausbruchs. Eine Fußnote drückt den mühseligen, langwierigen Prozess der Hominisation aus: als das Kind nicht mehr *in-fans* war, suchte er seine nunmehr endgültig verschwundene Mutter lange nicht. Dem einfühlsamen Leser begegnet im Schicksal des kleinen Kindes sein eigener Weg durch Elend und Not der *Conditio humana* und sieht sich in jener *Hybris* verfangen, die dem Lebensnarzissmus (im Sinne von André Green) anhaften muss, damit sich das Lustprinzip behauptet und die Fortpflanzung des Menschengeschlechts gewährleistet wird. Wie im Falle des *König Lear* bricht die Kette der Generationen unnatürlich ab, wenn ein Vater seine mit dem dritten Kind schwangere Tochter überlebt und ein paar Jahre später, ratlos und hilflos, den zweiten Enkel – das fragile, intelligente, innig geliebte Heinele – sterben sieht.

Diese unvermutet eintretende Inkongruenz des Textes, der mit der Unerbittlichkeit des Schicksals rechnen muss, lässt sich anhand der Redefiguren, die den Duktus *besetzen* und gewissermaßen parasitieren, veranschaulichen. Wie keine zweite ist diese Arbeit Sigmund Freuds mit Unterbrechungen, Abschweifungen, Wiederholungen, plötzlichen Umkehrungen, Wiederaufnahmen durchsetzt. Es handelt sich dabei um den Versuch, das Undarstellbare eines jenseits des Lustprinzips Liegenden in der Sprache «vorstellig» werden zu lassen, d. h. als Vorstellungsrepräsentanz jenes Horizonts auftauchen zu lassen, wo das Subjekt endgültig untergeht und der Verlust unwiderruflich wird. Die Trauerarbeit, die sich hier abzeichnet, ebnet anderen, gleichfalls folgenschweren Studien den Weg, welche in der Analyse des Unbehagens in der Kultur sowie der Interaktionen zwischen Gruppe und Anführer bahnbrechend wirken²⁶.

Den Kern von *Jenseits des Lustprinzips* bildet ein großes X; als *mathëma* tritt es im IV. Kapitel auf, welches durch Kürzel, mathematische Formeln, Spekulationen philosophischer Natur wie nie zuvor gekennzeichnet ist; das ganze Werk ist übrigens von Abschweifungen in die verschiedenartigsten Gebiete menschlichen Gedankenguts überdeterminiert.

Das Kapitel bezeichnet Freud als «Spekulation, oft weitausholende Spekulation, die ein jeder nach seiner besonderen Einstellung würdigen oder vernachlässigen wird» (GW, XIII, S. 23). Das große X repräsentiert den Buchstaben, welcher den Diskurs parasitiert und alle sorgfältig geschmiedeten Pläne umwirft. Allmählich sucht eine unbekannte Größe das Textgewebe heim, um ihre stille Zerstörungskraft voranzutreiben und sie als Kehrseite des Eros unbehelligt zur Geltung zu bringen.

Ob als unabhängige Variable oder als Zeichen des weiblichen Chromosoms gemahnt das große X an einen Brief an Wilhelm Fließ vom 5. November 1899, in dem Freud bemerkt:

Von der Sexualtheorie hätte ich Dir gerne geschrieben, da ich etwas habe, was plausibel ist und

²⁵ Vgl. den Brief an Sandor Ferenczi vom Juli desselben Jahres, wo jedoch die Aufmerksamkeit auf Anneler gelenkt wird: «Mein nächster Verkehr wird meine kleine Tochter sein, die sich jetzt so erfreulich entwickelt (diese subjektive Bedingung der Kästchenwahl haben Sie gewiß längst erraten)» (7. Juli 1913 – *Briefe*, S. 298). Anna Freud wird nie heiraten, sich des alten, gebrechlichen Vaters annehmen, sein Wissen wie auch sein geistiges Vermächtnis unermüdlich hüten und pflegen und sich selbst als Psychoanalytikerin durchsetzen.

²⁶ Es seien hier – vor- und zurückblickend – folgende Studien erwähnt: *Totem und Tabu* (1913); *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915); *Vergänglichkeit* (1915); *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921); *Das Unbehagen in der Kultur* (1929); *Warum Krieg* (1932).

sich praktisch bestätigt, allein mit dem + + + Weiblichen weiß ich noch gar nichts anzufangen
(Aus den Anfängen ..., S. 259)

Es begegnet uns hier wieder ein Symbol, ein *plus*: in der Arithmetik erlaubt es, die Summe von mindestens zwei Zahlen zu berechnen. In der Algebra stellt es als Addition einen binären, auf den Elementen einer Menge basierenden Rechenvorgang dar, der sowohl die assoziative als auch die kommutative Eigenschaft besitzt, ein neutrales Element zulässt (so dass $n+0 = n$) und zu jedem Element das Gegenteil vorsieht.

Ein Zeichen, das dreimal wiederholt wird, füllt mitten in der Seite eine Lücke aus, indem es auf dem weißen Blatt ein Kreuz bildet. Es kommt dadurch nicht nur die symbolische, sondern auch die imaginäre Ebene ins Spiel: Mütterlich-Matriziales, ungebändigtes Weibliches und Literatur erinnern an den Chiasmus zwischen dem «Wollen» der Freud-schen Frage an Marie Bonaparte und dem auf das Wesen und die Natur des Weiblichen bezogenen «Nicht-Wissen-Wollen» des Mannes, und sei es auch dasjenige des Begründers der Psychoanalyse!

Es genügt, sich die Worte ins Gedächtnis zurückzurufen, mit denen Freud 1932 seine Vorlesung über die Weiblichkeit abschließt. Die Befriedigung der Wissbegierde über das Rätsel des Weiblichen – dieses *un-heimlich* heikle Thema – überlässt er den Dichtern oder aber einer künftigen Wissenschaft:

Wollen Sie mehr über die Weiblichkeit wissen, so befragen Sie Ihre eigenen Lebenserfahrungen, oder Sie wenden sich an die Dichter, oder Sie warten, bis die Wissenschaft Ihnen tiefere und besser zusammenhängende Auskünfte geben kann (G.W., XV, S. 145)

Es bleibt die sture, fast azephalische Wiederholung eines traumatisierten Zustandes und einer Gestik, welche die Potentialität einer Sprachgebärde in sich birgt. Es bleibt der Potentialität des Fort/Da-Spiels: das «brave Kind» wirft seine Holzspule über das Gitter des verhangenen Bettes und findet dabei zur Sprache (*Langue / Parole*). Es bleibt eine *in-fantia*, die sich anschiekt, die Magie der Worte zu entdecken. Über die Gebärden-sprache zur Sprachgebärde durch das Spiel hindurch, das aus der Trennung von der Mutter entsteht. Dieser langwierige Reifeprozess bringt eine mühselige, äußerst anstrengende Trauerarbeit mit sich; ab und zu lässt er eine *anima minima* hindurchschimmern (um es mit Lyotard auszudrücken), von der Freud die ganze Poesie begriffen hat. Daraus hat er in seinem Leben reichlich geschöpft. In *Hemmung, Symptom und Angst* (1925), einem für die so genannten Vorläufer der Kastration grundlegenden Werk, wird das Verschwinden des geliebten Objektes – das schon in *Jenseits des Lustprinzips* das Kind mit seinem eigenen Spiegelbild zustande bringt, wobei er sich als *per-sona*, als Maske im Sinne des imaginären *Moi*, erst wahrnimmt – von der Mutter selbst, und zwar mit der eigenen Figur, inszeniert. Indem sie sich vor ihrem Kleinen das Gesicht mehrmals verdeckt und wieder enthüllt, gewöhnt sie es an das grausame, notwendige Verschwinden ihrer selbst aus seinem Wahrnehmungshorizont (G.W., XIV, S. 202-203).

Auf den Steppunkt hin, wo sich Gebärden-sprache und Sprachgebärde kreuzen, um sogleich getrennt zu werden, begegnet uns Odradek (*Die Sorge des Hausvaters*, 1917) – «die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen», wie Walter Benjamin in seinem bedeutenden Kafka-Essay schreibt²⁷.

Was stellt denn sonst diese merkwürdige Gestalt dar, wenn nicht dieses endlose Spiel, das sich zeitlos wiederholt, um in jenem *inoublieux* zu versinken, das Nicole Loraux in ihren Studien über die griechische Welt der *dike* und der *dammatio memoriae* beschrieben hat²⁸?

²⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor Wiesengrund Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: Bd II/2, S. 431, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1977. Von nun an mit folgender Abkürzung zitiert: G. S.

²⁸ Nach Meinung von Nicole Loraux kommt dieses «inoublieux» der «chose intractable» von Lyotard sehr

Nachdem er Milena all seine Tagebücher anvertraut hat, schreibt Kafka auf:

15.10.1921 – Über M. könnte ich wohl schreiben, aber auch nicht aus freiem Entschluß, auch wäre es zu sehr gegen mich gerichtet, ich brauche mir solche Dinge nicht mehr umständlich bewußt zu machen, wie früher einmal, ich bin in dieser Hinsicht nicht so vergeßlich wie früher, ich bin ein lebendig gewordenes Gedächtnis, daher auch die Schlaflosigkeit (TB, S. 397)

Somit ruft der Prager Schriftsteller jene Syntropie von Ubw. / W.-Bewusstsein-System hervor, welche an und für sich ein *adynaton* repräsentiert. Sie kommt jener äußersten Wachsamkeit des Bewusstseins nahe, wie sie Lévinas am Ende von *Totalité et infini* ausdrückt: «Ist die Ewigkeit eine neue Zeitstruktur oder eine äußerste Wachsamkeit des Bewusstseins?»²⁹, wobei dem Leser die Verantwortung für die ausbleibende Antwort überlassen wird. Gerade dadurch legt der jüdische Philosoph eine Möglichkeit des Denkens frei, in der sich das unendlich Böse des szientistischen Fortschritts, welches allen westlichen Ontologien anhaftet, in seinen verheerenden Auswirkungen herausstellt. Dadurch gelangen wir wieder zu Kafkas Paradoxien, denn in seinen Dichtungen schildert er die Möglichkeit einer andersartigen Logik, welche das rationale Denken subvertiert.

Der Hintergrund für *Die Sorge des Hausvaters*, wo das unheimliche Lachen des Odradeks ohne zu verhallen herumspukt, wird immer noch von der Abreise der Frau abgegeben. Das Weibliche tritt im Text kaum je in personifizierter Form auf. Es kommt uns aber in der verblüffenden Auslegung des Mythems der Sirenen entgegen, das in der kurzen und kurzschlussartigen parabolischen Prosa *Das Schweigen der Sirenen* – ebenfalls 1917 verfasst, wie die meisten anderen Arbeiten Kafkas aber erst postum veröffentlicht – zum Besten gegeben wird.

Diese nur scheinbar fehlende, wahrlich strukturierende Präsenz werde ich, wiederum auf André Green zurückgreifend, als *réserve de l'incrédible* bezeichnen. Es ist jener Kern der primären Mutter-Kind-Beziehung, auf den das schöpferische Subjekt zusteuert, obwohl ihm nur zum Scheitern verurteilte Annäherungsversuche gestattet sind: wenn es ihm unvermittelt zu nahe käme, dann liefe es Gefahr, sich auf ewig daran zu verlieren.

So besteht die List des Kafkaschen Odysseus darin, sich selbst und seine Reisefahrten vor dem Gesang der Sirenen zu schützen; indem er sich Wachs in die Ohren stopft und am Mast festschmieden lässt, bündigt und bezwingt er die Triebe:

Die Trieblehre ist sozusagen unsere Mythologie. Die Triebe sind mythische Wesen, großartig in ihrer Unbestimmtheit. Wir können in unserer Arbeit keinen Augenblick von ihnen absehen und sind dabei nie sicher, sie scharf zu sehen (Freud, *Neue Folge*, 1932 – G.W., XV, S. 101)

In einem seiner letzten Werke – *Endliche und unendliche Analyse* (1937) – befasst sich Freud mit den Schwierigkeiten, die sich aus der Bändigung der Triebe ergeben. In dieser Arbeit benutzt er den selben Terminus, dessen er sich schon in *Das ökonomische Problem des Masochismus* (1924) bedient hatte, um den Prozess zu bezeichnen, durch welchen die Libido den herrschenden Todes- bzw. Destruktionstrieb unschädlich macht. Es lohnt sich, die Passage zu zitieren, in der Freud von einer «Bändigung des Todestriebes durch die Libido» spricht:

Die Triebvermischung mag unter gewissen Einwirkungen einer Entmischung derselben entsprechen. Wie groß die Anteile der Todestribe sind, welche sich solcher Bändigung durch die Bindung an libidinöse Zusätze entziehen, läßt sich derzeit nicht erraten (G.W., XIII, S. 376-377)

Schon im *Entwurf einer Psychologie* aus dem Jahre 1895 hatte Freud von «gebändigten Erinnerungen» gesprochen. Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass in *Das Schwei-*

nahe – vgl. N. Loraux, *Sur l'amnésie et son contraire* in Yerushalmi – Loraux – Mommsen – Milner – Vattimo, *Usages de l'Oubli*, Paris, Seuil, 1988.

²⁹ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'Exteriorité*, Nijhoff, La Haye 1961 (Übersetzung von r. m.).

gen der Sirenen ausdrücklich vom «Gebinde Ketten» gesprochen wird. Es wird auch erzählt, wie Odysseus «an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte» und sogar das furchtbare Schweigen der Sirenen überhörte:

Sie aber – schöner als jemals – streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen. / Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.³⁰

Denn die Sirenen – mit dem verführerischen Anlitz, dem schaurigen Haar und den Tod bringenden Krallen ausgestattet – wenden alle Mittel an, um jenen glückseligen, unbeweglichen, in sich ruhenden Blick zu fangen; der Held ist aber in seiner Geistesabwesenheit schon weit von ihnen entfernt:

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ

Bei der Kafkaschen Umpolung des griechischen Mythos stößt man auf die dichterische Formulierung des Freud'schen Gedankengangs. Außerdem bleibt dem Sagen, vor allem aber dem dichterischen Sagen, noch immer etwas hinzuzufügen – und sei es einfach nur ein Anhang von ein paar Zeilen, welcher eine unverhoffte Wende eintreten lässt:

Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.³¹

Wir haben es am Ende mit einer «Verkehrung ins Gegenteil» als Abwehrmanöver zu tun und nicht mit einer «Wendung gegen die eigene Person». Letztere führt – wie in *Das ökonomische Problem des Masochismus* hervorgehoben wird – zur «kulturelle[n] Triebunterdrückung» (G.W., XIII, S. 383) und ebnet dadurch dem stetig wachsenden, unausweichlichen Unbehagen in der Kultur den Weg: «du bist doch Jude und weißt, was Angst ist»³², so schreibt Kafka an Milena.

Die so feinfühlig gespürten hegemonialen Bestrebungen der westlichen Zivilisationsarbeit wusste Kafka wohl, auf die Verwerfung des Ostjudentums zurückzuführen, dessen sich so viele Westjuden schämen mussten:

Ich habe eine Eigentümlichkeit, die mich von allen mir Bekannten nicht wesentlich, aber graduell sehr stark unterscheidet. Wir kennen doch beide ausgiebig charakteristische Exemplare von Westjuden, ich bin, soviel ich weiß, der westjüdischste von ihnen, das bedeutet, übertrieben ausgedrückt, daß mir keine ruhige Sekunde geschenkt ist, nichts ist mir geschenkt, alles muß erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat, auch das muß erworben werden, das ist vielleicht die schwerste Arbeit, dreht sich die Erde nach rechts – ich weiß nicht, ob sie das tut – müßte ich mich nach links drehen, um die Vergangenheit nachzuholen.³³

Franz Kafka starb am 3. Juni 1924: die von verbrannten Leichen verpestete Luft der nationalsozialistischen Vernichtungslager blieb ihm erspart; wohl hatte er sie in den letzten Zeiten schon mehrmals gerochen, als er verzweifelt und heiter nach Atem rang und dabei seine letzten Geschichten erfand.

³⁰ Franz Kafka, *Erzählungen*, Fischer, Frankfurt a. Main, 1993, S. 304-305.

³¹ Ebd., S. 305.

³² Franz Kafka, *Briefe an Milena*, Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1965, S. 67.

³³ Ebd., S. 247.

Und doch: der Kafkasche Odysseus, mit Tinte und Feder bewaffnet, weiß es besser, denn es gibt eine noch größere List als die von seinem griechischen Vorfahren angewandte. Sie besteht darin, dem Schweigen der Sirenen durch den Gesang des *poiein*, welches der Atemnot abgerungen wird, beizukommen, ihm die Melodie der Schrift gegenüberzustellen, und bestünde diese auch nur im Röcheln des Körpers, dessen Präsenz sich im elendlichen, unaufhaltbaren, störrischen Vorangehen der organischen Prozesse auf den Tod hin ankündigt. Der abgemagerte, entfleischte Körper des Schriftstellers Franz Kafka schützt sich vergebens vor unübersehbaren Gefahren, denn das Ich will nichts davon wissen, dass eben der Körper, der es birgt, sein tödlicher Feind ist (*Der Bau*). Wenn eine derartige Verleugnung am Werk ist, dann kündigt sich eine noch nie da gewesene dichterische Berufung – «Ich bin Ende oder Anfang» hatte Kafka einmal geschrieben – durch körperliche Geräusche an. So eine Begabung kann nur im Fleisch und Blut entstehen und hört sich so an, als wäre sie das Winseln eines Kätzchens im Laufe einer vom Schein des Kometen durchleuchteten Nacht, was sie als wahrhaftige *écriture du dés-astre* kennzeichnet, welche dem Schriftsteller auf Leben und Tod zu Leibe rückt:

Kometennacht 17./18. Mai [1910] Mit Blei, seiner Frau und seinem Kind beisammengewesen, mich aus mir heraus zeitweilig gehört, wie das Winseln einer jungen Katze beiläufig, aber immerhin (TB, 12).³⁴

Es ist da ein Sich-Wälzen mit sich selbst, ein wütender Kampf mit dem eigenen Körper, den – nach gewissen Tagebucheinträgen, welche dem autoskopischen Empfinden sehr nahe kommen – Kafka mit den eigenen Zähnen zerfleischen würde: ein *sparagmós*, eine *aikía* ohnegleichen. Und doch wird der kundige Leser hier zweifelsohne die Präsenz der *ruach* wiedererkennen, die alle Werke des jüdischen Gottes durchzieht und den Menschen selbst ins Leben ruft³⁵.

Im dritten Kapitel von *Das Ich und das Es* (1923) bemerkt Freud:

Immer wieder machen wir die Erfahrung, daß die Triebregungen, die wir verfolgen können, sich als Abkömmlinge des Eros enthüllen. Wären nicht die im «Jenseits des Lustprinzips» ausgestellten Erwägungen und endlich die sadistischen Beiträge zum Eros, so hätten wir es schwer, an der dualistischen Grundanschauung festzuhalten. Da wir aber dazu genötigt sind [es lässt sich hier nochmals *Ananke*, *Freuds treue Gefährtin*, wiedererkennen, r. m.], müssen wir den Eindruck gewinnen, daß die Todestriebe im wesentlichen stumm sind und der Lärm des Lebens meist vom Eros ausgeht (G.W. XIII, S. 275).

Konfrontiert man obige Überlegung mit folgender aus *Das Unbehagen in der Kultur*: «Die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden» (1929 – G.W. XIV, S. 458), so gehört die «Stummheit», welche einem schon in den Essays von 1913 und von 1923 entgegenkommt, zum Todestrieb. Als solche bereitet sie die Rückkehr der Frau als *mater-materia*, *natura naturans*, reine *phoné* bei den Dichtern, die uns begegnet sind, und wird somit zum *poietischen* Prinzip des Lebens, welches erst nach dem langwierigen, tief schürfenden Durcharbeiten des Schreibprozesses seine vollkommene Bestimmung gewinnt. Derart umgestaltet gibt diese schweigsam singende Präsenz den Rahmen zum Rilkeschen Bericht des Odysseus im Gedicht *Die Insel der Sirenen* ab:

Wenn er denen, die ihm gastlich waren,
spät, nach ihrem Tage noch, da sie
fragten nach den Fahrten und Gefahren,
still berichtete: er wußte nie,

³⁴ Dass die Phantasie des Schriftstellers ihn in Bezug auf das richtige Datum irren lässt – es handelt sich tatsächlich um die darauf folgende Nacht (vgl. Franz Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, Fischer, Fr. – Main, 1990: *Kommentarband*, S. 13) – besagt viel über das *Proton Pseudos*, welches jeder authentischen Eingebung zugrunde liegt.

³⁵ Vgl. Rosalba Maletta, «L'avventore intempestivo». *Alcune riflessioni sull'ultimo Kafka*, in *Studia Theodisca IX*, hrsg. v. Fausto Cercignani, Cuem, Milano, 2002, S. 109-155.

wie sie schrecken und mit welchem jähen
 Wort sie wenden, daß sie so wie er
 in dem blau gestillten Inselmeer
 die Vergoldung jener Inseln sähen,
 deren Anblick macht, daß die Gefahr
 umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen
 und im Wüten, wo sie immer war.
 Lautlos kommt sie über die Matrosen,
 welche wissen, daß es sofort auf jenen
 goldnen Inseln manchmal singt –,
 und sich blindlings in die Ruder lehnen,
 wie umringt
 von der Stille, die die ganze Weite
 in sich hat und an die Ohren weht,
 so als wäre ihre andre Seite
 der Gesang, dem keiner widersteht.³⁶

Wenn wir jetzt den Musilschen Odysseus in Betracht ziehen, so werden seine abenteuerlichen Irrfahrten in einem der schönsten *Bilder* aus *Nachlaß zu Lebzeiten* zusammen mit dem wunderkräftigen Fischfang der Apostel heraufbeschworen. Es kommt somit zu jener mehrschichtigen mythopoietischen Überlagerung, welche Freud und Frazer gleichermaßen faszinierte, denn die unerschöpfliche Schatzgrube der Mythen, selbst mythopoietisch wirkend, hat es immer verstanden, die Menschheit durch Dichtungen und Ver(s)dichtungen in Bann zu halten.

Wenn wir jetzt einen Vergleich mit dem homerischen Odysseus anstellen – was in unseren Diskurs auch mehr und mehr hineinpasst – so dürfen wir die Ausschlag gebende Rolle des Weiblichen in der Erzählung seiner Heldentaten nicht unterschätzen. Auf den Inseln der Phäaken gestrandet und von der weißgekleideten, jungfräulichen Nausikaa zu ihren Eltern geführt, verbeugt sich Odysseus auf den Rat des anmutigen Mädchens hin vor Aretes, der tugendreichen Königin mit dem sprechenden Namen, welche schweigsam, feierlich und still der Erzählung seiner Irrfahrten zuhört. Grillparzer prägte die Bezeichnung von Wien als der Phäaken-Stadt³⁷, was mit der Landung des Odysseus in Kakanien zusammenhängt und die Musilsche Auslegung sowie Neugestaltung der griechischen *metis* als Trope der Ironie und der ätzenden Kritik auch begründet und rechtfertigt.

Wiederum bedeutsam für die Fragestellung vorliegenden Aufsatzes sind die Beobachtungen Winnicotts über die Fähigkeit des Kindes, in Anwesenheit der Mutter allein zu sein und sich selbst Gesellschaft zu leisten. Gerade dadurch eignet es sich jene mental-symbolische Funktion an, die ihm erlaubt, sich als selbständiges Subjekt zu entwickeln und zu erleben. Wenn Trennungs- und Verlustangstzustände ohne beeinträchtigende Folgen verarbeitet werden, können sie der freien Entfaltung der Kreativität dienen. Derlei Überlegungen ebnen dem künstlerischen Schaffen den Weg, denn im schöpferischen Schreibprozess, welcher ein potenziertes Durcharbeiten unbewusster Erlebnisse fordert, findet der Schriftsteller, der Verlust und Trauerarbeit ertragen hat, wieder zur schützenden Mutter-Imago, und zwar als jener Stimme, welche im Inneren spricht: *«she ditto dentro»* (Dante Alighieri). Diese gesteigerte Präsenz strukturiert das dichterische Verfahren, welches rhythmisch gestaltet, betont und skandiert, als *«katastrophenartige Veränderung»* im Sinne W. R. Bions oder, wenn man so will, als Kehrseite und *skandalon* der Kultur die Subversion des Subjektes sowie des vergesellschafteten Lebens vorantreibt.

³⁶ Rainer Maria Rilke, a. a. O., S. 515-516. Das Gedicht, das zur Sammlung *Der Neuen Gedichte anderer Teil* gehört, wurde zwischen dem 22. 8. und dem 5. 9. 1907 in Paris verfasst. Wie der Brief an Clara Westhoff-Rilke vom 18. 2. 1907 bezeugt, geht es auf einen Aufenthalt in Capri zurück. Bei einer Wanderung am Berg Solaro bewunderte Rilke die drei Inseln der Sirenen im Golf von Salerno, welche ihn an Odysseus denken ließen.

³⁷ Über dieses Thema vgl. Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca*, Einaudi, Torino 1963 wie auch Riccardo Morello, *Nel segno di Saturno. Studi su Grillparzer*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003.

Sagen und Versagen der Dichtung

Ainsi l'inconscient se manifeste toujours comme ce qui vacille dans une coupure du sujet – d'où resurgit une trouvaille, que Freud assimile au désir – désir que nous situerons provisoirement dans la métonymie dénudée du discours en cause où le sujet se saisit en quelque point inattendu.

Jacques Lacan

Obige Überlegungen lassen sich am Beispiel von Krisenzeiten im kreativen Prozess veranschaulichen, die sich oft als vorübergehendes Versiegen der dichterischen Ader ankündigen. In den meisten Fällen werden sie durch eine stürmische Schaffensphase überwunden, welche der Schöpfer nicht zu erklären weiß. Man denke an die Worte, mit denen Rilke der Prinzessin von Thurn und Taxis den inneren Sturm schildert, der im Februar 1922, nach einer Pause von zehn Jahren, ihn dazu bewog, die *Duineser Elegien* in einem Zug zu vollenden, fast ohne Nahrung und völlig schlaflos:

Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht, – an Essen war es nicht mehr zu denken, Gott weiß, wer mich genährt hat. / Aber nun ists. Ist. / Amen. / Ich habe also dazu hin überstanden, durch alles hindurch. Durch Alles. Und das wars ja, was not tat. Nur dies.³⁸

«Suchen hat seine Zeit, verlieren hat seine Zeit; behalten hat seine Zeit, wegwerfen hat seine Zeit» (*Prediger* 3, 6) und noch dazu: «Was geschieht, das ist schon längst gewesen, und was sein wird, ist auch schon längst gewesen; und Gott holt wieder hervor, was vergangen ist» (*Prediger* 3, 15), ermahnt uns der gehämmerte, abgehackte Sprachduktus des *Qobélet*.

Die Dichtkunst hat es in der Tat schon immer verstanden, diese Punkt-Zeit, die jenseits von *aion*, *chrónos*, *kairós* anzusiedeln ist, zu gestalten, ihr Sinn und Form zu verleihen.

Kunst beschwört eine unvordenkliche Zeit herauf, in der die Sprache zum ersten Mal den Körper sprechen ließ, um sogleich nach der verlorenen Spur zu suchen und ihr nachzutruern. Es ist jene mythische Zeit, da das Subjekt für das Erlebte, welches erst *nachträglich* Form und Bedeutung annimmt, noch nicht vorhanden ist. Es ist jene Zeit vor allen Zeiten, in der die Verschmelzung mit dem Leib der Mutter nicht symbolisiert werden konnte.

Der Körper *in-fans* spricht in der Hilflosigkeit, und die Mutter hält ihn (*holding*) durch ihre eigene Fähigkeit zur *réverie*. Die Mutter sagt aus den Gebärden und den Gesichtsausdrücken ihres Kleinen vorher und gibt somit den Takt zur ersten, notwendigen, unvermeidlichen Gewalt der Interpretation, welche in das endlose, metonymische Treiben der Sprache einmündet, und doch beharrlich bei jener dem Mythos seit jeher übergebenen Vorhersagung verweilt.

Vielleicht sind die Dichter, mit denen ich mich des öfteren befasse, jenem unerreichbaren Kern, dem tiefsten Abgrund des intimsten und verborgensten Selbst so nahe gekommen, dass sie sich an der Flamme ihrer eigenen Schöpfung verbrannten. Man lese nur Rilke oder Kafkas Tagebucheintragungen; dort ist es so, als könnte das schaffende Subjekt nicht umhin, sich am Docht der eigenen Erzählung zu verzehren:

Der Erzähler – das ist der Mann, der den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen.³⁹

Wie uns Walter Benjamin unübertrefflich zeigt, spricht noch immer darin das *Mütterlich-Matriciale* jeden Anfangs. Es handelt sich um das Primäre und Archaische, welches jeder künftigen Projektfähigkeit, jedwedem Tun und Treiben innewohnt. Wenn es so ist, dann

³⁸ Rainer Maria Rilke, *Briefe. 1914-1926*, Bd. I-II, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950: Bd. II, S. 309-310.

³⁹ Walter Benjamin, *Der Erzähler* in G. S., II/2, S. 464-465.

wäre die Kreativität als Gabe und Aufgabe zu verstehen, welche das Weibliche an das schaffende Subjekt weitergibt, so dass es damit seine Mitmenschen reichlich beschenkt:

Noeggerath frappte mich, indem er bei dem Bericht über die Heilkräfte, die in den Händen seiner zweiten Frau gewohnt hätten die Bewegungen dieser schmerzstillenden, heilenden Hände mit den Worten kennzeichnete: Diese Bewegungen waren höchst ausdrucksvoll. Man hätte aber ihren Ausdruck nicht beschreiben können – es war als ob sie eine Geschichte erzählten. Nun geben die Merseburger Zaubersprüche ein Beispiel – gewiß nur eines unter vielen – der Heilung durch erzählen. Es ist auch bekannt, wie die Erzählung, die der Kranke beim Arzt zu Beginn der Behandlung hören läßt, schon den Anfang eines Heilprozesses darstellen kann. Die Frage entsteht: ob nicht jede Krankheit heilbar wäre, die sich auf einem genügend breiten, tiefen Strom des Erzählens verflößen ließe? Es fällt darauf noch ein helleres Licht, wenn man bedenkt, daß Schmerz sich nicht erzählen läßt, gewissermaßen als Damm die Lebensäfte absperrt, die, als Nebenflüsse in den großen epischen Strom des Daseins – des erzählbaren Lebens – münden wollen.⁴⁰

Der Text wurde in *Denkbilder* mit Änderungen veröffentlicht. Es ist doch interessant, einen Vergleich mit der gedruckten Fassung anzustellen, wo die Mutter-Kind-Beziehung explizit thematisiert wird:

Das Kind ist krank. Die Mutter bringt's zu Bett und setzt sich zu ihm. Und dann beginnt sie, ihm Geschichten zu erzählen. Wie ist das zu verstehen? Ich ahnte es, als N. mir von der sonderbaren Heilkraft sprach, die in den Händen seiner Frau gelegen habe. Von diesen Händen aber sagte er: «Ihre Bewegungen waren höchst ausdrucksvoll. Doch hätte man ihren Ausdruck nicht beschreiben können ... Es war, als ob sie eine Geschichte erzählten.» Die Heilung durch Erzählen kennen wir schon aus den Merseburger Zaubersprüchen. Es ist ja nicht nur, daß sie Odins Formel wiederholen; vielmehr erzählen sie den Sachverhalt, auf Grund von dem er sie zuerst benutzte. Auch weiß man ja, wie die Erzählung, die der Kranke am Beginn der Behandlung dem Arzte macht, zum Anfang eines Heilprozesses werden kann. Und so entsteht die Frage, ob nicht die Erzählung das rechte Klima und die günstigste Bedingung manch einer Heilung bilden mag. Ja ob nicht jede Krankheit heilbar wäre, wenn sie nur weit genug – bis an die Mündung – sich auf dem Strome des Erzählens verflößen ließe? Bedenkt man, wie der Schmerz ein Staudamm ist, der der Erzählungsströmung widersteht, so sieht man klar, daß er durchbrochen wird, wo ihr Gefälle stark genug wird, alles, was sie auf diesem Wege trifft, ins Meer glücklicher Vergessenheit zu schwimmen. Das Streicheln zeichnet diesem Strom ein Bett.⁴¹

Wiederum über die Metapher der Schrift führt uns Freud in jener für die Entwicklungen der Psychoanalyse so wichtigen Arbeit – *Über die weibliche Sexualität* (1931) – zur Mutterbindung zurück. Es handelt sich in diesem Falle um die primäre Beziehung des weiblichen Kindes zu seiner Mutter. Freud erahnt hier die Ursache der Angst, von der Mutter aufgefressen zu werden. Hinter dem Medusenhaupt der Kastrationsangst tut sich das chthonische Gesicht der anastomotischen Sphinx sowie jenes der sich ewig wandelnden, doch, wenn nicht gerade deswegen, sich selbst treu bleibenden Diana Ephesia hervor. Worte und Figuren sind im Freudschen Sprachduktus derart zusammengefügt, dass sie die bedrohende Präsenz eines kaum bezwingbaren, unzerstörbaren heimlich / unheimlichen Urtümlichen verraten, welchem durch die Kulturarbeit nicht beizukommen ist:

Die Einsicht in die präödpale Vorzeit des Mädchens wirkt als Überraschung, ähnlich wie auf anderem Gebiet die Aufdeckung der minoisch-mykenischen Kultur hinter der griechischen. / Alles auf dem Gebiet dieser ersten Mutterbindung erschien mir so schwer analytisch zu erfassen, so altersgrau, schattenhaft, kaum wiederbelebbar, als ob es einer besonders unerbittlichen Verdrängung erlegen wäre. [...] Denn dies scheint die überraschende, aber regelmäßig angegriffene Angst, von der Mutter umgebracht (*aufgefressen?* – Hervorhebung von r. m.) zu werden, wohl zu sein (G.W., XIV, S. 519)

Die Frau als schweigende Anwesenheit, vielmehr als poetische Abwesenheit, besetzt das gesamte Rilkesche *Corpus*. Es lohnt sich, nochmals unsere Aufmerksamkeit auf Or-

⁴⁰ Handschriftliche Aufzeichnung von *Erzählung und Heilung* – Benjamin-Archiv, Ms 749. Sie stammt wahrscheinlich von Frühjahr oder Sommer 1932 (G. S., IV/2, S. 1007).

⁴¹ Walter Benjamin, G. S., IV/1, S. 430.

pheus. Eurydike. Hermes und auf *Insel der Sirenen* zu lenken. Diese Gedichte scheinen die einprägsamste Ver(s)-dichtung, die sinnvollste Gerinnung – die hier auch in der wortwörtlichen Bedeutung von Blutgerinnsel zu verstehen ist – von dem, was vorliegende Arbeit über *dynamis* und Entwicklung der Schaffensprozesse erörtert. Das, was die Fusion mit dem Mutterleib an Erinnerungsspuren hinterlässt, erfährt im schöpferischen Schreibprozess durch Anwendung von rhythmischen, melodischen, prosodischen Merkmalen eine Läuterung. Gebühlich verschleiert und unwissentlich durchgearbeitet erreicht dieses fieberhafte, höchst gefährliche Sich-Heran-Wagen an die Matrize als poliertes Endprodukt den Rezipienten.

Wenn man die soeben erwähnten Gedichte in Betracht zieht und leise skandiert, dann leuchtet einem sofort ein, in welchem Maße die abwesende Anwesenheit des vom Namen des Vaters unerreichbaren mütterlichen Kerns diese außerordentlichen Texte prägt und gestaltet. Ihnen verleiht jenes strukturierende Undarstellbare Gesang, Form und Inhalt. Wenn man sich der Melodie hingibt, so bekommt man den Eindruck, als wiegte eine Mutter ihr Kind durch die reine *phoné*. Novalis *docet* an dieser Stelle, er liefert das Vorbild:

Was quillt auf einmal so ahndungsvoll unter Herzen, und verschluckt der Wehmut weiche Luft? Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst du empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt – ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt. [...] Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.⁴²

Man denke ferner an den Tanz der Verse, der Lexeme, der phonematischen Verkettungen, welche Rilke in *Die Sonette an Orpheus* aneinanderreicht, indem er einen stolzen Gesang auf das Unausdrückliche, Undarstellbare aller Anfänge anstimmt. Hier – wie auch in den *Duineser Elegien* – wird der Verlust zur Fülle, zur Blüte der Schöpfung in der *Unio mystica* mit dem Göttlichen:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter / dir, wie der Winter, der eben geht. / Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter, / daß, überwintert, dein Herz überhaupt übersteht. // Sei immer tot in Eurydike –, singender steige, / preisender steige zurück in den reinen Bezug. / Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige, / sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug. // Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, / daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal. // Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen / Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen, / zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.⁴³

Und ist es reiner Zufall, wenn Lacan im *Seminar XI* die Beziehung des Psychoanalytikers zum Unbewussten dadurch erläutert, dass er die Gestalt des Orpheus evoziert, welcher seine Eurydike zweimal verliert?

Wenn ich mich zu einer Metapher hinreißen lassen darf, so ist die zweimal verlorene Eurydike die wohl treffendste Darstellung, die wir von der Beziehung des Orpheus-Analytikers mit dem Unbewussten im Mythos bieten können.⁴⁴

⁴² Es handelt sich um die erste *Hymne an die Nacht*. Sie wird zitiert nach: *Novalis Werke*. Studienausgabe, hrsg. und kommentiert von G. Schulz – zweite, neubearbeitete Auflage, C. H. Beck, München, 1981, S. 42.

⁴³ Rainer Maria Rilke, a. a. O.; Bd. II: *Gedichte 1910 bis 1926*, S. 263-264. Die Sonette wurden 1922 vollendet, erst ein Jahr später, 1923, veröffentlicht.

⁴⁴ Vgl. J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Seuil, Paris, 1973, S. 27. Übersetzung von r. m.

Es ist wiederum die Anwesenheit dieser Abwesenheit, die Freud in dem kurzen, ein-sichtsreichen Text *Vergänglichkeit* durch die rhetorischen Figuren der Verkehrung ins Gegenteil, der Verschiebung und der Entstellung zutage fördert. Dieser Mangel begleitet den auktorialen Erzähler, also Freud selbst, und den jungen Dichter (Rainer Maria Rilke) bei einer Bergwanderung in der Gestalt des «schweigsamen Freundes», welcher dem Zwiegespräch zuhört, sich aber jedweder Äußerung über Sinn und Zweck des Menschenlebens enthält⁴⁵.

Die Landschaft mit den Verwüstungen des Krieges erinnert an diejenige, welche Robert Musil in *Nachlaß zu Lebzeiten* so lebendig und einprägsam heraufbeschwört. Der «schweigsame Freund» scheint tatsächlich Lou Andreas Salomé gewesen zu sein, die Freundin und Vertraute der Freuds, deren leeren Platz der Begründer der Psychoanalyse unverwandten Blickes jedesmal anstarrte, wenn sie bei den Mittwochversammlungen fehlte.

Obgleich sich Freud in *Vergänglichkeit* erbittert und bedächtig gegen den Krieg und die dadurch entstandenen Verwüstungen äußert, schließt er die kleine Arbeit mit der Hoffnung auf Wiederaufbau und auf ein würdiges Zusammenleben der Menschen untereinander. Ganz andere Töne schlägt er 1920 in *Jenseits des Lustprinzips* an, als die Erforschung einiger wiederkehrender Phänomene, die sich keineswegs auf das Lustprinzip zurückführen lassen, eine bedeutungsschwere Wende in der Geschichte der Psychoanalyse markiert, die – wenn auch implizit – in *Das Motiv der Kästchenwahl* schon vorhanden war. Daran wird Freud nunmehr festhalten, obwohl so eine Entscheidung schwer wiegende Spaltungen wie auch bittere Vergrämungen innerhalb der psychoanalytischen Bewegung mit sich brachte und immer noch umstritten ist.

Wenn Schweigen auf das Vorhandensein eines Todestriebes schließen lässt, so sind doch Gesang, Wort, Schreibakt mit der Wiedergutmachung der Kriegsverwüstungen verbunden. Der Mensch, nunmehr ein «Prothesengott» (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929, G.W., XIV, S. 458), verfolgt ein größenwahnsinniges Projekt, welches darauf angelegt ist, seine ursprüngliche Hilflosigkeit zu verleugnen und die Natur zu plündern. Dieselbe Natur, die mit dem weiblichen Prinzip assoziiert wird, fordert das Leben zurück, welches ihr jegliches Lebewesen bei der Geburt schuldig bleibt. Im Jahre 1929 zeigt *Das Unbehagen in der Kultur*, wie die Menschheit in ihrem Willen, Gott zu ähneln, nicht glücklicher geworden ist, obwohl sie sich mit immer besser werdenden, in Zukunft noch perfekteren prothesischen Organen ausstattet. Im dritten Jahrtausend halten viele von uns es für kaum möglich, dass die von de Kerckhove und anderen Medientheoretikern postulierte *connected intelligence* in der Lage sei, die Psychoanalyse als unausgesetzte, scharfe Überwachung eines nie zur Ruhe kommenden, unendlich kritischen Erkenntnisprozesses zu ersetzen:

Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich viel zu schaffen. [...] Ferne Zeiten werden neue, wahrscheinlich unvorstellbar große Fortschritte auf diesem Gebiet der Kultur mit sich bringen, die Gottähnlichkeit noch weiter steigern. Im Interesse unserer Untersuchung wollen wir aber auch nicht daran vergessen, daß der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt (ebd., S. 451)

Auch Franz Kafkas *Das Schweigen der Sirenen* erzählt uns von einem anders gearteten Gesang, ähnlich der «ersehten Nahrung» des Ungeziefers, das einmal ein Mensch war und sich nach der kreatürlichen Dimension des Menschenwesens sehnt. Die Kommunikationsfähigkeit – die phatische Funktion – ist der Kafkaschen Welt abhanden gekommen, und es ist so, als würde die poetische Funktion vom Schriftsteller potenziert, da er

⁴⁵ Die kurze, bedeutsame Arbeit wurde im November 1915 für die Berliner Goethe-Gesellschaft als Beitrag zum Band *Das Land Goethes* verfasst (G.W., X, S. 358-361).

sich im wahrsten Sinne des Wortes zum Resonanzkörper seiner erfundenen Gestalten macht.

Mehr denn je bietet sich bei Rainer Maria Rilke und Franz Kafka – von Paul Celan, dessen dichterische Leistungen ich hier nicht einmal flüchtig erwähnen kann, ganz zu schweigen – das Weibliche im Sinne des Mütterlich-Matrizialen als Schlüssel zu der archaischen Gebärdensprache des schöpferischen Subjekts. In diesem a-topischen Zwischenreich begegnen uns die Erinnerungsspuren jener ersten unsäglichen, sagenhaften Verbindung, welche sich sprechen und aussprechen lässt, indem sie in die Schrift übergeht und in ihr aufgeht. Dieses manchmal so freudig und frohlockend erlebte, manchmal aber so destruktive Sich-Herantasten an den mütterlichen Kern der Matrize lässt ein Gewebe, ein Netz entstehen, von dem Freud – ein wenig scherzhaft, aber nicht zu sehr – behauptet, es handle sich um den Beitrag der Frau zur Kulturgeschichte:

Man meint, daß die Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine Technik erfunden, die des Flechtens und Webens. Wenn dem so ist, so wäre man versucht, das unbewußte Motiv dieser Leistung zu erraten. Die Natur selbst hätte das Vorbild für diese Nachahmung gegeben, indem sie mit der Geschlechtsreife die Genitalbehaarung wachsen ließ, die das Genitale verhüllt. Der Schritt, der dann noch zu tun war, bestand darin, die Fasern aneinander haften zu machen, die am Körper in der Haut staken und nun miteinander verfilzt waren. Wenn Sie diesen Einfall als phantastisch zurückweisen und mir den Einfluß des Penismangels auf die Gestaltung der Weiblichkeit als eine fixe Idee anrechnen, bin ich natürlich wehrlos (XXXIII. Vorlesung – Über die Weiblichkeit – Neue Folge – 1932 – G.W., XV, S. 142).

Ein Blick auf die berühmten Weberinnen des Mythos, des Epos, der Religionen würde übrigens genügen, um den eigentlichen Sinn der Freudschen Pointe zu begreifen.

Es wäre daher ratsam, das *Sottisier* von «Political Correctness» außer Acht zu lassen, um darauf hinzuweisen, wie der Schleier als auch die Verschleierung dem ursprünglichen Spiel der Mutter mit ihrem Kind den Takt angeben. Die Mutter verbirgt sich das Gesicht vor dem *in-fans*, damit dieses ihre Abwesenheit wahrnehmen und ertragen lerne. Dadurch, dass das kleine Kind diesen grundlegenden, identitätsstiftenden Mangel durch das eigene Phantasieren ersetzt, leistet es sich Gesellschaft und findet dabei zur Sprache. Die Anwesenheit der Abwesenheit, die in der Sprachgebärde insistiert und zur Gestaltung gelangt, spielt eine Ausschlag gebende Rolle in der Entwicklung des symbolischen Denkens. Das Begehren (*désir*) bahnt sich hier seine eigenen gewundenen Wege und setzt dabei die Geheimnisse der Kreativität und der *ars inveniendi* in Gang:

Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, der imstande war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt. Also Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges wie an der Schnur des durchlaufenden Wunsches aneinandergereiht (Der Dichter und das Phantasieren – 1907, G.W., VII, S. 217-218)

Da wird die Abstraktion zum Reichtum: indem es Geschichten erfindet, findet das sich selbst überlassene Subjekt zur eigenen Bestimmung, die es jetzt imstande ist, auf Futur II zu konjugieren, sodass die Textur vergangener Geschehe, für die es noch nicht da war, an die zukünftige Entwicklung anknüpft. Mit seiner *pótesis* durchmisst der Dichter noch nie erkundete Seelengegenden, in denen die Trauer ausklingt, um den schöpferischen Akt zu fördern, der im Symbolischen anzusiedeln ist.

Es ist übrigens Freud selbst, welcher solcher Verschleierungen bedarf, als er die «Hexe Metapsychologie» heraufbeschwört:

Man muß sich sagen: «So muß denn doch die Hexe dran». Ohne metapsychologisches Spekulieren und Theoretisieren – beinahe hätte ich gesagt: Phantasieren – kommt man hier keinen Schritt weiter (Endliche und unendliche Analyse – 1937, G.W., XVI, S. 69)

Penelope (der Name, der aus einer phönizischen Wurzel stammt, bedeutet «Ente» und spielt auf die Treue dieses Tieres an), Kalypso (diejenige, welche verbirgt und sich verbirgt), Kirke (Habicht, mit Andeutung auf ihre magische Kraft), der Schleier der Maja, jener von der Jungfrau Maria und der Veronika: Unentwegt webt das Weibliche und es ist so, als ob der Rhapsode und Odysseus / *Outis* nichts anderes könnten, als in der Zeit zu sein, in der sie sich selbst zu *res gesta* erheben. Dabei verarbeiten und durcharbeiten sie die Rückseite jenes schweisgsamen, außerordentlich verfilzten Gewebes, welches als mitteilbare Erzählung weitergegeben wird:

Schneewittchens Mutter näht und draußen schneit es. Je stiller es im Land wird, desto mehr kommt dieses stillste Hausgeschäft zu Ehren. Je früher am Tag es dunkel wurde, desto öfter erbaten wir die Schere. Eine Stunde verbrachten nun auch wir mit unsern Augen der Nadel folgend, von der trüg ein dicker, wollener Faden herunterhing. Denn ohne es zu sagen, hatte jedes sich seine Ausnahmsachen vorgenommen – Pappteller, Tintenwischer, Futterale –, in die es nach der Zeichnung Blumen nähte. Und während das Papier mit leisem Knacken der Nadel ihre Bahn freimachte, gab ich hin und wieder der Versuchung nach, mich in das Netzwerk auf der Hinterseite zu vergaffen, das mit jedem Stich, mit dem ich vorn dem Ziele näherkam, vorworener wurde.⁴⁶

Das Bild entnehme ich jenem unvergesslichen Buch der deutschsprachigen Literatur – *Berliner Kindheit um Neunzehnjahrhundert* –, welches Walter Benjamin der Menschheit «in finsternen Zeiten» hat vererben wollen.

Es sei in diesem Zusammenhang an den «wissenschaftlichen Mythos» vom Vater der Urhorde erinnert, den Freud in den *Nachträgen zu Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921 – G.W., XIII, S. 151) wieder aufnimmt, um die onthogenetische und philogenetische Entstehung der Gottesfurcht bzw. -ergebenheit zu erörtern. Das lässt uns einmal mehr zur *Fabulierlust* und zum *Being* im Sinne Winnicotts zurückfinden; letzteres steht für jenen *Modus* des Da-Seins, der sich erst in der Zeitlichkeit entwickelt, wobei das Selbst (im Sinne von *True Self*) Form und Gestalt im Individualisierungsprozess annimmt. Beide – sowohl das *Being* als auch die *Fabulierlust* – können als Gabe und Aufgabe der Mutter an ihren Sohn betrachtet werden. Sie stellen gleichsam die erste, notwendige, unvermeidbare Lüge wie auch das von beiden erfundene Märchen dar, in dem das Lieblingskind die Szene ganz für sich behauptet:

Damals mag die sehnsüchtige Entbehrung einen Einzelnen dazu bewogen haben, sich von der Masse loszulösen und sich in die Rolle des Vaters zu versetzen. Wer dies tat, war der erste epische Dichter, der Fortschritt wurde in seiner Phantasie vollzogen. Der Dichter log die Wirklichkeit um im Sinne seiner Sehnsucht. Er erfand den heroischen Mythos. Heros war, wer allein den Vater erschlagen hatte, der im Mythos noch als totemistisches Ungeheuer erschien. Wie der Vater das erste Ideal des Knaben gewesen war, so schuf jetzt der Dichter im Heros, der den Vater ersetzen will, das erste Ichideal. Die Anknüpfung an den Heros bot wahrscheinlich der jüngste Sohn, der Liebling der Mutter, den sie vor der väterlichen Eifersucht beschützt hatte, und der in Urhordenzeiten der Nachfolger des Vaters geworden war. In der lügenhaften Umdichtung der Urzeit wurde das Weib, das der Kampfpfeil und die Verlockung des Mordes gewesen war, wahrscheinlich zur Verführerin und Anstifterin der Untat. [...] // Die Lüge des heroischen Mythos gipfelt in der Vergottung des Heros. Vielleicht war der vergottete Heros früher als der Vatergott, der Vorläufer der Wiederkehr des Urvaters als Gottheit. Die Götterreihe liefte dann chronologisch so: Muttergöttin – Heros – Vatergott (*Nachträgen zu Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) – G.W., XIII, S. 152-153)

In *Attention and Interpretation* (1970) zeigt Bion, wie der Unterschied zwischen dem wahren Denken und einer Lüge darin bestehe, dass der Denker notwendig für die Lüge sei, nicht aber für das wahre Denken. Es eröffnet sich hier entweder der ekstatische Weg der Mystik oder die innerlich und äußerlich öde Landschaft der psychotischen Konstellation. Lüge und Denker sind für Bion nicht zu trennen. Hier erkennt der sachkundige Leser Winnicotts' Beobachtung über die erste, notwendige Lüge des Kindes seiner Mutter

⁴⁶ W. Benjamin, G. S., IV/1, S. 290-291.

gegenüber. Die erste Lüge erweist sich für die künftige psychische Entwicklung des Kleinen, für eine vollkommene Entfaltung seiner kreativen Potenzialitäten als unentbehrlich. Der Denker – so argumentiert Bion weiter – spiele in Bezug auf die Wahrheit keine Rolle, wohl aber sei die Wahrheit für ihn folgerichtig und zwangsläufig notwendig.

Das Dichterische im Exil der Hoffnung

de Alio in oratione
Jacques Lacan

Die Dichtkunst, schreibt Yves Bonnefoy, einer der angesehensten Dichter unserer Zeit, verwandelt jedes Exil in eine Hoffnung: das Exil, behauptet Franz Kafka, ist das Leben außerhalb der Literatur. Gedichtbände sind heutzutage dazu verdammt, verramscht, ja eingestampft zu werden. Sie erfahren dasselbe Schicksal wie Menschen in hohem Alter und hilflose Kreaturen. Die Kunst, die an jenes Spiel erinnert, welchem das Kind, das im Erwachsenen noch immer spricht, nie abgesagt hat, fordert uns nachdrücklich dazu auf, gerade dieser verworfenen, beschlagnahmten *Infantia* zuzulauschen, die sich nicht sprechen und aussprechen lässt. Vielmehr hört ihr lallendes Gestammel nicht auf, alle Projekte und Pläne zu bestimmen, welche ein jeder von uns für sich selbst schmiedet, sofern ihm das ein von den bedrohenden Schatten der parentalen *Imagines* befreites Schicksal gestattet. Derartige Seelengegenden konturierend erfindet das emanzipierte Subjekt die Fähigkeit, allein zu sein, indem es sich kreativ und eingebungsvoll Gesellschaft leistet. Es inszeniert dabei die Darstellbarkeit vom Untergang der Darstellung, denn die ganze Kunst – wie Jean-François Lyotard schreibt, wobei er Kant kommentiert und variiert – besteht einfach nur in einer *anima minima*. Es handelt sich um die Apperzeption der Abwesenheit des Wahrnehmbaren und Wahrgenommenen im Moment selbst, da dieses erst durch das Kunstwerk als verfertigtes Endprodukt eines unendlichen Durcharbeitens ins Leben gerufen wird. Es handelt sich vielmehr um die Anwesenheit der *aisthēsis*, die sich gerade *durch* ihr Fehlen spürbar macht und zur Präsenz gelangt⁴⁷.

Genauso wie im Fort/Da-Spiel oder in dem Blick des ersten Malers in Lascaux, so bedeutet auch der Stil das Verarbeiten der Wahrnehmung gerade da, wo sie am apperzeptiven Horizont entschwindet im Moment selbst, da das nunmehr bewusste Subjekt sich nach einem Wiederauftauchen sehnt, welches nimmermehr in der ehemaligen Form und Sinngestaltung stattfinden wird. Der daraus resultierende Mangel, der im normalen, alltäglichen Leben eine Behinderung darstellen würde, stachelt im künstlerischen, symbolischen Austausch die durch die tägliche Routine abgestumpfte Seele an. Er bringt sie aus dem Lot, verunsichert und erschüttert sie mit der Offenbarung jenes Undarstellbaren, das im Moment selbst, in dem es sich der Darstellung und Darstellbarkeit entzieht, zur Vorstellung gelangt und sich im schöpferischen Akt zu erkennen gibt – und doch ist man sich seiner seit jeher gewiss.

In einer seiner letzten Überlegungen aus dem Londoner Exil notiert Freud:

22. VIII. [1938] Mystik die dunkle Selbstwahrnehmung des Reiches außerhalb des Ichs, des Es (G.W., XVII, S. 152)

Myein: Augen und Mund verschließen, um dem Körper zuzulauschen, seine leisesten Geräusche behorchen und dadurch zu jener Stimme zurückfinden, welche – wie schon oben erinnert – im Inneren dichtet und ver(s)dichtet: *che ditto dentro* (Dante Alighieri).

⁴⁷ Es seien in diesem Zusammenhang wenigstens folgende Studien Jean-François Lyotards über die Ästhetik des Erhabenen erwähnt: Jean-François Lyotard, *L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Galilée, Paris 1986; Id., *Le sublime et l'avant-garde* jetzt in Id., *L'inhumain: Causeries sur le temps*, Galilée, Paris 1988; Id., *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, Paris 1991; Id., *Anima minima* in Id., *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris 1993.

Dieser kreative Prozess wird vom schaffenden Subjekt, das mit Leib und Seele ins Feuerbad des schöpferischen Dranges eintaucht, jedesmal neu- und andersartig erlebt.

Kafkas Tagebücher, Rilkes Aufzeichnungen triefen von solchen unaussprechlichen Erlebnissen, die nur die Sprache des *póiein* auszudrücken vermag. Als Kafka *Das Urteil* in kürzester Zeit entwirft, ist er sich der Freudschen Psychoanalyse ganz bewusst:

23. September 1912: Wie alles gesagt werden kann, wie für alle, für die fremdsten Einfälle ein großes Feuer bereit ist, in dem sie vergehen und auferstehen. [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele. Vormittag im Bett. Die immer klaren Augen. Viele während des Schreibens mitgeführte Gefühle [...], Gedanken an Freud natürlich [...] (TB, S. 214-215)

Gleichsam weiß er um die Not, die ihn dazu zwingt, die Fülle und Überfülle an Bildern, welche sich in seinem Kopf stauen, hinauszuspeien:

21. Juni 1913 Die ungeheure Welt, die ich im Kopfe habe. Aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als in mir sie zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar (TB, S. 224)

Ebenfalls sieht er wohl ein, dass das dichterische Schreiben eine Vermittlung benötigt, damit das Unvorstellbare zur Darstellbarkeit und dadurch zur Darstellung verarbeitet wird:

8. Dezember 1911. Ich habe jetzt und hatte schon nachmittag ein großes Verlangen, meinen ganzen bangen Zustand ganz aus mir herauszuschreiben und ebenso wie er aus der Tiefe kommt, in die Tiefe des Papiers hinein, oder es so niederzuschreiben, daß ich das Geschriebene vollständig in mich einbeziehen könnte. Das ist kein künstlerisches Verlangen (TB, S. 136)

Er weiß, dass er allein die Hand besitzt, welche den wahrsten, authentischsten Kern des Seins ankrallen wird, um die eigene Kreatur ans Tageslicht zu fördern. Die Entbindungsmethaphorik ist manchmal unverkennbar:

11. Februar. 1913: Anlässlich der Korrektur des «Urteil» schreibe ich alle Beziehungen auf, die mir in der Geschichte klar geworden sind, soweit ich sie gegenwärtig habe. Es ist dies notwendig, denn die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen und nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann und Lust dazu hat (TB, S. 217).

Und dennoch stillt und beruhigt ihn jenes aus uralten Zeiten kommende Verlangen keineswegs, nicht einmal, als er so ein Meisterwerk wie *Ein Landarzt* verfasst. Es handelt sich nur um eine zeitweilige Befriedigung, die nicht die Fülle mit sich bringt, welche imstande wäre, die Todesgöttin, die schweigende Sirene mit dem gierigen Schoß und den weitgespreizten Krallen in Schach zu halten, denn dem Glück stellt Kafka eine Bedingung:

25. 9. 1917: Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann (TB, S. 388)

In den letzten Zeiten seines Lebens pflegte Paul Celan den Satz zu wiederholen, nur dass er ihn aus Versehen, also unbewusst, variierte: statt auf «Unveränderliche[s]» stößt man auf «Unabänderliche[s]». Der grausame *Lapsus calami* und *memoriae* zeigt die Misere und das kümmerliche Dahinleben so vieler Davongekommener an, denn der Dichter, selbst ein Überlebender, kann nicht umhin, in Sachen Auschwitz weiterzudichten. Es kommt deswegen zu einem unendlichen Grübeln, denn: «Das Ganze ist das Unwahre», und: «Es gibt kein richtiges Leben im falschen», wie Adorno lakonisch und schlüssig in seinen *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* schreibt⁴⁸.

Ich habe schon erklärt, dass ich Cesare Segre, einem unserer angesehensten Literaturwissenschaftler und Theoretiker der Textinterpretation, zustimme, wenn er sich eine

⁴⁸ Theodor Wiesengrund Adorno, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1997; Bd. 4, S. 55; S. 43).

ethische Funktion für die Literatur in einer vom größtenwahnsinnigen Traum der *techné* noch immer besessenen Welt herbeiwünscht.

Die Psychoanalyse entsteht und entwickelt sich vor, mit und nach Lacan als ethisches *exercitium*. 1935, anlässlich des 60. Geburtstags von Thomas Mann, schreibt Freud in einer für Europa, für die ganze Welt, vor allem aber auch für ihn als Juden und Psychoanalytiker – als jüdischen Psychoanalytiker, der einem neuen talmudischen Wissen zum Durchbruch verhalf – höchst gefährdeten Lage folgende Worte:

Im Namen von ungezählten ihrer Zeitgenossen darf ich unserer Zuversicht Ausdruck geben, Sie würden nie etwas tun oder sagen – die Worte des Dichters sind ja Taten –, was feig und niedrig ist. Sie werden auch in Zeiten und Lagen, die das Urteil verwirren, den rechten Weg gehen und ihn anderen weisen (G.W., XVI, S. 249 – *Thomas Mann zum 60. Geburtstag*)

«Die Worte des Dichters sind ja Taten»: am Anfang war die Tat, dann kam das Wort, liest man schon in *Totem und Tabu*, und Freud wiederholt es 1926 nachdrücklich, indem er darauf hinweist, dass das Wort ursprünglich einen magischen Charakter hatte und dass es auch in späteren Zeiten im Guten wie im Bösen viel von seiner Macht beibehalten hat:

Wir wollen übrigens das Wort nicht verachten. Es ist doch ein mächtiges Instrument, es ist das Mittel, durch das wir einander unsere Gefühle kundgeben, der Weg, auf den anderen Einfluß zu nehmen. Worte können unsagbar wohl tun und fürchterliche Verletzungen zufügen. Gewiß, zu allem Anfang war die Tat, das Wort kam später, es war unter manchen Verhältnissen ein kultureller Fortschritt, wenn sich die Tat zum Wort ermäßigte. Aber das Wort war doch ursprünglich ein Zauber, ein magischer Akt, und es hat noch viel von seiner alten Kraft bewahrt (G.W., XIV, S. 214 – *Die Frage der Laienanalyse 1926*)

Dazu sollte man folgende Überlegung Adornos hinzufügen: «Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein»⁴⁹.

Als Musil 1931 den ersten Band von *Der Mann ohne Eigenschaften* in den Druck gibt und das schon erwähnte *Der bedrohte Ödipus* veröffentlicht, schließt er ein äußerst wichtiges Essay auf eine verblüffende, völlig unerwartete Weise ab. Wer an seine sarkastischen, ja zynischen Seitenhiebe gewöhnt ist, fühlt sich hier anders angesprochen als sonst:

Ein auf «Herstellung» gerichteter Vorgang, ein «Vorbildzauber», und keine Wiederholung des Lebens oder von Ansichten darüber, die man ohne sie besser ausdrückt, ist die Dichtung noch heute. [...] Was die Dichtung zu machen hat, ist mehr oder minder noch immer das alte «Wie es zu machen hatte», und wenn das im einzelnen wohl mit allerhand wechselnden Zielen verbunden wird, so hat die Dichtkunst doch für die seit den Tagen des Orpheus verlorene Überzeugung, daß sie die Welt auf zauberhafte Weise beeinflusse, eine zeitgemäße Umwandlung erst zu suchen.⁵⁰

In vollem Einklang, fast mit vertauschten Rollen, ist es so, als höbe das Musilsche Hendiadyoin von «*Genauigkeit und Seele*» Sinn und Funktion des psychoanalytischen Verfahrens hervor, welche jeder Versuchung entgeht, eine verfälschte, sei sie auch pathobiographische, vielmehr lebensbejahende, ja verklärende Auslegung des dichterischen Produktes zu befürworten.

In *Some Elementary Lessons in Psychoanalysis* (1938) gibt Freud zu, dass Philosophen und Dichter schon lange mit dem Unbewussten spielten, währenddessen die Wissenschaft damit nichts anzufangen wusste. Die Psychoanalyse erforschte dieses neue Land, indem sie bis dahin unerklärten Phänomenen Stimme, Struktur und Sprache verlieh. Und dennoch – folgert Freud fast am Ende seines Lebenswegs als Mensch und Denker – hat die Bedeutsamkeit der Bewusstheit für den Analytiker gar nichts an Wert eingebüßt:

Der Begriff des Unbewussten pochte schon seit langem um Aufnahme an die Pforten der Psychologie. Philosophie und Literatur haben oft genug mit ihm gespielt, aber die Wissenschaft

⁴⁹ Theodor Wiesengrund Adorno, G. S., Bd. 4, a. a. O., S. 254.

⁵⁰ Robert Musil, *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu* (1931), in Id., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. von Adolf Frisé, Bd. 8: *Essays und Reden*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1978, S. 1124-1225.

wusste ihn nicht zu verwenden. Die Psychoanalyse hat sich dieses Begriffs bemächtigt, ihn ernst genommen, ihn mit neuem Inhalt erfüllt. Ihre Forschungen haben zur Kenntnis von bisher unvermuteten Charakteren des unbewussten Psychischen geführt, haben einige der Gesetze entdeckt, die in ihm herrschen. Mit alledem ist aber nicht gesagt, dass die Qualität der Bewusstheit ihre Bedeutung für uns verloren hat. Sie bleibt das einzige Licht, das uns im Dunkel des Seelenlebens leuchtet und leitet (G.W., XVII, S. 147)

In einer Aufzeichnung vom 18. 10. 1921, drei Tage nachdem er Milena alle Tagebücher vertraut hat, in jener äußersten Wachsamkeit des Bewusstseins, welche den Schlaf unmöglich macht, trägt der Schriftsteller folgende Überlegung ein:

18. 10. 1921: Ewige Kinderzeit. Wieder ein Ruf des Lebens. Es ist sehr gut denkbar, daß die Herrlichkeit des Lebens um jeden und immer in ihrer ganzen Fülle bereitliegt, aber verhängt, in der Tiefe, unsichtbar, sehr weit. Aber sie liegt dort, nicht feindselig, nicht widerwillig, nicht taub. Ruft man sie mit dem richtigen Wort, beim richtigen Namen, dann kommt sie. Das ist das Wesen der Zauberei, die nicht schafft, sondern ruft (TB, 398-399)

Es ist bezeichnend, dass der Heterotopos der *Fülle* – es sei auf die «Fülle» der «Wunsch-er-füllung» im *Motiv der Kästchenwahl* nochmals verwiesen – auch für Kafka, der am Ende seines Lebenswegs ist, in der Kindheit zu suchen ist. Es handelt sich um kleine Ostjuden, welche an der Schwelle des ersten Weltkrieges von Westjuden gerettet werden und nach Palästina auswandern. Diesen unschuldigen, fröhlichen Kindern widmet der Prager Schriftsteller einige der erschütterndsten Seiten seiner *Tagebücher*. Es sind Beschreibungen reiner Poesie, die auch die letzte Geschichte – *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* – beschwingen, welche uns der nunmehr stumme Schriftsteller von seinem Sterbebett zum Besten gibt, indem er seinen in die Zwischenräume der Stille endgültig sinkenden Körper belauscht:

Hier in den dürrtügen Pausen zwischen den Kämpfen träumt das Volk, es ist, als lösten sich dem Einzelnen die Glieder, als dürfte sich der Ruhelose einmal nach seiner Lust im großen warmen Bett des Volkes dehnen und strecken. Und in diese Träume klingt hier und da Josefins Pfeifen; sie nennt es perlend, wir nennen es stoßend; aber jedenfalls ist es hier an seinem Platze, wie nirgends sonst, wie Musik kaum jemals den auf sie wartenden Augenblick findet. Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit. Und dies alles ist wahrhaftig nicht mit großen Tönen gesagt, sondern leicht, flüsternd, vertraulich, manchmal ein wenig heiser.⁵¹

Diese seit jeher verlorene *in-fantia* hört nicht auf, sich als Sage und als hinreißendes Sagen zu schreiben im selben Moment, da sie sich jedweder Beschlagnahme versagt und der ihr vom vergesellschafteten Leben auferzwungenen Rolle absagt.

Das Wort, welches nicht schafft, sondern ruft, führt zur *réserve de l'incréable* (André Green), zur Matrix und Matrize wieder zurück. Es handelt sich um jenen im Subjekt verkapselten Mutterkern, welcher entsprechend angereizt die mythopoietische Maschinerie eines Begehrens in Gang setzt, dessen einzige Möglichkeit darin besteht, ihn sozusagen *a latere*, durch Umwege und Irrfahrten (Odysseus!) zu befragen. Dabei werden jene Abgründe des *sóma* abgesucht, in denen sich der tödliche Narzissmus einnistet und auf der Lauer ist, um das zersetzende, aufösende Potenzial des Todestriebes zu entfesseln.

An diesem Punkt angelangt scheint es mir angebracht, folgende Frage aufzuwerfen: ist es reiner Zufall, dass Freud, Kafka, André Green Juden sind, dass die Psychoanalyse als jüdischer Diskurs entsteht, den ich hier sowohl in der wortwörtlichen Bedeutung begreife als auch im Sinne der Konnotation, welche Jean-François Lyotard dem «hebräischen Satz» zuschreibt⁵²? Ich beziehe mich dabei selbstverständlich auch auf die Studien

⁵¹ Franz Kafka, *Erzählungen*, a. a. O., S. 180.

⁵² Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, Fink, München, 1987. Das Buch, 1983 in Frankreich erschienen, heißt im Original *Le Différend*. Vgl. vom selben Autor über dieses Thema auch *Heidegger et «les juifs»*, Galilée, Paris, 1988.

von Gershom Scholem über den *Name[n] Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* (1970) und auf diejenigen von Moshe Idel über die wachenden Kabbalisten, welche, genauso wie Kafkas Studenten, erst dann werden schlafen können, wenn sie zu Ende studiert haben. Es bleibe in vorliegender Arbeit dahingestellt, ob und inwieweit die psychoanalytischen Schulen, welche sich nach Freud etabliert haben, den subversiven Kern seiner dekonstruktiven, unendlichen Selbstaufklärung weitervermittelt haben. Vorliegender Beitrag kann sich nur darauf beschränken, auf das unermüdliche Fragen und Hinterfragen des Juden zu verweisen, das keine beschlagnehmende, nach der Logik der Gleichschaltung gebildete dialektische Synthese anvisiert und ganz andere Wege als das medizinisierte, biopolitische Paradigma geht, welches heutzutage dem Menschen aufoktroiert wird, ohne dass dieser sich dessen bewusst wird⁵³.

* * *

Als *poietai* der Wiederholung kennen Freud und Kafka wohl deren zerstörerisches Potenzial, das in unseren Augen nunmehr von der Automation – dem neuen Goldenen Zeitalter, an dem die kybernetischen Theokratien für uns alle stumm und geduldig weben – nur scheinbar neutralisiert und außer Kraft gesetzt worden ist. Das Schweigen, das unsere nur allzu lauten Einsamkeiten untermalt und begleitet, ist weit davon entfernt, auf die Ab- bzw. Verkapselung des modernen Menschen anzuspieren. Es ist vielmehr unmittelbar mit jenem Schweigen verbunden, das – wie Freud, Rilke, Kafka, Musil wohl wissen – dem *a*-moralischen Todestrieb innewohnt, welcher seine unerbittliche Zerstörungsarbeit stur und störrisch vorantreibt. Diesem azephalen, unabwendbaren Auflösen aller Bindungen hat der Mensch nichts anderes entgegenzusetzen als das eigene Mitleids- und Verantwortungsgefühl.

So wird die gewichtige tragische Dimension der Freudschen Psychoanalyse wie auch der wahren, authentischen Literatur vollends zurückgewonnen in einer Epoche, da man dem anspruchsvollsten Vermächtnis der Psychoanalyse und des poetischen Wortes versehentlich, vielmehr aber aus Kalkül keine Achtung schenkt.

Mise en Abyme und kein Ende (anstelle eines Schlusses) – Eine unendliche Analyse

Im schon mehrmals erwähnten *Der bedrohte Ödipus* zeigt Musil, wie die Kultur seiner, aber auch unserer Zeit sich vielleicht besser dazu eignet, Orest statt Ödipus zu rechtfertigen, da die Mode sowohl den weiblichen Schoß wie auch andere Organe, welche inze-stuöse Gedanken erwecken könnten, verbirgt und vermännlicht:

Man mache sich klar, daß er der Natur des kleinen Menschen entspringt, der im Schoß der Mutter sein Vergnügen finden und auf den Vater, der ihn von dort verdrängt, eifersüchtig sein soll. Was nun, wenn die Mutter keinen Schoß mehr hat?! Schon versteht man, wohin das zielt: Schoß ist ja nicht nur jene Körpergegend, für die das Wort im engsten Sinne geschaffen ist; sondern dieses bedeutet psychologisch das ganze brütend Mütterliche der Frau, den Busen, das wärmende Fett, die beruhigende und hegende Weichheit, ja es bedeutet nicht mit Unrecht sogar auch den Rock, dessen breite Falten ein geheimnisvolles Nest bilden. In diesem Sinn stammen die grundlegenden Erlebnisse der Psychoanalyse bestimmt von der Kleidung der siebziger und achtziger Jahre ab, und nicht vom Skikostüm. Und nun gar bei Betrachtung im Badetrikot:

⁵³ Ebenso skeptisch sollte man der Tatsache gegenüber stehen, dass sich mehrere philosophische Richtungen auf das Freudsche Erbe stürzen – ich beziehe mich hier auf das so heftig verfochtene *Counselling*, welches als die beste Lösung für die gesellschaftlichen Missstände, sogar für das unaufhaltsame Unbehagen in der Kultur, ausgegeben wird und auch in Italien hoch im Kurs steht. Die Suche nach einer Lösung halte ich dennoch für unumgänglich, denn es wird dadurch eine Brücke zum heiklen Thema des Logophonozentrismus geschlagen, der der griechisch-christlichen Kultur und Zivilisation innewohnt. Pointiert und sachkundig wurde das Thema im soeben verstrichenen Jahrhundert von Jacques Derrida und etlichen Sprachphilosophen angegangen.

wo ist heute der Schoß? Wenn ich mir die psychoanalytische Sehnsucht, embryonal zu ihm zurückzufinden, an den laufenden und crawlingden Mädchen- und Frauenkörpern vorzustellen versuche, die heute an der Reihe sind, so sehe ich, bei aller Anerkennung ihrer eigenartigen Schönheit, nicht ein, warum die nächste Generation nicht ebensogern in den Schoß des Vaters wird zurückwollen. / Was aber dann? / Werden wir statt des Ödipus einen Orestes bekommen? Oder wird die Psychoanalyse ihre segensreiche Wirkung aufgeben müssen?⁵⁴

Dass der Hinweis auf Orest Teil eines Phantasmas ist, welches am Musilschen *Corpus* in seiner Unfähigkeit, zu einem Schluss zu finden, nagt und zehrt, kann ich hier nur flüchtig erwähnen. Gewiss trifft aber Musil ins Schwarze, wenn man bedenkt, dass die höchst amüsante, mit köstlicher Ironie durchsetzte *Unfreundliche Betrachtung* im selben Jahr wie Freuds Essay *Über die weibliche Sexualität* (1931) veröffentlicht wird. Wenn wir *Der bedrohte Ödipus* mit anderen Texten aus *Nachlaß zu Lebzeiten* vergleichen, da leuchtet uns die mythopoietische Schichtung, welche derartige Beschreibungen strukturiert, entgegen. Ein Bild aus dem ersten Teil dieser Sammlung von Prosastücken – *Schafe, anders gesehen* – begleitet den Reisenden von der Heide bei Rom weiter nach Süden. Von der üppigen Landschaft im katholischen Latium zum wundersamen Fischfang der Apostel bis zum Kap, welches an Odysseus' Irrfahrten gemahnt, sieht sich der Leser jener Raum- und Zeithohenheit ausgesetzt, in der sich das mystische Nu schlagartig, abgründig, völlig unverhofft zu erkennen gibt.

Auf solchen Umwegen finden wir wieder zu den Beobachtungen Frazers über den Kult der *Diana Taurica/Nemorensis*, der in Aricia (*recte*: Nemi) von Orest eingeführt wurde⁵⁵. Von der todbringenden, «unfertigen Sexualität» der jungfräulichen Göttin der Jagd bis hin zur *Dormitio Virginis* ist der heilige Hain als Kult- und Wallfahrtsort von den Errugenschaften der Kultur und des vergesellschafteten Lebens unangetastet geblieben. Der normierte und verwaltete Kult des päpstlichen Roms konnte ihm nichts anhaben. Vielleicht wird uns hier ein Interpretationsschlüssel für *Groß ist die Diana der Epheser* geliefert. Der Freudsche Text ist allzu oft als projiziertes Privaterlebnis gedeutet worden, das darauf abzielt, die von der psychoanalytischen Bewegung und vom Autor selbst erlittenen Demütigungen wiedergutzumachen, wobei das strukturierende Phantasma übersehen worden ist. Stattdessen schlage ich vor, den enigmatischen Beitrag aus dem Jahre 1911 als die Kehrseite, vielmehr als Ergebnis der Verkehrung ins Gegenteil eines anderen, ebenso kurzen, aber viel weniger rätselhaften zu betrachten: *Das Medusenhaupt*⁵⁶.

Es ist übrigens von Belang, dass *The Golden Bough*, auf den Freud in *Totem und Tabu* mehrmals Bezug nimmt (G.W., IX, S. 147 ff. u. *passim*), mit einer Hommage an Turners gleichnamiges Gemälde anhebt. Der wahrhaftige Kern der höchst faszinierenden Studie bildet aber die stimmungsvolle Heraufbeschwörung des tragischen, unentrinnbaren Schicksals vom Priester-König. Unausgesetzt, rastlos und doch vergebens wacht der über sich selbst und sein Amt. Zu jedem Zeitpunkt kann und wird ein anderer ihn durch Mord ersetzen, denn darin bestehen die Investition und die einzige Bestimmung, welche ihm zufallen, sobald er selbst durch Blutvergießen und Gewalttätigkeit an die Macht gelangt. Der Auserwählte muss als Sündenbock für die unaufhaltsame Zivilisationsarbeit erhalten. Unentwegt, reumütig, von innerer Unruhe getrieben inspiziert er den heiligen Hain, welcher dem *Simulacrum* der *Diana Taurica/Nemorensis* geweiht ist: da, wo das Gesetz des

⁵⁴ Robert Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, a. a. O., S. 101-102. Man sollte die verdeckte Anspielung nicht übersehen, denn in Österreich bezeichnet das Lexem «die Schoß» auch den Damenrock (Duden, *Deutsches Universalswörterbuch*, 4., neubearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. v. der Dudenredaktion, Dudenverlag, Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich, 2001, S. 1401).

⁵⁵ Vgl. Anm. 22.

⁵⁶ Es handelt sich um *Das Medusenhaupt* (G.W., XVII, S. 47-48) Das Manuskript trägt das Datum vom 14. 06. 1922, was besagt, dass der Text elf Jahre nach *Groß ist die Diana der Epheser* verfasst wurde. Die kurze Studie erschien postum in der *Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, Bd. XXV, Heft 2, 1940 (vgl. G.W., XVII, S. 45).

Vaters keine Gültigkeit hat, muss der Priester-König sein Leben ständig aufs Spiel setzen, um die Macht zu behalten⁵⁷.

Noch bezeichnender ist es, dass *The Golden Bough* mit der nostalgischen Verabschiedung seines Autors ausklingt, der einen letzten wehmütigen, fast elegischen Rückblick auf die Anfänge der Menschheitsgeschichte richtet. Wie in einem Roman von Henry James sieht sich Frazer zusammen mit seinem Leser an der Küste Latiums anlegen, wo alles begonnen hatte. Die Landschaft mit den unvergleichlichen Albanischen Hügeln und der römischen Campagna ringsum hat das Geheimnis des Ur-Weiblichen unberührt aufbewahrt. Das Rätsel des «unnahbare[n] Weibliche[n]»⁵⁸, das bei Sonnenuntergang die Kuppel der Petruskirche lohgelb brennen lässt, etabliert seine uneingeschränkte Macht, indem es paradoxerweise die Stärke des militanten Katholizismus am anschaulichsten darstellt⁵⁹.

Anstatt zu einem Schluss zu kommen, was auch der Freudschen Grundregel einer unendlichen Analyse gar nicht entspräche, führe ich hier eine Passage aus *Schafe, anders gesehen* an. Bei so einem Text ist es wohl überflüssig, auf Friedrich Nietzsches *Zweite unzeitgemäße Betrachtung – Vom Nutzen und Nachteil der Historie fürs Leben* – zu verweisen. Ich denke gerade an das dort enthaltene Lob des Vergessens. Im vorliegenden Zusammenhang wäre das als Erlösung von der *damnatio memoriae* und vom schlechten Gebrauch der Erinnerung im Sinne der Monumentalität zu verstehen, in denen die heutige Zeit so gierig und genießerisch schwelgt, um sowohl dem Prinzip Hoffnung als auch dem Prinzip Verantwortung abzusagen und dem «Memorizid» (Weinrich) abermals zu frönen.

Anstelle eines epistematischen Wissens schlage ich vor, die von Freud so oft geforderte Weisheit der *poiesis* anzuwenden, um den Musilschen Text mit «gleichschwebender Aufmerksamkeit» abzuhorchen:

Noch einmal im Süden: Der Mensch ist zwischen ihnen doppelt so groß als sonst und ragt wie der spitze Turm einer Kirche gegen Himmel. Unter unseren Füßen war die Erde braun, und das Gras wie eingekratzte graugüne Striche. Die Sonne glänzt schwer am Meer wie in einem Spiegel von Blei. Boote waren beim Fischfang wie zu Sankt Petri Zeiten. Das Kap schwang den Blick wie ein Laufbrett zum Himmel und brach lohgelb und weiß, wie zur Zeit des verirrtten Odysseus, ins Meer.

Überall: Schafe sind ängstlich und blöd, wenn der Mensch naht; sie haben Schläge und Steinwürfe des Übermuts kennengelernt. Aber wenn er ruhig stehen bleibt und in die Weite starrt, vergessen sie ihn.⁶⁰

⁵⁷ «Im Altertum war diese Waldlandschaft der Schauplatz einer seltsamen, immer wiederkehrenden Tragödie. Am Nordufer des Sees, unterhalb der steil abfallenden Felsen, an denen das heutige Dorf Nemi kauert, lag der Hain oder das Heiligtum der Diana Nemorensis oder der Diana des Waldes. [...] In diese heiligen Haine wuchs ein bedeutungsvoller Baum. In seiner Nähe konnte man zu jener Stunde des Tages und auch wohl bis tief in die Nacht hinein eine düstere Gestalt umherstreifen sehen. Die Hand des Mannes umklammerte ein blankes Schwert und immer wieder hielt er vorsichtig Umschau, als erwarte er jeden Augenblick einen feindlichen Überfall. Er war Priester und Mörder zugleich, und der Mann, nach dem er ausschaute, sollte ihn über kurz oder lang ermorden, um die Priesterwürde an seiner Statt zu übernehmen. So wollte es die Ordnung des Heiligtums. Wer nach der Priesterwürde strebte, konnte sein Amt nur antreten, wenn er den derzeitigen Priester ermordete. Hatte er diese Tat vollbracht, so blieb er solange im Amte, bis er selbst von einem Stärkeren oder Geschickteren getötet wurde. Mit dem Amte, das der Priester nach dieser gefährvollen Sitte innehatte, war der Königstitel verbunden. Doch hat wohl kein gekröntes Haupt je unsicherer geruht, ist von böseren Träumen heimgesucht worden als das seine» (Sir James George Frazer, *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*, übersetzt von Hermann Bauer, Reinbek, Rowohlt bei Hamburg, 1989, S. 1-2).

⁵⁸ Die Bezeichnung entnehme ich einem berühmten Freudschen Text, wo einmal mehr auf «Athene, die das Medusenhaupt an ihrem Panzer trägt» verwiesen wird: vgl. *Die infantile Genitalorganisation (Eine Einschaltung in die Sexualtheorie)* 1923 – G.W., XIII, S. 296, Anm. 2.

⁵⁹ Es ist kein Zufall, wenn sich Ludwig Wittgenstein gerade mit diesem Werk von Frazer auseinandersetzt, um die deskriptive Anthropologie seinem Sezierblick wie auch seinem außerordentlichen Scharfsinn zu unterziehen. Von unermüdlicher, kritischer Akribie angestachelt, widmet er *The Golden Bough* einige seiner tiefstehendsten Betrachtungen (vgl. Ludwig Wittgenstein, *Notizen zu James Frazers The Golden Bough* in: *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, hrsg. und übersetzt von J. Schulte, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1989, S. 29-46).

⁶⁰ Das bezaubernde Musilsche *Bild* sollte man eigentlich vollständig lesen, denn in der Stringenz des *aperçus* blinkt schlagartig all das auf, was ich bisher viel mangelhafter erörtert habe.

Im Grunde genommen steht das, worauf Musil, Freud, Kafka, Rilke, Frazer und Wittgenstein hinweisen, für jene Leerstelle, die vom Weiblichen als Signifikant des Signifikanten des *manque* belegt werden muss, um die Kulturarbeit in Gang zu setzen. Ansonsten herrscht das Ungebändigte des Todestriebes, die zügellose Entfesselung der Gewalttätigkeit, welche das Zerstörerische der von Freud so dramatisch beschriebenen Triebentmischung freilegt. Das Fehlen des Signifikanten des Mangels (*le manque du signifiant du Manque*) erzeugt sowohl die unkontrollierte Überflut der Information, der wir un-aufhörlich ausgesetzt sind, als auch einen Überschuss an nunmehr driftenden Signifikanten, welche, von der Ur-bedeutung abgenabelt, saturierten Unsinn produzieren. Zwar ist und bleibt diese Ur-bedeutung seit allen Anfängen unerreichbar, trotzdem soll und kann der Mensch danach streben, die klaffende Leere, die sich dabei auftut, mit einer Ethik der Verantwortlichkeit und des Respekts vor allen Kreaturen der Schöpfung nicht so sehr auszufüllen, was auch unmöglich wäre, sondern vielmehr zu besetzen. Es sei hier an das berühmte Diktum Freuds erinnert: «Wo Es war, soll Ich werden» (G.W., XV, S. 86)⁶¹.

Saturierte Signifikanten, die also sinnentleert und sinnentstellend wirken, sind beispielsweise «gerechter Krieg», «Massenvernichtungswaffen», «Rückkehr zur ursprünglichen Reinheit», «Unschuld vs. Schuld» u. v. a. m. Der Überfülle folgt eine sinnlose, azephale Redundanz, die wahrlich Nichtssagendes und -besagendes schulzig beschönigt, indem sie Unkenrufe samt Zetergeschrei eifrig und geflissentlich von sich gibt. Wenn man derartige Saturiertheit nach irgendeinem konsequenten Sinn hinterfragt, so legen die verblühten, hochgestochenen Reden genauso wie die verschraubten, gestelzten Satzgefüge und die höchst gespreizten Ausdrucksweisen, Destruktivität wie auch ungebändigtes, paranoides Erlebtes frei, welche der von Freud beschriebenen Entfesselung der Triebe gleichkommen:

Nun drängt sich uns die Bedeutung der Möglichkeit auf, daß die Aggression in der Außenwelt Befriedigung nicht finden kann, weil sie auf reale Hindernisse stößt. Sie wird dann vielleicht zurücktreten, das Ausmaß der im Inneren waltenden Selbstdestruktion vermehren. Wir werden hören, daß dies wirklich so geschieht und wie wichtig dieser Vorgang ist. Verhinderte Aggression scheint eine schwere Schädigung zu bedeuten; es sieht wirklich so aus, als müßten wir anderes und andere zerstören, um uns nicht selbst zu zerstören, um uns von der tendenz zur Selbstdestruktion zu bewahren. Gewiß eine traurige Eröffnung für den Ethiker! / Aber der Ethiker wird sich noch lange hinaus mit der Unwahrscheinlichkeit unserer Spekulationen trösten. Ein sonderbarer Trieb, der sich mit der Zerstörung seines eigenen organischen Heims befaßt! Die Dichter sprechen zwar von solchen Dingen, aber Dichter sind unverantwortlich, sie genießen das Vorrecht der poetischen Lizenz (XXXII. Vorlesung – Angst und Triebleben, G.W., XV, S. 112-113)

Zwischen diesem Skylla und Charybdis hin und her schwankend tritt die Menschheit ihre Reise auf der Suche nach dem ganz Anderen an, wobei das Fort/Da- Spiel seinen unendlichen, unvorhersehbaren Anfang immer wieder von Neuem erfährt.

Vom Triebhaften über die Vorstellung, vielmehr die Darstellungsrepräsentanz, bis zum Darstellbaren und zur Symbolik hin führt jene innere Bühne, welche wir die Seele nennen, ihre besten bzw. schlechtesten Nummern auf, in welchen sie Elend und Größe der *Conditio humana* Revue passieren lässt.

⁶¹ Es handelt sich um die berühmte XXXI. Vorlesung aus der *Neuen Folge der Vorlesungen über Psychoanalyse* (1932), welche *Der Zerlegung der psychischen Persönlichkeit* gewidmet ist.

Stefano Esengrini
(Milano)

*Heidegger legge Stifter
Per un'interpretazione fenomenologica della «Eisgeschichte»*

Il testo si compone di tre sezioni. Ad una premessa (I) in cui viene esplicitato l'orizzonte tematico entro cui si muove il nostro scritto – la “nuova” determinazione da parte di Heidegger dell'essenza della «verità» –, fa seguito una sezione (II-III) espressamente dedicata all'interpretazione heideggeriana del rapporto tra pensiero ed arte, a partire, in particolare, dall'opera di Adalbert Stifter e dalla sua «Eisgeschichte». Tale interpretazione risulta essere incentrata sul tema della *grandezza*, o meglio sul rapporto tra *grandezza* e *piccolezza* – tema ampiamente dibattuto dal poeta austriaco all'interno dei suoi scritti. In questo modo risulta possibile comprendere in tutta la sua profondità l'intima essenza della grandezza a cui si trova esposta l'esistenza dell'uomo – nell'ipotesi che, come dice Heidegger, *pensare* e *poetare* siano intesi come saperi capaci di fornire una *misura* all'esistenza dell'uomo sulla Terra. A questa problematica è dedicata l'ultima sezione (IV), nella quale viene presentata la nostra traduzione di un brano di Stifter intitolato *Il bene dell'uomo*. In esso il *cuore* viene individuato come il luogo in cui ha propriamente sede il pensiero e il genio dell'uomo, nella misura in cui il cuore sembra ben nominare la grandezza custodita nelle piccole cose – in questo caso, nella piccolezza della vita di ciascun individuo in quanto *essere umano*.

I. Premessa

«Il “pensare e poetare”, nonostante il discredito in cui è caduta quest'espressione oggi, è il sapere capace di assegnare una misura all'uomo». Così si esprimeva Heidegger nel corso della celebre intervista concessa allo *Spiegel* nel 1966¹, riassumendo l'orizzonte entro il quale si erano sviluppate le sue ricerche sulla «questione dell'essere» iniziate nel 1927 con *Essere e tempo*.

Fin dalla conferenza di Brema del 1930 dal titolo *Dell'essenza della verità*, alla determinazione di una nuova essenza dell'uomo in quanto *Dasein* aveva fatto seguito, infatti, una rinnovata interpretazione della questione della «verità», in cui venivano evidenziati innanzitutto i limiti insiti nelle determinazioni storiche da essa assunte in termini di «adeguazione» (*adaequatio intellectus et rei*) e di «certezza».

Perché se già la scoperta del *Dasein* presupponeva il superamento dell'uomo come «*animal rationale*» e come «soggetto», le analisi del fenomeno greco della ve-

¹ «Martin Heidegger intervistato dallo “Spiegel”», in M. Heidegger, *Scritti politici (1933-1966)*, Piemme, Casale Monferrato 1998, p. 281.

rità come «*aletheia*, Aperto» palesarono una dimensione dell'esistenza umana sulla quale era possibile preparare e progettare una trasformazione del «soggiorno» dell'uomo nel mondo. Più in particolare, la delucidazione interpretante di *aletheia* in termini di «Aperto-senza-ritraimento» (*a-letheia*) permise a Heidegger di individuare il tratto essenziale del fenomeno dell'essere – il suo nascondersi, *ritrarsi*, per riprendere un noto frammento eracliteo –, in cui si raccoglie e viene custodita quella dimensione che sola concede all'uomo un luogo in cui poter *abitare*.

Nel corso delle lezioni del semestre invernale 1931/32 dedicate alla dottrina platonica della verità Heidegger così scriveva: «Il nostro domandare dell'essenza della verità non è un'appendice superflua, ma è l'*avanzare* il nostro volere e la nostra esistenza in tutt'altri percorsi e in tutt'altri ambiti. Questo mutamento dell'essenza della verità non è però la mera modifica di una definizione del concetto, e dunque non è questione di ristrutturare in modo dotto ed eccentrico una qualche teoria; tale mutamento dell'essenza della verità è piuttosto quel sovvertimento dell'intero essere umano di cui noi siamo all'inizio»².

Sulla base di un simile mutamento, la natura stessa dell'indagine filosofica risultava trasfigurata, e con essa il senso di quella manifestazione “culturale” che siamo soliti indicare con il nome di «arte». Una volta ricondotta entro i propri confini la pretesa tutta moderna di interpretare la realtà in termini di «oggettività» e «soggettività», ecco aprirsi lo spazio per una meditazione sulla portata dell'impresa filosofica e di quella artistica, che risultano ora liberate dall'opinione che le vuole rispettivamente mere attività logiche o irrazionali. Come se la logicità e la razionalità fossero il criterio di discriminazione tra ciò che è vero e ciò che non lo è ...

Gettati in uno stato di completo disorientamento, ci troviamo così esposti a una rivoluzione – il pensiero di Heidegger – che mette tra parentesi un'intera tradizione interpretativa e che si propone di rinnovare la comprensione dei fenomeni che stanno a fondamento del nostro esistere. La stessa idea di «verità», da cui dipendiamo in ogni nostra azione o pensiero, viene a tal punto scossa alle fondamenta da lasciarci privi di qualsiasi appiglio che possa concederci una qualche sorta di sicurezza.

Si insinua, tuttavia, il dubbio che i fondamenti su cui facciamo tanto affidamento altro non siano che mere illusioni o parvenze di conoscenza. Cosa potremmo farcene, infatti, di un sapere – l'arte, per esempio – che si limitasse ad alleviare le nostre pene, fornendoci l'occasione di evadere dalla dura realtà e «consolandoci», per dirla con Elio Vittorini, con il pensiero di un «mondo arcadico»³?

L'asprezza della nostra condizione, lungi dal tradursi in un ulteriore alibi per rifugiarsi in un qualche paradiso artificiale, potrebbe allora costituire un'occasione per rimettere tutto in discussione e riconquistare quel senso di appartenenza alle cose, di radicamento, di cui cominciamo, seppur in modo ancora confuso, ad avvertire sempre più intensamente il bisogno. Che cosa accadrebbe, infatti, se il confronto con la tradizione più che bimillennaria che ci precede e che grava, per così dire, sulle nostre spalle si trasformasse in un risveglio da quel torpore in cui siamo da lungo tempo sprofondatai, narcotizzati come siamo da quel

² M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, Adelphi, Milano 1997, p. 358.

³ E. Vittorini, *Cultura e società* (settembre 1945), in ID., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1999, pp. 209-210.

sentimento delirante di onnipotenza derivante dagli innumerevoli successi su scala planetaria garantiti dal sapere tecnico-scientifico su cui si fonda oggi l'umanità?

Scriva Heidegger nell'aprile del 1976, poco prima di morire: «Ciò che ci è assegnato come lascito sin dall'avvio della storia dell'essere che, in essa, e come per aiutarla a prendere il proprio corso, è necessariamente non ancora pensato – l'*aletheia* –, pensarlo in quanto tale in ciò che ha di proprio, e in tal modo preparare la possibilità di un soggiorno trasformato dell'uomo nel mondo»⁴.

Risalire alla fonte della nostra storia – la verità come *aletheia* – diviene allora il primo compito che deve essere assunto da coloro che sono disposti a comprendere l'origine della *crisi* che colpisce oggi l'intero mondo. Una crisi tanto vasta da non poter più essere ridotta a questioni di stretto ordine politico, economico o sociale – per quanto la comunità internazionale sia incline a credere che una più equa redistribuzione delle ricchezze su scala mondiale o una sempre più diffusa adozione del modello democratico occidentale potrebbero essere sufficienti a garantire all'uomo la libertà e l'emancipazione.

In questo, infatti, consiste la minaccia che pesa sulla democrazia contemporanea o, meglio, su quell'idea di democrazia che si è venuta formando dopo la Rivoluzione francese e che, ancora oggi, regge ogni progetto costituzionale in Europa e, più ampiamente, in Occidente e nel mondo. Ecco quanto dichiarava François Furet nel corso di un'intervista da lui rilasciata il 28 febbraio 1986: «Trovo assolutamente puerile rifiutare la democrazia che da due secoli è il nostro mondo sociale e politico; penso anch'io, come all'epoca pensavano molti grandi autori, che la dinamica della Rivoluzione [francese] sia quella dell'eguaglianza, e che essa generi un mondo più nobile di quello che l'ha preceduto, perché è il mondo dell'universalità degli uomini. Ma c'è un secondo atteggiamento che trovo assurdo, ed è l'ingenuità democratica che consiste nel credere che basti instaurare l'eguaglianza perché ci sia come conseguenza la libertà»⁵.

Come dunque, e dove, trovare oggi ancora una traccia di quella «libertà», di quella «verità», verso cui indicano le parole dello storico francese, da cui traspare la necessità di un decisivo «sovertimento» del nostro *essere* uomini, di cui noi, insieme a Heidegger, «siamo solo all'inizio»?

Risponde Heidegger: «Secondo la storia e l'esperienza di noi uomini, almeno per quel che ne so io, tutto ciò che è essenziale e grande è scaturito unicamente dal fatto che l'uomo avesse una patria e fosse radicato in una tradizione»⁶.

II. Heidegger, «pensare e poetare»

«Il “pensare e poetare”, nonostante il discredito in cui è caduta quest'espressione oggi, è il sapere capace di assegnare una misura all'uomo», dicevamo.

Quel che innanzitutto sorprende è che «pensare e poetare» vengano pensati da Heidegger congiuntamente, arrivando a costituire un'espressione unitaria che rivela come entrambi questi saperi abbiano origine e siano sostenuti da una dimensione comune.

⁴ J. Beaufret, *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*, P.U.F., Paris 1984, p. 97.

⁵ F. Furet, *Una rivoluzione senza rivoluzione?*, in ID., *Gli occhi della storia. Dal totalitarismo all'avventura della libertà*, Mondadori, Milano 2001, p. 78.

⁶ «Martin Heidegger intervistato dallo “Spiegel”», op. cit., p. 283.

A questo si aggiunga che il sapere di cui essi partecipano è il «sapere primo» – primo per rango –, poiché è capace di assegnare una misura all'esistenza dell'uomo sulla Terra. Ogni altro sapere, conoscenza o pratica risulterebbe con ciò fondato e reso possibile a partire da quella dimensione verso cui indicano e a cui si riferiscono, pur nella loro differenza e specificità, tanto l'indagine filosofica quanto l'avventura artistica, sia essa poetica, pittorica, scultorea, architettonica o musicale.

Il fatto poi che il «pensare e poetare» sia oggi caduto in discredito rivela, da una parte, la condizione in cui si trova l'umanità contemporanea rispetto al proprio rapporto con il mondo e, dall'altra, l'urgenza e la necessità a cui ci troviamo esposti quando avvertissimo la problematicità di un'esistenza priva di quella misura che sia in grado di assegnare a tutti e a ciascuno lo spazio di una patria, *ossia* di una tradizione. E se l'origine del discredito a cui fa riferimento Heidegger risiedesse in quella sconvolgente mutazione della verità oggi intesa in termini di «certezza» che ebbe luogo all'inizio dei cosiddetti «Tempi moderni» (Cartesio) – mutazione che ha reso possibile pensare che l'uomo, non avendo alcuna destinazione specifica, potesse trasferire la propria patria su un altro pianeta che non fosse necessariamente la Terra?

Ora, in un'epoca sempre più pervasa da una cieca fiducia nei confronti della scienza e della tecnica non sorprende come l'ipotesi suggerita da Heidegger con le parole «patria» e «tradizione» sia stata intesa per lo più alla stregua di un atteggiamento conservativo o reazionario, che sarebbe sfociato in modo quasi del tutto naturale in un'adesione pressoché incondizionata al mito del popolo tedesco tanto sbandierato dalla propaganda nazista.

A questo obnubilamento da parte di Heidegger avrebbe quindi fatto seguito lo sviluppo di un vero e proprio «gergo dell'autenticità», per riprendere una nota espressione di Theodor W. Adorno, in cui la lingua tedesca sarebbe stata esposta da parte del filosofo a una revisione volta a coniare quei motti attraverso i quali il popolo avrebbe potuto identificarsi con l'idea di razza perfetta propugnata dal regime hitleriano.

In *questa* prospettiva il pensiero heideggeriano della lingua (*die Sprache*) come «casa dell'essere» (*Hauss des Seins*) altro non sarebbe che un'ulteriore prova di quello spirito mistificatorio che animerebbe la figura di Heidegger come pensatore e come uomo, prima e dopo la sua (pur breve) «parentesi» a favore di Hitler. La cura della parola e del dire mostrante – quale compito comune del pensare e del poetare – risulterebbe in tal modo depotenziata rispetto alle proprie capacità di aprire un mondo all'uomo e di rendergli possibile un incontro con le cose nella loro verità di sorgente.

Scriveva Cézanne – un pittore, dunque – a proposito del *genio*, ossia del pensatore e del poeta in quanto capaci di assegnare una misura all'esistenza dell'uomo: «Il compito del genio sarebbe di mostrare nell'aria libera l'amicizia di tutte le cose, con lo stesso impeto e la stessa passione». E ancora: «Sarebbe compito del genio immobilizzare questa ascesa nell'immobilità in un attimo di equilibrio, facendo sentire nel contempo il suo slancio»⁷.

* * *

⁷ Cf. H. Düchting, *Cézanne*, Taschen, Köln 1991.

La sempre maggiore rilevanza assunta dalla questione dell'arte all'interno del pensiero heideggeriano è testimoniata dai numerosi libri e saggi composti dal filosofo nel corso del quarantennio successivo alla pubblicazione nel 1935 del fondamentale *L'origine dell'opera d'arte*⁸.

Risale inoltre a quegli stessi anni, e precisamente al semestre invernale del 1934/35, il primo corso di lezioni universitarie interamente consacrate ad un'interpretazione della poesia di Hölderlin, alla quale Heidegger dedicherà successivamente due altri corsi nel 1941/42 – in piena guerra, dunque. Sono gli anni immediatamente successivi al fallimento del tanto esecrato periodo compreso tra il maggio 1933 e il febbraio 1934, durante il quale Heidegger assunse la carica di rettore dell'Università di Friburgo.

Sarebbe ora puerile voler nascondere la gravità dell'errore commesso da Heidegger, il quale dovette profondamente *illudersi* a proposito della vera natura del Nazionalsocialismo salito al potere nel gennaio 1933.

Tuttavia, è proprio la concomitanza tra il fallimento di questo progetto e l'avvio delle lezioni su Hölderlin a suscitare la nostra attenzione, nell'ipotesi che il riferimento alla poesia non possa essere ridotto a un mero rifugio rispetto alle condizioni che si erano venute creando successivamente alla tragicamente nota «Notte dei lunghi coltelli» (29-30 giugno 1934).

Fu, infatti, il fallimento del progetto di rettorato a costringere Heidegger a sondare in modo ancor più approfondito il tema da cui aveva avuto origine il proprio cammino di pensiero. A meno dunque di voler interpretare lo stesso *Essere e tempo* come nascostamente nazista, possiamo immaginare che l'errore del 1933 abbia costituito l'occasione per individuare in modo ancor più preciso quale avrebbe potuto essere la «via di scampo» – sono parole di Heidegger – alla morsa rappresentata dal dominio totalitario esercitato dal saper tecnico su ogni altra esperienza che non fosse riconducibile al formato voluto dal *sistema*, fosse esso quello nazista, fascista, comunista o, in modo assai più problematico per noi oggi, quello democratico.

Perché se è noto a tutti come i regimi propriamente totalitari abbiano esercitato un potentissimo controllo su ogni manifestazione della libertà umana (pensiamo ai roghi dei «libri proibiti» o al fenomeno della «Entartete Kunst» o «arte degenerata» hitleriana, sotto i cui colpi finirono le opere di un Klee e di molti altri celebri artisti), non possiamo nascondere il fatto che anche i paesi più democratici dell'Occidente abbiano fatto (e facciano tuttora) esperienza di quello spirito che risulta animato dalla «volontà o dalla necessità di *definizione*», in cui «tutto si prodiga ad enumerare, ad assimilare, a livellare, ad inquadrare, ad ordinare» la massa degli uomini e, più in particolare, le esistenze degli intellettuali e degli artisti.

Sono parole pronunciate da Paul Valéry nel 1925 all'interno di un suo saggio dal titolo emblematico di *Sulla crisi dell'intelligenza* – era questo il titolo originale, poi modificato in *Considerazioni sull'intelligenza*⁹. Un testo, quindi, composto dopo

⁸ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in ID., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Scandicci 1984, pp. 3-69. Si legga a questo proposito l'ampiamente documentato libro di Friedrich-Wilhelm von Herrmann dal titolo *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger* (Marinotti, Milano 2001), nel quale vengono forniti tutti i riferimenti essenziali per una comprensione della «dottrina» heideggeriana dell'arte.

⁹ P. Valéry, *Considerazioni sull'intelligenza*, in ID., *La crisi del pensiero*, il Mulino, Bologna 1994, p. 95.

la Prima guerra mondiale e successivo alla Rivoluzione bolscevica del 1917 e alla «fascistizzazione dello Stato» avviata da Mussolini a partire dal 1 gennaio 1925.

Ora, se il regime comunista, così come quello fascista, presentano elementi palesemente totalitari, non possiamo tuttavia escludere che le riflessioni di Valéry siano sorte da una comprensione più ampia della crisi che pervadeva l'Europa da ben prima che scoppiasse la (prima) «Grande Guerra» – un periodo, questo, durante il quale si era fatto esperienza di quel tristemente noto fenomeno della «mobilitazione totale» così mirabilmente descritto da Ernst Jünger: la mobilitazione totale del mondo intero nella figura del «Lavoratore».

Il discredito in cui sono oggi caduti il pensare e il poetare altro non è allora che l'effetto apparentemente meno violento di quella stessa volontà di *definizione* che già nel 1925 se la prendeva con quegli esseri «indefiniti, talvolta *incommensurabili*» che sono gli artisti e i liberi pensatori – uomini che, stando sempre alle parole di Valéry, non possono non essere eliminati da una civiltà che «tende ad eliminare gli individui imprecisi secondo il suo punto di vista, e a classificare nuovamente gli altri, senza considerazione alcuna per il passato e anche il futuro della specie»¹⁰.

E questo il destino oggi riservato allo stesso Heidegger, sul quale grava un duplice *sospetto* – quello, cioè, di aver aderito *totalmente* al Nazismo e quello, forse ancor più grave, di aver tentato un'interpretazione della storia della filosofia che sarebbe stata animata dallo stesso spirito nichilista e irrazionalistico che aveva dato origine al più angosciante dei crimini commessi contro l'umanità: pensare l'uomo in termini di razza.

Qualora dunque riconoscessimo che Heidegger è uno dei pensatori più significativi del Novecento, dovremmo innanzitutto liberare il filosofo dalle accuse infamanti che ostacolano l'ascolto di una parola che ha tentato di nominare l'origine di una crisi tanto profonda da essere mondiale – tanto radicale da aver dominato il secolo appena trascorso e da intaccare tutt'oggi alle radici, in modo forse meno percepibile, lo sviluppo di un pensiero capace di essere nuovamente all'unisono con il fenomeno che sostiene l'esistenza dell'uomo in quanto tale: il fenomeno dell'*essere*.

Saremo così in grado di soppesare in modo più radicale la portata dell'espressione «pensare e poetare». *Denken e Dichten*, pensare e poetare, sono saperi che, nel loro essere addetti al compito di *istituire nella parola* (nel colore, nel suono, nello spazio ...) ogni volta di nuovo il rapporto dell'uomo con il proprio mondo, divengono capaci di fornire all'uomo una misura della sua esistenza. Una misura che certamente diverge da quella assicurata dal sapere tecnico, dal momento che risulta sostenuta, più che dalla preoccupazione di definire e di spiegare, dalla cura di *aprirsi* alla presenza delle cose. Come scrive Jean Beaufret – il destinatario della *Lettera sull'«umanismo»* di Heidegger del dicembre 1946 – *Dasein* nomina «il momento d'apertura costitutivo dell'uomo nel suo rapporto più immediato con le cose»¹¹.

III. Heidegger interprete di Stifter

Che il dialogo tra pensiero e arte abbia trovato ampio riscontro all'interno del-

¹⁰ *Ibidem*, p. 94.

¹¹ J. Beaufret, *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*, op. cit., p. 17.

la meditazione heideggeriana, lo abbiamo già detto, è testimoniato dai numerosi saggi dedicati a questo o quell'artista. Se a livello di un confronto con la poesia, è la figura di Hölderlin ad assumere una rilevanza del tutto decisiva, non possiamo non ricordare come Heidegger si sia direttamente interessato – per limitarci alla sola letteratura tedesca – all'opera di Trakl, Rilke e George, ma anche a quella di Mörike, di Hebel, di Stifter e di Benn. Per quanto riguarda invece l'arte figurativa (almeno quella contemporanea), decisivi sono tutti quei riferimenti o appunti dedicati dal pensatore tedesco all'opera di Cézanne, Van Gogh, Klee, Braque e Chillida¹².

Ora, in questi scritti Heidegger propone un'interpretazione di quale possa essere l'*origine* dell'opera d'arte, sia essa pittorica, poetica, scultorea ... Suo intento non è quello di fornire il supposto sostrato concettuale che starebbe alla base di un'opera, incorrendo, così facendo, nel rischio di sostituire l'opera con la sua spiegazione. Ciò, infatti, comporterebbe un automatico sbarramento di quella via d'accesso all'arte che ha cura innanzitutto di lasciar apparire l'opera a partire da sé, per come *essa* è.

L'interpretazione filosofica, *fenomenologica*, proposta da Heidegger si limita, per così dire, a esplicitare l'orizzonte entro il quale qualcosa come un'opera possa *essere*, ossia possa apparire ed *entrare in presenza* di chi la guardi. Più che di spiegare l'opera, si tratta di lasciarle lo spazio di mostrarsi, affinché essa possa essere in grado di fornire una misura all'esistenza dell'uomo. Una misura che permetterebbe all'uomo di entrare in contatto con la "realtà", sulla scorta di quel sentimento che rende possibile al genio «mostrare nell'aria libera l'amicizia di tutte le cose» – «con lo stesso impeto e la stessa passione».

In altre parole, la questione del rapporto tra pensiero e arte in Heidegger non può essere ridotta a un'interpretazione estetica dell'opera d'arte, e non può nemmeno essere affrontata servendosi degli strumenti di cui si avvale la critica d'arte. Perché, secondo Heidegger, il rapporto tra pensiero e arte può essere colto innanzitutto a partire dalla questione dell'essere.

È per questo motivo che un'interpretazione «pensante» dell'arte, come è quella di Heidegger, *precede*, per così dire, le analisi scientifiche compiute dall'estetica e dalla critica d'arte. Entrambe, a ben vedere, risultano a loro volta fondate su quella dimensione inaggrabile – l'essere – che, fin da Platone e Aristotele, costituisce il tema della filosofia come «scienza prima». Al fenomeno dell'essere corrisponde così il *metodo* della fenomenologia, la quale diviene la chiave di accesso a quell'elemento sempre presupposto e mai indagato in quanto tale da cui hanno origine ogni comportamento e ogni sapere tecnico-scientifico dell'uomo.

A proposito delle proprie interpretazioni pensanti o «delucidazioni» (*Erläuterungen*) della poesia di Hölderlin, Heidegger dichiara: «Per quanto possa o non possa fare una delucidazione, per essa vale sempre una cosa: affinché quanto viene puramente poetato nella poesia si presenti in qualche misura più chiaramente, il discorso di delucidazione deve ogni volta distruggere se stesso e ciò che ha tentato. Per amore del poetato, la delucidazione della poesia deve cercare di rendersi superflua. L'ultimo passo, ma anche il più difficile, di ogni interpretazione consi-

¹² Cf. H. W. Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen mit Martin Heidegger (1929-1976)*, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M. 1983.

ste nel dileguarsi, insieme alle sue delucidazioni, di fronte alla pura presenza della poesia»¹³.

Assumiamo ora quale guida delle nostre analisi il breve testo composto da Heidegger nel 1964 su Adalbert Stifter dal titolo *Adalbert Stifters «Eisgeschichte»*¹⁴, nel quale il filosofo individua il tema che sta alla base di un fondamentale episodio contenuto in un romanzo stifteriano intitolato *La cartella del mio bisnonno* (1841-1868). Un episodio, come ricordato da Heidegger, della cui portata doveva essere ben conscio lo stesso Stifter, se, in una lettera del 1846 al suo editore Heckenast, osava dire: «Ich glaube, die Eisgeschichte ... muß tief wirken», «credo che la “storia” del ghiaccio debba agire profondamente»¹⁵.

Ancora una volta, le analisi su Stifter lasciano emergere la dimensione in cui indagine filosofica e indagine artistica trovano una congiunzione. L'interpretazione heideggeriana, nelle migliori delle ipotesi, dovrebbe poter affinare lo sguardo

¹³ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, p. 6. Grazie alle considerazioni metodologiche qui formulate disponiamo di un criterio con cui analizzare la limitatissima letteratura secondaria avente per tema il rapporto tra Heidegger e Stifter. In questa prospettiva, le letture decostruttiviste proposte da Isolde Schiffermüller nel suo *Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter* (Sturzflüge, Bozen 1996, pp. 51-71) presuppongono già una determinata interpretazione della lingua, la quale viene assunta come un oggetto da studiare nelle sue componenti *semiologiche*. Diverso è il caso del libro di Dörte Gunderson dal titolo *Denken wie der Wald – von Stifter zu Heidegger: Untersuchungen zu Heideggers Denken* (Lang, Frankfurt a.M. 1995), il cui obiettivo è di comprendere innanzitutto il pensiero di Heidegger, senza che ad esso, cioè, venga applicato alcuno schema interpretativo predefinito e in modo da lasciar risuonare in tutta la sua portata il dialogo tra pensiero e arte qui incarnatosi in una meditazione del filosofo sull'opera del poeta Adalbert Stifter. In questo senso la foresta diviene l'immagine poetica di quello stesso mondo a cui risultano intonati – in singolare consonanza – tanto le opere di Stifter quanto l'opera di Heidegger e, in particolare, i suoi *Perché restiamo in provincia?* del 1933 e *Il cammino di campagna* del 1948. Si ricordi inoltre il saggio di Liliane Weissberg dal titolo *Kleine Schritte: Natur und Kunstwerk bei Stifter und Heidegger* (in *Ästhetik und Naturerfahrung*, hrsg. von J. Zimmermann, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, pp. 285-298), che ha il merito di portare l'attenzione sulla tanto tradizionale quanto fondamentale interpretazione aristotelica del rapporto tra natura e opera d'arte in termini di «imitazione». Un discorso a parte meriterebbe, infine, la ricezione di Stifter nel pensiero e nell'opera di Walter Benjamin.

¹⁴ M. Heidegger, *Adalbert Stifters «Eisgeschichte»*, in ID., *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1983, pp. 185-198.

¹⁵ Cf. A. Stifter, *La cartella del mio bisnonno*, a cura di Saverio Vertone, Casale Monferrato 1985, pp. 70-72 & 74-79. Si precisi che, come evidenziato dallo stesso Heidegger, la *Cartella del mio bisnonno* costituisce un vero e proprio *work in progress* che occupò lo scrittore austriaco dal 1841 (*Urfassung*) all'anno della sua morte. Quattro, infatti, sono al momento le versioni riconosciute dalla critica (1841, 1847, gennaio-ottobre 1864, giugno 1867-gennaio 1868), e quattro sono i volumi consacrati alla terza e quarta versione di questo romanzo all'interno dell'edizione critica delle opere di Stifter (*Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von A. Doppler und W. Frühwald, Kohlhammer, Stuttgart 1978 ss., Bde. 6.1-6.4). Quel che preme qui rilevare è che l'episodio intorno a cui ruota il saggio di Heidegger è contenuto nella prima e nella seconda versione, ma non nella terza e nella quarta (che risulta essere incompiuta), a testimonianza dell'incessante ricerca da parte del poeta di una lingua che, stando alle sue parole, parlasse, «di opera in opera», «più profondamente, più finemente, più magnificamente, e che quindi fosse pulita, chiara e trasparente nella forma» (in M. Heidegger, *Adalbert Stifters «Eisgeschichte»*, op. cit., p. 197). Si legga in *questo* senso la nota dichiarazione pronunciata da Stifter (e citata anche da Heidegger) nel corso di una sua lettera del febbraio 1847 a Heckenast, secondo la quale il libro – nella sua seconda edizione, quella cioè pubblicata come terzo volume dei suoi *Studien* – non gli sarebbe piaciuto. Segnaliamo infine che nel 2002 è apparsa la prima traduzione italiana della quarta versione della *Cartella del mio bisnonno* a cura di Simonetta Pulcio (Aktis, Piombino).

do del lettore rispetto all'origine dell'opera d'arte, la quale risulterebbe a questo punto radicalmente trasfigurata, gravida di indicazioni. L'arte, al pari del pensiero, tornerebbe ad essere un *sapere* nel senso genuino del termine, privata ormai di quell'alone estetico di cui risulta oggi per lo più ammantata.

Colta nuovamente nel suo tratto più autentico, ossia nella sua capacità di *indicare e mostrare*, l'arte, insieme al pensiero, diviene nuovamente capace di assegnare una misura all'esistenza dell'uomo su questa Terra. «Terra», da intendersi nel senso di patria e di tradizione, ossia di quel radicamento che solo – stando alle parole di Heidegger – può concedere la nascita di qualcosa di «grande ed essenziale». Ma come dobbiamo intendere «grande»? ossia, secondo quale metro possiamo comprendere qualcosa come «grande»?

Valgano in prima battuta le parole pronunciate da Nietzsche in un suo aforisma dal titolo «Grandezza significa: dare direzione», in cui viene nominato un tratto della grandezza che si rivelerà essenziale nella comprensione del tema di fondo individuato da Heidegger all'interno dell'episodio del racconto di Stifter da lui analizzato. Il discredito in cui sono caduti oggi il pensiero e la poesia costituisce, infatti, un grave ostacolo all'ascolto dell'intima natura della grandezza a cui si riferiscono tanto Nietzsche quanto Heidegger, dal momento che l'elemento da cui ha origine un simile pensiero si presenta solo a chi sappia ascoltare la chiamata e l'indicazione che «emana» dalla parola poetica. (Sia detto per inciso che è a Nietzsche – e, in particolare, all'aforisma 109 del suo «Il viandante e la sua ombra» contenuto in *Umano, troppo umano* – che dobbiamo la riscoperta dell'opera di Stifter nel Novecento)¹⁶.

Tale chiamata si rivolge all'uomo e riguarda l'essenza stessa della sua esistenza. Ma è solo preparandoci all'ascolto di ciò che essa ha da dire che potremo cogliere la lieve voce con cui nomina le cose che appartengono all'esistenza dell'uomo. Sarà nostra cura pertanto avvicinarci a quel che Cézanne chiamava «amicizia di tutte le cose», in cui traspare quel tratto di raccoglimento e intimità a partire dal quale soltanto sapremo cogliere le cose stesse nella loro passione, nel loro *vero* slancio.

Uno slancio, certo, il cui vigore non ha nulla di violento, nel senso di palesemente manifesto. Se il termine non risultasse potenzialmente equivoco, dovremmo dire che ciò verso cui indicano tanto l'amicizia quanto la grandezza a cui ci riferiamo, potrebbe essere chiamato: *mistero* – nel senso di ritratto, segreto, tenuto in serbo. Scrive Nietzsche: «Nessun fiume è di per sé grande e ricco: è il fatto di accogliere e di convogliare in sé tanti affluenti, ciò che lo rende tale. Così avviene con tutte le grandezze dello spirito. Ciò che solo importa è che uno dia la direzione, che poi tanti affluenti dovranno seguire; non che uno sia all'inizio poveramente o riccamente dotato»¹⁷.

* * *

I riferimenti all'opera stifteriana all'interno delle opere di Heidegger non sono particolarmente numerosi. Oltre ad alcuni preziosissimi cenni a Stifter e, in particolare, al suo romanzo capolavoro *Tarda estate* (1857) e alla nota espressione stif-

¹⁶ Si ricordino innanzitutto i giudizi su Stifter espressi da Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann e, più recentemente, Peter Handke. Per una prima introduzione al rapporto tra Nietzsche e Stifter si leggano di Ernst Bertram i suoi *Nietzsche. Per una mitologia* (il Mulino, Bologna 1988) e *Nietzsche, die Briefe Stifters lesend* («Ariadne», Jahrbuch der Nietzschegesellschaft, München 1925, pp. 7-26).

¹⁷ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Adelphi, Milano 1992, vol. 1, af. 521.

teriana di «mite legge» (*das sanfte Gesetz*) – cenni presenti all'interno del *Nietzsche* e di *In cammino verso il linguaggio* –, l'unico testo espressamente dedicato a Stifter è proprio quello da noi analizzato¹⁸.

È lo stesso Heidegger ad esplicitare il tema del suo studio sull'episodio del ghiaccio raccontato nella *Cartella del mio bisnonno*. Il tema è quello della grandezza, in tedesco: «das Große». «La parola poetica», come dice Heidegger, «indica» nel cuore di ciò che è grande, ossia di «ciò che fonda il *Dasein* dell'uomo» – una grandezza, questa, a cui l'uomo «deve corrispondere se deve poter abitare sulla Terra»¹⁹.

Ora, la cosa decisiva è che questa grandezza, che abbiamo qualificato precedentemente come «amicizia di tutte le cose» e «mistero», riceve da parte di Heidegger un ulteriore chiarimento rispetto alla propria natura. Le parole espressamente utilizzate sono: «qualcosa di inappariscente» (*etwas Unscheinbares*) e «l'invisibile» (*das Unsichtbare*)²⁰. La grandezza a cui si riferisce Stifter risiede dunque in quell'elemento di inappariscenza e invisibilità a cui è chiamato, seppur in modo diverso, lo stesso pensiero.

La parola poetica, infatti, chiama e indica in direzione di questa dimensione che *quietamente e mitemente* domina l'esistenza dell'uomo e il mondo in cui egli abita – non quindi l'esistenza colta nelle sue manifestazioni più appariscenti, le quali sembrano fornire il miglior esempio della grandezza a cui ci riferiamo. Perché è nelle piccole cose entro cui è giocata l'esistenza di ciascun uomo che si raccolgono una ricchezza e uno splendore ancora più profondi delle manifestazioni più vistose che sorprendono spesso la nostra attenzione proprio per il loro “eccesso” di manifestatività.

Una conferma dell'ipotesi interpretativa proposta da Heidegger viene ora da un noto passaggio della celeberrima *Prefazione* alla raccolta di racconti intitolata *Pietre colorate* (1853)²¹. Chiunque conosca sufficientemente Stifter non può, infatti, non ammettere la centralità del tema proposto da Heidegger – tema che, tuttavia,

¹⁸ Si ricordino tuttavia i preziosi riferimenti a Stifter contenuti nelle lettere inviate a Elisabeth Blochmann il 20 dicembre 1931 e il 10 aprile 1932 (M. Heidegger – E. Blochmann, *Carteggio 1918-1969*, il melangolo, Genova 1991, pp. 80 & 85) e a Hannah Arendt il 10 marzo 1950 (H. Arendt – M. Heidegger, *Lettere 1925-1975*, Edizioni di Comunità, Torino, 2001, pp. 59-60 & 218). Quanto al riferimento a Stifter contenuto in *In cammino verso il linguaggio*, non possiamo esimerci dal presentare per esteso il passaggio. In esso, infatti, la questione stifteriana della «mite legge» viene esplicitamente messa in relazione con il fenomeno dell'*Ereignis*. Scrive Heidegger: «Se s'intende per legge quel che fa che ciascuna cosa sia nel luogo che le è proprio, sia compresa nell'ambito che le compete, allora si deve dire che l'*Ereignis* è la meno dura, la più mite delle leggi, più mite ancora di quella che Adalbert Stifter riconobbe come “la mite legge”» (Mursia, Milano 1990, p. 204). Sia detto ora che lo stesso saggio su Stifter qui in oggetto risulta pienamente comprensibile solo alla luce della cosiddetta «svolta» (*Kehre*) che interessò il pensiero di Heidegger a partire dal 1930 – svolta che, nel nostro scritto, presentiamo sulla base del fenomeno del «ritraimento» dell'essere quale fondamento della piccolezza (come manifestazione della grandezza) a cui si riferisce lo scrittore austriaco nella sua opera (cf. *infra*). In questo senso, detta piccolezza (e mitezza) rappresenta l'eco di quel pensiero dell'essere come *Ereignis* («evento appropriante» [?]) che tanto impegnò Heidegger a partire dagli anni Trenta. Per una prima introduzione al fenomeno dell'*Ereignis*, si può leggere con profitto il bel saggio di Gérard Guest dal titolo *Le tournant – dans l'histoire de l'être* (coll. «L'Infini», Gallimard, Paris 2006, pp. 172-224).

¹⁹ M. Heidegger, *Adalbert Stifiers «Eisgeschichte»*, op. cit., p. 197.

²⁰ *Ibidem*, pp. 196-197.

²¹ A. Stifter, *Pietre colorate*, Mondadori, Milano 1994.

comparare all'interno della *Prefazione* nell'espressione apparentemente opposta a quella di «das Große» prima citata.

Più in particolare, in *Pietre colorate* il tema di fondo è rappresentato fin dall'inizio dalle piccole cose, in tedesco: «das Kleine». Così esordisce Stifter: «Una volta è stato osservato, a mio biasimo, che io ritraggo solo cose piccole, e che i miei personaggi sono sempre persone comuni. Se ciò è vero, oggi arrivo a offrire ai lettori qualcosa di ancor più piccolo e insignificante, vale a dire ogni sorta di trastulli per giovani cuori»²². Come dunque interpretare il rapporto tra la grandezza e la piccolezza di cui parla Stifter?

L'ipotesi è che l'espressione «das Kleine» fornisca la più precisa indicazione in merito alla natura più intima di quella grandezza che determina incessantemente ogni cosa e in cui ha luogo l'esistenza dell'uomo. Perché in gioco in queste considerazioni è la posizione occupata dall'uomo nel mondo, non nel senso di mero collocamento spazio-temporale all'interno di un sistema di riferimento tridimensionale, quanto piuttosto come apertura all'apparire delle cose stesse, le quali possono ora mostrarsi in tutto il loro «slancio» – «nell'aria libera», diceva Cézanne, «in un attimo di equilibrio».

In un celebre passaggio della *Prefazione* – citato dallo stesso Heidegger all'interno del suo saggio – possiamo ascoltare le seguenti parole: «Il soffiare dell'aria, lo scorrere dell'acqua, il crescere del grano, l'ondeggiare del mare, il verdeggiare della terra, lo splendore del cielo, il brillare delle stelle: queste sono per me cose grandi. Il temporale che s'avvicina imponente, il fulmine che fende le case, la tempesta che muove le onde, il vulcano che erutta fuoco, il terremoto che seppellisce paesi sono fenomeni che non considero più grandi di quelli che ho menzionato prima, li considero anzi più piccoli, perché non sono altro che gli effetti di cause molto più grandi. Si manifestano solo in determinati luoghi e sono il risultato di cause molto particolari. La forza che fa gonfiare e traboccare il latte nel pentolino della povera donna è la stessa che fa montare la lava nel vulcano e la fa colare lungo le sue pendici»²³.

Valgano ora come commento a questo splendido brano le parole pronunciate da Stifter esattamente dopo il punto in cui la citazione heideggeriana si interrompe. Quel che finora era stato espresso da Heidegger attraverso la locuzione

²² *Ibidem*, p. 3.

²³ *Ibidem*, p. 4. Una semplice indicazione etimologica può qui essere di aiuto nel cogliere il tratto essenziale che caratterizza la riflessione stifteriana e heideggeriana sul tema della piccolezza. Come evidenziato dallo stesso Heidegger, infatti, nel *Kleines* non dobbiamo innanzitutto vedere il rimpicciolimento, ma piuttosto lo scintillio del *Kleinod*, del *Kosmos* – dell'essere, cioè, in quanto «gioiello» (cf. J. Beaufret, *Dialogo con Heidegger*, t. 1, E.G.E.A., Milano 1992, p. 18). È quel che diceva Stifter a proposito dell'uomo, in cui «da legge di queste forze – la legge della giustizia, la legge della morale – esige che ciascuno venga rispettato e onorato, che possa vivere sicuro accanto agli altri uomini e onorare la propria esistenza, che si guadagni l'amore e l'ammirazione dei propri simili e venga custodito come un gioiello, che ciascuno di noi è un gioiello per gli altri» (*Pietre colorate*, op. cit., p. 6). Si legga dunque in questa prospettiva il brano di Stifter con cui si conclude il nostro scritto (cf. *infra*, IV), e a cui rimanda in maniera quasi diretta una lettera inviata da Heidegger alla Blochmann il 19 settembre 1931 in cui si può leggere quanto segue: «Ogni cosa ha in sé il suo mistero; l'intimore grandezza dell'uomo però è il più profondo di essi; poiché gli è riservato di essere toccato da colpa e dolore, ma per trasformarli in forza della sua anima. Gli uomini percorrono sentieri che tendono a molte mete: eppure ognuno trova, restando così fedele al proprio Sé, la via del ritorno nella cerchia dei cuori che per lui devono divenire la più intima protezione» (*Carteggio 1918-1969*, op. cit., p. 75).

«das Große» riceve un decisivo contributo dalle parole con cui Stifter determina l'elemento verso cui indica la parola del poeta e che solo permette di avvertire quell'amicizia che regna tra tutte le cose e che, stando alle parole di Stifter, *custodisce e mantiene vivo* il mondo. Infatti, «questi fenomeni, continua Stifter, sono semplicemente più vistosi e attirano maggiormente lo sguardo delle persone non accorte e disattente, mentre la considerazione dell'osservatore si posa di preferenza sull'intero e sull'universale (das Ganze und Allgemeine), e solo in questo sa riconoscere la grandezza, perché è questo ciò che conserva il mondo»²⁴.

Il soffiare dell'aria, lo scorrere dell'acqua ... sono questi i fenomeni che rivelano la grandezza in cui si gioca l'esistenza dell'uomo. Proprio perché inappariscenti, essi rischiano di non essere colti. Tuttavia questa invisibilità pervade e sostiene ogni momento dell'esistenza di ciascun uomo, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza, dal sesso, dal grado di istruzione o dalla razza. Perché la misura che pensare e poetare possono fornire all'uomo ha la propria origine nell'avvistamento di quell'intero che determina l'andamento dei fenomeni naturali e congiuntamente la legge che regola, per così dire, il comportamento morale dell'uomo.

Se nella natura la grandezza risiede nei fenomeni che accompagnano quotidianamente lo scorrere della vita, non sorprende che anche nell'uomo Stifter metta in evidenza proprio i sentimenti che risultano caratterizzati dalla stessa mitezza e sobrietà che abbiamo visto ritmare intimamente e incessantemente il mondo in cui l'uomo abita. Perché è nella «giustizia, semplicità, superamento di se stessi, operosità nel proprio ambito»²⁵ che risiede la grandezza di un essere umano.

Come già nel caso del parallelo tra il pentolino di latte e l'eruzione di un vulcano, anche in occasione di una riflessione sulla natura della legge che ritma l'esistenza di un uomo Stifter pone allora l'accento sull'universalità di una simile legge, che può essere osservata «nella più misera capanna come nel più maestoso palazzo, nella dedizione della povera donna e nello sprezzo della morte con cui l'eroe soccombe per la patria e l'umanità»²⁶.

Ogni differenza di classe, sesso, stirpe o razza viene superata a favore di un comune senso di appartenenza all'umanità tutta, in cui ciascuno avverte di condividere con gli altri un destino a tutti comune. Detta comunanza suscita in coloro che hanno cura dell'animo umano il sentimento del sublime, che risplende in tutta la sua pienezza proprio nelle occasioni in cui gli uomini si impegnano insieme per un compito che trascende ogni impulso egoistico e unilaterale. «Il tutto, l'intero (das Ganze), scrive Stifter, è sempre più elevato del particolare»²⁷.

²⁴ A. Stifter, *Pietre colorate*, op. cit., p. 4.

²⁵ *Ibidem*, p. 5.

²⁶ *Ibidem*, p. 7.

²⁷ *Ibidem*, p. 7. Concentriamo la nostra attenzione innanzitutto sull'espressione tedesca «das Ganze», qui (come prima) tradotta con «tutto, intero». Come già avvenuto con l'espressione «das Kleine», un'analisi etimologica fornirà un'ulteriore testimonianza della ricchezza insita nella piccolezza, la quale non può certo essere ridotta semplicisticamente al fenomeno del rimpicciolimento. L'aggettivo «ganz», infatti, significa originariamente «heil, vollständig, vollkommen», ossia «intero, completo, perfetto (compiuto)». Da qui la traduzione italiana con «intero», in cui risuona il latino «integrum». Non si tratta dunque di cogliere il «tutto» o l'«universale» come semplice somma complessiva, ma come unità, ossia come compiutezza. Se è dunque nella compiutezza che risiede il trat-

* * *

Cose grandi e piccole: è questo il tema individuato da Heidegger all'interno del proprio saggio – un tema di cui lo stesso Stifter, come abbiamo visto, fornisce numerose testimonianze, tanto nella *Prefazione a Pietre colorate* quanto nell'episodio della *Cartella del mio bisnonno* a cui Heidegger si riferisce. In esso l'accortezza di sguardo mostrata dal dottore, il protagonista dell'episodio, gli permette di cogliere i fenomeni naturali quasi invisibili che si riveleranno fondamentali nella comprensione di quel fenomeno atmosferico – la glaciazione di un bosco e, più ampiamente, di un'intera regione – che rischiava di compromettere la salute di un intero villaggio, dal momento che il ghiaccio accumulatosi avrebbe potuto anche sfondare i tetti delle case.

Il saggio di Heidegger si compone di sole quattordici pagine, dieci delle quali presentano due amplissimi brani tratti dal romanzo di Stifter. La storia della glaciazione del bosco riveste dunque un ruolo essenziale, se nostra cura è di comprendere l'origine di quella misura che pensare e poetare devono fornire all'esistenza dell'uomo.

Il dottore, infatti, nella spiegazione fornita ai suoi vicini della propria previsione, distoglie il loro sguardo da quanto di più violento stava verificandosi – il boato e il frastuono provocati dall'abbattersi degli alberi al suolo sotto il peso del ghiaccio –, per indicare loro in direzione di un fenomeno «semplice, e tuttavia nascosto, ritratto», secondo il quale il ghiaccio che si era formato sugli alberi spezzandoli si formava sui tetti delle case in modo diverso e tale da non addensarsi in modo preoccupante. Scrive Stifter: «Dissi che gli innumerevoli rivoli d'acqua che pioveva dal cielo, fredda al punto da congelarsi non appena toccata terra e tale da far crescere il ghiaccio, strato su strato, si concentravano sugli alberi, specie nei nostri boschi, in cui predominano le aghifoglie [...]. Ma dai tetti, sui quali c'era una copertura liscia, l'acqua scorreva via quasi tutta, tanto più che la crosta di ghiaccio era scivolosa e favoriva il deflusso»²⁸.

Ora, la glaciazione del bosco – nominata da Stifter, come fatto osservare da Heidegger, con l'enigmatica locuzione di «das Ding», alla lettera: «la cosa»²⁹ – si presenta, proprio attraverso la generalità e neutralità espressa dalla parola tedesca, in tutta la sua indeterminatezza e universalità. Fenomeni questi che sembrano palesare una dismisura, una dimensione abissale, che è compito dell'uomo sostenere attraverso la conoscenza di quella mite legge che guida e sostiene il mondo e la sua stessa esistenza.

Ascoltiamo con attenzione l'intero passaggio in cui è contenuta l'espressione «das Ding»: «Il mormorio che prima avevamo sentito nell'aria adesso risultava chiaro. Non era nell'aria; era a un passo da noi. Regnava ininterrotto in tutta la profondità della foresta perché i rami e i tronchi scricchiolavano e cadevano al suolo. Il fenomeno era tanto più terribile in quanto tutto era immoto. In tutto

to più significativo perché qualcosa *sia*, va da sé che la compiutezza anche di una piccola cosa possa apparire, pur nella sua semplicità, come perfetta e grande. A dimostrazione della rilevanza assunta dal tema dell'«intero» nell'opera di Stifter e, soprattutto, nel suo fondamentale *Tarda estate*, si legga l'attento e ben documentato studio di M.-U. Lindau dal titolo *Stifters «Nachsommer»* (Francke Verlag, Bern 1974, in *part.* cap. V, pp. 114-130).

²⁸ A. Stifter, *La cartella del mio bisnonno*, op. cit., p. 77.

²⁹ M. Heidegger, *Adalbert Stifters «Eisgeschichte»*, op. cit., p. 195.

quel brillare di riflessi non si muoveva nulla, né un ramo né un ago; sennonché attimo dopo attimo gli alberi incurvati continuavano ad abbassarsi sotto il peso dei ghiaccioli. Noi aspettavamo e guardavamo, difficile dire se per meraviglia o per timore di penetrare in quella cosa»³⁰.

Ci discostiamo in questo punto dalla traduzione italiana di Saverio Vertone, il quale giunge a tradurre «das Ding» con «meraviglia» sulla base di un'interpretazione che si allontana, a nostro avviso, dal senso del dettato stifteriano. In questo caso, infatti, pare inadeguato ridurre la minaccia avvertita dai protagonisti dell'episodio al mero sentimento di meraviglia, quasi che il poeta voglia stupire il proprio lettore trasportandolo davanti a uno spettacolo naturale tanto tremendo quanto affascinante.

Non si tratta cioè di restare colpiti dallo spettacolo del bosco in quanto tale, ma piuttosto di cogliere l'intero fenomeno della glaciazione come un segno della vastità e abissalità dei riferimenti in cui si articola il mondo dell'uomo – un mondo talmente vasto da non poter essere identificato con nessuna cosa in particolare. Più che meraviglia, dobbiamo supporre che la «cosa» a cui si riferisce Stifter susciti estraniamento, proiettando l'uomo al di là di ciò che gli è prossimo e a portata di mano e riconducendolo al contempo entro i propri limiti più costitutivi.

Compito del genio, ossia del pensatore e del poeta – ma, potenzialmente, anche di ciascun uomo *in quanto tale* – è dunque di corrispondere in parole (colori, suoni, spazi ...) alla profondità che si rivela nell'istante in cui l'uomo si accorge di essere esposto a una dimensione che sostiene la sua esistenza. Saper ricondurre lo sguardo a quella dimensione semplice e tuttavia nascosta in cui si dispiega quietamente il corso della vita di ciascun uomo; saper cogliere nelle piccole cose la presenza della grandezza che custodisce e mantiene vivo l'intero: a tutto questo è addetta la parola poetica di Stifter.

È questo il motivo per il quale Heidegger, dopo aver riportato due passaggi tratti da due lettere di Stifter a Heckenast (luglio 1847) e ad Aurelius Buddeus (21 agosto 1847)³¹, rimanda il lettore all'allegato a una sua lettera a Friedrich Culemann (3 febbraio 1854). In essa il poeta esplicita una volta ancora la natura del rapporto tra grandezza e piccolezza da noi più volte nominato.

Perché se si è soliti considerare piccolo quel che possiamo paragonare a noi (*das uns Vergleichbare*), quel che possiamo raggiungere (*das von uns Erreichbare*), e grande il contrario, il poeta invita a sospendere questi giudizi, sottolineando come non esista niente che sia grande o piccolo, dal momento che non è piccolo ciò a cui possiamo facilmente applicare il *nostro* metro di misura. Le costruzioni degli insetti e di tutte quelle piccole bestie a mala pena visibili a occhio nudo sono ben più grandi, incommensurabilmente più grandi, della semplice rotondità di Sirio. «Dio, infatti, scrive Stifter, non ha le parole grande e piccolo», poiché «per lui tutto è solo giusto (*das Richtige*)»³².

* * *

³⁰ A. Stifter, *La cartella del mio bisnonno*, op. cit., pp. 70-71 (traduzione leggermente modificata).

³¹ «Ogni grande cosa è semplice e mite, come lo è dopo tutto anche la compagine del mondo»; «Ciò che è grande non strombazzava mai i propri meriti, semplicemente è e in questo modo opera» (A. Stifter, *Briefe*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1949, pp. 62 & 65).

³² A. Stifter, *Briefe*, op. cit., p. 110.

IV. Epilogo

Qualora queste considerazioni riuscissero a sovvertire l'ordine con il quale siamo soliti qualificare qualcosa come grande o piccolo, ci troveremmo esposti a una comprensione dell'elemento che, sostenendo la nostra esistenza e assegnandole una misura, potrebbe dare nuovo credito al pensare e poetare. Si pensi infatti, come riportato da Heidegger, alla citazione da Egisippo che Stifter appose alla *Cartella del mio bisnonno*: «È dolce indugiare tra le cose famigliari degli antenati e riandare con la memoria alle parole e alle opere degli antichi»³³.

La tradizione a cui si riferiva Heidegger nelle battute iniziali di questo scritto diviene così, anche in Stifter, la dimensione a partire dalla quale è possibile ripensare il senso di una patria, di un popolo che, nella cura della parola detta anticamente, sappia rinnovare se stesso sulla scia di un medesimo destino. Riprendendo una felice immagine contenuta nella *Prefazione a Pietre colorate*, l'umanità mimerebbe, con la sua storia, lo sviluppo di un albero, che è tanto più vigoroso quanto più è radicato saldamente nella propria terra. Le migliaia di esistenze – grandi o piccole, poco importa – che hanno attraversato silenziosamente il corso della storia altro non sarebbero che le infinite barbe in cui si articolano le radici dell'albero e che sole gli concedono la possibilità di slanciarsi, di elevarsi.

Tornano in mente le parole di Nietzsche contenute nel suo aforisma sul tema della grandezza. In nessun uomo si esaurisce quel comune corso a cui contribuiscono tutti a seconda delle proprie possibilità – a seconda cioè della capacità, più o meno esplicitata che sia, di seguire le tracce di quell'avvertimento che decide dell'esistenza di ciascuno di noi in prima persona. La grandezza di ogni cosa – quindi anche quella di un uomo – non sta, infatti, nell'essere di per sé riccamente dotata ma nel suo dare una direzione, nel suo fare spazio e aprire nuovi orizzonti. Solo la comune cura di uno stesso destino permette dunque ad un uomo di ascoltare e salutare *nel ricordo* la voce di ciò che lo ha preceduto. I poeti e i pensatori, allora, sono a un tempo i custodi della memoria e i fondatori di un nuovo mondo sulle rovine di un tempo passato che non cessa di rivolgerci la parola.

Per questo Nietzsche può dire in un suo secondo aforisma dall'enigmatico titolo di «*Historia abscondita*»: «Ogni uomo grande è dotato di una forza agente a ritroso: in virtù sua tutta la storia è rimessa sulla bilancia e mille segreti del passato strisciano fuori dai loro nascondigli per insinuarsi nel *suo* sole. Non è affatto possibile determinare tutto ciò che sarà ancora una volta storia. Forse il passato continua ad essere essenzialmente non ancora scoperto. C'è ancora bisogno di tante forze agenti a ritroso!»³⁴.

Va da sé che quella capacità non possa fare riferimento a una qualche facoltà intellettuale dell'uomo, in cui risiederebbero i principi razionali che guidano l'azione umana. Perché alla vastità del destino a cui siamo tutti chiamati deve corrispondere un "organo" che sia in grado di cogliere l'intero in modo molto più intimo di quanto non faccia il cervello con le sue operazioni di calcolo. Tutto sta, infatti, a essere all'unisono con le cose, a essere una sola cosa con tutto – indipendentemente dal quoziente intellettuale posseduto da ciascuno, perché in gioco

³³ M. Heidegger, *Adalbert Stiflers «Eisgeschichte»*, op. cit., p. 198.

³⁴ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1988, af. 34.

qui è qualcosa di tanto sottile e lieve da non poter essere catturato nelle maglie gettate sulle cose dallo sguardo tecnico-scientifico.

Il *cuore* – l'organo umano in cui risiede il sentimento dell'amore e dell'amicizia – diviene così il luogo più elevato, più grande, nella vita del singolo, nel quale risplende quella stessa verità che, nella vita del tutto, brilla nella creazione artistica, nella religione e, a suo modo, nell'opera di un pensatore. «Ciò che è creato, dice Stifter, dall'impeto vero dell'arte, e in quanto puro fiore dell'umano, agisce e incanta per sempre, finché gli uomini non avranno gettato via la loro cosa più preziosa: l'umanità»³⁵.

Può così scrivere Stifter in un suo breve racconto del 1854 che qui presentiamo in una nostra traduzione:

Il bene dell'uomo

C'era una volta un uomo che aveva tutto quel che il cuore di un essere umano può desiderare. I Celesti lo avevano ornato di giovinezza, bellezza e forza del corpo, avevano posto nel suo capo la nobiltà di spirito, Dio gli aveva affidato potenza e grande ricchezza e aveva messo nelle sue mani il destino di molti uomini. Egli, che sapeva guidare questo destino, incontrava l'amore dei loro cuori e impiegava la ricchezza a fin di bene, tanto che erano innumerevoli le forme in cui gli manifestavano gratitudine. Gli uomini lo amavano; tutto il popolo era entusiasta ed esultava al suo apparire; in ogni suo volere, in ogni sua azione la strada gli si stendeva dinanzi, piana e splendente; le cose gli si schiudevano dinanzi, come in dono – egli aveva tutto, la sua felicità era piena: tuttavia conquistò ancora qualcosa, una cosa apparentemente piccola – il cuore semplice di un essere umano; egli lo conquistò al punto che questo cuore non conosceva gioia che non fosse la sua; che per esso non c'era felicità che la sua; che cessò di avere una propria vita e in seguito continuò a esistere solo in lui. Anch'egli si affidò a questo cuore al punto da vivere della sua stessa felicità e gioia, tanto che egli avrebbe potuto dargli tutto, tutto, solo per poter ripagare la sua bellezza e la sua bontà. Dopo aver accolto questo cuore nella sua casa, ed esso, lontano dalle molte migliaia di uomini e di cose di questo mondo, era solo con lui nella quieta stanza che doveva essere la loro comune dimora per tutto il tempo della vita, l'uomo disse: «le cose del mondo, la potenza, l'inclinazione di migliaia e migliaia di cuori verso di me mi hanno dato la felicità; questo solo cuore, quest'unico cuore mi dà la beatitudine»³⁶.

³⁵ A. Stifter, *Tarda estate*, Novecento, Palermo 1990, p. 449.

³⁶ A. Stifter, *Menschliches Gut*, in ID., *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*, Winkler-Verlag, München 1958, pp. 513-515.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition