

Studia theodisca XVII

Walter Benjamin • Herta Müller • Elfriede Jelinek • Georg Büchner

Adalbert Stifter • Franz Grillparzer • Andreas Eschbach

Bertolt Brecht • Thomas Bernhard • Gotthold Ephraim Lessing

Salomon Gessner • Christian Ludwig von Hagedorn

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. XVII (2010)

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](http://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 XVII

Walter Benjamin • Herta Müller • Elfriede Jelinek • Georg Büchner
Adalbert Stifter • Franz Grillparzer • Andreas Eschbach
Bertolt Brecht • Thomas Bernhard • Gotthold Ephraim Lessing
Salomon Gessner • Christian Ludwig von Hagedorn

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

- Jürgen Hillesheim – *Apokalypse und Formen Epischen Theaters: Karl Kraus und Brecht* p. 9
- Paola Bozzi – *La pressione dell'esperienza costringe il linguaggio alla poesia: fatti, finzione, autofinzionalità e surfinzionalità nell'opera di Herta Müller* p. 35
- Magdalena Sutarzewicz und Dominika Hadasz – *Zwischen Perversion und Musik. Erika Kobut im Wonne der Leidenschaft* p. 55
- Fausto Cercignani – *Teoria e prassi poetica in Georg Büchner* p. 69
- Clemens Götze – *Erinnerungsmodi in Dramen von Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard* p. 101
- Maurizio Pirro – *Note sulla rappresentazione del movimento nella letteratura tedesca del Settecento* p. 137
- Ester Saletta – *Hybridität als futuristische biotechnologische Gender-Konstruktion im Werk Andreas Eschbachs* p. 151
- Nicola Ribatti – *Lingua del paradiso e lingua borghese. Note in margine ad alcuni testi di Walter Benjamin* p. 165

Jürgen Hillesheim
(Augsburg)

Apokalypse und Formen Epischen Theaters
Karl Kraus und Brecht

1. Kraus und Brecht in der Forschung: Gegensätzlichkeiten und Entsprechungen

Theo Buck fordert, sich endlich Brechts Sicht, der Kraus 1934 als «ersten Schriftsteller unserer Zeit»¹ bezeichnete, anzuschließen: «Man muß Brecht lediglich darin korrigieren, daß Karl Kraus zwar nicht unbedingt als «der erste Schriftsteller» seiner Zeit gesehen zu werden braucht»². Dies mag Anlass sein, einen längst überfälligen genaueren Blick auf *Die letzten Tage der Menschheit* und den jungen Brecht zu werfen. Unterschiede wie Gemeinsamkeiten wurden bisher stets nur schlaglichtartig formuliert und beschrieben. Dabei erschließen sich Zusammenhänge, die, bei aller Abgrenzung seitens des «Stückeschreibers», von großer Relevanz für die Entstehung des «epischen Theaters» sind; zu einer Zeit, in der Brechts Beschäftigung mit der marxistischen Gesellschaftstheorie noch ausstand.

Die Wertschätzung, die Kraus Brecht zuteil werden ließ, ist seit langem ausführlich dokumentiert und beschrieben: Kraus' Attacken gegen Brecht Mitte der zwanziger Jahre beruhten teilweise auf Missverständnissen, teilweise auf Unkenntnis seines Werkes. Zunächst galt Brecht Kraus als Relikt aus dem Expressionismus, sein gemeinsames Auftreten mit Arnolt Bronnen und die gewollt stabreimende parallele Verwendung derer Vornamen als einer Art «Label» berührten ihn peinlich. Kurze Zeit später schließlich fungierte Brecht in Kraus' Sichtweise mehr oder minder als Synonym für den von ihm äußerst gering geschätzten Erwin Piscator. Dabei stand dieser Brecht nicht unbedingt näher als dem Autor der *letzten Ta-*

¹ Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. Von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/Main 1988-2000, 22, S. 35 (Die Ausgabe wird im Folgenden als «GBA» zitiert).

² Buck, Theo: Vorschein der Apokalypse. Das Thema des Ersten Weltkriegs bei Georg Trakl, Robert Musil und Karl Kraus. Tübingen 2001, S. 78.

ge der Menschheit. Allerdings hatte Kraus nie so enge Verbindung zu Brecht, dass er dies hätte nachvollziehen können.

Der Umschwung kam jäh und unerwartet: Kraus verteidigte Brecht in seiner Auseinandersetzung mit Alfred Kerr beinahe vorbehaltlos und sah in ihm den damals einzigen Autor, der das Zeitbewusstsein der Nachkriegswelt angemessen gestaltet habe. Es scheint durchaus möglich, dass sich der eitle und geschmeichelte Brecht erst aufgrund dieses öffentlichen Lobes mit dem zitierten Superlativ an die Adresse Kraus' revanchierte. Distanziert hingegen blieb Kraus gegenüber Brechts Auffassung eines neuen Theaters³.

Die Entstehungszeit von Kraus' «Tragödie in fünf Akten» begann im Sommer 1915, als der Krieg noch kein Jahr währte, und endete erst 1921. Der Autor arbeitete Szenen um, ergänzte sie, ordnete sie anders an, verfasste einen Epilog und redigierte das Werk nach einer vorläufigen, in vielfacher Hinsicht provisorischen, unvollständigen Ausgabe nochmals für eine Gesamtedition, die 1922 erschien. Dies mag einerseits verschiedenen Ursachen geschuldet sein; andererseits jedoch entspricht es auch dem Grundprinzip, dem Prozesshaften des Werkes, das das Infernalische des Ersten Weltkriegs spiegeln will. Jenes Ungeheuere, noch nie Dagewesene ist auch nur mit noch nie dagewesenen Formen zu beschreiben. Das klassische Repertoire der Tragödie reicht dazu nicht mehr aus. Es hat seine Gültigkeit und Berechtigung verloren. Denn der Krieg als unerhörtes Ereignis hat die Zivilisation und Kultur ad absurdum geführt, zerstört, speziell die des Landes der «Dichter und Denker». Dieses degeneriere nun zu einem solchen der – so Kraus' seit langem zum «geflügelten Wort» avancierte Formulierung «Richter und Henker»⁴ –, und dies gelte auch für die traditionellen künstlerischen Formen. «Es gehört gleichsam zur Tragödie der Tragödie, daß der Zugriff auf die Wirklichkeit verstellt ist: Der Weltkrieg entzieht sich in seiner Grausamkeit der menschlichen Vorstellungskraft»⁵.

Das wichtigste Bauelement des Dramas ist die Einzelszene: «Die Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend, ist unmöglich, zerklüftet,

³ Vgl. hierzu ausführlich, mit umfangreicher Textdokumentation: Krolop, Kurt: Bertolt Brecht und Karl Kraus. In: *Philologica Pragensia* 4-1961, S. 95-112, hier S. 96-99; 101-111.

⁴ Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog, 17.- 23. Tsnd., Wien, Leipzig 1929, S. 173; vgl. hierzu auch ebd., S. 174f.

⁵ Pieper, Irene: *Modernes Welttheater*. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungsversuchen bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Berlin 2000, S. 80.

heldenlos wie jene»⁶. Auch ist nicht lediglich von einer «offenen Form» zu sprechen, wie man sie seit Büchner kennt. Dieser kannte immerhin noch einen Helden und markiert eine noch recht frühe Station der Auflösung klassischer Dialogführung. Bei Kraus hingegen steht, obwohl Theo Buck an der Klassik orientierte gestalterische Elemente zu erkennen glaubt⁷, alles zur Disposition: Nicht nur die Zentrierung auf einen Protagonisten, und sei dieser auch ein «Anti-Held» wie Büchners Woyzeck, sondern auch jeglicher Spannungsaufbau fehlt. Anstatt Einheit der Handlung tritt bewusst und dauernd deutlich werdendes Kollagen- und Reportagenhaftes in den Vordergrund. Das Stück ist somit geprägt von einer akzentuierten Vielfalt, gar Disparatheit der Handlung, aber auch des Ortes, und zuletzt, damit verbunden, des grundsätzlich Unfertigen, jederzeit Bearbeitbaren und den veränderten Situationen und Perspektiven Anpassbaren. Dies entspricht prägnant Brechts Auffassung von «work in progress» als konstitutivem Merkmal zeitgemäßer Kunst. Hinzu kommt, dass jenes prinzipiell Unabgeschlossene dieser Tragödie, die Austauschbarkeit ihrer Szenen, darin gipfelt, dass sie, ebenfalls an jeweils wechselnden Situationen und Rezipienten orientiert, inkomplett aufführbar ist. Das wäre bei einem Theaterstück in traditionellem Verständnis nicht möglich. Dies markiert eine Flexibilität, die in der modernen praktischen Theaterarbeit von immensem Vorteil und durchaus mit Brechts Forderung nach «Nützlich»- und Anwendbarkeit der Kunst vergleichbar ist. Vor diesem Horizont ist Dietrich Kreidt Recht zu geben, der die Ansicht vertritt, dass Kraus «früher und konsequenter als Brecht» den Versuch gemacht habe, «eine in zwischenmenschlichen Beziehungen nicht mehr ausdrückbare Wirklichkeit darzustellen»⁸.

Doch auch grundlegende Unterschiede seien gleich an dieser Stelle dargelegt. Geht es bei Brecht von Anfang an, aber gerade auch in seinem «epischen Theater», stets um eine ästhetische Dimension, bei aller aufklä-

⁶ Kraus, a.a.O., S. VII.

⁷ Solche sieht Melzer freilich schon 1972, freilich mit anderem Akzent: Er geht davon aus, dass diese Elemente zunehmend destruiert werden (vgl. Melzer, Gerhard: *Der Nörgler und die Anderen. Zur Anlage der Tragödie Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. Berlin 1972, S. 5f.). Pieper konkretisiert dies: «Die klassische Gliederung in fünf Akte wird durch mehr als zweihundert Szenen, die an unterschiedlichen Schauplätzen spielen, quasi aufgelöst» (Pieper, a.a.O., S. 79), während Buck Elemente der aristotelischen Tragödie als Konstanten zu erkennen glaubt; vgl. Buck, a.a.O., S. 64.

⁸ Kreidt, Dietrich: *Gesellschaftskritik auf dem Theater*. In: *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München 1995, S. 232-265, hier S. 252.

rerischen Tendenz nicht selten gar um den literarischen Selbstzweck, den Spaß am Schreiben, so ist Kraus' Werk, trotz seiner hochartifizialen Struktur, geprägt von einem ernsthaften Sendungsbewusstsein, dem literarische Effekte untergeordnet sind; sie werden ihm dienstbar gemacht. Der Autor ist in seiner Annäherung an den Ersten Weltkrieg ein Anklagender mit allen entsprechenden moralischen Konsequenzen, sein Stück ein Tribunal auf dem Forum der Kunst. *Die letzten Tage der Menschheit* sollen ein «restloses Schuldbekentnis»⁹ auf der Basis dokumentierter Untaten sein, das die Erinnerung wach halte: «Denn über alle Schmach des Krieges steht die der Menschen, von ihm nichts mehr wissen zu wollen, indem sie zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war»¹⁰. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist Karl Kraus, der mehr oder weniger apolitische Idealist der Vorkriegszeit, durchaus als Moralist in bestem Sinne zu betrachten. Ethischen Aspekten räumt er eindeutig vor den ästhetischen den Vorrang ein¹¹. Das ist unzweifelhaft, hinreichend belegt alleine schon durch die Einleitung zu seiner Tragödie¹², die, in grundsätzlichem Gegensatz zu Texten Brechts, Eindeutigkeit schafft, den Charakter eines Bekenntnisses hat. Dies mit Hinweis darauf, dass Kraus in erster Linie ein gesellschaftlich und politisch bewusster Beobachter einer Krise und eines historischen Zeitalters gewesen sei, infrage zu stellen¹³, beschneidet die Zielsetzung des Autors. Zweifellos war er ein analytischer Zuschauer, ein solcher jedoch, der als Chronist stets auch die Position des durch dokumentierende Aufklärung Verdammenden einnimmt.

Dass Kraus' Werk dennoch Kunst und keine Dokumentation ist, erscheint als Selbstverständlichkeit, die hier nicht diskutiert werden muss. Fritz J. Raddatz' Vorwurf, der Autor habe in seiner Tragödie wichtige Ereignisse des Krieges, die Raddatz gar im Einzelnen aufzählt, nicht berücksichtigt¹⁴, erscheint absurd. Er reduziert damit den satirischen Gehalt der

⁹ Kraus, a.a.O., S. IX.

¹⁰ Ebd., S. VIII.

¹¹ Vgl. Gómez, Victor R.: «Die Weltgeschichte ist das Weltgericht». Studien zur apokalyptischen Tradition und zu ihrer Ausgestaltung in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Nürnberg 1992, S. 124.

¹² Vgl. Kraus, a.a.O., S. VII-IX.

¹³ Vgl. Thomson, Philip: Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Hrsg. von Bernd Hüppauf. Königstein/T. 1984, S. 205-220, hier S. 213f.

¹⁴ Vgl. Raddatz, Fritz J.: Der blinde Seher: Karl Kraus. In: Ders.: Verwerfungen. Sechs literarische Essays. Frankfurt/Main 1972, S. 9-42, hier S. 19.

Szenen auf das in ihnen verarbeitete historische Material, was an der Intention des Autors vorbei geht. Das Werk ist vornehmlich eine Kollage von Zitaten: Kraus erweckt den Anschein, dokumentarisch zu arbeiten, ein Chronist zu sein, da er angesichts des Infernos sein künstlerisches Potenzial verloren, es ihm «die Sprache verschlagen» habe¹⁵. Doch dies ist ein Habitus; er arbeitet, trotz aller Authentizität, nicht mit historischer Akkuratess.

Der zweite grundsätzliche Unterschied zwischen Brecht und Kraus resultiert aus dem ersten: Gerade als Moralist sieht Kraus einen wesentlichen Teil der Kriegsschuld bei der Presse. «Unsere Redakteure sind, man kann sagen, noch mehr begeistert wie unsere Soldaten. Speziell im Feuilleton»¹⁶. Für Kraus okkupierten die Zeitungen die Realität, der Journalismus spitzte im Ersten Weltkrieg die sprachliche Negativität derart zu, dass eine «Sprachzerstörung», so Reiner Niehoff, «grundsätzlich alles Sprechen und Schreiben erfaßt»¹⁷ habe. Der von Kraus angeprangerte absolute Werteverfall äußere sich nicht zuletzt darin, dass sich Schriftsteller der Presse dienstbar machen, Dichter zu literarischen Berichterstattern degenerierten. Die sogenannten Kriegsberichte mit ihrem kriegstreibenden Potenzial seien vielfach profitable Fiktion, nicht authentische Beobachtungen stellten deren Basis dar:

Im Anfang, wie er das Feuilleton aus dem Feld geschrieben hat [...], so echt, so begeistert, hat man direkt geglaubt, er is im Feld. Später erst hab ich durch puren Zufall erfahren, daß er in Wien is. Er hat es sogar in Wien selbst geschrieben! Wie er das trifft! Begabt!¹⁸

Es ist genau diese Bereitschaft, vom Leid anderer zu profitieren, die der junge Brecht bei seiner Arbeit für die Zeitungen mitbrachte, und sei dies auch ein Profitieren weniger in finanzieller als in schriftstellerischer Art. Ab August 1914, mit Ausbruch des Krieges, konnte der Sechzehnjährige erstmals mit einer Reihe von Zeitungsbeiträgen in Erscheinung treten, deren nationalistisches Potenzial vorgegeben ist. Keine Kriegseuphorie trieb den Gymnasiasten um, sondern der Wille, sich als Autor profilieren zu können. Dazu entsprach er bereitwillig den politischen «Forderungen

¹⁵ So Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert.* München 2004. S. 224.

¹⁶ Kraus, a.a.O., S. 93.

¹⁷ Niehoff, Reiner: *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama *Danton's Tod* unter Berücksichtigung der *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus.* Tübingen 1991, S. 213.

¹⁸ Kraus, a.a.O., S. 94.

des Tages»¹⁹. Durchaus ist dies vor dem Hintergrund jener «Typologie des bezahlten Schreibens» zu sehen, die Dagmar Lorenz entwirft und die in der Literatur seit Gustav Freytags Drama *Die Journalisten* Tradition hat²⁰. Denn Kraus' «Generalverdacht», dass die Reportagen der Zeitungen zwar den Anschein erwecken, Authentisches zu berichten, tatsächlich jedoch vielfach fern des Geschehens entstanden und von propagandistischen Zielen bestimmt waren, erweist sich ja bereits anhand von Brechts erstem Beitrag, *Turmwacht*, als begründet. Dass der «Mittelschüler» wirklich einige nächtliche Stunden auf der Plattform des Turmes verbracht hatte, ist alles andere als gewiss, seine angebliche Reportage ist fikionalisiert, sie arbeitet mit einer Anhäufung literarischer Elemente, mit denen sich der Autor subtil Distanz zum Kriegsgeschehen verschafft, das nationale Pathos bricht²¹. Dennoch: Das Leid des Krieges bot Brecht letztlich Stoff, sich als Zeitungsautor profilieren zu können. Erst kamen die Interessen hinsichtlich seiner Dichtung und seines Vorankommens, dann erst andere Belange wie etwa sein Mitleid mit den Kriegsopfern, auch mit französischen Kriegsgefangenen²². Doch auch dieses wird in den Texten literarisiert. Es hilft ihm, eine dichterische Gegenposition zu beziehen. Dies ist keine Momentaufnahme der Wesens- und Schaffensweise Brechts, sondern eine Konstante, die auch sein «episches Theater» in Abgrenzung von aristotelischer Kunst wesentlich prägt. Kraus hingegen sollte, nach der «ethisch fundierten Wirkungsabsicht»²³ der *letzten Tage der Menschheit*, seinen moralisch akzentuierten Blickwinkel behalten, gleich ob eine politische Position dahinter stand. Zu konstatieren, dass er nach einer gewissen «Rechtslastigkeit», die noch im Vorspiel zu *Die letzten Tage der Menschheit* feststellbar sei und zu der auch antisemitische Tendenzen gehörten²⁴, schließlich eine

¹⁹ Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim, Jürgen: «Ich muß immer dichten». Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 75-91.

²⁰ Vgl. Lorenz, Dagmar: Journalismus. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 2009, S. 48-53.

²¹ Hillesheim, Jürgen/Sprenger, Karoline: Mehr Journalismus als Dichtung. Brechts früheste Zeitungsbeiträge. In: Dreigroschenheft 2008, 1, S. 22-26, hier S. 23f.

²² Vgl. hierzu: Gier, Helmut: Brecht im Ersten Weltkrieg. In: 1898-1998. Poesia e Politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla Nascita. Hrsg. von Virginia Viscotti und Paul Kroker. Mailand 1999, S. 39-51, hier S. 48f.

²³ Vgl. Buck, a.a.O., S. 61.

²⁴ Solche wirft ihm Sander vor: Der «blinde Humanismus Kraus» schlage gelegentlich «im blinden Haß auf die jüdischen Charaktermasken des österreichischen Handelskapitals in krasse Barbarei um [...] Kraus, selbst Jude, stand solchen kurzschlüssigen Auffassungen nicht fern»; Sander, Emil: Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck: Über *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. Königstein 1979, S. 165f.

«marxistische Perspektive» eingenommen habe²⁵, ist zweifellos zu vordergründig.

Eine dritte wesentliche Differenz zwischen Brechts Kunst und *Die letzten Tage der Menschheit* sei genannt: Kraus historisiert nicht. Ihm geht es gar um eine Enthistorisierung der Kriegereignisse, denn er glaubt, eine äußerst pessimistische Geschichtsauffassung vertretend, nicht an eine Läuterung und Besserung des Menschen. Dieser habe mit dem Ersten Weltkrieg alle Ideale abendländischer Zivilisation und Kultur geopfert. Sie sind ihm unwiederbringlich abhanden gekommen: «Zerstört ist Gottes Ebenbild!»²⁶ – und dies ein für allemal. Es ist dies, im Vergleich zu Büchner, eine neue Dimension von Fatalismus²⁷, herbeigeführt durch die Apokalypse des Krieges. Norbert Ruske kommt in der Kraus-Forschung das Verdienst zu, diese Zusammenhänge in seiner 1981 erschienenen Dissertation umfassend dargestellt zu haben: Erweist Brecht die Welt – und dazu ist der Prozess des Historisierens unerlässlich – zumindest theoretisch und vielfach mit großem Vergnügen als «veränderbar», den Menschen zumindest prinzipiell als befähigt, in die Naturwüchsigkeit sozialer Gesetzmäßigkeiten «einzugreifen», so lassen, nach Ruske, in Kraus' Drama «die in den Szenen dargestellten Ereignisse der Kriegszeit ihre Bedingtheit im Geschichtsablauf oft nur noch andeutungsweise erkennen»²⁸. Ruske weiter:

Nicht allein der historische Grund für dieses und jenes Ereignis ist für den Autor relevant, er schreibt ein Drama, das mit "apokalyptischer Genauigkeit" die von Kraus konstatierte "Geistlosigkeit" der Zeit aufzeigt und schonungslos die Grausamkeiten des Krieges demonstriert [...] Gerade aber die von uns analysierte Ausrichtung der Satire auf allezeit gültige Normen sowie die Loslösung von historischen Prozessen sichert der Tragödie die Aktualität.²⁹

In Ruskes Sinne zu ergänzen wäre, dass die Figur des Nörglers die historische Situation eindeutig als Außenstehender kommentiert und analysiert. Beim Historisieren ist dies genau umgekehrt: Die Figur ist Bestand-

²⁵ Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918. Wien 1995, S. 507-509.

²⁶ Kraus, a.a.O., S. 792.

²⁷ Wobei dieser in der Forschung durchaus verschieden gedeutet wird: Irene Pieper, um einen neueren Standpunkt zu referieren, erkennt in ihm weniger «einen radikalen Nihilismus, sondern vor allem ein Dekadenzmodell, das ein idealistisches Menschenbild für seine Gegenwart leugnet». Pieper, a.a.O., S. 86.

²⁸ Ruske, Norbert: Szenische Realität und historische Wirklichkeit. Eine Untersuchung zu Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/Main 1981, S. 282.

²⁹ Ebd., S. 282f; vgl. auch ebd., S. 25.

teil der historischen Situation, und sie beurteilt diese aus ihrem Blickwinkel heraus. Die Kunst besteht darin, man denke etwa an die Figur der Courage, dem Zuschauer über die Interaktion der Figuren vor dem jeweils geschichtlichen Hintergrund das spezifisch Historische als naturwüchsig und veränderbar zu erweisen. Die Figur in Brechts Theater jedoch ist integrativer Teil des historischen Prozesses, keineswegs eine außenstehende Instanz.

Eine vierte Differenz wird im Vergleich zu Brechts Ästhetik der «Materialverwertung» evident: Bei aller Montagetechnik und der kaum überschaubaren Menge des von Kraus bearbeiteten, zur Kunst geformten Stoffes, die Brechts Methode in Vielem zu entsprechen scheint: Kraus' Werk hat, trotz des Verweisungscharakters, den eine Vielzahl der Szenen seiner Tragödie haben, etwas entschieden Eindimensionales. Denn er greift, dies allerdings sehr bewusst, letztlich nur auf eine einzige Quelle zurück: die der Presse. Brecht hingegen verfügt über einen ganzen Kosmos an Vorlagen, Entsprechungen aus der Literaturgeschichte, durchaus auch Anregungen aus der Presse, ebenso aber aus seinem persönlichen Umfeld³⁰. Dies ist nicht von vornherein überschaubar, berechenbar, während Kraus' Werk durch die im Wesentlichen stets gleich bleibende Montage seines dokumentarischen Materials etwas Statisches anhafte. Keine Kritik aus ästhetischen Blickwinkel am Werk Kraus' und dessen ethischer Intention soll dies bedeuten, sondern lediglich eine grundlegende Differenz zwischen Brecht und dem Autoren der *letzten Tage der Menschheit* markieren.

2. Ein verfremdender Antiheld: Der Nörgler

Es sei zunächst die Figur des Nörglers, aus deren Blickwinkel Elemente, die solchen der Theaterkunst Brechts verwandt scheinen, dargestellt werden sollen. Dessen künstlerische Kreativität in der Ablehnung und Überwindung von Traditionellem, ist im Nörgler, auch sein Name deutet darauf hin, geradezu personifiziert. Mit gutem Grund; denn während der früheste Brecht, einigermaßen wohlbehütet an einer Art von «erkenntnistheoretischer Melancholie» litt³¹, die er in recht zupackender Art

³⁰ Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass Brecht in *Im Dickicht* passagenweise durchaus Parallelen zur Darstellungsart von Zeitungs- und Polizeiberichten nahe legt und dies auch hervorhebt (Vgl. GBA 24, S. 27-29); ein Zug, der durchaus von Kraus' Drama inspiriert sein könnte.

³¹ Vgl. Speirs, Ronald: «Kalt oder heiß – Nur nit lau! Schwarz oder weiß – Nur nit grau». Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings. In: Brecht-Jahrbuch 31-2006, S. 43-61, hier S. 55.

in literarische Kreativität zu verwandeln verstand, ist Karl Kraus mit dem Inferno des Krieges das Wertesystem, dem er sich nicht zuletzt in seiner Eigenschaft als Katholik verpflichtet fühlte, verloren gegangen. Daraus resultierte ein kompletter Sinnverlust, und in seiner Tragödie musste der Dichter beinahe zwangsläufig zum «Nörgler» werden³². Denn in diese Rolle schlüpft Kraus immer wieder, wobei man sich allerdings davor hüten sollte, von einer wirklichen Identität, einer absoluten Kongruenz von Autor und Nörgler auszugehen³³.

Die Bezeichnung «Nörgler» steht jedoch nicht wahllos für jemanden, der aus Prinzip und gegen alles opponiert, sondern in dieser Hinsicht erinnert Kraus abermals an Brechts «Materialverwertung»: Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser Name von Kaiser Wilhelm II. höchstselbst angeregt wurde. In seiner wenig zurückhaltenden Art im Umgang mit Kritikern hatte der Monarch bereits 1892 in einer recht bekannten Rede explizit jene angeprangert, die an der Regierung «herumnörgelten»³⁴. In deren «Tradition» stellt Kraus seine Figur: Vieles spricht dafür, dass er sich diese Bezeichnung zu eigen, in seinem Drama gleichsam zum Ehrennamen dessen machte, der «Widerrede» gegen den Barbarismus hält. Dieser wurde von dem verschuldet, der den Namen «Nörgler» erst ins Spiel gebracht hatte. Das ist ein durchaus ästhetisches Moment, ein ansprechender literarischer Effekt des Moralisten Kraus. Dennoch bleibt er seiner Methode treu; denn seine Quelle war auch hier die Presse, die die Reden Wilhelms verbreitete.

Obwohl er nicht identisch mit dem Dichter ist, sind es vielfach Kraus' Positionen, mit denen der Nörgler, der von der Entwicklung, die sich um ihn herum vollzieht, ausgenommen ist³⁵, die Dialoge konterkariert. Betrachten wir einen solchen, den er mit dem «Optimisten» führt; diesem wird in der Tragödie immerhin die Ehre zuteil, als direkter Gesprächspartner des Nörglers agieren zu dürfen.

DER OPTIMIST: Was auch der Geringste durch den Krieg gewinnen wird, ist –

³² So Melzer, a.a.O., S. 25.

³³ Wie beispielsweise Gerhard Melzer, Emil Sander und Peter Hawig dies tun; vgl. ebd., S. 9; Sander, a.a.O., S. 93; Hawig, Peter: Dokumentarstück – Operette – Welttheater. *Die letzten Tage der Menschheit* in der literarischen Tradition. Essen 1984, S. 29.

³⁴ Vgl. hierzu: Clark, Christopher: Wilhelm II. Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers. München 2008, S. 216f.

³⁵ So Ruske, a.a.O., S. 17.

Der NÖRGLER: Provision. Wer die Hand aufhält, wird auf Narben zeigen, die er nicht hat.

DER OPTIMIST: Wie der Staat, der für sein Prestige den unvermeidlichen Verteidigungskampf auf sich nimmt, Ehre gewinnt, so auch jeder einzelne, und was durch das jetzt vergossene Blut in die Welt kommen wird, ist –

DER NÖRGLER: Schmutz. [...]

DER OPTIMIST: Können Sie jetzt noch negieren? Hören Sie nicht den Jubel? Sehen Sie nicht die Begeisterung? Kann ein fühlendes Herz sich ihr entziehen? Sie sind der einzige. Glauben Sie, daß die große Gemütsbewegung der Massen nicht ihre Früchte tragen, daß diese herrliche Ouvertüre ohne Fortsetzung bleiben wird? Die heute jauchzen –

DER NÖRGLER: – werden morgen klagen.

DER OPTIMIST: Was gilt das einzelne Leid! So wenig wie das einzelne Leben. Der Blick des Menschen ist endlich wieder empor gerichtet. Man lebt nicht nur für materiellen Gewinn, sondern auch –

DER NÖRGLER: – für Orden.

DER OPTIMIST: Der Mensch lebt nicht vom Brote allein.

DER NÖRGLER: Sondern er muß auch Krieg führen, um es nicht zu haben.

DER OPTIMIST: Brot wird es immer geben! Wir leben aber von der Hoffnung auf den Endsieg, an dem nicht zu zweifeln ist und vor dem wir –

DER NÖRGLER: Hungers sterben werden.³⁶

Der Nörgler macht seinem Namen alle Ehre: Durch methodisches, grundsätzliches Opponieren führt er den Zweck des traditionellen Dialogs, der der Verständigung und geistigen Weiterentwicklung dienen soll, ad absurdum. Unerlässlich für eine solche ist, dass die Gesprächspartner ihren Standpunkt vertreten können, ohne dabei unterbrochen zu werden. Dies jedoch tut der Nörgler, indem er die vom Optimisten begonnenen Sätze formal, grammatikalisch zwar korrekt weiterführt bzw. beendet; inhaltlich jedoch begibt er sich in eine absolute Gegenposition. Wie ein Gefecht, ein Schlagabtausch wirkt das Gespräch; ein Streich folgt dem anderen. Die Repliken des Nörglers sind kurz und prägnant, wie eine rasche Abfolge von Nadelstichen in das nicht zu irritierende nationale Gemüt des Optimisten.

Bei genauerem Hinsehen jedoch wird deutlich, dass nicht der Nörgler das Zustandekommen eines Dialoges verhindert. Wie bei allen anderen Figuren, die in der Tragödie auftreten, bestehen die Aussagen des Optimi-

³⁶ Kraus, a.a.O., S. 47f.

sten aus geschickt montierten Zeitungstexten; sie sind eine Kollage aus Reportagen, Berichten, Kommentaren und Aufrufen aus der Presse. Und wäre sein Gesprächspartner nicht der Nörgler, sondern eine beliebige andere Figur, würde diese auch mit solchen Parolen antworten; das ist eines der gestalterischen Grundprinzipien, die Kraus' Werk bestimmen. Einem Dialog, der zwei autonome Individuen voraussetzt, entspricht dies nicht. Im Gegenteil: Die Art des Gesprächs markiert einen Gipfelpunkt der Auflösung traditioneller Formen. Sie ist Bestandteil der Entindividualisierung der Figuren. Vietta/Kemper bezeichnen den Vorgang treffend als «Deformation der sprechenden Person zum Ensemble von Zitaten»³⁷: Durch das montierte Material aus den Zeitungen schafft Kraus einen Kosmos aus Klischees, die von den sprechenden Figuren multipliziert werden. Es ist dies Kraus' dichterische Geißelung der Presse, die auch Grundanliegen der *Fackel* war³⁸. Pressesprache in all ihrer Unzulänglichkeit, vielfach auch Fehlerhaftigkeit und ihrem propagandistischen Gehalt beherrscht die Personen des Dramas. Man tauscht Stereotypen aus, die man in der jeweils eigenen Zeitung gelesen hat, potenziert damit den nationalen Taumel und die eigene Euphorie. Es ist wie ein Infekt, eine Epidemie. Eine Art von Vakuum, eine Hermetik entsteht, aus der es kein Entrinnen gibt. Der allmächtig wirkenden Pressesprache, dem Austausch von Formeln, ist sich nicht zu entziehen, die Figuren trachten im Gegenteil gar danach, Teil dieses apokalyptischen Reigens zu werden.

Die vorgestellte Szene zeigt überdies, in welcher Weise und welchem Umfang Bilder und Metaphern aus der christlichen Tradition dem Kriegstreiben, der nationalistischen Propaganda dienstbar gemacht wurden. Sie werden politisch instrumentalisiert, zur Phrase degradiert, die den nationalen Barbarismus des jeweiligen Sprechers, in diesem Falle des Optimisten, legitimiert, da er ja in gleichsam heilsgeschichtlichen Formeln spricht. Gerade darin jedoch zeigt sich das Endzeitliche, Apokalyptische: Das politische Geschehen beantwortet die Theodizeefrage in eindeutiger Weise. Aussagen christlicher Tradition sind nur noch Versatzstücke ohne gültigen Inhalt, in den Dienst größter Inhumanität und eines Chiliasmus gestellt, der im Inferno mündet.

Es ist der Nörgler, der diese pseudoreligiösen Stereotypen mit der Realität konfrontiert, dabei fast Blasphemie betreibt. Denn er vergeht sich an einem Gott, der sich nicht an den Bund, seine «Abmachung» mit dem Menschen hält. So wird das «vergoßene Blut» nicht die Erlösung der

³⁷ Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. München 1975, S. 133.

³⁸ Vgl. hierzu: Hawig, a.a.O., S. 27.

Menschheit, sondern «Schmutz» in die Welt bringen: Hunger, Leid und Elend. Wie Brecht reduziert der Nörgler – und zwar ebenfalls «ex negativo»: er «negiert», wie der Optimist ihm wörtlich vorwirft – fragwürdige Ideale und Illusionen auf die hinter diesen stehende Realität des Kriegs. Damit hebt er die Autonomie der Einzelszene auf³⁹ und relativiert das Bauprinzip des Dramas, das aus zur Methode gewordenem Disparaten besteht. Nicht einmal die Harmonie des Disharmonischen hat so Bestand; dies ist eine formale Mehrschichtigkeit, die vielfach Kennzeichen auch der Werke Brechts ist. Mit dem wesentlichen Unterschied, dass die fatalistische Weltsicht seiner Jugend ihre Ursache wohl in einem nicht immer einfachen Umfeld und einem intellektuellen Habitus hat, den er sich bewusst aneignete und kultivierte. Bei Kraus hingegen resultiert sie aus der existenziellen Not dessen, der sein Wertesystem für immer verloren hat. Deshalb ist sein Drama auch nicht als «Säkularisierung der Apokalypse» im expressionistischen Sinne zu verstehen. Die Toten des Krieges sind nicht gestorben, um «der Idee neuen Lebens Geltung zu verschaffen»⁴⁰. Eine Zukunftsperspektive verheißen *Die letzten Tage der Menschheit* nicht: Das Infernalische ist das Einzige, das beständig ist; es hat den Charakter des Ewigen. Jegliche Form des Historisierens ist damit, wie ausgeführt, überflüssig: Der Nörgler ist außenstehender Chronist und Ankläger, nicht Instrument, Veränderbarkeiten aufzuzeigen.

Es existiert im Werk Brechts noch eine weitere semantische Entsprechung zu Kraus' *Nörgler*. Von einem direkten Bezug wird man kaum sprechen können, weil die Herleitung des Namens eindeutig scheint. Es ist jedoch eine interessante Parallele, die ein gewisses Deutungspotenzial in sich birgt: Gemeint ist Mauler, eine der Hauptfiguren der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Semantisch ist er zwar mit dem «Nörgler» nicht identisch, aber eine große Nähe ist kaum von der Hand zu weisen. Nun ist Mauler eindeutig, wie die Kommentatoren der GBA außer Zweifel stellen, durch das englische Verb «to maul» – «zerfleischen» definiert, das sich kaum besser in den Inhalt des Dramas fügen könnte⁴¹. Dennoch: Würde Brecht Mauler in der «Tradition» des Nörglers sehen, dann könnte man beide Personen als Facette ein und der derselben Figur betrachten: Mauler wäre als weiterentwickelter Nörgler zu sehen, der Moralist wäre, es sei an Kategorien der Frankfurter Schule erinnert, als «Mauler» in das System inte-

³⁹ Hindemith, Wilhelm: Die Tragödie des Nörglers. Studien zu Karl Kraus' Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/Main, Bern, New York 1985, S. 34.

⁴⁰ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar 2002, S. 48.

⁴¹ Vgl. GBA 3, S. 463.

griert, das er zuvor angeprangert hatte. Er hätte sich mit ihm arrangiert, es sich in ihm bequem gemacht. Moralische Ansprüche wären auch hier Nüchternheit, der Realität gewichen. «Nörgeln» würde zu «maulen», zu «to maul»: Das, was nicht zu ändern ist, wird sich selbst dienstbar gemacht, «zerfleischt», konsumiert.

3. Revuehaftes, Montage und Fabel

Es ist jene Organisation des Disharmonischen, die einen weiteren Vergleich mit einer der zentralen Größen aus Brechts «epischen Theater» zulässt. Das klassische Drama wird in der Mischform aus Dokumentarstück und Satire aufgehoben. Mit letzterer als literarischer Gattung hatte Kraus sich schon lange vor den *letzten Tagen der Menschheit* beschäftigt⁴². Sie bezeichnet im Regelfall eine kleine in sich geschlossene Szene mit eigener Pointe. Dabei ist die Handlung sekundär; ihr kommt lediglich die Funktion zu, der Pointe Vehikel zu sein. Wie gezeigt werden konnte, ist es in Kraus' Tragödie jedoch eine Eigenart der Einzelszene, auch diese Autonomie der Klein- bzw. Kleinstform verloren zu haben. Die Einzelszenen werden, trotz aller Zusammenhanglosigkeit und des immer wiederkehrenden Vorwurfs, Kraus sei zur Gestaltung großer Formen nicht fähig gewesen⁴³, dennoch in einen großen Zusammenhang, den des Krieges, gestellt und lose von einer äußeren, wenn auch vielfach fragmentierten Symmetrie zusammengehalten.

Wenn Brecht Eigenschaften und Funktion der Fabel im «epischen Theater» beschreibt⁴⁴, meint er durchaus Entsprechendes. Zwar kommt ihr im Kraus fremden, bzw. von ihm abgelehnten Prozess des Historisierens eminente Bedeutung zu; darüber hinaus jedoch ist ihre Funktion ähnlich: Es existiert keine Handlung im klassischen Sinne mehr; die Fabel ist lose Verbindung der Einzelteile, auf die es ankommt, Kette, die den einzelnen Perlen Halt, eine Struktur verleiht. Ohne sie sind jedoch die Bauteile nicht vorstellbar; sie verlören ihren Wert. Beider, Brechts und Kraus'

⁴² Vgl. hierzu ausführlich: Carr, Gilbert J.: Kraus' Reception of Satire in his Early Career. In: Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Hrsg. Von Sigurd Paul Scheichl und Edward Timms. München 1986, S. 109-127, hier S. 112-116.

⁴³ «Durch mangelhafte Begabung zur Kleinform gezwungen, sei er nicht in der Lage gewesen, irgendeine sinngebende Totalität zu erfassen oder zu produzieren, so daß große Phänomene sein Verstandes- und Darstellungsvermögen überstiegen. Nach dieser Ansicht zerbröckelt der Weltkrieg unter seiner Hand, weil der Fackel-Herausgeber und Epigrammatiker kein zusammenhängendes Bild seines großen Gegenstandes geben konnte». Thomson, a.a.O., S. 207.

⁴⁴ Vgl. zum Beispiel GBA 24, S. 79.

Montagetechnik erweist sich dabei als äußerst dynamisch, das Bauprinzip des Werks, die Fokussierung auf den Moment, die kurze Szene, deren rasche, schlaglichtartige Wechsel, fordert den Zuschauer und verhindert eine Einfühlung. Kulinarik, wie, um im literarischen Kontext des Ersten Weltkriegs zu bleiben, im Falle des Ästhetizismus von Ernst Jüngers *In Stablgewittern* oder der idyllisierenden, intellektfeindlichen Behäbigkeit des *Wanderrers zwischen beiden Welten* von Walter Flex, kann erst gar nicht entstehen.

Nur eine mit schnellen und flexiblen Montagetechniken arbeitende Revuestruktur konnte fertigwerden mit den Problemen der Reichweite, die in solchen Fragen offenbar werden. Nur ein Mosaik von untereinander verbundenen Szenen aus allen Gebieten und Dimensionen des Krieges konnte die Totalität des Phänomens erfassen.⁴⁵

Mit anderen Worten: Die Fabel macht das Artefakt als solches, dessen Bauweise permanent durchschaubar. Damit wird im Sinne Kraus' auch die Absurdität des Kriegs transparent, dessen Infernalisches diese Struktur dem Leser dauernd bewusst hält.

4. Heraustreten aus der Handlung

Hinzu kommt bei Kraus eine Eigenart, die nicht nur bereits beim frühesten Brecht, sondern schon im Werk Jean Pauls zu beobachten ist: Der Autor tritt in der Figur des Nörglers gelegentlich aus der Handlung und kommentiert seine Arbeit an der Tragödie, auch die Technik seines Dramas⁴⁶ und sogar dessen «Fabel»⁴⁷. Wiederholt geschieht dies in seinem großen Monolog gegen Ende des Werks:

Ich bewahre Dokumente für eine Zeit, die sie nicht mehr fassen wird oder so weit vom Heute lebt, daß sie sagen wird, ich sei ein Fälscher gewesen. Doch nein, die Zeit wird nicht kommen, das zu sagen. Denn sie wird nicht sein. Ich habe eine Tragödie geschrieben, deren untergehender Held die Menschheit ist; deren tragischer Konflikt als der der Welt mit der Natur tödlich endet. Ach, weil dieses Drama keinen anderen Helden hat als die Menschheit, hat es auch keinen Hörer.⁴⁸

Ein weiteres Beispiel:

⁴⁵ Thomson, a.a.O., S. 207.

⁴⁶ Vgl. hierzu ausführlich: Melzer, a.a.O., S. 8f.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁸ Kraus, a.a.O., S. 685.

Dies ist mein Manifest. Ich habe alles reiflich erwogen. Ich habe die Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt, auf mich genommen.⁴⁹

Alleine dieses Heraustreten des Protagonisten aus dem Werk zeigt, wie fern Kraus einerseits das Historisieren im brechtschen Verständnis liegt. Andererseits perforiert er durch den Nörgler jene «vierte Wand», deren Durchbrechung eine der konstitutiven Größen des «epischen Theaters» ist. Allerdings bestimmt diese schon lange vor Brechts Theorie dessen Bühnenkunst. Erinnerung sei nur an Baal, der sich am Schluss des Stücks dem Zuschauer zuwendet, um sein eigenes Sterben zu kommentieren⁵⁰. Auf einen weiteren literarischen Chronisten diabolischer Ereignisse, der Jahre später ebenfalls in in klassischen Formen nicht üblicher Weise die Nähe seines Lesers sucht, sei in diesem Zusammenhang hingewiesen: Auf Serenus Zeitblom, der, obgleich wesentlich weniger identisch mit seinem Autor als der Nörgler und trotz einer gewissen «Affinität zum Mythischen und damit zur mythologisierenden Sicht existenzieller Situationen»⁵¹ des Ersten Weltkriegs in gelegentlich durchaus ähnlichem Tonfall Rechenschaft über seine Arbeit ablegt. Auch er vermag das Unerhörte, Außerordentliche nicht zu gestalten und zu fassen ohne einen gewissen Austausch mit seinem Leser. Hinzu kommt, dass sich Thomas Mann in der Person des Chronisten Zeitblom durchaus kritisch mit der Position auseinandersetzt, die er selbst mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* dem Ersten Weltkrieg gegenüber eingenommen hatte⁵². Ein dichtes thematisches Beziehungsgeflecht liegt hier vor. Nun wäre es töricht, im Nörgler den Prototypen Zeitbloms erkennen zu wollen; dies wäre abwegig, trotz Thomas Manns ausgeprägter, in Vielem Brecht frappant ähnlicher Ästhetik der Materialverwertung. Solche Entsprechungen zeigen allerdings, dass diese die klassischen Formen aufhebenden, zum Teil auch parodierenden Elemente spätestens mit dem Ersten Weltkrieg symptomatisch für die Literatur des 20. Jahrhunderts wurden. Sie traten gehäuft und in vielfachen Formen und Entwicklungsstufen auf, bei einigen Expressionisten ebenso wie beispielweise bei Döblin. Dabei mögen die Autoren vielfach einander inspiriert haben; Vieles jedoch entstand in völliger Unabhängigkeit.

⁴⁹ Ebd., S. 696.

⁵⁰ Vgl. GBA 1, S. 81.

⁵¹ Hilgers, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*. 2. Aufl. Frankfurt/Main, Berlin, Bern 1997, S. 56.

⁵² Vgl. hierzu ausführlich: Schomers, Walter: Serenus Zeitblom und die Ideen von 1914. Versuche über Thomas Mann. Würzburg 2002, S. 77f.

5. Satireartiger Humor, episodenhafter Gestus

Es bietet sich an, eine Szene aus *Die letzten Tage der Menschheit* direkt mit einer solchen Brechts aus einer seiner frühen Kriegsdichtungen zu vergleichen:

(Südwestfront.)

EINE STIMME AUS DEM HINTERGRUND: Net z'weit vurgehn, Exlenz, net z'weit vur!

EINE ZWEITE STIMME AUS DEM HINTERGRUND: Net vurgehn Exlenz, der Ort is vom Feind eingesehn, da muß doch ein Einsehn sein, net vurgehn!

(Ein alter General tritt auf. Er ist in Gedanken versunken. Ein sizilianischer Soldat nähert sich ihm und fängt ihn mit dem Lasso. Der Soldat führt den General ab.)

EIN MITGLIED DES KRIEGSPRESSEQUARTIERS (bemerkt es und ruft): Das ist nicht wahr! – Ich hab es selbst gesehn! – Das wird ein Fresken für die sein! – Märchen italienischer Berichterstattung! – Kommentar überflüssig.⁵³

Eine Interpretation fällt nicht schwer: Es geht um eines der wichtigsten Themen der *letzten Tage der Menschheit*: Kraus prangert in Form von Satire die korrupte Presse an. Was wirkt wie eine lustige Episode, beinahe wie ein Slapstick, akzentuiert noch durch den österreichischen Dialekt, hat einen sehr ernsten Hintergrund. Denn es wird exemplarisch aufgezeigt, in welcher Weise die Presse das Kriegsgeschehen lenkt. Dabei resultiert eine gewisse Prägnanz aus der Kürze der Szene. Stellen wir ihr einen Text Brechts gegenüber, der drei Soldaten an der Front auf Nachtwache zeigt:

Da sagte der eine, und seine Stimme klang spröde und hart, als dringte sie aus einer erfrorenen Brust: Kolt is, kolt. Un mein Mantel hot Lecher, fauschtgroß. Wenn ma ins nur Kloada schickn wollt von dohoam. Nix tatn ma braucha als Kloada ... [...]

Da sagte der zweite, und seine Stimme klang düster und dumpf, wie die Nacht war: «Mir verkemma ganz. Toadschlan tua ma, brenna tua ma ... Nix wie Bluat und Leichn seah ma. Mir ham koa Herz meah, bis mir hoamkemma» [...]

Da sagte der dritte, und seine Stimme klang jauchzend, als sei das Eis seiner Brust geschmolzen, und fröhlich, wie ein Maimorgen fröhlich: Do schaut her. Etz hott mir mei Annerl, dös guate, dumme Kind a Rosen g'schickt. Ganz zerknittert is', die Rosen ...

⁵³ Kraus, a.a.O., S. 219.

Ein Windstoß riß die Wolken vom Mond, daß ein Strahl Licht die drei Soldaten traf.

Da hielt der dritte die unnütze Rose in der Hand und – weinte⁵⁴.

Dieser erst im Juli 2004 wiederentdeckten Beitrag Brechts für die *Augsburger Neuesten Nachrichten*, gedruckt am 19. September 1914, wurde als Posse interpretiert, mit der Brecht sich über den deutschen Frontsoldaten lustig und damit den «heiligen Krieg» lächerlich mache; dies sei für den aufmerksamen Leser durchaus erkennbar. Man wähne sich im «Schmierentheater», Brecht parodierte durch maßlose Übertreibung. Klar werde, dass er «das Fiktive, Theatralische, Realitätsferne deutlich [mache], indem er bewusst auf die «Bühnenausstattung» deutet»⁵⁵. Dies gewinnt in direktem Vergleich mit der Szene Kraus' und vor dem Hintergrund des «epischen Theaters» an Kontur: Denn obwohl es sich bei Brechts Beitrag um einen Prosatext handelt, ist dessen Akzentuierung auf das Bühnenartige, Theatralische überdeutlich. Brecht hat mit *Die Rose* nicht nur gleichsam eine Theaterszene in die Zeitung gebracht, sondern der Text könnte, nur geringfügig modifiziert, durchaus auch als Einzelszene in der Tragödie Kraus' fungieren. Dabei ist nicht in Zweifel zu ziehen, dass den Prosaelementen des Textes wichtige Bedeutung zukommt. Sie betonen das Possenartige, Uernsthafte des Beitrages, alleine schon durch die Einführung und den Schluss, die ein vermeintliches Idyll realisieren. Darüber hinaus ist auf die phrasenhafte Aufzählung der Sprecher zu verweisen und die Beschreibung derer verschiedener Stimmlagen. All dies sind Elemente spaßhafter Distanzierung vom Inhalt, die das Pathos brechen, das den Text bestimmt.

Dennoch wäre auch diese beschreibende Sprache leicht in konkrete Szenenanweisungen zu verwandeln, ohne ihre Funktion zu verlieren. Dann käme der Interaktion zwischen den drei Soldaten geradezu gestischer Charakter zu. Denn auch hinter dieser Posse steht bittere Ernsthaftigkeit, auf die gedeutet wird. Was auf den ersten Blick wirkt wie eine im Idyll kulminierende Pointe, ist eine solche, die tatsächlich auf das Gegenteil weist: Sie zeigt auf die Realität, die deutsche Kriegspolitik, die Brecht dem Leser vor Augen hält. Auch wenn der dritte Soldat, verraten durch sein Jauchzen, sich offenbar über die Rose freut und damit der Gipfel der Rührselig- und Erbaulichkeit der Szenerie erreicht ist, ändert sich nichts an der Lage, die die beiden ersten Soldaten zu Beginn treffend analysier-

⁵⁴ Brecht, Bertolt: «Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe ...». Früheste Dichtungen. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 2006, S. 157f.

⁵⁵ Ebd.

ten: Die Soldaten sind alleine, frieren, haben keine richtigen Kleider. Mit dem Kriegsleid sind sie nicht nur konfrontiert, sondern sie haben aktiv Teil an ihm, bringen Menschen um und fürchten daher, «herzlos» zu sein, sollten sie einmal heimkehren. Unübersehbar ist die Parallele zu den seelenlosen Automaten, die Kraus auftreten lässt. Die Herzmetaphorik, der in der deutschen Literatur große Tradition zukommt⁵⁶ und der Brecht erstmals in Lessings *Emilia Galotti*, aber auch in Mozarts *Zauberflöte* begegnet sein dürfte, erfährt nun eine akzentuiert antiidealistische Bedeutungswandlung, entsprechend Brechts prononcierter Nüchternheit.

Hier kommt, neben der Verwendung des Dialekts, dem zweiten Bild der Rührseligkeit, der Rose, Bedeutung zu. Als Zeichen von Dank, Anerkennung, Verbundenheit wurden den ins Feld ziehenden Soldaten, aber auch Verwundeten häufig Rosen überreicht. Das ist eine in dieser Zeit immer wieder dokumentierte Geste, die wenige Tage nach Veröffentlichung von Brechts Beitrag auch in der *München-Augsburger Abendzeitung* Gegenstand einer Reportage werden sollte⁵⁷. Bei Brecht findet dieses Bild bereits in der Erzählung *Der Freiwillige* Verwendung⁵⁸. Eine solche Rose, bei einem Paar gleichzeitig Ausdruck seiner Liebe, erhält nun einer der Soldaten per Post an die Front. Sie verfehlt ihre Wirkung nicht: er ist glücklich, vergisst die bedrückende Situation. Sprache und – um bei der Vorstellung zu bleiben, es handele sich um eine Theaterszene – «Szenenanweisung» deuten jedoch unmissverständlich auf die Realität. In Wahrheit nämlich ist nichts geschehen, nichts hat sich verändert. Was den Soldaten fehlte, haben sie immer noch nicht. In der Situation, Menschen töten zu müssen oder bereits getötet zu haben, wie das «blutbesudelte Bajonet»⁵⁹ des einen zeigt, und damit in der Gefahr, ihr Selbst zu verlieren, sind sie nach wie vor.

An die unverrückbaren Tatsachen hält sich der Schluss: Was der weinende Soldat – die beiden anderen zeigen sich offenbar unberührt – in Händen hält, die Rose, ist explizit «unnützlich». Als Trostmittel gedacht und als Requisit traditionell oft mit dem Bild des Herzens eine semantische Ebene bildend, macht sie die auswegslose Situation der Soldaten noch prägnanter als sie sowieso schon ist. Es ist eine Pointe «ex negativo», die desillusioniert, in gewisser Hinsicht «aufklärt».

⁵⁶ Vgl. hierzu: Schulte-Sasse, Jochen: Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings *Emilia G.* Paderborn 1975, S. 20, 55.

⁵⁷ Vgl. München-Augsburger Abendzeitung, 29. September 1914.

⁵⁸ Vgl. GBA 19, S. 18.

⁵⁹ Brecht: «Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe», a.a.O., S. 158.

Damit einher geht die «Szenenanweisung», die die Rose, Requisit des Überflüssigen, Bild für das Grotteske der Situation, fokussiert: Die Wolken verschwinden, das Mondlicht hebt die drei Soldaten hervor. Es ist beinahe so, als seien im Theater Staffage und Requisit von einem Scheinwerferlicht getroffen, das die Situation wortwörtlich «erhell», transparent macht und mit dem Fingerzeig auf die Rose auf den historischen Hintergrund deutet, der zu dieser Lage führte. Die Soldaten spiegeln in ihrer Interaktion gesellschaftliche Zusammenhänge, ein soziales Gefüge, dem sie obliegen.

Dieser analytische «Lichteffekt» antizipiert solche, die später zum festen Repertoire des «epischen Theaters» gehören sollten. Das bekannteste Beispiel ist die Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* von 1949, die zu einem Höhepunkt der Theatergeschichte wurde. Hier wurde mit genau diesen, allerdings weiterentwickelten Effekten gearbeitet⁶⁰. Kraus und der junge Brecht wenden verschiedene Kunstmittel an, die dokumentarische Montage und die verweisende Mehrschichtigkeit. Beiden gemeinsam ist das Satirische, der entlarvende Effekt der Szenen, der sie vergleichbar macht.

6. Das Modell und seine Vollendung: *Die letzten Tage der Menschheit* und die *Taschen- bzw. Hauspostille*

Brechts früher Zugriff auf die Gesellschaft konkretisiert sich nicht nur in Dramen wie *Baal* und *Trommeln in der Nacht*, sondern in einer Reihe von Gedichten, die der Autor später in die *Taschen- bzw. Hauspostille* aufnehmen sollte. Selbst wenn dies zunächst überraschen mag: Auch hier treten Elemente eines «epischen Theaters» in den Vordergrund. Zudem ist eine markante Entsprechung zur Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* aufzuzeigen, die der Forschung bisher überraschenderweise verborgen blieb.

Zunächst seien einige Bemerkungen zum Aufbau der *Taschen- bzw. Hauspostille* gestattet. Dieser ist nicht nur einzigartig, sondern er stellt den

⁶⁰ Egon Monk, zu dieser Zeit «Meisterschüler» und Regieassistent Brechts, beschreibt diesen Deutungscharakter der Beleuchtung: «Ich erinnere mich an die überwältigende, beinahe blendende Lichtfülle, und ich weiß nicht mehr, ob sie eine Empfindung war oder durch den Verstand begriffen wurde. Sie bedeutete jedenfalls Helligkeit, Klarheit, Deutlichkeit. Es war Schluß mit diesem verschwimmenden, konturenlosen, halbdunklen Zeug aus der Nazizeit. Im Dunkeln läßt sich bekannterweise gut munkeln. In der Berliner Aufführung der *Mutter Courage* ließ sich dagegen in keinsten Weise munkeln. Sie war eine Aufforderung, genau zuzusehen, zuzuhören». «Denken heißt verändern». Erinnerungen an Brecht. Hrsg. von Joachim Lang und Jürgen Hillesheim. Augsburg 1998, S. 98.

gleichsam programmatischen Makrokosmos dar. Selbst wenn es sich um eine Anthologie von Lyrik handelt, werden bereits in deren Strukturierung Zusammenhänge evident, künstlerische Perspektiven und Mittel, die «epischem Theater» auf anderem literarischem Gebiet gleichkommen: Sie brechen – diese «verwertend» – mit Konventionen, «verfremden», fokussieren zunehmend soziale Gesetzmäßigkeiten und dies in niemals moralisierender, ideologisierender, dennoch lehrhafter Form: Brecht vermittelt auf der Basis seines sehr eigenen Materialismus Einsichten in gesellschaftlich motiviertes Verhalten. Dies ist vielfach potenziert in der Darstellung von Einzelschicksalen, die einen Erkenntnisgewinn in ästhetisch höchst ansprechender und provokanter Form anbieten.

Zweifellos publikumswirksamer und damit erfolgversprechender gestaltet und als Buch ausgestattet war die erstmals 1927 bei Kiepenheuer erschienene *Hauspostille*; doch hinsichtlich des Äußeren mehr den eigentlichen Wünschen Brechts entsprach deren erste Version, die *Taschenpostille*. Sie wurde 1926 als Privatdruck in nur 25 Exemplaren für den persönlichen Gebrauch des Autors hergestellt; die frühesten Überlegungen und Pläne zu der Sammlung reichen bis ins Jahr 1920 zurück.

Deutlicher noch als die *Hauspostille* ist die *Taschenpostille* einem religiösen Gebrauchs- oder Erbauungsbuch nachempfunden⁶¹, drucktechnisch an der Bibel orientiert, in einzelne Lektionen eingeteilt und mit einer didaktischen «Anleitung» für den Leser versehen. Bohnert spricht mit Recht von einer «strikten Kohärenz von Form und Inhalt»⁶². Hervorgehoben wird dies zudem durch den flexiblen, schwarzen Einband, das titelgebende Taschenformat, den zweiseitigen Druck mit roten Kapitelüberschriften, den bibeldruckartigen Zeilenumbruch⁶³ und die Tatsache, dass für den Buchblock bewusst Dünndruckpapier verwendet wurde. Dadurch kommt das Büchlein wesentlich schlanker daher als die spätere *Hauspostille* und erscheint in seiner Handhabung einfacher. Dies alles deutet auf die praktische Dimension der Sammlung: In der Parodie religiöser Gebrauchsliteratur als ihr wichtigstes Stilmittel will sie belehren.

Vieles spricht dafür, dass Brecht sich von *letzten Tagen der Menschheit* zu den Gestaltungsprinzipien seiner *Taschen-* bzw. *Hauspostille* inspirieren ließ.

⁶¹ Vgl. hierzu Rizzato, Laura: Tra Lutero e la letteratura devozionale. I volti della citazione nella lirica del giovane Brecht. Padova 2002, S. 15-30.

⁶² Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil. Königstein 1982, S. 20.

⁶³ Vgl. hierzu: Wagenknecht, Regine: *Bertolt Brechts Hauspostille*. In: Text + Kritik. Sonderband Bertolt Brecht II. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München 1973, S. 20-29, hier S. 21.

Kraus' Drama ist gleichfalls eine Kontradiktion, ein Werk «ex negativo». Es führt den christlichen Heils- und Theodizeegedanken ad absurdum, weil die jüngste zeitgeschichtliche, aus dem Krieg resultierende Erfahrung dies lehrte, was Kraus wiederum durch sein Werk zu vermitteln beabsichtigt. Dies realisiert er nicht nur durch seine Collage des Grauens, sondern auch durch deren äußere Aufmachung. Sie korrespondiert mit dem Inhalt, ist, mehr noch, Bestandteil seiner Aussage, ein grundlegendes Element bei der Konstituierung des Theaterstücks. Sie stellt den Schöpfungsgedanken und dessen Überlieferungsträger, die Erscheinungsform weitverbreiteter Bibelausgaben und Andachtsbücher regelrecht auf den Kopf. Die Bibel als «Buch der Bücher», als Medium der Offenbarung, wird zum Offenbarungsträger der Apokalypse, zum Dokument und Ausweis absoluter und nicht mehr aufhebbarer Gottesferne. Der Sündenfall hat sich in diesem Krieg potenziert, er hat den Status der Endgültigkeit erreicht. Wo beim ersten Hinsehen – je nach dem, ob man das Werk mit einer Bibelausgabe oder einem religiösen Gebrauchsbuch identifiziert – die göttliche Ordnung der Schöpfung, die Frohe Botschaft oder Erbauliches bzw. Anleitungen vermutet werden, die in deren Dienst stehen, findet sich das Inferno. Die Menschen sind Puppen, ihrer Entscheidungsfreiheit beraubt oder diese gebrauchend, um Unheil in die Welt zu bringen.

Der Einband der frühen, ab 1922 erschienenen sogenannten «Buchausgabe» der *letzten Tage der Menschheit* ist einfarbig grau bzw. schwarz gehalten; damit entspricht er der Grundausrüstung damaliger Bibelausgaben, aber auch der der *Taschenpostille*. Bibeln, wie auch eine Vielzahl von Erbauungs- und Andachtsbüchern, waren oft versehen mit einem Frontispiz, das, im Gegensatz zur Barockzeit, keinen allegorischen oder emblematischen Charakter mehr hatte, sondern in der Regel mottoartig Episoden aus der biblischen Geschichte aufgriff. Sie stellten oft den segnenden, verkündeten Jesus dar, meist allerdings die Kreuzigungsszene. Golgotha jedoch zeigt Jesus nicht nur in tiefster Erniedrigung, sondern es ist gleichzeitig der Keim christlichen Auferstehungsglaubens, ein neuer Schöpfungsakt, der im Opfer Jesu die Auferstehung der Menschen verheißt. Kraus ersetzt in seinem «Frontispiz» zu den *letzten Tagen der Menschheit* das Kreuz als Symbol christlichen Heilsgedankens durch den Galgen, der nur noch Hinrichtungsgesetz ist. Das Einzige, das an Golgotha erinnert, ist die Verhöhnung des Hingerichteten, die in der biblischen Tradition nur selten visuell dargestellt, von Kraus jedoch in den Vordergrund gerückt wird: Das als «Frontispiz» verwendete Foto zeigt den erdrosselten Irredentisten Cesare Battisti mit den grinsenden Henkern, die, stolz auf ihr Werk, für die Kamera posieren. Sie sind umgeben von einem Gefolge von Repräsentanten

derer, die für den Krieg verantwortlich sind. Besonders frappierend erscheint dabei, dass sehr wohl bekannt war – das Foto kursierte gar als Ansichtskarte –, dass es nicht um die Hinrichtung eines Schwerekriminalen, sondern um die illegale, öffentlich zelebrierte Tötung eines Abgeordneten des österreichischen Reichsrats, der über parlamentarische Immunität verfügte, ging. Der Leichnam wurde, am Galgen hängend, noch Stunden zur Schau gestellt. Absurd anmutendes, potenziertes Grauen ist somit dokumentarisch abgebildet als beispielhaft für eine neuerliche Art von Sündenfall, konstruiert als eine Typologie zur Geschichte von Kain und Abel, die in ihrer bewusst kalkulierten Planung und Durchführung die alttestamentliche Vorlage in ihrer Verwerflichkeit übertrifft.

Bildlich dargestellt ist, was als geschriebener Inhalt folgt: Der Mensch erniedrigt durch diesen Krieg seine Gattung für alle Zeit. Der Schluss des Dramas wird flankiert durch eine weitere Fotografie, die ein oft aufgenommenes Motiv, ein großes, offensichtlich bei Kampfhandlungen abgebranntes Kruzifix zeigt, dessen – metallener oder tönerner und damit nicht brennbarer – Korpus erhalten und stehen geblieben ist. Der gekreuzigte Jesus wirkt, als ob er angesichts des Kriegsinfernos auf dem Kalvarienberg steht und wehklagend die Hände erhebt. Kraus legt ihm entsprechend die Worte in den Mund: «Ich habe es nicht gewollt»⁶⁴. Der Schöpfungsplan ist gescheitert. «Zerstört ist Gottes Ebenbild!»⁶⁵ Es ist durch den Krieg ad absurdum geführt. So wie Jesus der Stamm des Kreuzes, der gleichzeitig den Lebensbaum symbolisiert, abhanden gekommen ist, findet sich der Mensch jeglichen sittlichen Halts verlustig. Er selbst ist es, der sein Wertesystem zerstörte, den Opfertod Jesu als vergeblich und umsonst erwiesen, ihn gleichsam aufgehoben hat. Mit dieser beeindruckenden Buchgestaltung hebt Kraus die Frohe Botschaft auf, wie in Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Barbarismus Adrian Leverkühn mit seinem kantatenartigen Lamento *Dr. Fausti Weheklag* Beethovens 9. Symphonie «zurücknehmen» und damit die «Rechtfertigung Gottes» negieren wird. Kraus, der ehemalige Katholik und Moralist, wendet sich gegen die christlich-abendländische Tradition, indem er in seiner Kunst deren Formen verfremdend benutzt, um sie so in den Dienst einer Botschaft zu stellen, die im nunc stans tiefster Hoffnungslosigkeit endet.

Mag dies nach Wolfgang Hagens Definition als eine Art von Nihilismus, der als begrifflicher Allgemeinplatz von vielerlei Tendenzen besetz-

⁶⁴ Vgl. Kraus, a.a.O., S. 792.

⁶⁵ Ebd.

bar ist⁶⁶, anmuten und bei Kraus aus tiefster Resignation herrühren, so geht Brecht mit der *Hauspostille* einen anderen Weg: Es ist der Weg dessen, der nicht desillusioniert werden kann, weil er niemals einen metaphysischen «Überbau» hatte. Dennoch scheint ihn das formale Arrangement der *letzten Tage der Menschheit* zu der Gestaltung seiner Gedichtsammlung angeregt zu haben, selbst wenn es dafür keinen direkten Nachweis gibt. Dass Brecht das fulminante Opus Kraus' zur Kenntnis genommen hatte, dürfte nicht ernsthaft in Zweifel zu ziehen sein. Wie kaum ein anderer Autor der frühen Weimarer Republik beobachtete Brecht die kulturelle Szene mit größter Genauigkeit. Nicht nur sein früh ausgeprägtes Interesse an neuen Medien wie Rundfunk und Film rührt daher, sondern auch seine Kenntnis aller innovativen Tendenzen und Entwicklungen in der Literatur. Diese erwarb er sich nicht zuletzt, um zu ermessen, was für das eigene Werk inspirativ und damit brauchbar sein könnte. Und die Idee, mit dem Krieg in der Form einer, wenn man so will, spiegelverkehrten Bibel abzurechnen, war in der Tat einmalig. Die Möglichkeit, dass zwei Autoren unabhängig voneinander in Zeiten größter politischer Umwälzungen den gleichen Einfall hatten, erscheint als eher unwahrscheinlich.

Kraus kleidet seine Collage von Einzelszenen in die Form einer Bibel. Von der Einleitung abgesehen, die das Apokalyptische des Dramas thematisiert, bleibt der Text unberührt von dieser Gestaltung. Brecht übernimmt offensichtlich diese außergewöhnliche und ein großes Maß an kreativem Potenzial in sich bergende Idee, eine «Bibel es negativo» zu schaffen⁶⁷. Es ist dies eine beinahe ungeheuere Vorstellung, ein Rahmen für seinen ersten Gedicht-Zyklus, wie er sich außergewöhnlicher kaum vorstellen lässt. Diesen Einfall nimmt Brecht auf, um seine «Bibel» bzw. sein «religiöses Erbauungsbuch» dann allerdings bis in jedes Detail systematisch durchzustrukturieren. Er verschafft sich so eine «Bühne», auf der er eine Reihe von künstlerischen Mitteln zur Anwendung bringt, die später als solche seines «epischen Theaters» definiert werden sollten. Brecht durchdenkt Kraus' Grundidee bis in die letzte Einzelheit. Er bildet Segmente und schafft in Anlehnung an die katholische wie die protestantische

⁶⁶ Vgl. Hagen, Wolfgang: Listig Nihilistisches. Zum Nihilismus-Gemeinplatz der Brechtforschung und zu einigen ihrer Verfahrensweisen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*, a.a.O., S. 231-249, hier S. 232f.

⁶⁷ So finden sich auch in der *Hauspostille* Anklänge an die Apokalypse des Johannes vgl. Valentin, Jean-Marie: Ut exercitium poesis. Sur la *Hauspostille* de Bertolt Brecht. In: L'Allemagne, des Lumières à la Modernité. Hrsg. Von Pierre Labaye. Rennes 1999, S. 295-305, hier S. 301.

Liturgie⁶⁸ thematisch definierte Lektionen, Bittgesänge und Exerzitien, in Umkehrung derer Maximen; zwar mit gleicher didaktischer Tendenz, doch mit entgegengesetztem Inhalt und neuem «Sitz im Leben».

Dies ist nicht nur an sich schon «Verfremdung», sondern gleichzeitig auch «Fabel»: Denn die Gedichtsammlung kommt einem durchaus auch im Sinne des «epischen Theaters» als dramatisch zu beschreibenden Gebilde gleich: Sie reiht lose, von einander mehr oder weniger unabhängige «Szenen» – hier Gedichte – aneinander, bringt sie dabei dennoch in eine stringente Ordnung, wobei ihnen nichts von ihrer Selbstständigkeit genommen wird; gemäß des Grundsatzes «Jede Szene für sich»⁶⁹, den Brecht später in seinen *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»* formulieren sollte. Konsequente, wenngleich parodistische Durchgestaltung ergänzt sich mit einer inneren «Anarchie» der Gedichte; sie sind – Brecht praktizierte dies in den verschiedenen Bearbeitungsphasen der Anthologie – ähnlich austauschbar und flexibel handhabbar wie die Szenen aus der Tragödie von Karl Kraus. Damit sprengt die *Taschen-* bzw. *Hauspostille* den Rahmen einer konventionellen Gedichtsammlung.

Kurt Krolop betont bereits 1961, dass sich Kraus, bei aller Wertschätzung Brechts, von «dessen Welt- und Theaterauffassung»⁷⁰ stets distanziert habe. Dem ist aus heutiger Sicht wenig hinzuzufügen. Eindeutig scheint zu sein, dass Kraus sich nicht vom Werk Brechts beeinflussen ließ. Letzterer war noch zu jung und unbedeutend, als Kraus' «Menschheitstragödie» schon fertig gestellt war. Es wurde hinsichtlich des «epischen Theaters» Brechts deutlich, dass es grundsätzliche Unterschiede beider Autorenpersönlichkeiten und derer Werke gibt. Noch markanter allerdings treten Gemeinsamkeiten in den Vordergrund; eine ganze Reihe spezifischer epischer Elemente in Kraus' Tragödie. Dabei ist es müßig, nun umgekehrt zu fragen, inwieweit sich der «Materialverwerter» Brecht bei seiner Theatertheorie und -praxis auch von Kraus hat inspirieren lassen. Dass dies der Fall sein könnte, wäre wohl zu vermuten. Ein philologischer Beweis für eine Verbindung zwischen dem Werk Kraus' und dem Brechts lässt sich letztlich nicht eindeutig führen.

Wichtiger jedoch scheint die auch aus dem Blickwinkel des Werkes Kraus' bestätigte Erkenntnis, dass sich im Zuge der politischen Verände-

⁶⁸ Zu möglichen Sub- und Architexten der *Taschen-* und *Hauspostille* im Einzelnen vgl. Hakkarainen, Marja-Leena: Das Turnier der Texte. Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts. Frankfurt/Main 1994, S. 51-53.

⁶⁹ GBA 24, S. 79.

⁷⁰ Krolop, a.a.O., S. 111.

rungen und Katastrophen des frühen 20. Jahrhunderts und des damit einhergehenden Sinnverlusts in der deutschsprachigen Literatur weitgehend unabhängig voneinander und mit durchaus verschiedenen Tendenzen und auch unterschiedlichem Erfolg Strukturen herausbildeten, die in inhaltlicher wie formaler Art nicht nur mit der klassischen, idealistischen Kunst brachen, sondern deren «Gesetzmäßigkeiten» vielfach aufhoben. Brechts Werk gehört ebenso dazu wie das von Kraus und einiger anderer. Es wird deutlich, dass Brechts durchschlagender Erfolg zumindest in dieser Hinsicht keineswegs auf Exklusivität zurückzuführen ist. Er «erfand» nur wenig Neues. Wie kein anderer Autor allerdings perfektionierte er Vieles und machte sich die unstete politische Situation wie auch die literarische Tradition, einschließlich die seiner Zeitgenossen, zunutze, um auf dieser Basis, auch in der Positionierung der eigenen Autorenpersönlichkeit, große Kreativität zu entwickeln. So zeigt sich, dass Brechts 1926 einsetzende Beschäftigung mit dem Marxismus «episches Theater» keineswegs bedingte. Sie führte zu einer Fortentwicklung oder besser: Perfektionierung von in Brechts Werk und der modernen Literaturgeschichte bereits Vorhandenem und Ausgebildeten.

* * *

Paola Bozzi
(Milano)

*La pressione dell'esperienza
costringe il linguaggio alla poesia: fatti, finzione, autofinzionalità
e surfinzionalità nell'opera di Herta Müller**

Und je nach der Erdichtung,
mit der ich es umgebe, kann ich
es in verschiedenen Aspekten
sehen.

L. Wittgenstein

La teoria del trauma ha profondamente influenzato gli studi letterari degli ultimi quindici anni, aprendo la strada a nuovi ed importanti filoni d'indagine critica in ambito filologico – e non solo. Una rilevante ricerca è stata condotta in tal senso anche sull'opera di Herta Müller da Beverly Driver Eddy, Brigid Haines e Lyn Marven, che hanno analizzato le immagini e le strategie della frammentazione e disgregazione tipiche dell'autrice con questo tipo di approccio (Eddy, 2000; Haines, 2002; Marven, 2005a). L'autrice tedesca di origine romena sicuramente rappresenta e riflette nella sua opera la diversità culturale dell'Europa centrorientale come pure gli eventi traumatici dell'Europa del XX secolo; sente profondamente l'obbligo di scrivere su di essi (Glajar, 2004, p. 2) e mostrare avversione per ogni forma di autoritarismo. La costante tematizzazione del totalitarismo, l'impegno nello scoprire "verità" politiche e culturali nascoste testimoniano l'enorme importanza che attribuisce all'integrità morale della per-

* Le idee esposte in questo saggio riprendono e sviluppano tesi presentate in forma succinta nei mesi di gennaio e febbraio 2010 presso il Department of Germanic, Slavic & Semitic Studies della University of California, Santa Barbara e presso il Department of Comparative Literature & Foreign Languages della University of California, Riverside. Ringrazio Elisabeth Weber per la possibilità di discuterle a UCSB e Marguerite Waller e Perry Link per la loro generosa accoglienza a UCR.

sona (Müller, 1996, p. 6, 27 sg.). Nella sua vasta opera questa voce è sempre ben presente e non manca di interrogare in tal senso anche i lettori, prendendo con coraggio una posizione così rigorosa ed intransigente che, in verità, rischia di alienarle il pubblico.

L'opera di Herta Müller non è però strutturata solo da una narrativa del trauma, per giunta articolata con una crescente immediatezza, ma anche da una notevole intensità lirica, che, all'interno di una rabbia incessante, riesce a preservare in maniera sostanziale un ricco spazio immaginativo per il lettore. Ritengo che questo tratto caratteristico sia non solo un segno dell'alto valore estetico dell'opera ovvero della consumata maestria dell'autrice, ma anche l'elemento chiave della sua convincente voce critica. L'autrice fa costantemente un potente uso dell'immaginazione letteraria che richiede una risposta basata tanto sulla sensibilità poetica che sulla (auto)critica sociopolitica. Il libero gioco immaginativo è del resto indispensabile non solo per la poetica, ma anche, curiosamente, per l'etica stessa. Se infatti l'etica è lasciata interamente a se stessa, tende ad essere onnipresente, fino a degenerare in un cupo moralismo. La poetica senza l'etica porta certo ad un gioco pericoloso; l'etica senza la poetica alla censura dell'immaginazione. In questo senso la preoccupazione della Müller per una realtà particolare, immaginativa ha una dimensione intrinsecamente etica e politica che, a mio avviso, non è affatto rimasta "in der Falle" – prigioniera nella trappola del totalitarismo¹.

L'autrice sviluppa uno stile originale scrivendo sulla base delle sue esperienze biografiche. In un'intervista lo definisce «autofinzionale» («Poesie ist ja nichts Angenehmes»), invitando il lettore a recepirlo in questa maniera (Müller, 1996, p. 21). Coniato da Serge Doubrovsky nel 1977 riferendosi al suo stesso romanzo *Fils* (Doubrovsky, 1977), il termine «autofinzione»² si riferisce qui, come nel caso di Georges-Arthur Goldschmidt e Jorge

¹ Di contrario parere White, 1998, p. 93.

² Per un'ampia e utile definizione dell'«autofinzione» come «affabulazione del Sé» cfr. V. Colonna, che parla non solo di una «autofinzione biografica», ma anche di diversi aspetti della questione (Colonna, 2004, p. 75, 119, 135) e mette l'accento sull'esistenza di un dispositivo graduale di finzionalizzazione dell'esperienza vissuta (p. 390). Contrariamente a S. Doubrovsky, dal quale attinge il termine, Colonna ammette che è possibile trovare delle autofinzioni dove il nome del personaggio è stato trasformato. Questa estensione massimale del termine forgiato da Doubrovsky ha il merito di mettere in forse il principio stesso dell'autobiografia – quello della fedeltà alla verità – ed è forse oggi la sola a trovarne lo spirito: la tensione, l'ambiguità essenziale, la forza, ma anche la fragilità costitutiva. Grazie al suo tentativo di formalizzazione del racconto, G. Genette ha valorizzato la coerenza di qualche "grande" genere (autobiografia, racconto storico, finzione

Semprún, solo all'elaborazione creativa da parte della Müller delle sue esperienze, alla finzionalizzazione di parte o parti della sua vita. In effetti protagonista della maggior parte dei suoi testi è una figura femminile che intrattiene una relazione stretta con l'autrice nelle diverse fasi della sua vita: la prospettiva infantile dell'«Io» («Ich») in *Niederungen*; l'insegnante Adine in *Der Fuchs war damals schon der Jäger* e l'«Io» in *Herztier*, entrambe soggette al sistematico terrore psicologico da parte della Securitate, i terribili servizi segreti della Romania comunista; l'«Io» in *Heute wäre mir lieber nicht begegnet* che vuole lasciare il paese e come punizione è convocata ogni giorno per essere interrogata; e infine Irene in *Reisende auf einem Bein* che rispecchia più fedelmente la posizione della Müller stessa all'epoca della redazione del testo. Dicendo diversamente la storia di un momento, alienando in una certa misura il suo discorso ai codici sociali, culturali e testuali che assicurano la sua leggibilità, il testo autofinzionale dice un'altra Storia. La scrittura del Sé trasforma in intrigo la sua propria storia e, attraverso il gioco dei procedimenti letterari, la storia di una vita diventa la storia di altre vite, la storia della vita degli altri, la storia di una identità universale. La finzione in generale è poi per lo più autobiografica e l'autobiografia è per lo più finzionale, perché l'autobiografia non meno della finzione è l'arte della suprema costruzione; ogni finzione infine è scritta sulla base di un'altra finzione, quella del linguaggio stesso: «So kommt es, daß selbst Autobiographisches, Eigenes im engsten Sinne des Wortes, nur noch vermittelt, nur noch im weitesten Sinne des Wortes mit meiner Autobiographie zu tun hat. Schon aus dem einfachen Grund, daß ich selber nur noch vermittelt mit mir zu tun habe, wenn ich über mich schreibe» (Müller, 1991, p. 43).

Il fatto di raccontare o scrivere una storia, il fatto di riportare un evento distorce sempre o piuttosto finzionalizza la storia o l'evento, portandolo dalla realtà nel regno dell'immaginario. Del resto la modalità di funzionamento del ricordo rende impossibile una netta distinzione tra ciò che è vissuto e ciò che è inventato. Negli anni '70 del XX secolo la medicina scoprì che l'ippocampo, l'organo centrale per la memoria autobiografica di lungo periodo, produce una revisione continua della memoria (cfr. Kotre, 1996, p. 7 e 20) o, in altre parole, che la memoria riscrive permanentemente la propria storia esistenziale e che i confini tra realtà (autenticità) e

omodiegetica, autobiografia e finzione eterodiegetiche), ma ha rifiutato la forma minore dell'autofinzione come una delle incongruità più mostruose e invocando, non senza humor, ciò che chiama le «false autofinzioni» (Genette, 1991, nota 2, p. 86 e sg.: «qui ne sont que fiction pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses»), non ha purtroppo visto in esse un potente strumento d'interrogazione dell'ambiguità letteraria.

finzione sono labili. Quest'ultima appartiene praticamente alla nostra coscienza della realtà, poiché ci sono due fonti di cui si nutre il ricordo: la percezione originale e le informazioni o associazioni che vi confluiscono in un momento successivo, le immagini che costruiscono la realtà e perciò anche l'identità del soggetto. La verità del Sé resta caratterizzata da ambivalenze e ibridità. Perciò una forma letteraria ambivalente o ibrida, che si muove tra finzione narrativa ed esperienza personale, rappresenta la possibilità di una creazione autentica per chi è "frontaliero" e si muove sul confine tra culture da una parte e immaginazioni e realtà dall'altra.

La persistenza del passato nel presente di cui l'autrice fa un motivo conduttore della sua letteratura, si compie nella sua opera al servizio di un lavoro d'illuminazione individuale e collettiva. Anche se la narrativa della Müller nel suo insieme rappresenta la memoria, i processi della ricostruzione e, soprattutto, di un confronto con il passato, il processo creativo che ne è alla base non funziona come una sorta di specchio che riflette mimeticamente fatti e vita³. Nella sua opera l'autrice proietta piuttosto simbolicamente l'altra esistenza trascurata che non è ancora stata vista e stava aspettando di essere scoperta: «Das Gedärm unter der Oberfläche ist überall» (Müller, 1991, p. 18). Il lettore si ritrova dunque confrontato non solo con l'«autofinzione», ma anche con la «surfinzione». Nel suo libro del 1975 *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow* Raymond Federman pubblicò un manifesto chiamato «Surfiction: Four Propositions in Form of an Introduction», in cui stabiliva nuove condizioni per la prassi narrativa. Federman chiamò qui il suo stile preferito «Surfiction» non certo perché questo imitasse la realtà. Stava piuttosto cercando un tipo di scrittura che esponesse la finzionalità della realtà (Federman, 1975, p. 7). Se i surrealisti avevano chiamato il luogo dell'esperienza del subconscio umano "surrealtà", Federman focalizzava la sua attenzione su quell'esperienza che rivela la vita stessa come una finzione (*ibid.*). La surfinzione⁴ quindi non fa differenza

³ Sulla questione scrive Herta Müller: «Ich merke an mir, daß nicht das am stärksten im Gedächtnis bleibt, was außen war, was man Fakten nennt. Stärker, weil wieder erlebbar im Gedächtnis, ist das, was auch damals im Kopf stand, das, was von innen kam, angesichts des Äußeren, der Fakten» (Müller, 1991, p. 10); e anche: «Als ich noch in Rumänien lebte, kamen oft Freunde, aber auch Fremde zu Besuch. Ich lebte in einem schiefen, grauen Wohnblock aus Betonfertigteilen, am Rand der Stadt. Sie aber wollten das Dorf sehen, aus dem ich kam. [...] Das Dorf gibt es nur in den "Niederungen", hab ich gesagt» (*ivi*, p. 17).

⁴ Il termine si deve in italiano ad A. Raveggi e alla sua traduzione (con introduzione) di R. Federman, «Surfinzione: la narrativa oggi e domani», in *Best Off 2006. Il meglio delle riviste del 2005*, Roma, Ed. minimum fax, a cura di G. Mozzi, 2006.

tra memoria e immaginazione, tra ciò che è realmente successo nel mondo e ciò si immagina come accaduto. Come tale cancella le linee tra passato, presente e futuro e si libera delle convenzioni del realismo. Rintengo che «la percezione inventata» («die erfundene Wahrnehmung»), espressione usatissima e citatissima della Müller, cerchi di delineare proprio questo.

I percetti sono normalmente ciò che sperimentiamo passivamente, senza un controllo volontario sulle immagini. Il processo d'immaginazione è tuttavia limitatamente soggetto al volere (Brann 159): in alcuni casi le immagini non ci vengono, in altri casi esse ci arrivano contro la nostra volontà o non ci abbandonano una volta immaginate. Mentre l'immaginazione riproduttiva è largamente limitata a richiamare le immagini di una passata percezione, quella produttiva ha il potere di reinterpretare le cose attraverso la stratificazione delle immagini sui percetti e gioca un ruolo cruciale nella cognizione, nell'apprezzamento estetico e nella creazione artistica. Nella *Critica del giudizio* (Kant, 1790) l'immaginazione è essenziale per quelle facoltà mentali grazie alle quali Kant pensa che sentiamo il piacere di trovare qualcosa bello. L'immaginazione produttiva è inoltre il potere che guida il genio artistico (*ivi*, § 49, pp. 313-319: «Von den Vermögen des Gemüths, welche das Genie ausmachen»), che con le sue «idee estetiche» (per Kant il contenuto espresso di ogni opera d'arte) crea un'altra natura a partire dal materiale che il reale fornisce: «Die Einbildungskraft (als productives Erkenntnißvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt» (*ivi*, p. 314). Nel genio artistico, l'immaginazione va ben oltre la natura (*ibid.*) producendo una prospettiva sulle cose o una loro interpretazione che integra la percezione con nuove possibilità di significato. A metà del XX secolo anche Wittgenstein osserva nelle sue *Philosophische Untersuchungen* che noi possiamo vedere una cosa sotto vari aspetti a seconda dell'immaginazione che la cinge (Wittgenstein, 1953, p. 546). Vedere in maniera immaginativa significa dunque rivestire qualcosa di un'invenzione che trasforma il suo significato e può prendere la semplice forma di un'immagine, di un sistema di immagini o di una finzione vera e propria evocata dal linguaggio.

Nel suo rifiuto poetologico del mero dato, del «myth of the Given»⁵, anche la Müller, guarda alla percezione come ad un processo attivo, defi-

⁵ «Empiricism and the Philosophy of the Mind» venne originariamente presentato nell'ambito delle University of London Special Lectures on Philosophy (1, 8 e 15 marzo 1956) col titolo «The Myth of the Given: Three Lectures on Empiricism and the Philosophy of the Mind» (Sellars 1956).

nendo qui da una parte l'immaginazione trasgressiva della bambina nel villaggio di uno stato totalitario e, dall'altra, gli strumenti metodologici per la rappresentazione autoriale di una certa esperienza autentica che dipende dai sensi ed è pertanto radicalmente individuale. Il volontarismo dell'immaginazione è, ovviamente, ciò che le consente di servire come pronta alternativa alla noiosa e minacciosa persistenza del percepito (Müller, 1991, p. 13: «der den "normalen" Dingen zugestandene Wahn»). Allo stesso tempo non c'è riabilitazione discorsiva della scrittura stessa nel ricordo, perché il testo che lo fissa non può in nessun modo addomesticare questa memoria indisciplinata: «Die Wahrnehmung, die sich erfindet, steht nicht still. Sie überschreitet ihre Grenzen, da, wo sie sich festhält. Sie ist unabsichtlich, sie meint nichts Bestimmtes. Sie wird vom Zufall geschaukelt. Ihre Unberechenbarkeit trifft jedoch die einzige mögliche Auswahl, wenn sie sich wählt. Der Zeigefinger im Kopf bricht ständig ein» (*ivi*, p. 19). L'autrice insiste così anche sulla tragica ambivalenza della scrittura, su ciò che «può essere considerato sia come un atto che come un processo interpretativo che segue ad un atto con il quale non può coincidere» e che «come tale afferma e nega la sua natura» (De Man, 1989, p. 152), e scrive: «Doch bevor ich den Satz schreibe, beobachtet mich der Satz. Ich fange an, ihn zu schreiben, wenn ich zu wissen glaube, wie er aussieht. Doch jedesmal stellt sich heraus, daß ich noch lange nicht weiß, wie er aussieht, wenn ich es zu wissen glaub» (Müller, 1991, p. 35). Arriva così a sottolineare l'irriducibile autonomia del testo: «Oft, wenn ich im nachhinein einen Text lese, den ich selbst geschrieben hab, kann ich, daß ich ihn geschrieben hab, nicht mehr nachvollziehen» (*ivi*, p. 45).

Del resto un discorso veramente finzionale può essere solo autoriflessivo, la vera finzione costruisce se stessa attraverso l'autodecostruzione, la costante diffidenza nei confronti della sua funzionalità: «An endless questioning of what discourse does as it is doing it, an endless denunciation of its own fraud, of what it truly is: an illusion, a vision, just as life is an illusion, a fiction» (Federman, 1993b, p. 21). Müller esplora così la relazione tra finzione e autobiografia come pure tra commento critico e interpretazione «in un atto di *complicità dissociativa*» (*ivi*, p. 33): «Autobiographisches, selbst Erlebtes. Ja, es ist wichtig. Aus dem, was man erlebt hat, sucht sich der Zeigefinger im Kopf auch beim Schreiben die Wahrnehmung aus, die sich erfindet» (Müller, 1991, p. 20). Cerca di esplorare le possibilità della finzione, per sfidare la tradizione che la governa e sviluppare una forte poetica dell'immaginazione, riflettendo sul suo uso produttivo nella scrittura letteraria.

Così nei suoi testi, che ne sono esempi riuscitissimi, è possibile ritro-

vare diversi significati del termine “immaginazione”: l'abilità di evocare oggetti assenti con cose presenti qui e ora; la costruzione e l'uso di forme e figure per rappresentare cose reali in qualche modo “non reale”; la proiezione finzionale di cose non esistenti come nei sogni (*ivi*, p. 63-65); la capacità della coscienza umana di essere affascinata dalle illusioni, confondendo ciò che è reale con ciò che non lo è. Allo stesso tempo la finzializzazione e la trasfigurazione della sua esperienza vissuta attraverso la scrittura («autofinzione») consente e facilita l'accesso ad una certa verità. Per Herta Müller la verità raggiunta attraverso l'immaginazione creativa è più vera di quella costruita in riferimento ai fatti (rappresentazione): «Da er aus der lückenlosen Unwirklichkeit hervorgegangen ist, ist der Text, wenn er mal geschrieben ist, lückenlos wirklich. Er ist Wahrnehmung, erfundene Wahrnehmung, die sich im Rückblick wahr nimmt» (*ivi*, p. 38). L'immaginazione è dunque un tentativo di liberare il proprio vero sé, di scoprire una modalità d'esperienza che è stata sacrificata al pressante conformismo di tutte le forze socializzanti e repressive della società – famiglia, gruppo, comunità e nazione o stato.

La letteratura guadagna il potere di influire sulla realtà attraverso questa interazione di sé e mondo:

Nicht nur aus den eigenen Texten gehen die Sätze hinaus, in die Dinge. Auch aus den Texten anderer Autoren. Aus Büchern, die man gelesen hat, die einem was bedeuten. Und meist stellt sich dieses Bild der konkreten Wahrnehmung als Kopie der gelesenen, erfundenen Wahrnehmung im Kopf dar. Das Konkrete hat selbst im Fall dieses zufälligen Nebeneinanderstehens keine Priorität. Der Hinweis darauf kommt aus dem Kopf. Die erfundene Wahrnehmung, die man gelesen hat, verlängert sich. Sie ist stärker, sie besetzt. Nicht die Bilder im Kopf werden wie der Ort, sondern der Ort wird wie die Bilder im Kopf. (*ivi*, p. 53)⁶

Questo fenomeno porta ad una concezione della relazione tra finzione e realtà che è l'esatto opposto di ciò che informa il realismo: la realtà riflette la finzione e non vice versa. Nella sua considerazione della letteratura come un mezzo per superare la coscienza corrotta, l'autrice la descrive come radicata nell'esperienza infantile dell'incommensurabilità del vedere e percepire nonché nel riconoscimento che ciò che vediamo oltrepassa i suoi stessi limiti: «[d]as, was wir sehen, überschreitet seine Grenzen» (*ivi*, p. 15).

⁶ Eke parla del tentativo da parte della Müller di appropriarsi della realtà attraverso l'immagine costruita («Versuch einer Aneignung der Wirklichkeit durch das gemachte Bild», Eke, 1991, p. 90).

I testi della Müller istaurano infatti virtuosisticamente un costante dialogo critico tra il letterale e il metaforico – e lo fanno persino in frasi brevissime: «Das Abteil fuhr. Die Scheibe hetzte Bilder» (Müller, 1987, p. 5).

Adottando la nozione di Roman Jakobson di referenza sdoppiata («référence dédoublée»), Ricoeur dimostra che la referenza del linguaggio non è limitata a quella «descrittiva» e che testi finzionali e letterari indicano la realtà con la loro propria referenza metaforica (Ricoeur, 1975, p. 11, 282, 289 *passim*). La stratificazione dell'immagine sui percetti ispira la cognizione metaforica di una cosa come un'altra⁷. Nel caso della metafora, la dissoluzione della referenza descrittiva che in un primo momento finisce nel linguaggio autoreferenziale, diventa in un secondo la condizione negativa per un riferimento più radicale al mondo sulle rovine del significato letterale dell'espressione. Proprio come la metafora acquista il suo significato spostando la denotazione letterale, anche l'opera letteraria della Müller acquista il suo significato e la sua referenza virtuale (o il “significato di secondo ordine”) attraverso la sospensione del suo significato letterale. È in questo senso secondario che è capace di descrivere la realtà e riportarsi ad essa in una nuova maniera che non è disponibile al linguaggio descrittivo, denotativo. Müller insiste che il linguaggio esprime sempre più di quanto una qualche rappresentazione plastica può suggerire; resiste all'idolatria del significato totale e concede all'Altro il tempo dell'Altro.

La sua narrativa è tuttavia connessa alla realtà attraverso l'autofinzionalità perché ogni (ri)figurazione è prefigurata nella struttura prenarrativa dell'esperienza umana. Secondo Ricoeur «la littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure» (Ricoeur, 1975, p. 100). La metafora è infatti essenzialmente l'espressione linguistica di un «vedere-come», di un vedere continuato in parole piuttosto che immagini – nel caso dell'opera di Müller con espressioni nel testo quali «das Gehirn der Nüsse» (Müller, 1987, p. 24), «das Blut der Melonen» (Müller, 1992, p. 77), «Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen» (Müller, 1994, p. 37) o titoli come *Niederungen*, *Barfußsüßer Februar*, *Herztier*, *Reisende auf einem Bein*, *Atemschaukel*. L'autrice, scrivendo se stessa, ha messo le parole al centro dei suoi testi o, meglio ancora, le ha traslate, facendole scorrere nella direzione contraria all'uso quotidiano, per trovare dietro ai testi una identità che consta di spostamenti e differenze. Così la metafora distilla nel linguaggio la visione di una cosa

⁷ Seguendo Lakoff, «the locus of metaphor is not in language at all, but in the way we conceptualize one mental domain in terms of another» (Lakoff, 1995, p. 203).

come un'altra e, quando l'operazione riesce bene, ispira al lettore un creativo «vedere-come»⁸.

Già negli anni '60 e '70 gli sperimentalisti del postmoderno mettevano i lettori in grado di coinvolgere se stessi nel processo di creazione testuale, chiedendo loro di agire come “cocospiratori” e di inventare la storia insieme allo scrittore. Come Federman afferma nel suo libro *Surfiction*: «All the rules of and principles of printing and bookmaking must be forced to change as a result of the changes in the writing (or the telling) of a story in order to give the reader a sense of free participation in the writing/reading process, in order to give the reader an element of choice (active choice) in the ordering of the discourse and the discovery of its meaning» (Federman, 1975, p. 9) La surfinzione, nella sua qualità di pratica scritturale focalizzata su un'esperienza narrativa rivoluzionaria, era un attacco alla falsa coscienza a cui si associava la maggior parte del modernismo letterario. L'interesse della scrittura modernista per tutto il XX secolo è stato quello di presentare una composizione narrativa “frammentaria” che avrebbe dato al lettore l'opportunità di fare l'esperienza di una lettura totalizzante. Se per gli autori modernisti la nozione di interattività era legata al desiderio del lettore d'interesse e pienezza, per i surfinzionalisti le parti componenti e i dettagli erano più grandi del tutto che, inoltre, per i surfinzionalisti, non esisteva o esisteva tutt'al più come un buco, un buco nero, che a sua volta avrebbe risucchiato i lettori, almeno fino a quando lo scrittore avrebbe cercato, forse, di aiutarli a venirne fuori.

Anche nell'opera della Müller le immagini non si ricongiungono in un quadro d'insieme; la percezione della realtà è fatta di una serie di immagini individuali e discrete (Müller, 1995b, p. 59). Nei suoi saggi poetologici e «critifinzionali» (Federman, 1993, p. 49), l'autrice descrive la sua visione della letteratura, evidenziando la simultaneità e la soppressione di connessioni come pure il valore di ciò che non viene detto, degli interstizi, delle lacune e delle “fessure” nel testo. Il potere della sua narrativa di evocare immagini ed emozioni proviene infatti tanto dagli spazi tra le righe che da esse. L'atto creativo, immaginativo di un correre con gli occhi e con la mente “tra le righe” è quindi costitutivo del processo di lettura. Nel suo saggio poetologico «Wie Wahrnehmung sich erfindet» l'autrice afferma che «[d]as, was fällt und aufschlägt oder kein Geräusch macht, das, was man nicht aufschreibt, spürt man in dem, was man aufschreibt. Das Gesagte muß behutsam sein, mit dem, was nicht gesagt wird» (Müller, 1991, p. 19); «[d]er verschwiegene (ausgelassene) Satz muß mit der gleichen Lautstärke

⁸ «Sehen als», cfr. per il concetto Wittgenstein, 1953, pp. 514-544 e pp. 548-550.

sprechen wie der geschriebene Satz» (*ivi*, p. 36). Herta Müller passa poi a descrivere se stessa come lettrice proprio da questo punto di vista: «[d]as, was mich einkreist, seine Wege geht, beim Lesen, ist das, was zwischen den Sätzen fällt und aufschlägt, oder kein Geräusch macht. Es ist das Ausgelassene» (*ibid.*)⁹. Di conseguenza la sua narrativa è sostenuta da un'interazione ben definita tra il reale e l'immaginario, l'immagine e le sue associazioni, la superficie del testo rappresentato e di quello supplementare significato, nelle cui "increspature" il lettore è ovviamente implicato attivamente (surfing on fiction?), come ben dimostrano i seguenti esempi:

Mutter schneidet mir die Nägel so kurz, daß mir die Fingerspitzen wehtun. Ich fühle mit den frischgeschnittenen Fingernägeln, daß ich nicht richtig gehen kann.

Ich gehe immerzu auf den Händen. Ich fühle auch, daß ich mit diesen kurzen Nägeln nicht richtig reden und nicht richtig denken kann. Und der Tag ist nichts als eine riesengroße Anstrengung. (Müller, 1984, p. 43)

Vater singt, Vaters Gesicht fällt singend unter dem Tisch auf das Tischkreuz, verdammt nochmal, wir sind eine glückliche Familie, verdammt nochmal, das Glück verdampft im Rübenkopf, verdammt nochmal, der Dampf beißt uns von Zeit zu Zeit die Köpfe ab, das Glück beißt uns von Zeit zu Zeit die Köpfe ab, verdammt nochmal, das Glück frißt uns das Leben. (*ivi*, p. 86)

Die Straßenkehrer haben Dienst.

Sie kehren die Glühbirnen weg, kehren die Straßen aus der Stadt, kehren das Wohnen aus den Häusern, kehren mir die Gedanken aus dem Kopf, kehren mich von einem Bein aufs andere, kehren mir die Schritte aus dem Gehen. (*ivi*, p. 138)

I suoi testi si basano sui principi della frammentazione e dell'omissione, nella struttura sintattica come in quella narrativa. La progressione logica, semantica delle idee, dei testi stessi è frenata, quando non annientata anche dai frequenti cambiamenti nella cronologia; le frasi, come pure i singoli capitoli o incidenti non sono collegati; i verbi segnalano l'atemporalità e la mancanza di un reale movimento; spazi bianchi e silenzi ricorrono spesso nel testo e la descrizione degenera in una serie di immagini o in una lista di sostantivi: «Amalie spürt die Absätze der weißen Sandalen im

⁹ Questo sembra contraddire l'affermazione assai poco sincera della Müller secondo la quale non si preoccuperebbe del lettore: «Ich mache mir über den Leser gar keine Gedanken!» (Müller, 1998, p. 18).

Bauch. Die Glut aus der Stirn brennt in den Augen. Amalies Zunge drückt im Mund. Das silberne Kreuz glänzt in der Fensterscheibe. Im Apfelbaum hängt ein Schatten. Er ist schwarz und aufgewühlt. Der Schatten ist ein Grab» (Müller, 1992, p. 104). All'interno del testo le singole parole, a prima vista innocue, attraverso un processo di giustapposizione acquistano gradualmente peso, significato e autonomia, fino a rendere ogni esplicita posizione narrativa superflua. Le percezioni sensoriali sono privilegiate rispetto alla riflessione, con il risultato che il testo – in senso forte – è solo l'impressione che il mondo fa ad un narratore (perlopiù assente); la mancanza di congiunzioni subordinanti e di proposizioni relative sopprime poi la causalità.

La concezione della Müller della poetica si basa altresì sulla lacuna, sulla breccia («Riß») sempre aperta nel linguaggio, sull'interruzione del suo normale flusso che dà particolare importanza alla funzione poetica del testo rispetto a quella referenziale, enfatizzando la stasi, congelando un momento della percezione nel tempo e rifiutando la sua incorporazione nella memoria narrativa (Bozzi, 2005, pp. 164-171). A poco a poco le connessioni diventano così visibili e descrizioni altrimenti insignificanti importanti, enfatizzando elementi individuali o mettendo a fuoco momenti specifici, finché il dettaglio minuto diventa stranamente bizzarro, quasi minaccioso ed «espone il desiderio fissato nel linguaggio»¹⁰. Dettagli grottescamente letterali producono a loro volta associazioni non letterali che sfociano senza sforzo nel surreale: «Der Agronom hatte einen hellgrauen Anzug mit dunkelgrauem Muster an. Es war ein Fischgrätmuster, und es war hell an den Schultern und dunkel am Rückgrat. Der Agronom ging mit schwarzen Wirbeln in seinen Fischgräten hinter der Kantorin her» (Müller, 1987, p. 14).

Come «micropolitica della resistenza» (Haines, 1998, p. 109), cioè come strategia estetica e come reazione contro i sistemi totalitari, politici o letterari, organizzati in schemi estetici imposti dall'altro, la particolare attenzione per un dettaglio osservato, ricordato o immaginato piuttosto che per intrecci e significati è centrale sia per il contenuto che per la forma dell'opera della Müller, così da evitare la costruzione di grandi racconti che diano un senso globale e unitario al mondo e all'individuale:

Tausend Details ergeben etwas, aber keinen gespannten Faden vom Leben, keine allgemeine Übereinkunft, keine Utopie. Details sind

¹⁰ Cfr. Federman, 1993b, p. 33: «exposes the fixation of desire in language».

nicht in Kette und Glied zu stellen, in keiner geradlinigen Logik der Welt.

Ich habe mich nie für das Ganze geeignet. Ich sorgte mit aller Verzweiflung, die Kleinigkeiten, die meinen Weg streiften, nachzuvollziehen. (Müller, 1995, p. 60-61)

L'autrice fa così suo l'imperativo di Eugène Ionesco, suo collega romeno d'esilio, di una vita nel dettaglio¹¹: «Der literarische Text läuft nicht neben der Nachweisbarkeit geschichtlicher Realität her. Er allein schafft es, durch das Detail der Sinne, die Vorstellbarkeit der Sinne zu erzwingen» (Müller, 1996, p. 5).

Herta Müller è maestra nel produrre questa sorta di esperienza dell'auto-intensificazione e dell'autoestensione attraverso la resa del dettaglio visuale, auditivo, tattile e olfattorio. La sua prosa è incentrata sulla differenza e consente allo spazio creativo del lettore di crescere¹². Mentre l'autointensificazione avviene attraverso la focalizzazione dell'attenzione e delle emozioni su dettagli familiari che altrimenti ci sarebbero sfuggiti, l'autoestensione amplia le possibilità individuali di notare e sentire per includere, attentamente, aspetti di un mondo più vasto. Nell'opera della Müller le associazioni tematiche (spesso simboliche) operano al posto di un collegamento esplicito di tipo sintattico o narrativo. Linguisticamente il testo si sviluppa grazie all'accumulazione di motivi interni che seguono il principio della contiguità e della contestualità. Questa procedura consente al lettore di esercitare sostanzialmente la sua immaginazione e produce nel tempo anche un'estetica specifica fondata sull'incommensurabilità di ciò che può essere definito come linguaggio «puro», letterale e descrittivo (radicato nella referenza ad un mondo familiare) e il suo uso (intenzionalmente sovraccaricato, metaforico e concettuale). In questo modo il linguaggio mantiene una posizione equivoca, rende al lettore la vita difficile e gli consente di riflettere sulla prossimità di ciò che familiare e di ciò che non lo è, anzi, che è perturbante – di *Heimlichkeit* ed *Unheimlichkeit*: «Den fremden Blick als Folge einer fremden Umgebung zu sehen, ist deshalb so absurd, weil das Gegenteil wahr ist: Er kommt aus den vertrauten Dingen» (Müller, 1999, p. 26).

¹¹ Cfr. Müller, 1995, p. 61: «Leben wir also. Aber man läßt uns nicht leben. Leben wir also im Detail».

¹² In questo senso l'opera della Müller crea un'opportunità e una sfida per il lettore che è più di una semplice «attiva, costruttiva risposta» e più che una mera partecipazione «nella costruzione del testo» (Midgley, 1998, p. 35).

La qualità di molte delle opere della Müller è dunque inequivocabilmente surreale (Tudorică, 1997, pp. 92-98) e la combinazione di focalizzatori stranianti e di iconografia grottesca deliberata. L'autrice infatti ricerca un altro possibile senso delle cose in relazione all'esperienza umana e al coinvolgimento emotivo. La verità della narrazione della Müller come finzione rende conto della complessità del soggetto umano in relazione al tempo e alla sofferenza attraverso un forte uso dell'immaginazione – finché il materiale linguistico si emancipa e parla di un originario piacere del testo. Grazie alla poesia la sua scrittura si apre un varco verso ciò che è Altro, trascurato e misconosciuto, che nella sua alterità supera l'immaginazione dell'autrice stessa. Un tale linguaggio poetico serve a colmare la lacuna tra il mondo del testo e quello del lettore (Ricoeur, 1983-85, pp. 117-121) e gli dà la possibilità di vedere il mondo da una prospettiva diversa o, meglio, in un'«ottica estranea» (Müller, 1999) e straniante. Ciò offre una via di fuga da ciò che è quotidianamente imposto e pensato come “normale” e rappresenta una minaccia per ciò che rappresenta la norma (Müller, 1991, p. 13; 1995b, p. 91 e sg.). In verità «l'immaginazione è un elemento inevitabile ed essenziale nella critica culturale» (Whale, 2000, p. 196) e la tradizione inaugurata da Sartre identifica nel suo potere la fonte principale della libertà umana: una creatura privata della libertà sarebbe completamente sottomessa alla determinatezza del presente, del tutto incapace di sfuggire in un qualche modo alle sue strette. Proprio in tal senso l'opera della Müller dimostra come l'immaginazione porti regolarmente alla libera trascendenza dalla nostra attuale situazione verso qualcosa d'altro.

«Poser une image» scrive Sartre, «c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier» (Sartre, 1940, p. 233). Sartre intende il volontarismo prima attribuito all'immaginare, il fatto che il richiamo delle immagini sia largamente soggetto alla volontà, come una caratteristica della coscienza umana e un'esperienza di libertà nonché di liberazione dalle situazioni presenti. «Pour qu'une conscience puisse imaginer», continua, «il faut qu'elle échappe au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre» (*ivi*, p. 234). Sartre sottolinea che comunque una maggiore consapevolezza nega il mondo presente nel comprenderlo come non identico a se stesso e che la libera (e liberatoria) produzione di immagini da parte dell'immaginazione avviene sempre da una certa prospettiva su questo mondo:

toute appréhension du réel comme monde tend par elle-même à s'achever par la production d'objets irréels puisqu'elle est toujours, en

un sens, néantisation libre du monde et ceci toujours *d'un point de vue particulier*. [...] Mais, réciproquement, une image, étant négation du monde d'un point de vue particulier, ne peut jamais apparaître que *sur un fond de monde* et en liaison avec le fond». (*ivi*, p. 235)

È proprio in questa maniera che l'autrice si stacca dal mondo così da pensare ad esso e ciò che ne fa parte come significanti qualcosa d'altro. Per comprendere l'opera della Müller occorre allora mettere da parte la realtà corrente per vederne con l'occhio della mente un'altra da un certo, particolare punto di vista – quello «estraeneo» e straniante appunto.

Per la maggior parte della nostra vita, dall'infanzia alla morte, siamo impegnati ad immaginare in un modo o in un altro; non c'è tratto dell'esistenza mentale più pervasivo dell'immaginazione. Il fatto che proprio nell'epoca in cui l'immagine regna sovrana la nozione stessa di un'immaginazione creativa sembri essere sempre più minacciata è uno dei più grandi paradossi della cultura contemporanea. Il suo imminente decesso è chiaramente un'ossessione postmoderna: la fede modernista nell'immagine come un'espressione autentica ed appassionata è venuta meno. Viviamo in una “civiltà delle immagini” in cui gli essere umani sono ritenuti sempre meno responsabili della loro stessa fantasia, l'individuo non è più considerato il creatore o comunicatore delle sue immagini e si ritrova circondato in maniera crescente da quelle simulate, prodotte o ri-prodotte da tecnologie massmediatiche che operano al di fuori della sua visione o del suo controllo. Nella nostra «società dello spettacolo» (Debord 1967), in cui l'immaginario circola nel gioco infinito dell'imitazione, in cui ogni immagine diventa il replay di un'altra che lo precede, l'idea di un'immaginazione “autentica” o “unica” diventa ridondante. Nel suo saggio «Idéologie et idéalisme» Lévinas offre un resoconto apocalittico della nostra società della simulazione, dove l'identità, l'uniformità e la monotonia regna suprema (Lévinas, 1982, pp. 17-33): «le monde contemporain, scientifique, technique et jouisseur, se voit sans issue [...] non parce que tout y est permis et, par la technique, possible, mais parce que tout y est égal. L'inconnu aussitôt se fait familier et le nouveau, coutumier. Rien n'est nouveau sous le soleil» (*ivi*, p. 31)

Questa è la ragione per cui oggi occorre più che mai fare affidamento sul potere dell'immaginazione per trovare altre modi di essere nel mondo e rilanciare altre possibilità di esistenza:

To grasp this new role, we need to bring together: the old idea of images [...]; the idea of the imagined community (in Anderson's sense); and the French idea of the imaginary, as a constructed land-

scape of collective aspirations [...] The image, the imagined and the imaginary – these are all terms which direct us to something critical and new in global cultural processes: the imagination as a social practice. (Appadurai, 1994, p. 31)

La critica strutturalista e quella poststrutturalista hanno spesso alimentato il sospetto che la narrativa fosse una finzione totalizzante che sopprime la differenza, il desiderio e l'alterità. L'opera della Müller mostra invece come la responsabilità etica possa resistere all'ideologia del simulacro che pervade il nostro immaginario sociale e come si possa recuperare una qualche dimensione etica di "poiesis" dalla civiltà senza volto delle immagini che informa la nostra esperienza; risponde alla feticizzazione del potere delle immagini producendo controimmagini, cioè immagini del mondo che svelano come essere per l'Altro nel linguaggio e attraverso di esso sia il primo evento dell'esistenza.

La prosa lirica dell'autrice è un atto creativo che stimola la produzione di immagini, l'utile, impegnativa riconsiderazione di ciò che ha importanza e la produzione di nuovi significati. Sia nella produzione che nella ricezione, l'opera della Müller è un «vedere-come», capace di evocare una ricca iconografia attraverso un uso estremamente economico del linguaggio ed evitare così ogni chiusura ermeneutica. Lunghi dall'essere una deficienza o un inconveniente, l'incompletezza che caratterizza i suoi testi invita chi li legge ad un'interpretazione immaginativa che usa la finzione per arrivare ad intendere la sua realtà in modo nuovo. Come lettori siamo invitati a "vedere" cose non presenti e comprendere o valutare diversamente ciò che è presente e "dato" davanti a noi per completare ed estendere la nostra visione immaginativa. Il «vedere-come» sovrappone al mondo percepito strati di immagini e gli attribuisce così nuovi significati; trasforma il significato delle cose per noi lettori e non lo fa solo nelle nostre teste, ma nel (nostro) mondo (Müller, 1991, p. 52)¹³.

Come lettori possiamo inoltre vederlo alla luce di una possibilità imprevista: «Überall, wo Menschen sich befinden, oder hinsehen, werden sie selbst, wird das, was sie sehen, eine Möglichkeit für das Unvorhersehbare» (*ivi*, p. 18). La letteratura della Müller non induce semplicemente a fantasticare un qualche altro mondo, ma a vedere in quello quotidiano altri potenziali: il «vedere-come» implica in tal senso una distanza critica liberatoria dal pressante presente davanti a noi. In questo senso, il ruolo dell'im-

¹³ Warnock lo esprime in maniera eloquente (Warnock, 1976, p. 194): «Imagination is our means of interpreting the world, and it is also our means of forming images in the world; they are our way of thinking of the objects in the world».

maginazione sia nella produzione letteraria che nella ricezione fa dell'opera della Müller una potente fonte di pressione esercitata sul reale affinché esso sia diverso. L'immaginazione è nella sua letteratura un'espressione trasgressiva di libertà, sia per quanto riguarda gli imperativi etici, sia per quanto riguarda quella «visione doppia» (Brann, 1991, p. 774) che non solo dà forma ai suoi mondi finzionali, ma dà anche – *poieticamente* – nuova forma al nostro.

L'esperienza del veder doppio può stordire e dare il capogiro, ma le opere letterarie più potenti ci danno le vertigini con le loro possibilità immaginative. «Lo sguardo estraneo» («Der fremde Blick», Müller, 1999), il punto di vista particolare o soggettivo sulla realtà «scopre una seconda apparenza a partire dal mondo visibile» (Brann, 1991, p. 774) che da esso “sporge” come una conoscenza in più. È dunque anche suspense – sospende il significato manifesto di una cosa o situazione – e, soprattutto, è rappresentazione della soggettività stessa (Müller, 1991, p. 25). La scoperta di ciò che siamo più o meno capaci di immaginare può infatti insegnarci molto su noi stessi, perché la soggettività è precisamente questa conoscenza in più: è ciò che non può rimanere neutrale o oggettivo, ma che guarda al mondo da un punto di vista particolare, «estraneo» e straniante appunto. Herta Müller ribadisce che, senza la nostra propria immaginazione e senza la nostra fantasia avremmo non una versione sobria, “oggettiva” della realtà, ma nessun accesso alla realtà¹⁴. Non solo c'è in tutti gli esseri umani una capacità di andare oltre ciò che è immediatamente di fronte ad essi, ma anche l'assoluta necessità di farlo. L'autrice mostra così che la fantasia non è solo un volo nel fantastico o un'indulgenza immaginativa, ma al contrario la prospettiva dalla quale possiamo vedere il mondo – e sopravvivere, neutralizzando il fiasco della realtà e l'impostura della storia (Müller, 1991, p. 29). Confrontandoci con la non realtà della realtà, possiamo arrivare più vicini alla verità del mondo di oggi.

La fondamentale inclinazione della nostra fantasia è inoltre ciò che oggettivamente ci rende soggettivi. Il nostro ruolo nell'Ordine del Simbolico può essere assunto da chiunque, ma ciò che di una persona è insostituibile, ciò che di essa rimane oggettivamente unico è la sua immaginazione e la sua fantasia – che non a caso ogni dittatura cerca di annientare. Il nucleo

¹⁴ Cfr. sull'argomento anche Žižek: «[w]ith regard to the basic opposition between reality and imagination, fantasy is not simply on the idle side of imagination; fantasy is, rather, the little piece of imagination by which we gain access to reality – the frame that guarantees our access to reality, our “sense of reality” (when our fundamental fantasy is shattered, we experience the “loss of reality”）」 (Žižek, 1999, p. 122).

immaginario e fantasmatico, ciò che Herta Müller ha definito come «Herztier» (Müller, 1994) e che fa di una persona un individuo, non è riproducibile. Poiché l'immaginazione individuale è il supporto dell'essere, sorprende poco che sia estremamente preziosa e quindi sensibile all'intrusione altrui. Come tale è il punto debole della psiche e, se non trattata con sufficiente cura, può causare seria angoscia. Le minacce della noia, della disattenzione e il sentimento della sofferenza persistono nella modernità come nella postmodernità, accompagnate ora da un più acuto senso di profondo isolamento, all'interno di una cerchia occupazionale o sociale o familiare che è delimitata dagli altri con la violenza, piuttosto che articolata con altri in chiare relazioni di mutuo interesse e supporto. La prosa lirica della Müller è espressione di una coscienza individuale sempre alla ricerca, attenta e sensibile e come tale capace di rispondere a queste minacce, anche se non mira a soluzioni socio-politiche di problemi sociopolitici. Imparare ad aguzzare la vista ed affinare i sensi in genere è qualcosa che può e deve essere fatto nella vita, ma che la sua opera ci insegna a fare. Partecipando immaginativamente alle esplorazioni che essa propone anche i lettori iniziano a trovare un significato altro, emozionale delle cose, attenzione alla vita e libertà dei sentimenti. Il «vedere-come» è però un atto d'interpretazione libera e creativa, che non ci libera dall'essere nel mondo. L'esercizio del vedere immaginativo, nella produzione come nella ricezione, implica così un obbligo etico che solleva l'immaginazione dal gioco escapistico. Richiede la descrizione delle conseguenze di esperienze traumatiche, degli effetti di violenza, crudeltà e terrore e allo stesso tempo il coraggio di proporre una nuova visione immaginativa. L'etica ha bisogno che la poetica le ricordi la sua responsabilità verso l'Altro e che il gioco, la libertà e il piacere non sono mai autosufficienti, ma si originano in un'esperienza dell'Altro che mira a superare lo Stesso. Questo è il punto in cui etica e poetica s'incontrano nei testi della Müller – in quelle parole che lo Stesso riceve dall'Altro e restituisce all'Altro.

Opere citate

- Appadurai A., 1994, «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*, ed. P. Williams / L. Christman, New York, Columbia UP.
- Bozzi P., 2005, *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- Brann E. T. H., 1991, *The World of Imagination*, Savage (Md.), Rowan and Littlefield.
- Colonna V., 2004, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram.
- Debord G., 1967, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel.
- De Man P., 1989, *Blindness and Insight*, 2nd, rev. ed. London, Routledge.
- Doubrovsky S., 1977, *Fils*, Paris, Galilée.
- Eddy B. D., 2000, «Testimony and Trauma in Herta Müller's *Herzfiel*», in *German Life and Letters*, 53, pp. 56-72.
- Eke N. O., 1991, «“Überall, wo man den Tod gesehen hat”. Zeitlichkeit und Tod in der Prosa Herta Müllers. Anmerkungen zu einem Motivzusammenhang», in *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, hrsg. v. N. O. Eke, Paderborn, Igel, pp. 74-94.
- Federman R., 1975, «Surfiction: Four Propositions In Form of An Introduction», in *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, ed. R. Federman. Chicago, Swallow Press, pp. 5-15.
- , 1993a, «Critifiction. Imagination as Plagiarism», in *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany, State U of New York P, pp. 48-64.
- , 1993b, «Self-Reflexive Fiction or How to Get Rid of It», in *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany, State U of New York P, pp. 17-34.
- Genette G., 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- Glajar V., 2004, *The German Legacy in East Central Europe as Recorded in Recent German-Language Literature*, Rochester, Camden House.
- Haines B., 1998, «“Leben wir im Detail”: Herta Müller's Micro-Politics of Resistance», in *Herta Müller*, ed. B. Haines, Cardiff, U of Wales P, pp. 109-25.
- , 2002, «“The Unforgettable Forgotten”: The Traces of Trauma in Herta Müller's *Reisende auf einem Bein*», in *German Life and Letters*, 55, pp. 266-81.
- Kant I., 1790, *Kritik der Urtheilskraft*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Abt. 1, Bd. 5: *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft*, Berlin, Reimer, 1908.
- Kotre J., 1996, *White Gloves. How We Create Ourselves Through Memory*, New York, W. W. Norton Paperback.
- Lakoff G., 1995, «The Contemporary Theory of Metaphor», in *Metaphor and Thought*, 2nd ed, ed. A. Ortony, Cambridge, Cambridge UP, pp. 202-251.
- Lévinas E., 1982, «Idéologie et idéalisme», in *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin.
- Marven L., 2005a, «“In allem ist der Riß”: Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collages», in *The Modern Language Review*, 100, 2, pp. 396-411.
- , 2005b, *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuše Moniková, and Kerstin Hensel*, Oxford, Clarendon.
- Midgley D., 1998, «Remembered Things: The Representation of Memory and Separation in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*», in *Herta Müller*, ed. B. Haines, Cardiff: U of Wales P, 24-35.
- Müller H., 1984, *Niederungen*, Berlin, Rotbuch.
- , 1987, *Barfußiger Februar*, Berlin, Rotbuch.

- , 1989, *Reisende auf einem Bein*, Berlin, Rotbuch.
- , 1991, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin, Rotbuch.
- , 1992, *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Reinbek, Rowohlt.
- , 1994, *Herztier*, Reinbek, Rowohlt.
- , 1995a, *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, Reinbek, Rowohlt.
- , 1995b, *Hunger und Seide*, Reinbek, Rowohlt.
- , 1996, *In der Falle. Bonner Poetik-Vorlesungen*, ed. K. Hempel-Soos, Göttingen, Wallstein.
- , 1997a, *Heute wäre mir lieber nicht begegnet*, Reinbek, Rowohlt.
- , 1997b, «Poesie ist ja nichts Angenehmes» – Gespräch mit Herta Müller», in *Glossen*, 1, <<http://www.dickinson.edu/glossen/>>.
- , 1998, «Gespräch mit Herta Müller», in *Herta Müller*, ed. B. Haines, Cardiff, U of Wales P, pp. 14-24.
- , 1999, *Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttingen, Wallstein.
- , 2009, *Atemschaukel*, München, Hanser.
- Ricoeur P., 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.
- Ricoeur P., 1983-1985, *Temps et récit*, Paris, Seuil, I vol.
- Sartre J.-P., 1940, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard.
- Sellars W., 1956, *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge (Mass.), Harvard P, 1997.
- Tudorică C., 1997, *Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990): Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur*, Tübingen / Basel, Francke.
- Warnock M., 1976, *Imagination*, Berkeley, U of California P.
- Whale J., 2000, *Imagination under Pressure, 1789-1832: Aesthetics, Politics and Utility*, Cambridge, Cambridge UP.
- White J. J., 1998, «Herta Müller and Totalitarianism». *Herta Müller*, ed. B. Haines, Cardiff, U of Wales P, pp. 75-95.
- Wittgenstein L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, in *Werkausgabe*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.
- Žižek S., 1999, «Is it Possible to Traverse the Fantasy in Cyberspace?», in *The Žižek Reader*, ed. E. Wright / E. L. Wright, Oxford, Blackwell, pp. 102-124.

* * *

Magdalena Sutarzewicz und Dominika Hadasz
(Opole, Polen)

Zwischen Perversion und Musik
Erika Kohut im Wonne der Leidenschaft

Musik, Liebe, Familie und Sex sind in der *Klavierspielerin* keine typischen Begriffe. Sie bilden einen Ideengehalt, der die eigene mit der irrationalen Welt vermischt, der Welt der menschlichen Mentalität, der Lächerlichkeit ihrer Beziehungen, deren Traditionen, die als allgemein herrschende angenommen werden. Betont wird diese "Mischung" durch eine charakteristische Sprache, einen ungezügelter Wasserfall von Ironie und Gedanken. All diese Aspekte überlappen sich, ohne miteinander zu kollidieren. Elfriede Jelinek balanciert in ihrem Buch geschickt zwischen der literarischen Fiktion und den eigenen Erlebnissen, sie bleibt bis zum Schluss konsequent, sie verspottet, schmätzt und ist den bequemen Denkweisen fern.

Wenn man über all die negativen Emotionen, Gedanken und Handlungen, die in der *Klavierspielerin* thematisiert werden, stolpert und sie Revue passieren lässt, bleibt dann noch einm die Kraft, über Musik nachzudenken? Dazu noch über solch eine beständige und hoffnungsvolle, wie die von Franz Schubert es ist? Doch auch diese scheinbare Beständigkeit und Zuversicht erfährt Trauer und Leiden. Die Aussichtslosigkeit der Worte vermischt sich mit der Tristesse der Tonlage, die Melancholie der Handlung mit der zerrissenen Tonfolge. Wenn sich zwei Gleiche begegnen, ergibt es einen spannenden Einklang, der doch nicht selten mit hervorstehenden Tönen überseht ist.

Die Schubertsche Musik langt aber nicht, um der Existenz von Erika Kohut eine leidenschaftliche Note zu verleihen. Der Kampf um die eigene Identität führt die Klavierspielerin an Orte, die ihr einen Hauch von Liebe und Wollust geben können. Diese Gefühle bleiben jedoch unantastbar und für Erika niemals zugänglich.

1. *Erika Kohut – das externe und interne Seelenbild von Elfriede Jelinek*

Über das Verhältnis von Elfriede Jelinek zum Vater weiß man nicht

sehr viel, zur Mutter hingegen um so mehr. Man kann diese Relation von Tochter und Mutter sogar mit einem Wort beschreiben und zwar Hassliebe. Die Mutter erschafft sich in ihren Gedanken ein utopisches Bild vom Wunderkind, mit dem Elfriede um jeden Preis übereinstimmen soll. Es handelt sich um eine künstlerische Karriere. Mit dreizehn bekommt Jelinek Tanz- und Musikunterricht. Auch die Schule wird sorgfältig ausgesucht. Elfriede Jelinek besucht eine Klosterschule, in der ihr Rangordnung und eigene Beschränkungen beschwerlich sind.

Manchmal wacht die kleine Elfriede nachts auf, läuft mit Verwirrung in den Augen durch ihr Zimmer, schlägt mit dem Kopf gegen die Wand. Die ganze Kindheit erlebt sie wie gefesselt an das Elternhaus, im sicheren Abstand zur Gesellschaft. Wenn nicht selbstständig sein, dann wenigstens "anders", mit allzu großen Männerpullovern und Zentimeterhaarschnitt (vgl. Koberg/Mayer 2006:32).

Als junges Mädchen geht Jelinek mit ihrem Vater oft ins Kino. Auf der Leinwand Berge von Körpern und nackten Skeletten: «Wir schauten uns amerikanische Dokumentarfilme aus Konzentrationslagern an» (Koberg/Mayer 2006:46). Jelinek ist entsetzt. Dieses Entsetzen verwandelt sich mit der Zeit in Gehässigkeit gegen die Gesellschaft und sich selbst.

Die ganze Jugend verbringt die Schriftstellerin an der Orgel, im Ballettsaal oder mit Flöte und Violine in der Hand. Man könnte meinen, dass der Umgang mit Kunst doch ein freudiges Ereignis ist. Nicht für Jelinek. Die traumatischen Reminiszenzen der Jugend kommen ganz klar in der *Klavierspielerin* zum Vorschein. Obwohl Jelineks Lebenslauf nach dem Willen ihrer Mutter fließt, schafft sie nie eine Distanz zwischen sich und ihr. Auch nach der Eheschließung mit Gottfried Hüngsberg wohnt sie in einer von der Mutter gebauten Villa in Wien. Olga Jelinek stirbt 2000 im Alter von 97 Jahren. Der Tod der Mutter war und ist noch bis heute ein Ereignis, das die Schriftstellerin nicht verarbeitet hat. Immer wieder spricht Jelinek von der panischen Angst, alt zu werden. Einem Reporter der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* sagt sie, dass man im richtigen Zeitpunkt Selbstmord begehen solle, um dem Alter zu entkommen (vgl. Wischenbart 1985:22). Diese Worte zeigen, wie labil und zerbrechlich die Psyche der Schriftstellerin ist.

Schon im Jahre 1967 bricht Jelinek ihr Studium in Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft durch Angstzustände ab. Sie schließt sich eines Tages im Elternhaus für ein Jahr ein. Nur einen jungen Maler, der für sie Beatles-Lieder spielt, lässt sie in ihre Nähe. Das einjährige Abschotten hinterlässt blutige Spuren.

Gottfried Hüngsberg hört Jelineks Stimme im Radio, sie liest ein Pro-

sawerk vor. Während eines Treffens mit ihren Lesern in München fällt ihm ihr Hut auf und ihr seine Fragen. Acht Wochen später, im Jahre 1974, ist Elfriede Jelinek verheiratet (vgl. Koberg/Mayer 2006:38).

Das Telefon aus Schweden klingelt genau am 7.10.2004 um 12.30. Die Nachricht ist kurz und zwar Literaturnobelpreis für das Enthüllen der gesellschaftlichen Absurditäten und Stereotype in Romanen und Dramen. Am Abend bringt der Freund Daniel Eckert Pizza vorbei und ihr Mann aktualisiert ihre Internetseite. Sie weiß, dass sie eine Rede vorbereiten muss: «Ich hasse mich selbst, ich hasse Österreich. Worüber soll ich schreiben?» (Koberg/Mayer 2006:57). Sie schläft ein. Nur mit Valium und Antidepressiva im Körper.

Elfriede Jelinek ist eine der härtesten und skrupellosesten Moralistinnen Österreichs. Dazu noch eine ohne jegliche Hemmungen. Nach der Veröffentlichung des Romanes *Lust* (1989) kommt es zur heftigen Kritik. Es sei ein weiblicher Porno, sagen die Kritiker (vgl. Müller 1990: 22), dabei ist es ein Bestseller, der in aller Eindeutigkeit und Lächerlichkeit Sex als Gewalt thematisiert. Diese Gewalt spiegelt sich auch in der *Klavierspielerin* wider. Vor allem aber sind die beiden Bücher von Jelinek eine Quelle von destruktiven Gefühlen. Sie selbst sagt in einem Interview für *Die Zeit*: «Ich kann nur aus negativen Emotionen heraus kreativ sein. Wäre ich mir sympathisch, fände ich das zwar angenehm, aber ich würde nicht schreiben» (Müller 1990:22).

Jelinek ist ein Individuum, ein äußerst unglückliches Individuum, das an Kunst nie Gefallen findet. Wut und Ohnmacht, die sie in keiner Form abbauen kann, hinterlassen Spuren, nicht nur psychische und seelische, sondern auch körperliche. Sie hasst sich selbst, versucht in Selbstverletzung einen Weg zu finden. Über die autobiographischen Elemente in der *Klavierspielerin* äußert sie sich folgendermaßen: «Ja, das bin ich in meinem Selbsthass, der sehr stark ausgeprägt ist. [...] Die Frau im Buch zerschneidet sich mit einer Rasierklinge die Scheide. [...] Das habe ich wirklich getan. Schon der Gedanke bereitet Schmerzen» (Müller 1990:22).

Elfriede Jelinek träumt von der Normalität der einfachen Menschen. Sie tut jedoch alles, um dieses Gefühl nicht zu genießen. Voll von Beschuldigungen sind ihre Bücher, von Klagen die Interviews, die sie immer weniger gibt. Sie wirft den Männern die patriarchalische Gesellschaft, der Mutter die Tyrannei und dem Vater die psychische Labilität vor. Über ihr Privatleben weiß man nicht sehr viel. In den letzten Jahren geht sie kaum aus dem Haus. 2007 befürwortet sie das Abtreibungsrecht in Polen (vgl. id,29104,wiadomosc.html). Sonst führt sie einen Krieg an ihrem Schreibtisch, einen Krieg gegen die, die sich am Leben erfreuen können, da sie selbst es nicht kann.

2. Pathologie oder Normalität? Paraphilien der Klavierspielerin

Das Bewusstsein des verletzten Schicksals wird hinter einer zynischen und einsamen Konsumtion sexueller Begierden versteckt. Die nicht befriedigten Begierden und der ausgeübte Druck der hassgeliebten Mutter wandeln sich in einen zerstörerischen Kreis um, der nur von ihr, von Erika, gestoppt werden kann.

Grausam, kühl, von Schönheit befreit. So wie das Leben von Erika, ist auch Jelineks Darstellungsweise der *Klavierspielerin*. Die Sprache ist weit von gut gekannten Formen und Stilen entfernt. Jelinek geht mit ihrem Wortschatz wie die Dodekaphonisten mit Musik vor. Sie zerstört eine für das Ohr angenehme Harmonie mit einem Hauch von Ironie und gut gewähltem Wortspiel, um eine Art von Schmerzhaftigkeit zu erlangen.

Erika Kohut ist mit fast 40 Jahren eine gescheiterte Konzertpianistin und ein eifersüchtig bewachter "Besitz" ihrer kaltherzigen Mutter. Sie fristet ihre Tage als Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium und ist zu jeglichen Gefühlen ihren Nächsten gegenüber unfähig. Die Grenzen ihrer Existenz werden von der Mutter bestimmt. Schon in jungen Jahren wird Erika Kohut dazu gedrillt, die Geheimnisse der Musikwelt in vollem Umfang zu kennen und das Klavierspielen zu erlernen. Die Mutter stellt sich selbst als Lebensziel, eine Klavierspielerin, die die Welt noch nicht gesehen hat, zu erziehen. Erika werden viele Beschränkungen vorgesetzt. Nicht nur das Bett wird mit der Mutter geteilt, sogar die Kleiderwahl muss in Detail abgesprochen werden. Über das Tragen der Kleider ist die Mutter eine unumschränkte Herrscherin: «Der Jammer ist, daß diese Kleiderkäufe die Frist ins Uferlose verlängern, bis man endlich die neue Wohnung beziehen kann, und stets ist Erika dabei in Gefahr, daß Liebesbande sie umschlingen; auf einmal hätte man ein männliches Kuckucksei in eigenem Nest» (Jelinek 1991:14).

Erika bricht aus dem mütterlichem Gefängnis aus, in Pornokinos, wo sie sich Peepshows ansieht: «Erika bekommt persönlich eine Kabine de luxe zugewiesen. Sie muß nicht warten, die Dame Erika. Dafür warten die anderen länger. Das Geld hat sie griffbereit wie die linke Hand beim Geigenspiel. Tagsüber rechnet sie manchmal aus, wie oft sie für ihre gesparten Zehner schauen kann. Sie spart sich dieses Geld von der Jause ab» (Jelinek 1991:56).

Erika geht gerne am Abend in den Wiener Prater, wo Frauen den Männern ihre Körper verkaufen und wo gelegentlich auch Prostituierte ermordet werden. In einer unauffälligen Kleidung, gründlich und für alle Fälle vorbereitet, macht sich Frau Kohut auf Schausuche:

In Erikas Tasche sogar eine Semmel mit Extrawurst als Proviant. Ihr Lieblingsessen, wenn auch von der Mutter als ungesund verworfen. Eine kleine Taschenlampe für den Notfall, eine Schreckschußpistole für den äußersten Notfall (klein wie ein Fingerglied!), ein Tetrapack Schokomilch für den Durst nach der Extrawurst, viele Papiertaschentücher für Notfälle, wenig Geld, aber auf alle Fälle genug fürs Taxi, keinen Ausweis, nicht einmal für den Notfall. Und den Feldstecher. [...] Endlich Heimat für die Schauende. Es ist so nah, daß sie den Feldstecher nicht einmal braucht. Das spezielle Nachtglas. Wie der Heimat Haus fickt sich das Paar aus dem schönsten Wiesengrunde heraus und in Erikas Augäpfel hinein. [...] Sie hat es in ihrer eigenen Hand, wo sie dabeisein möchte und wo nicht. Sie will nicht teilnehmen, aber es soll auch nicht ohne sie stattfinden. [...] Sie macht, ohne daß die beiden es ahnen, aus deren Zweiergruppe eine Dreiergruppe. Irgendwelche Organe in ihr arbeiten plötzlich, ohne daß sie es kontrollieren kann, in doppeltem Tempo oder noch rascher. Ein starker Druck auf der Blase, ein lästiges Leiden, das sie immer überkommt, wenn sie sich aufregt. (Jelinek 1991:142-146)

Das alles mit dem Gefühl, den Atem der Mutter im Nacken zu spüren. Jede Unpünktlichkeit führt zum Aufruhr. Jeder Ausgang ist von Telefonaten der Mutter, in denen sie die Rückkehr des Kindes nach Hause fordert, zerstückelt. Doch in der Stille der häuslichen Hölle verarbeitet Erika den an ihr ausgeübten Druck in Selbstverletzung: «SIE prüft vorsichtig die Schneide, sie ist rasierklingscharf. Dann drückt sie die Klinge mehrere Male tief in den Handrücken hinein, aber wieder nicht so tief, daß Sehnen verletzt würden. Es tut überhaupt nicht weh. Das Metall fräst sich hinein wie in Butter» (Jelinek 1991:47).

Aus Rache für ihre emotionale Kälte und die sexuelle Frustration fügt sie anderen Menschen Schäden zu. Körperliche so wie seelische. Niemand darf Erika lieben, niemand darf besser sein. Mit dem Erscheinen von Walter Klemmer, dem in der Klavierspielerin verliebten Schüler, taucht ein kleiner Lichtblick auf. Erika vermeidet Nähe und Körperkontakt, den Wunsch nach Liebe trägt sie tief verborgen:

Beim letzten Satz von Bach bekommt Herr Klemmer links und rechts auf der Wange eine Rosette. [...] Er bewundert uneigennützig die Technik Erikas und wie sich ihr Rücken rhythmisch mitbewegt. Er betrachtet, wie sich ihr Kopf wiegt, etliche Nuancen, die sie spielt, gegeneinander abwägend. [...] Er vergleicht ihr Oberteil mit ihrem Unterteil, das vielleicht eine Idee zu dick geraten ist, was er aber im Grunde recht gern hat. Er rechnet das Oben gegen das Unten auf. Oben:

wieder eine Idee zu dünn. Unten: hier ist eine Plus zu verbuchen. Ihm gefällt jedoch das Gesamtbild von Erika gut. (Jelinek 1991:67)

Mit einem atypischen Vorschlag Klemmer gegenüber verschwindet jegliche Chance auf Normalität in Erikas Leben. Innig hofft sie auf Verständnis und auch darauf, dass Klemmer zwischen den Zeilen lesen könne, dass er sie lieben möge, um sie vor sich selbst zu retten. Die perversen Liebesvorschläge Erikas stoßen bei dem Schüler auf Überdruß.

3. «Alle Persönlichkeit ruht auf einem dunkeln Grunde»¹

Erika Kohut geht durch das Leben, als ginge sie über Glasscherben. Ihre Perversion und Kälte haben den Ursprung in der brutalen Tyrannei der Mutter. Die Musik, der sie sich widmet, wird zu keinem Zufluchtsort vor der Alltäglichkeit. Die starken Schultern von Walter Klemmer werden statt einem Refugium zum Werkzeug der Gewalt.

Der Drang der Klavierspielerin nach Schmerz ist in allen Lebenssituationen sehr früh erkennbar. Die Schülerin Erika betritt mit den um die Schultern hängenden Instrumenten die Straßenbahn. Sie schubst und stößt, rempelt und kneift, denn sie hegt Abscheu gegen die anderen: «Sie zwickt wie nebenbei die eine oder die andere Frau, die genauso aussieht wie die eine, kräftig in die Wade» (Jelinek 1991:22). Erika Kohut, die im Geiste der absoluten Übermacht erzogen ist, glaubt, etwas Besseres zu sein als «der Mob» (Jelinek 1991:23) im «Land der Alkoholiker» (Jelinek 1991:23). Sie meint, dass nur sie über Musik nachdenken und sprechen dürfe, weil sie sich durch eigenes Leiden die Berechtigung dazu erworben habe: «Dabei wird die ganze Kunst SIE nicht trösten können, obwohl der Kunst vieles nachgesagt wird, vor allem, daß sie eine Trösterin sei. Manchmal schafft sie allerdings das Leid erst herbei» (Jelinek 1991:27).

Erikas erste sexuelle Erfahrungen sind mit Autoaggression verbunden. Als sie zum ersten Mal, nicht direkt, das männliche Geschlechtsorgan ihres Cousins sieht, brüht in ihr ein sexuelles Begehren auf: «Der Burschi weiß nicht, dass er eine Steinlawine losgetreten hat bei seiner Cousine» (Jelinek 1991:46). Nach diesem Geschehen fügt sich Erika in ihrem Zimmer mit einer Rasierklinge Verletzungen zu. Aus vier Schlitzen, die sie sich in ihren Arm ritzt, rinnt das Blut:

Einen Augenblick klafft ein Sparkassen-Schlitz im vorher geschlossenen Gewebe, dann rast das mühsam gebändigte Blut hinter der

¹ Essig, Rolf-Bernhard (2006): *Aufklärungsdunkel. George Steiner: Warum Denken traurig macht*. In: *Die Zeit* 40, 28.09.2006, o.S.

Sperre hervor. [...] Es rieselt warm und lautlos und nicht unangenehm. [...] Es rinnt ohne Pause. Es färbt alles rot ein. [...] Auf dem Fußboden und auch schon auf dem Bettzug vereinigen sich die vier kleinen Bächlein zum reißenden Strom. [...] Eine kleine Lache bildet sich. Und es rinnt immer weiter. Es rinnt und rinnt und rinnt und rinnt. (Jelinek 1991:47)

Dieses Ritzen wird Erika noch häufig praktizieren, denn ihr Bedürfnis nach Liebe bleibt unbefriedigt. Erikas Männerbekanntschaften stellen immer dasselbe Muster dar. Sie verliebt sich, das Gefühl wird erwidert, so reagiert sie mit Arroganz. Um die Aufmerksamkeit wieder zu wecken, fügt sie sich bewusst Verletzungen mit der Rasierklinge des Vaters zu. Das Schneiden ist ihr Hobby.

Ihr Drang nach der sexuellen Erfahrung kann nicht gebremst werden. Unter einem Vorwand schleicht sich die Klavierlehrerin aus dem Haus, um etwas Besonderes zu erleben. Erika besucht eine Peepshow, die unter einer Brücke eingerichtet ist, in einer Wohngegend für schlechter gestellte Menschen. In der Warteschlange ist sie fast die einzige weibliche Person neben ausländischen Männern. Mit Aktentasche und Handschuhen begibt sie sich in eine der Kabinen, um ein sexuelles Vorgehen zu betrachten. Beim Anschauen steht ihr nur ein vom Boden aufgehobenes von Sperma beschmutztes Taschentuch als Befriedigungsmittel zur Verfügung. Sie bleibt kühl und nüchtern. Ihre Triebe sind nur auf das Schauen gerichtet. Das Berühren des eigenen Körpers ist von der Mutter erfolgreich ausgetrieben worden: «Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu liebkosen. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände. [...] Auch wenn Erika schneidet oder wenn sich sticht, spürt sie kaum etwas» (Jelinek 1991: 56).

Walter Klemmer, ein neuer Klavierlehrling, verschafft für einen Moment einen Lichtblick aus Erikas ungesunder Handlungsweise. Klemmer ist von seiner Lehrerin angetan und will sie durch Konversation über Musik erobern. Erika sieht in dem Schüler nur ein Spielzeug: «Sie sehnt sich nach langer innigster Umarmung, um ihn sodann, ist die Umarmung vollbracht, königlich von sich zu stoßen, diese großartige Frau» (Jelinek 1991:120). Klemmer versucht, Erika zu beweisen, dass sie sich ins Reich der Sinne begeben müsse, dies natürlich im Gespräch über Erikas Lieblingskomponisten Schumann, Schubert, Beethoven. Frau Kohut will weg, nach Hause, zu ihrer Mutter, vor den Fernseher. Doch die erste intime Begegnung lässt nicht lange auf sich warten.

Nach einem Verstümmelungsversuch an ihrer Schülerin begibt sich Erika in einen entfernten Toilettenraum für Schüler, wo sie der Student Klemmer aufsucht:

Sein Wunsch ist, daß sie sich von ihren Hemmungen endlich befreien möge. Sie soll ihre Persönlichkeit als Lehrerin ablegen und einen Gegenstand aus sich machen, den sie ihm dann anbietet. [...] Weiter kann Erika gewiß nicht flüchten, in ihrem Rücken befindet sich nur mehr massives Mauerwerk. Er wird Erika Hören und Sehen vergessen machen [...]. (Jelinek 1991:177)

Erika reagiert auf Walters Anwesenheit nicht. Er schließt ihre Kabine auf und sie wartet auf Befehle, ohne Widerstand zu leisten. In seiner Leidenschaft geht Klemmer eher brutal als liebevoll vor: «Er wühlt in Erikas Innereien herum, als wollte er sie ausnehmen, um sie auf neue Art zuzubereiten» (Jelinek 1991:179). Er will sich für die lange Zurückweisung rächen. Erika genießt ihre Scham für einen Augenblick, doch dann übernimmt sie die Kontrolle. Es soll ein Leidensakt für den Schüler werden. Erika masturbiert Klemmers Penis, dabei erteilt sie ihm Anweisungen, er solle sich nur auf ihre Person konzentrieren und nicht auf das erregierte Geschlechtsteil. Obwohl Klemmer in Ekstase gerät, ist ihm unwohl dabei, dass er selber nichts mehr tun darf. Sie teilt ihm nur mit, dass sie ihm alles aufschreiben werde, was er mit ihr machen dürfe. Bevor Klemmer ejakuliert, hört Erika auf und verbietet ihm, sich selbst zu befriedigen. « Er soll einfach vor der Lehrerin stehen bleiben, bis sie ihm etwas Gegenteiliges befiehlt. Sie möchte die körperliche Veränderung an ihm studieren. Sie wird ihn nun nicht mehr berühren, wovon er ganz überzeugt sein kann» (Jelinek 1991:184). Mit herunter gelassener Hose muss Klemmer in der Toilettentür stehen. Dieser Anblick ist für Erika die Krönung ihres Voyeurismus, den sie genau so gerne ausübt wie das Schneiden.

Den Höhepunkt von Erikas Bedürfnissen verschafft ein an Klemmer gerichteter Brief. Der Schüler, der seiner Lehrerin aufgelauert ist, sitzt in ihrem Zimmer. Die Tür wird mit einem Schrank zugestellt, den Erika, wenn sie denn müsste, allein nicht wegbewegen könnte. Erika genießt den Zustand der Zweisamkeit. Klemmer hat einen Brief dabei, den er von seiner Lehrerin bekommen hat und ihn nur vorlesen soll. In dem Schreiben erklärt Erika detailliert, wie Klemmer ihr körperliche Gewalt antun solle. Zugleich will sie gar nicht gedemütigt, sondern geliebt werden: Sie «hofft, daß ihr erspart bleibe, was sie in dem Brief verlangt» (Jelinek 1991:216). Klemmer will den Brief nicht lesen, sondern gleich zur sexuellen Handlung kommen. Schließlich liest er das Niedergeschriebene und ist entsetzt, denn Erika verlangt, dass er sie fesselt, mit Stricken und Ketten zusammenschnürt. «Er soll ihr seine Knie dabei in den Leib bohren» (Jelinek 1991:219). Klemmer lacht, weil er die Bedürfnisse, die seine Lehrerin ihm gegenüber beschreibt, nicht ernst nehmen kann und will. «Erika wünscht,

daß Walter Klemmer an ihr eine Quälerei vollzieht. Klemmer will an Erika keinerlei Quälerei vollziehen» (Jelinek 1991:226). Er sagt Erika, dass er sie um alles liebe und diese brutalen Taten nicht begehen könne:

[...] wenn ich flehe, dann tue nur so, als ob du es tun wolltest, in Wirklichkeit ziehe die Fesseln bitte noch fester, noch strammer zusammen, und den Riemen ziehe mindestens um 2-3 Löcher, je mehr, desto lieber ist es mir, fester zusammen, und außerdem stopfe mir dann noch alte Nylons von mir, die bereitliegen werden, derart fest in den Mund als es nur geht und knebel mich so raffiniert, daß ich nicht den geringsten Laut von mir geben kann. (Jelinek 1991:221)

Erika schlägt einen Briefwechsel mit Klemmer vor, dessen Anfang ihr Brief ist. Sie wünscht sich, trotz dem Willen der Unterlegenheit, Liebe und Zuwendung: «Sie wünscht sich innigst, daß er, anstatt sie zu quälen, die Liebe in der österreichischen Norm an ihr tätig» (Jelinek 1991:234). Klemmer beschimpft und verspottet Erika, später erklärt er ihre "Liebesbeziehung" für beendet.

Klemmer ist enttäuscht und beleidigt. Im Zustand dieser Gefühle geht er zu Erikas Haus. Dass Erika nachts Besuch bekommt, ist ihr gar nicht recht und schon gar nicht ihrer Mutter. Frau Kohut überkommt ein Angstgefühl, sie will den Briefinhalt ungeschehen machen. Es kommt vom Wortgefecht zur Handgreiflichkeit. Die Mutter wird in ihr Zimmer eingesperrt, so will es ja die Tochter in ihren Phantasien: «Erika greint, so habe ich mir das nicht vorgestellt» (Jelinek 1991:270). Sie meint damit den Wunsch nach körperlichem Schmerz. « Ins Gesicht wird sie zum wiederholten Male geschlagen, obwohl sie sagt, bitte nicht auf den Kopf!» (Jelinek 1991:270). Klemmer beruft sich auf ihren Brief und teilt ihr mit, dass er nur Erikas Befehle ausüben wolle. Neben den Schlägen demütigt Walter Erika und macht Bemerkungen über ihr Alter. Schließlich dringt Klemmer in Erika ein, sie empfindet dabei keine Lust, die sie sich ersehnt hat und bittet Klemmer aufzuhören. Er sagt genauso bittend: « [...] liebe mich» (Jelinek 1991:278). Nachdem Klemmer seine Befriedigung erreicht hat, entschuldigt er sich bei seiner Lehrerin für sein Benehmen und verlässt in bester Stimmung die Wohnung Erikas.

Am nächsten Tag werden die Wunden versorgt. Erika hat nur Mordgedanken gegen Klemmer, für ihren Schmerz und die Demütigung, die sie erleiden musste. Sie geht mit einem Küchenmesser aus dem Haus: «Geht ein Messer auf die Reise oder wird sich Erika auf den Canossagang zu männlicher Verzeihung machen?» (Jelinek 1991:283). Vor der technischen Hochschule sieht sie Klemmer mit einem Kreis von Studenten umgeben.

Erika hat den Wunsch, sich zu erstechen, doch ihr fehlt die Kraft dazu. «Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! [...] Sie legt sich eine Hand an die Wunde» (Jelinek 1991:285). Und dann geht sie. Sie geht und geht, als ob dieses Gehen sie vor ihr selbst retten könnte, letztendlich kehrt sie aber in ihr vertrautes Unheil zurück.

4. Erika spielt Schubert. Zur Musikproblematik in der «Klavierspielerin»

Franz Schubert gilt heute als Verkörperung einer versonnenen Musikkultur. Seine Werke bezeichnet man als Hausmusik des gehobenen Bürgertums. Er ist eine höchst eigenwillige Persönlichkeit, die die Musik mit ihren klassischen Formprinzipien und romantischen Ideen in eine neue Synthese einleitet.

Schubert vertraut dem Zuhörer seine tief versteckten Gefühle mit Hilfe der Musik an. Manchmal sind sie düster, schmerzhaft, ein anderes Mal freudig, voll von einer infantilen Schlichtheit. Vielleicht ist es gerade der großen Kommunikativität seiner Werke zu verdanken, dass ihr Komponist so beliebt und von Freunden und Menschen, die ihn kennen, geliebt wird. Aus den Kommentaren der zeitgenössischen Musiker spiegelt sich ein mutloser, verzweifelter Schubert hervor, der zu schüchtern und furchtvoll ist, um nach der Würdigung seiner Kunst zu streben (vgl. Rühle 1995:23).

Franz Schubert komponiert in seinem doch kurzen Leben sehr viel. Man muss sich nur die Zahl der Lieder anschauen, um sich von der Menge seiner Werke ein Bild zu machen. Es sind ca. 600, deswegen wird er in Musikkreisen nicht umsonst "Liederfürst" genannt. Oft sind es jedoch unvollendete Stücke, manchmal nur Skizzen, wie z. B. die berühmteste *Symphonie Nr. 7 b-Moll, Die Unvollendete* (vgl. Rühle 1995:23). In seinem ganzen Leben gibt der Komponist nur ein einziges öffentliches Konzert und das ohne großen Ausklang. Die Menschen stürmen die Auftritte von Nicolo Paganini, der gerade in Wien zu Gast ist. Ein Violinvirtuose, der seine Seele dem Teufel verkauft, ist doch sehenswert.

Wie Schubert komponiert und wie er seine Einsamkeit erlebt, weiß man nicht genau. Zu Depressionen geneigt, findet er Zuflucht in Alkohol. Die Abende verbringt der Komponist in Wiener Cafés und Wirtshäusern, wo er bei Wein abreagiert. Die anfangs gelassene Stimmung der nächtlichen Eskapaden geht in einen Zustand der Vehemenz und Unbändigkeit über, um in dem Alkoholdunst, in tiefer Schwermut ein Ende zu finden. Im Morgengrauen wird Schubert von Freunden nach Hause gebracht. Noch immer benommen schläft er in seiner Wohnung ein. Den nächsten

Tag verbringt er am Notenpult, um am Abend einen neuen Reiz in den Kreisen der Wiener Bohème zu genießen. Dieses ausgelassene Leben führt größtenteils zum frühen Tod des Komponisten, der bis an sein Lebensende Kavalier bleibt (vgl. Rühle 1995:23). Liebe und Zuneigung erhofft er sich, genau wie seine Kameraden, in Freudenhäusern. Während eines solcher Ausflüge wird er mit Syphilis angesteckt und muss eine schwere Quecksilberbehandlung über sich ergehen lassen. Schwammerl (vgl. Barber 2005:26), so wird Franz Schubert im Freundeskreis genannt, gehört nicht zu den attraktivsten seines Geschlechts. Nicht besonders groß, schwarze Haare, füllig, mit rundem Gesicht und kurzen Fingern. Er geht immer gebeugt vor sich hin. Nur wenn er über Musik spricht, strahlt sein Antlitz. Das alles ist jedoch nicht von großer Bedeutung, die Nachwelt verlangt ja nicht von denen, die wie Engel komponieren, dass sie wie Engel aussehen.

Franz Schubert geht im Trauerzug neben dem Sarg von Ludwig van Beethoven. Es ist das Jahr 1827. Ihm selbst bleiben von nun an nur 20 Monate Leben. Vom künstlerischen Aspekt her gesehen, sind diese Monate die ergebnisreichsten in seiner gesamten Schaffensperiode. Der Komponist stirbt früh, im Alter von 31 Jahren. Zu Lebzeiten wird er nicht beachtet und auch nicht ein Jahrhundert später. Er lebt in ständiger Armut, von Verlegern ausgenutzt, von der Krankheit geprägt.

Wie mutiert nun die Musik von Schubert zur Filmmusik? Passt sie überhaupt zu diesem "verdorbenen" Buch von Jelinek? Man muss die Musik von Schubert nicht notwendigerweise kennen und lieben, um es zu verstehen, aber es kann hilfreich sein. Im Film besteht im Gegensatz zum Buch die Möglichkeit, die Musik, die zum wichtigsten Lebensinhalt der Pianistin Erika Kohut geworden ist, auch tatsächlich erklingen zu lassen und Michael Haneke nutzt diese Möglichkeit. Wo die Schönheit der Kunst zur letzten Zuflucht für die verletzte Seele eines Menschen wird, ist sie es nicht mehr für die zerstörte Seele von Erika Kohut. Für sie sind Schuberts Lieder keine Rettung mehr.

5. Zwei Seelenverwandte auf der Reise

Zwischen zahlreichen Musikmotiven, die den Zustand der menschlichen Existenz zum Ausdruck bringen, findet man auch das Wandermotiv. Es kommt insbesondere in der Musik der Romantik zum Vorschein, wo die Symbolik dieses Wortes emblematisch für die Epoche ist. Man kann dieses Motiv zwischen drei Komponisten spannen. Anfang des 19. Jahrhunderts heißen die Vorreiter Franz Schubert und Ludwig van Beethoven,

an seinem Endpunkt steht Gustav Mahler. Es sind die drei Meister des metaphysischen Musikwanderns. Der Wanderaspekt ist als ein Existenzzustand zu betrachten, in dem der Mensch durch seine verschiedenen Gefühle und deren Schattierungen geht.

Am 8.10.1815 notiert ein deutscher Dichter und Vertreter der Frühromantik, Wilhelm Müller, folgende Worte: «Ich kann weder spielen noch singen, und wenn ich dichte, so singe ich doch und spiele auch!» (mueller.php). Franz Schuberts Schaffen, dessen vornehme und individuelle Musikunst, die die Dichtung von Müller zeitlos machen sollte, besitzt eine zutiefst psychologische Vision, deren Offenheit und Wirklichkeit die Komponisten späterer Generationen beschäftigt.

Der Autor der *Unvollendeten*, der 1823 mit seiner lyrischen und sehr persönlichen *Schönen Müllerin* ganz Wien verzaubert, vertont vier Jahre später einen anderen poetischen Zyklus Müllers und zwar *Die Winterreise*. Eine bündige, intime und melancholische Poesie wird erneut zum Auslöser der musikalischen Inspiration. Beide Zyklen entstehen in den letzten Lebensjahren des Komponisten. Schubert selbst äußert sich folgendermaßen zu seinem Werk: «Ich werde euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen. Ich bin begierig zu sehen, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dies bei anderen der Fall war. Mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden euch auch noch gefallen» (http://www.ars-mimetica.de/literatur_und_musik/wilhelm_mueller.php). *Die Winterreise* selbst ist die Reflexion eines reifen Menschen, der sich der verlorenen Liebe und des zu Ende gehenden Lebens entsinnt. Dieser Schubertzyklus kommt in der *Klavierspielerin* an vielen Stellen vor. Sowohl im Buch als auch in dessen Verfilmung. Die aussagekräftigste ist jedoch die Szene im Prater, wo Erika auf einen voyeuristischen Zug geht, in dem Film von Michael Haneke wird diese Szene dagegen im Autokino gespielt. Erika findet Gefallen an der Beobachtung sexueller Handlungen anderer Menschen. Das Gefühl der Liebe, nicht nur der physischen, ist für sie unerreichbar. Elfriede Jelinek flicht geschickt die Zeilen des *Wegweisers* aus Schuberts *Winterreise* in die Handlung ein:

Schubert/Müller	Jelinek
Was vermeid' ich denn die Wege, Wo die ander'n Wand'rer geh'n, Suche mir versteckte Stege Durch verschneite Felsenhö'n Habe ja doch nichts begangen	Sie vermeidet die Stege, wo die anderen Wanderer gehen. Sie sucht die Punkte, wo die anderen Wanderer sich vergnügen – immer zu zweit. Sie hat ja doch nichts begangen,

daß ich Menschen sollte scheu'n, – Welch ein törichtes Verlangen Treibt mich in die Wüstenei'n? (Breitkopf/Härtel o.J.:68)	daß sie Menschen scheuen sollte. Sie späht unter Zuhilfenahme des Sehgerätes nach Paaren aus, vor denen andere Menschen Zurückscheuen würden. (Jelinek 1991:142)
---	--

Erika hofft, in Schubert einen versteckten Hinweis auf ihre Trauer und die aufgezwungene Menschenscheu zu finden. Der Wegweiser steht nicht nur für einen Lebenshinweis, er ist ein Symbol, das die Richtung zur Selbstvernichtung, zum Tod, weist, was die Worte: «eine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück» (Breitkopf/Härtel o.J.: 68) deutlich machen.

Auf der Musikebene vollzieht sich das Wandern durch den für Schubert typischen Zweivierteltakt, aber es haftet auch an der schweren g-Moll Tonart (zwei Drittel der Lieder des Zyklus stehen in Moll), so wie den mehrmals wiederholten Passagen von Dominant- und Dominantseptakkorden. Sowohl im Tempo als auch in der Tonfolge gibt es nicht sehr viele Variationsmöglichkeiten. Es kommen jedoch zahlreiche Textwiederholungen vor. Einen kleinen Lichtblick verschafft das Einnamige G-Dur, doch es ist von kurzer Dauer und wird von der traurigen Harmonik wieder verdüstert.

Dass ausgerechnet Schuberts Musik in überwiegendem Maße zum Soundtrack von Hanekes Verfilmung der *Klavierspielerin* wird, ist nicht besonders verwunderlich. Zum einen ist es Jelinek, die diese Musik in ihrem Buch erklingen lässt, zum anderen gibt es wohl kaum andere zwei, die so stark seelenverwandt wie Erika Kohut und Franz Schubert sind. Für sie wird ein “einfaches” Glückliches zum Lebensziel, doch für beide bleibt, ungewollt, meistens jedoch gezielt gewollt, dieser kleine Wunsch unerfüllbar.

Bibliographie

- Barber, David (2005): *Bach, Beethoven i inne chłopaki czyli historia muzyki wyłożona wreszcie jak należy*. Warszawa: Adamantan.
- Breitkopf, Bernhard Christoph / Härtel, Gottfried Christoph. (Hg.) (o. J.): *Franz Schuberts Werke. Lieder und Gesänge*. Serie XX. Neunter Band. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Essig, Rolf – Bernhard (2006): *Aufklärungsdunkel. George Steiner. Warum Denken traurig macht*. In: *Die Zeit* 40, 28.09.2006, o.S.
- Jelinek, Elfriede (1991): *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

- Koberg, Roland / Mayer, Verena (2006): *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Müller, Andre (1990): *Ich lebe nicht*. In: *Die Welt* 26, 22.06.1990, 22.
- Rühle, Ulrich (1995): *... ganz verrückt nach Musik. Die Jugend großer Komponisten*. München: dtv.
- Wischenbart, Rüdiger (1985): *Der berühmte arrogante Blick. Interview mit Elfriede Jelinek*. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 168, 24.05.1985, 22.
- www.ksiazki.wp.pl/wiadomosci/id,29104,wiadomosc.html [Stand: 26.03.2010].
- www.ars-mimetica.de/literatur_und_musik/wilhelm_mueller.ph [Stand: 20.04.2010].

Fausto Cercignani
(Milano)

Teoria e prassi poetica in Georg Büchner

Proprio perché rappresenta, in tutta l'opera büchneriana, la parte di gran lunga più consistente tra quelle dedicate ai problemi dell'estetica, la cosiddetta "conversazione sull'arte" nel racconto *Lenz* (1835-1836)¹ ha

¹ Per le citazioni dal corpus büchneriano si è ricorsi a [Werner R. Lehmann], Karl Pörnbacher *et al.*, *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1980 (abbr.: *WuB*). Per il *Lenz* si veda anche Hubert Gersch (cur.), *Georg Büchner. Lenz. Studienausgabe*, Stoccarda, Reclam, 1984. Georg Büchner nacque nell'ottobre del 1813, a Goddelau, un piccolo centro dell'Assia meridionale dove il padre (Ernst Karl Büchner) era medico distrettuale. Prima di essere stroncato da un'infezione tifica, contratta a Zurigo nel febbraio del 1837, Büchner riuscì a pubblicare soltanto una delle sue creazioni letterarie, il dramma storico *Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft* (Francoforte, Sauerländer, 1835). La "novella" *Lenz*, la commedia *Leonce und Lena* e il dramma incompiuto noto come *Woyzeck* uscirono tutti postumi e vennero riuniti in un'unica edizione, insieme ad altri scritti, solo nel 1879. Il dramma storico prese forma, a Darmstadt, tra l'ottobre 1834 e il gennaio 1835. Nel marzo del '35, essendo ricercato per la sua partecipazione ad attività sovversive, Büchner abbandonò precipitosamente il Granducato d'Assia e si rifugiò in Francia, a Strasburgo, dove scrisse il *Lenz*, compose *Leonce und Lena* per un concorso letterario e si dedicò ad alcune scene del *Woyzeck*, che però lo tenne occupato soprattutto dopo il trasferimento in Svizzera nell'ottobre del 1836. La più recente ricostruzione della vita dello scrittore si trova in Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Biographie*, Stoccarda, Metzler, 1993. Si veda anche F. Cercignani, *Georg Büchner: abbozzo di un profilo*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 11-34. La prima edizione "completa" delle opere di Büchner è dovuta a Karl Emil Franzos: *Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe*, Francoforte, Sauerländer, 1879. L'infaticabile curatore di questa edizione era stato preceduto dal fratello di Georg, [Friedrich Karl Christian] Ludwig Büchner, chiamato Louis, la cui raccolta (*Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850) non comprende però i frammenti del *Woyzeck*, che nell'introduzione biobibliografica vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40). Il *Lenz* fu pubblicato per la prima volta sulla rivista di Karl Gutzkow, «Telegraph für Deutschland», dove apparve a puntate, nel gennaio 1839, con il titolo *Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner*. Sullo stesso periodico era uscita, nel maggio 1838, una versione ridotta di *Leonce und Lena. Ein Lustspiel*. Quattro anni dopo, il

sempre goduto dell'attenzione della critica, che si presenta divisa anche su questioni quali la definizione formale del passo ("conversazione" o "monologo?"), la possibilità di attribuire a Büchner le posizioni del personaggio Lenz e l'influsso esercitato dal drammaturgo stürmeriano Jakob Michael Reinhold Lenz sull'autore del racconto².

Per confermare che la denominazione "conversazione sull'arte"³ si adatta benissimo, nella sostanza, al passo che qui ci interessa sarà sufficiente analizzare brevemente lo svolgersi della narrazione dopo l'arrivo a Waldbach⁴, presumibilmente il 25 gennaio 1778, del medico e filantropo

racconto e la commedia apparvero insieme in Karl Gutzkow (cur.), *Mosaik. Novellen und Skizzen (Vermischte Schriften, vol. III)*, Lipsia, Lorck, 1842, pp. 57-96.

² Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) era nato a Seßwegen (Livonia), nella comunità tedesca che allora dominava la popolazione baltica, in prevalenza contadina. Il padre, un pastore evangelico della Pomerania, aveva scelto una parrocchia in Livonia perché più vantaggiosa rispetto a quelle disponibili nelle province prussiane. Nella sua irrequieta esistenza, J. M. R. Lenz soggiornò in varie località, tra le quali Königsberg, Strasburgo, Weimar, Emmendingen, Riga, Pietroburgo e Mosca. I suoi drammi più famosi (*Der Hofmeister*, 1774 e *Die Soldaten*, 1776) furono composti a Strasburgo. Sulla produzione di Lenz si vedano Roberto Rizzo, *J. M. R. Lenz. Storia di una critica e di una ricezione*, Abano Terme, Piovan, 1979 e Hans-Gerd Winter, *J. M. R. Lenz*, Stoccarda, Metzler, 1987. Per l'influsso esercitato su Büchner dal pensiero di J. M. R. Lenz si veda la nota 110.

³ La maggior parte della critica adotta, più o meno consapevolmente, la denominazione "conversazione sull'arte" ("Kunstgespräch"). Peter Hasubek, "Ruhe" und "Bewegung". *Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners «Lenz»*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 19 (1969), pp. 33-59, David Horton, *Modes of Consciousness Representation in Büchner's «Lenz»*, in «German Life and Letters» 43 (1989), pp. 34-48, Hubert Gersch, *Georg Büchners «Lenz»-Entwurf. Textkritik, Edition und Erkenntnisperspektiven. Ein Zwischenbericht*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 3 (1983), pp. 14-25, Albert Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, Monaco, Fink, 1983, Bo Ullman, *Zur Form in Georg Büchners «Lenz»*, in Helmut Müssener und Hans Rossipal (cur.), *Impulse. Festschrift für Gustav Korlén*, Stoccolma, Univ. Stockholm, 1975 e altri propendono più o meno decisamente per la definizione "monologo". Walter Hinderer, *Pathos oder Passion. Die Leiddarstellung in Büchners «Lenz»*, in Alexander von Bormann (cur.), *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer*, Tübinga, Niemeyer, 1976, pp. 474-494 oscilla tra "conversazione" e "monologo". Privilegiando l'aspetto «sostanziale», Jürgen Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik*, Tübinga, Narr, 1997, p. 96 preferisce il termine "Kunstgespräch" ma parla di controversia tra Kaufmann e Oberlin da un lato e Lenz dall'altro (p. 95), e ancora di Oberlin come colui che, nel contrapporsi a Lenz, «discute per mezzo del silenzio» (p. 120).

⁴ Oggi Waldersbach. La località in cui operava il pastore evangelico Johann Friedrich Oberlin (1740-1826) si trova nello Steintal, nei Vosgi dell'Alsazia. Büchner aveva trovato le annotazioni di Oberlin (*Herr L.....*), fonte principale del racconto, nella casa di Daniel Ehrenfried Stöber, autore di una *Vie de J.-F. Oberlin* (1831). Il cosiddetto "diario" del pastore di Waldbach fu pubblicato da August Stöber assai più tardi, nel gennaio del 1839, nella sua rivista strasburghese. Quando il documento apparve, con il titolo stöberiano di

svizzero Christoph K. Kaufmann e della fidanzata Anna E. Ziegler⁵. La conversazione che si tiene durante la cena in casa Oberlin ci viene proposta solo a grandi linee nella sua parte iniziale, che sembra dedicata a questioni che non impegnano in maniera particolare i convitati: a tavola, recita il testo, «si parla di letteratura» (è dunque lecito supporre che anche Oberlin prenda parte alla conversazione) e Lenz è di buon umore perché questo è il «suo campo». Ma la conversazione si trasforma ben presto in un dialogo tra Kaufmann e Lenz, dato che Oberlin non sembra partecipare in alcun modo allo scontro: Kaufmann è un convinto seguace dell'«idealismo» che sta giusto prendendo piede («allora s'iniziava il periodo idealistico») e Lenz lo contraddice «con forza»⁶. A questo punto il dialogo diventa una sorta di lungo monologo condotto dal protagonista, e la breve interruzione di Kaufmann (nel mondo reale non esistono modelli per un «Apollo del Belvedere» o per una «Madonna» di Raffaello!)⁷ non fa altro che dare nuovo vigore alla tirata del drammaturgo baltico. Come altrove nel racconto, dunque, Büchner privilegia la prospettiva di Lenz, senza peraltro mai perdere di vista il contesto in cui essa viene a trovarsi. E il contesto, in questo caso, è senza dubbio una conversazione conviviale sull'arte.

La possibilità di attribuire all'autore le posizioni del personaggio Lenz risulta confermata da un esame comparativo tra alcune considerazioni

Der Dichter Lenz, im Steintale (in «Erwinia. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung» 2/1-3), Georg Büchner era ormai morto da quasi due anni.

⁵ Kaufmann usò per la prima volta l'espressione «Sturm und Drang», che propose come titolo di una commedia di Friedrich Maximilian Klingler. La *pièce*, pubblicata per la prima volta nel 1776, si chiamava in origine *Wirrwarr* («confusione», «scompiglio»). Si veda Gerhard Schaub, *Georg Büchner. Lenz: Erläuterungen und Dokumente*, Stoccarda, Reclam, 1996, pp. 23-25.

⁶ *WuB* 75/40-76/1: «Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiet; die idealistische Periode fing damals an, Kaufmann war ein Anhänger davon, Lenz widersprach heftig». Dall'argomentare di Lenz, e dagli esempi che egli adduce, è chiaro che il termine «idealismo» va qui riferito a una concezione sovratemporale dell'arte (si veda, per es., la nota 70). L'incipiente «periodo idealistico» menzionato nel passo ha spesso indotto critici e commentatori a parlare, forse inutilmente, di anacronismo. Probabilmente Büchner si riferisce, qui, al periodo più tardo dello «Sturm und Drang» (sul finire degli anni '70), e in particolare alla sua componente «schwärmerisch», che ovviamente tendeva a ignorare la realtà. In questo senso, Christoph K. Kaufmann (filantropo di stampo tardo-illuminista ma anche «Schwärmer») si presta abbastanza bene a rappresentare le tesi «idealiste» in campo artistico, mentre Jakob Michael Reinhold Lenz (in qualche misura «pietista» ma anche il più realista degli «Stürmer») è ovviamente adattissimo a sostenere la posizione «anti-idealista».

⁷ Si veda sotto, alla nota 70.

contenute nel brano in questione e altri passi degli scritti di Büchner che in qualche modo toccano problemi di estetica o di poetica. Perché se le più importanti riflessioni estetiche dell'opera büchneriana emergono dalle argomentazioni ed esemplificazioni che Lenz presenta coinvolgendo nel suo discorso l'arte in genere (dalla poesia alle arti figurative), resta pur vero che alcuni elementi di poetica scaturiscono anche da due passi epistolari e da alcune battute dei personaggi del dramma storico *Dantons Tod* e – sia pure in misura assai minore – della commedia *Leonce und Lena*.

* * *

Nel respingere con forza le posizioni di Kaufmann, Lenz propone subito un confronto tra gli scrittori collocabili nell'ambito dell'idealismo e i seguaci del cosiddetto realismo. Di questi ultimi, egli osserva, si dice che riproducono la realtà, mentre invece non ne hanno la minima idea, poiché non sanno nemmeno concepirla nei suoi aspetti generali. Questa dichiarazione è importantissima perché, se anche viene temperata dal riconoscimento che i "realisti" sono «sempre più sopportabili» degli "idealisti", stabilisce subito un punto fermo nelle posizioni estetiche di Lenz: non solo l'idealismo (che pretende di trasfigurare il mondo fisico), ma anche il realismo deve essere respinto, e per giunta proprio perché ai "realisti" manca una nozione elementare della realtà⁸.

Che su questo punto il pensiero del personaggio Lenz rifletta quello di Büchner è dimostrato da un passo del *Danton*, là dove Camille, dopo aver ironizzato ampiamente sugli "idealisti" che offrono rappresentazioni sceniche artificiali e ridicole evitando di rappresentare «la miserevole realtà» della Parigi del "Terrore"⁹, sostiene che costoro dimenticano «il loro Signore Iddio» e il mondo che ha creato, e ciò grazie ai «suoi cattivi copisti»¹⁰, grazie a coloro che non sono capaci di applicare il tradizionale principio dell'imitazione della natura.

Ma cosa intende Lenz quando parla di chi non sa restituire artisticamente la realtà circostante? Certamente egli vuole anche condannare chi non è in grado di «disegnare nemmeno un canile»¹¹, ma il bersaglio princi-

⁸ *WuB* 76/1-4: «Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten».

⁹ *WuB* 33: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!».

¹⁰ *WuB* 33: «Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten».

¹¹ Si veda sotto, alla nota 27.

pale della sua tirata sono soprattutto coloro che non sanno cogliere il sublime che si cela nell'universo fisico. Lenz parla di «bellezza infinita, che passa da una forma all'altra, in un eterno dischiudersi e mutarsi»¹² e Camille sostiene che, seguendo i «cattivi copisti», gli “idealisti” non odono e non vedono nulla della creazione che «ardente, scrosciante e luminosa si rigenera ogni attimo intorno a loro e dentro di loro»¹³.

Qual è, dunque, il compito dello scrittore e, più in generale, di chi vorrebbe coltivare l'arte? Lenz muove da un'affermazione ben precisa: «il buon Dio» ha creato il mondo così come dovrebbe essere, e l'uomo non può certamente cercare di «scarabocchiare» qualcosa di meglio, ma solo tendere a imitarlo «un poco»¹⁴. Questa premessa appartiene senz'altro anche a Büchner, il quale, nell'espone gli stessi concetti, parla di “Dio” invece che di “Natura”, il termine che userebbe se potesse esprimersi liberamente. In una lettera ai genitori, egli difende il suo *Danton* dichiarando che, se qualcuno volesse eventualmente sostenere che lo scrittore deve mostrare il mondo non già così com'è, ma come dovrebbe essere, la sua risposta sarebbe che lui, Georg, non può renderlo migliore di come ha voluto «il buon Dio», che ha certamente fatto il mondo così come dovrebbe essere¹⁵. E Leonce parla dell'«amabile arroganza» di quelli «che s'immagi-

¹² *WuB* 76/35-36: «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert».

¹³ *WuB* 33-34: «Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts».

¹⁴ *WuB* 76/4-7: «Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen».

¹⁵ *WuB* 272: «Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll» (Strasburgo, 28 luglio 1835). L'espressione «il buon Dio» viene qui usata per compiacere i genitori. Nel racconto e nei drammi i riferimenti a “Dio” rinviano, di solito, alla tradizione, a prescindere dalla specifica divinità che il personaggio ha in mente. Sostenere che Büchner fosse un credente sarebbe un grave errore. Egli era convinto che i fenomeni, gli esseri e gli oggetti della realtà circostante dovessero essere tutti ricondotti a «un principio primitivo, una quintessenza di tutto l'esistente, alla natura» (si veda il saggio ginnasiale *Über den Traum eines Arkadiers*, in cui Büchner rielabora un passo del dialogo ciceroniano *De divinatione*: «Der rohe Mensch sieht Wunder in den ewigen Phänomenen der Natur, er sieht aber auch Wunder in außergewöhnlichen Fällen des Alltagslebens, für beide schafft er sich seine Götter. Der Gebildete sieht in den Wundern erster Art nur die Wirkungen der unerforschten, unbegriffnen Naturkräfte; aber auch sie sind ihm Wunder, solange das blöde Auge der Sterblichen nicht hinter den Vorhang blicken kann, der das Geistige vom Körperlichen scheidet, auch sie weisen ihn zurück auf ein Urprinzip, einen Inbegriff alles Be-

nano che nulla sia così bello e sacro che loro non debbano renderlo ancor più bello e più sacro»¹⁶. Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pupazzo»¹⁷ scegliendo una sposa che invece è già stata scelta dal padre, il principe si sente assai ben disposto verso coloro che disapprova, ma il suo divagante filosofeggiare riguarda ancora una volta uno dei motivi centrali dell'estetica büchneriana.

A questo punto si potrebbe domandare: qual è il criterio per stabilire se lo scrittore, o più in generale chi vuole coltivare l'arte, abbia o non abbia colto l'essenza di ciò che lo circonda? «L'unico criterio nelle cose dell'arte», sostiene Lenz, è la «sensazione» che sia stato creato qualcosa, un qualcosa che «abbia vita». E se l'universo fisico è caratterizzato da una perenne vitalità, da un continuo rigenerarsi delle forme che contengono la «bellezza infinita», allora non dobbiamo domandarci se l'opera d'arte rappresenti qualcosa di «bello» o qualcosa di «brutto», perché se ha vita, perché se riproduce almeno in parte la vitalità (che è anche bellezza infinita) della creazione, ecco che sarà necessariamente «bella». Ciò che caratterizza la vera e propria opera d'arte non è dunque il canone di bellezza tramandato dalla classicità e dall'idealismo, bensì quella «vita» e quella «possibilità di esistenza» che Lenz pretende «in tutto»¹⁸. L'opera d'arte dovrà dunque

stehenden, auf die Natur», *WuB* 195-196). E la natura, secondo Büchner, «non agisce secondo fini» esterni, ma è «immediatamente autosufficiente» in tutte le sue manifestazioni (si veda *Über Schädelnerven*, la prolusione sui nervi del cranio tenuta a Zurigo il 5 novembre 1836: «Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. [...] Alle Funktionen sind Wirkungen desselben [Urgesetzes]; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt», *WuB* 236). Quanto all'esistenza fisica dell'individuo, essa diviene «manifestazione di una legge originaria, di una legge di bellezza che secondo i tratti e le linee più semplici produce le forme più alte e più pure» («Das ganze körperliche Dasein des Individuums [...] wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt», *WuB* 236).

¹⁶ *WuB* 111: «Und dann kann ich doch einer gewissen Art von Leuten, die sich einbilden, daß nichts so schön und heilig sei, daß sie es nicht noch schöner und heiliger machen müßten, die Freude lassen. Es liegt ein gewisser Genuß in dieser lieben Arroganz. Warum soll ich ihnen denselben nicht gönnen?».

¹⁷ *WuB* 93: «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

¹⁸ *WuB* 76/7-11: «Ich verlange in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium

imitare la natura secondo i canoni della tradizionale “imitatio”, ma dovrà anche rivelarne l’essenza più vera rispettando il principio della “epifania”.

La sensazione di essere di fronte a una vera e propria opera d’arte, continua Lenz, si ha molto raramente. La genuina vitalità artistica si trova solo in Shakespeare, e l’eco dell’armonia universale, che lo stesso Lenz (conversando con Oberlin) ha chiamato «indicibile» come la beatitudine che infonde¹⁹, ci viene incontro nei canti popolari e, qualche volta, in Goethe. Tutto il resto può essere bruciato²⁰. Su quest’ultima dichiarazione dovrebbero riflettere tutti coloro che cercano di attenuare la durezza dei giudizi espressi da Lenz sulla tradizione letteraria a lui nota. Pur tenendo conto del fatto che le sue parole sono infiammate dall’attacco polemico contro Kaufmann, bisogna riconoscere che il giovane drammaturgo non si accontenta di osservare che l’idealismo – proponendo il “bello” tradizionale ed escludendo il “brutto” – ha un concetto troppo limitato del “sublime”²¹. Certo, Lenz sostiene che il “bello” genuino, quello che deriva dall’imitazione della vitalità (che è anche bellezza infinita) del creato, contiene in sé tutto, e dunque anche il “brutto” della tradizione. Ma proclama anche che l’idealismo, movendo da un concetto astratto di bellezza che prescinde dalla complessità e dalla vitalità del creato, ha una visione assolutamente distorta (e non solo limitata) del mondo, di quella “realtà” che poi falsifica nelle opere in cui pretende di scorgere la vera arte. Non a caso, come vedremo, Lenz definisce l’idealismo «il disprezzo più vergognoso della natura umana»²².

Büchner non si accontenta di presentare un personaggio che propugna queste posizioni e questi giudizi; ne condivide invece tanto le formulazioni

in Kunstsachen». Il Lenz storico preferisce invece un altro concetto: quello di bellezza. Si veda Sigrig Damm (cur.), *Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1987, vol. I, p. 311: «So viel ist gewiß, daß [Schönheit] die einzige Idee ist, auf die ich alle andern zu reduzieren suche». Adducendo questo passo e la già citata riflessione del Lenz büchneriano «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit» (*WuB* 76/35), Schwann (*Implizite Ästhetik*, p. 159) cerca di stabilire una corrispondenza tra i due autori. Ma le cose stanno ben diversamente, perché Büchner avrebbe potuto scrivere solo così: «So viel ist gewiß, daß *Leben, Möglichkeit des Daseins* die einzige Idee ist, auf die ich alle andern zu reduzieren suche».

¹⁹ *WuB* 75/17-18: «Er sprach sich selbst weiter aus, wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seligkeit sei».

²⁰ *WuB* 76/11-14: «Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen».

²¹ Così, per es., Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 192.

²² Si veda sotto, alla nota 28.

teoriche, quanto le valutazioni di merito. «Tengo molto a Goethe o a Shakespeare, ma ben poco a Schiller», scrive nella già citata lettera ai genitori²³. E in una lettera a Karl Gutzkow arriva perfino a sostenere che, con l'eccezione di Shakespeare, tutti gli scrittori sono «scolaretti», non solo di fronte alla storia, ma anche di fronte a quella natura che gli «idealisti» non sanno o non vogliono imitare²⁴. Quanto all'ostentato disprezzo per il «resto» della letteratura²⁵, basterà ricordare una lettera agli amici strasburghesi August e Adolph Stöber, là dove Büchner scrive che la cosa migliore sarebbe forse cercare di riscaldare, in un forno, il cadavere della musa letteraria tedesca, «poiché questa è ancora l'unica opera d'arte che il caro popolo tedesco sappia costruire e godere»²⁶.

Una volta stabilito che chi vuole coltivare l'arte deve intrattenere un rapporto intenso e fecondo con la natura, Lenz allarga il suo discorso alla rappresentazione artistica dell'essere umano, inteso come entità naturale e sociale. Lo spostamento dell'accento dalla natura all'uomo consente al giovane ospite di Oberlin di ribadire e meglio esemplificare l'impostazione generale delle sue argomentazioni, dalle quali emerge anche la speciale considerazione che Büchner riserva all'individuo. Questa particolare enfasi sull'«uomo» deve essere tenuta ben presente sia perché costituisce un importante punto di collegamento tra l'estetica e l'etica büchneriana, sia perché serve a meglio comprendere, in qualche misura, l'applicazione della teoria estetica alla prassi compositiva dello scrittore assiano.

Siccome non si sa «disegnare nemmeno un canile», argomenta Lenz, allora si preferisce dedicare la propria attenzione alle «forme idealistiche», le quali però non sono altro che «marionette di legno»²⁷. L'incapacità di imitare la realtà circostante perfino nelle sue forme più semplici fa dunque sì che il pittore o il letterato trovi la sua ispirazione non già nella natura, ben-

²³ *WuB* 273: «Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller» (Strasburgo, 28 luglio 1835).

²⁴ *WuB* 264: «Was ich [aus meinem Drama] machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe, der Geschichte gegenüber rot zu werden; doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß, Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen» (Darmstadt, 21 febbraio 1835).

²⁵ Si veda sopra, alla nota 20.

²⁶ *WuB* 254: «Am besten wäre es man suchte [den Kadaver der Muse der teutschen Dichtkunst] in einem Backofen zu erwärmen, denn dies ist noch das einzige Kunstwerk, welches das liebe Teutsche Volk zu bauen und zu genießen versteht!» (Darmstadt, 24 agosto 1832).

²⁷ *WuB* 76/14-16: «Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen». «Hundsstall» sta per «Hundehütte».

sì in un'idea. Se muovere da un'idea invece che dalla natura significa idealizzare e dunque falsificare la natura stessa, basarsi su singole astrazioni invece che sulla complessità di uomini in carne e ossa significa idealizzare e dunque falsificare gli individui, riducendoli a meri artefatti di legno travestiti da esseri umani. Nel cercare di «trasfigurare la realtà» e di creare «figure idealistiche», i seguaci delle teorie propuginate da Kaufmann finirebbero in sostanza col travisare o falsificare non solo l'universo fisico, ma anche più specificamente l'uomo e il suo ambiente. Non ci si deve dunque stupire se Lenz considera l'idealismo «il disprezzo più vergognoso della natura umana»²⁸, quasi che fosse un aspetto di quell'aristocratismo che in una lettera alla famiglia Büchner definisce «il disprezzo più vergognoso dello spirito santo nell'uomo»²⁹.

Il motivo della falsa rappresentazione dell'essere umano in quella che vorrebbe chiamarsi arte ricorre anche altrove in Büchner, a conferma che Lenz è un vero e proprio portavoce del suo autore. Nel già menzionato passo del *Danton*, Camille parla di marionette, di artefatti «le cui articolazioni scricchiolano a ogni passo in pentapodie giambiche», ironizza su «sentimentucci» provvisti di «giacca e pantaloni», dotati di «mani e piedi», su arnesi con la faccia dipinta che suscitano l'ammirazione di chi si accontenta di un'arte che rispecchia il librarsi e lo sprofondarsi dell'animo umano altrettanto malamente quanto uno zufolo di terracotta riproduce il canto dell'usignolo³⁰. E la marionetta, assurta quasi paradossalmente a simbolo della creazione «idealistica», si fa notare anche nella già citata lettera di Büchner ai genitori, là dove si legge che i cosiddetti scrittori idealistici «non hanno dato quasi nient'altro che marionette dal naso celeste e un pathos affettato», al posto di creature di carne e ossa il cui dolore e la cui

²⁸ *WuB* 76/16-17: «Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur».

²⁹ *WuB* 254: «Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen» (Gießen, febbraio 1834). In questo senso si può dire – con Jürgen Schröder, «Büchners *Lenz*», in J. Sch. (cur.), *Georg Büchner. Lenz*, Francoforte, Insel, 1985, p. 109-110 – che Kaufmann, essendo un convinto seguace dell'idealismo, appare agli occhi di Lenz come un vero e proprio rappresentante del tanto disprezzato aristocratismo.

³⁰ *WuB* 33: «Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünf Fußigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt – ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach die Kunst!».

gioia siano condivisibili e il cui operare susciti ripugnanza o ammirazione³¹.

Anche il disprezzo nei confronti dei comuni mortali, un disprezzo che scaturisce dal travisamento dell'essere umano, trova un efficace rappresentazione nel già ricordato passo del *Danton*, là dove Camille ridicolizza gli "idealisti" che sul palcoscenico atteggiavano i loro volti secondo le «smorfie» che ricavano dalla finzione letteraria, mentre chiamano «ordinarie» le creature di Dio³². Né si deve dimenticare che perfino Leonce, nel malinconico e rassegnato finale della commedia, riprende il motivo dell'assenza di autenticità e vitalità sia nel mondo reale sia nell'arte, ancora una volta evocata dalla rappresentazione scenica. Ben consapevole che tutto ricomincerà come prima nonostante i grandiosi progetti di cambiamento, Leonce si rivolge a Lena con una serie di domande retoriche dalle quali emerge il suo atteggiamento nei confronti tanto dell'ambiente in cui è costretto a vivere quanto di un'arte che propone opere senza valore e meccanicamente ripetitive. Ricominciare tutto da capo vuol dire, in questo finale, trastullarsi di nuovo con pupazzi e altri elementi che richiamano non solo il gioco infantile, ma anche il gioco scenico con il suo travestirsi e recitare una parte, una parte talmente minuscola e insignificante da ricordare il vano affaccendarsi degli animaletti microscopici che vivono nelle infusioni, oppure l'altrettanto inutile carosello dei topolini ammaestrati che accompagnano la musica monotona e ripetitiva di un organetto:

LEONCE. Dunque, Lena, ora vedi come abbiamo le tasche piene, piene di pupazzi e giocattoli? Che cosa vogliamo farne? Vogliamo fargli i baffi e appendergli la sciabola? O vogliamo mettergli la marina e fargli praticare politica e diplomazia infusoria e sederci lì vicino con il microscopio? O desideri un organetto sul quale guizzino qua e là estetici topiragno bianchi come il latte? Vogliamo costruire un teatro?³³

³¹ *WuB* 272-273: «Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt» (Strasburgo, 28 luglio 1835).

³² *WuB* 34: «Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!».

³³ *WuB* 118: «LEONCE. Nun Lena, siehst du jetzt, wie wir die Taschen voll haben, voll Puppen und Spielzeug? Was wollen wir damit anfangen? Wollen wir ihnen Schnurrbärte machen und ihnen Säbel anhängen? Oder wollen wir ihnen Fräcke anziehen, und sie infusorische Politik und Diplomatie treiben lassen und uns mit dem Mikroskop daneben

Se mettesse veramente in pratica ciò che prospetta a Lena, Leonce non farebbe altro che «costruire» una falsa rappresentazione di quella realtà che Lenz considera un irrinunciabile punto di partenza. Muovendo da astrazioni invece che dalla complessità di uomini in carne e ossa, finirebbe anche lui col ridurre l'individuo a mero elemento di un teatrino senza sostanza, popolato da pupazzi e animali ammaestrati.

Che cosa, invece, si dovrebbe fare per rappresentare l'essere umano nell'arte? Si dovrebbe cercare di calarsi nella vita anche «dell'essere più umile» per riprodurlo artisticamente nella sua autenticità, «nei sussulti, negli accenni, in tutto il gioco sottile, appena rimarcato, dell'espressione»³⁴. Per fare questo – e Lenz si vanta di averlo fatto scrivendo *Il precettore* e *I soldati*³⁵ – basta solo avere «occhio e orecchi», o meglio la capacità di cogliere la «vena del sentimento» di ciascuno, che è la stessa in quasi tutti gli esseri umani, anche quando si tratta delle «persone più prosaiche» di questo mondo. L'unica differenza è data dall'«involucro» più o meno spesso che i sentimenti devono rompere per mostrarsi apertamente³⁶.

Così come supera la distinzione tradizionale tra “bello” e “brutto” grazie al concetto di quella “vita” e “possibilità di esistenza” che deve sussistere tanto nell'arte quanto nella natura, allo stesso modo Lenz annulla ogni tradizionale discriminazione estetica riferita all'essere umano. L'aspetto di certi individui potrà essere “umile” (“gering”), “prosaico” (“prosa-isch”), “insignificante” (“unbedeutend”), “ordinario” (“gewöhnlich”), “comune” (“gemein”) o addirittura “inferiore” (“niedrig”), come certe forme di vita del mondo naturale³⁷. Ma ciò non deve impedire al vero artista di

setzen? Oder hast du Verlangen nach einer Drehorgel, auf der milchweiße ästhetische Spitzmäuse herumhuschen? Wollen wir ein Theater bauen?».

³⁴ *WuB* 76/17-21: «Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im “Hofmeister” und den “Soldaten»». Qui, come altrove, “gering” sta per “piccolo”, nel senso di “umile” o “apparentemente insignificante”. Nella *Italiensche Reise*, Goethe contrappone “gering” a “trefflich” (“eccellente”, “ottimo”) in una riflessione sulla natura: «Denn die Natur hat für ihre Kinder gesorgt, der Geringste wird nicht, auch durch das Dasein des Trefflichsten, an seinem Dasein gehindert» – si veda Schwann (*Implizite Ästhetik*, p. 180), che mette giustamente in risalto la diversa posizione di Goethe.

³⁵ Si veda la nota 2.

³⁶ *WuB* 76/21-24: «Es sind die prosaischesten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben».

³⁷ In una precedente occasione, parlando con Oberlin, Lenz distingue tra forme “superiori” e forme “inferiori” (ma non per questo meno apprezzabili) di vita: «Er sprach

cercare di rappresentare queste «creature di Dio»³⁸, e dunque di contrapporsi agli “idealisti”, che le giudicano non abbastanza “nobili” o “distinte” (“vornehm”)³⁹ per diventare oggetto della letteratura o delle arti figurative. L’«involucro» dell’individuo potrà in qualche caso sembrare “brutto”⁴⁰, “umile”, o “prosaico”, ma dal momento che esso nasconde una vitalità fatta di sentimenti che cambiano e si rigenerano di continuo, e dato che tale vitalità, come quella della natura, è anche “bellezza” (e dunque anche “nobiltà” e “poesia”), ogni essere umano, se convenientemente “rivelato” dall’opera d’arte, sarà necessariamente “bello”.

I concetti estetici espressi da Lenz sono vicinissimi, perfino nelle espressioni e nelle immagini, ai principi etici proposti da altri personaggi büchneriani, quasi a riprova che la «possibilità di esistenza» deve essere pretesa davvero «in tutto». Nella prima scena del *Danton*, Hérault-Séchéelles

sich selbst weiter aus: wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seligkeit sei, die in den höhern Formen mit mehr Organen aus sich herausgriffe, tönte, aufsaßte und dafür aber auch um so tiefer affiziert würde, wie in den niedrigen Formen Alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich größer sei. Er verfolgte das noch weiter. Oberlin brach es ab, es führte ihn zu weit von seiner einfachen Art ab» (*WuB* 75/17-23). Per gli altri termini appena ricordati si vedano anche le note 34, 63, 64 (“gering”), 36 (“prosaisch”), 69 (“unbedeutend”), 32 (“gewöhnlich”) e 39 (“gemein”).

³⁸ L’espressione è di Camille. Si veda sopra alla nota 32.

³⁹ La categoria del “vornehm” è ben evidenziata in un passo del *Woyzeck*, là dove il protagonista contrappone questo termine a “gemein” e “arm”: «Ja Herr Hauptmann, die Tugend! ich hab’s noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeine Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl» (*WuB* 149). Si noti anche questo uso di “vornehm” nel *Danton*: «[der] König und alle vornehmen Herren aus Paris» (*WuB* 62). Nel famoso libello büchneriano *Der Hessische Landbote* (1834) il contrasto è tra «poveri» – ovvero contadini, operai, cittadini («die Bauern und Handwerker [...] die Bauern und Bürger», *WuB* 210) – e «signori», che vengono associati ora ai principi, («die Fürsten und Vornehmen», *WuB* 210) ora ai nobili («ein großer Teil der Adligen und Vornehmen im Lande», *WuB* 222). Ma “vornehm” qui, è dovuto alla revisione di Friedrich Ludwig Weidig, che lo introdusse al posto del büchneriano “reich”. La sostituzione dei termini è testimoniata da August Becker in un interrogatorio del settembre 1837, così come risulta nella relazione del consigliere giudiziario di corte Friedrich Noellner – si veda *Actenmäßige Darlegung [...]* (1844), in Hans Magnus Enzensberger (cur.), *Georg Büchner. Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozeßakten*, Francoforte, Insel, 1974 [1965], p. 122: «[Die von Weidig veränderte Flugschrift] unterscheidet sich von dem Originale namentlich dadurch, daß an die Stelle der *Reichen*, die *Vornehmen* gesetzt sind [...]».

⁴⁰ Si veda più sotto, alla nota 63.

invoca la fine della Rivoluzione e propugna la nascita di una sorta di repubblica libertaria ed epicurea in cui ognuno possa farsi valere affermando la propria natura e in cui lo stato offra a tutti le stesse “possibilità di esistenza” a prescindere dal fatto che il singolo sia ragionevole o irragionevole, colto o incolto, buono o cattivo⁴¹. E Camille, che subito interviene per enunciare la sua formulazione dell’utopico stato dantonista, sostiene che la forma dello stato deve essere una veste trasparente che si adatta, aderentissima, al corpo del popolo. Vi si deve imprimere ogni gonfiarsi delle vene, ogni tendersi dei muscoli, ogni contrarsi dei tendini. La figura può essere benissimo bella o brutta, «ma ha pur sempre il diritto di essere così com’è». «Noi non siamo autorizzati», conclude Camille, «a confezionarle un vestitello a nostro piacimento»⁴². In maniera analoga, Lenz sostiene – come abbiamo visto – che non ci si deve domandare se l’opera d’arte rappresenti qualcosa di “bello” o qualcosa di “brutto”, oppure se l’artista abbia raffigurato un essere umano “umile” o “nobile”. Ciò che conta è che si sappia rendere la perenne vitalità dell’universo fisico e ogni sfumatura autentica dell’individuo, a prescindere da qualsiasi discriminazione estetica tradizionale.

Ma, se per cogliere la «vena del sentimento» di ciascuno basta solo avere «occhio e orecchi»⁴³, il continuo mutare e rigenerarsi del mondo naturale comporta pur sempre enormi difficoltà per l’artista, che dovrebbe essere in grado di fissare l’attimo fuggevole in cui riesce a cogliere, nella realtà che lo circonda, non solo le forme dell’universo fisico, ma anche “il sublime” che si cela sia nei contorni e nei colori della natura, sia nei tratti di un’espressione e nel delinearci di una posa. Per esemplificare queste enormi difficoltà, Lenz cerca di descrivere il “quadro naturale” che gli è capitato di vedere durante una passeggiata nella valle:

⁴¹ *WuB* 9-10: «Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen. [...] Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können. Er mag nun vernünftig oder unvernünftig, gebildet oder ungebildet, gut oder böse sein, das geht den Staat nichts an».

⁴² *WuB* 10: «Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich sein, sie hat einmal das Recht zu sein wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden». Sul concetto di stato secondo Camille si veda anche Herbert Wender, *Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von «Dantons Tod»*, Francoforte, Athenäum, 1988, pp. 239-252, dove si rimanda anche a studi precedenti.

⁴³ Si veda sopra, alla nota 36.

Ieri, mentre camminavo in salita nei pressi della valle, vidi due ragazze sedute su una pietra; una si legava i capelli, l'altra l'aiutava; e la chioma d'oro pendeva verso il basso, e un volto pallido, serio, eppure così giovane, e il costume nero, e l'altra così premurosamente impegnata.⁴⁴

Descrivere un "quadro naturale" con questi brevi e frammentari accenni ai particolari più importanti sembra un'impresa disperata. Ma anche i dipinti più belli e più sentiti dell'antica scuola tedesca, sostiene Lenz, ne danno a mala pena un'idea⁴⁵. A volte, continua il giovane ospite di Oberlin, si vorrebbe essere una testa di Medusa, in modo da poter trasformare in pietra un gruppo come quello delle due ragazze e chiamare la gente ad ammirarlo⁴⁶. Fissare nell'opera d'arte i contorni e l'essenza di un "quadro naturale" in cui gli esseri umani si fondono perfettamente con la vitalità e la bellezza della natura sembra dunque davvero impossibile. Solo un incantesimo che riuscisse a trasformare in una sorta di scultura non solo la fisicità del "quadro", ma anche il "sublime" che l'artista coglie per un attimo nel mondo che lo circonda, potrebbe fissare per sempre il capolavoro naturale. Ma questo teorico intervento sovrumano sarebbe comunque estraneo alle leggi naturali e non potrebbe sostituirsi a quel processo di penetrazione, imitazione ed epifania che l'artista deve mettere in atto per rappresentare qualcosa di veramente vivo e vitale.

L'esempio delle due ragazze e il richiamo alla mitica Medusa, e in particolare alla sua capacità di pietrificare chiunque incontrasse il suo sguardo, richiede alcune considerazioni. Nei commenti che seguono la descrizione, Lenz usa "Bild" in tre diversi significati: "quadro naturale", "quadro artistico" (o "dipinto") e "immagine"⁴⁷. Il primo di questi termini non può essere sostituito con "quadro vivente" o "tableau vivant", un genere artistico che mira a riprodurre gruppi pittorici (ripresi dalle arti figurative oppure

⁴⁴ *WuB* 76/24-39: «Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht».

⁴⁵ *WuB* 76/28-30: «Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon». Lenz si riferisce, qui, ai più famosi pittori tedeschi dei secoli XV e XVI, quali Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Matthias Grünewald e Albrecht Altdorfer. Si veda, sotto, anche la nota 73.

⁴⁶ *WuB* 76/30-31: «Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen».

⁴⁷ Si vedano le note 54 ("quadro naturale"), 45 ("quadro artistico" o "dipinto") e 55 ("immagine").

immaginati) nella rappresentazione scenica o narrativa. Büchner non si spinge fino a stilizzare la scena osservata da Lenz per ricavarne un «lebendes Bild»⁴⁸, perché i “tableaux vivants” sono prodotti artistici che imitano un’opera d’arte o una scena immaginata, mentre il problema che Büchner intende prospettare è la possibilità di fissare un “quadro naturale” nell’arte. Ciò che gli sta a cuore non è l’imitazione dell’arte o di un’idea (questo, anzi, è il procedimento che disapprova nell’opera degli “idealisti”), bensì un’imitazione della natura che ne sappia cogliere appieno l’essenza. La ricca e variegata tradizione del “tableau vivant” non serve, dunque, a meglio comprendere il significato del gruppo delle due ragazze⁴⁹, ma può contribuire a far risaltare ancor di più la concezione büchneriana dell’arte, tutta rivolta alla “naturalità” e alla sua essenza.

Venendo poi all’immagine della Medusa, bisogna notare che Büchner introduce la più famosa delle tre Gorgoni anche nella terza scena del primo atto del *Danton*, là dove Collot d’Herbois (membro del “Comitato di Salute Pubblica”), interrompe l’ambiguo e scaltro dantonista Legendre per affermare che «i busti dei santi [della Rivoluzione] rimarranno intatti, come teste della Medusa trasformeranno in pietra i traditori»⁵⁰. L’intervento di Robespierre, che subito prende la parola per ribadire che il nemico della Rivoluzione deve essere annientato («sarà morto non appena lo avrete guardato») ⁵¹ e che l’arma della repubblica è il terrore⁵², conferma – se ancora ce ne fosse bisogno – che Büchner, qui, usa l’immagine della Medusa quale simbolo di terrore e di morte, quale rappresentazione dell’implacabile strumento della parte politica che propugna la “repubblica della virtù”.

Nella “conversazione sull’arte” non solo la situazione, ma anche l’intenzione dell’autore è assai diversa. Qui l’immagine della Medusa è stata scelta non già quale simbolo di terrore e di morte, bensì per la sua capacità

⁴⁸ Si veda Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 102.

⁴⁹ Nel tentativo di interpretare il gruppo delle due ragazze come “lebendes Bild”, Schwann (*Implizite Ästhetik*, pp. 113-120 *et passim*) ripercorre la storia del “tableau vivant” e sostiene che il gruppo descritto da Lenz diventa “seconda natura” dopo che la natura stessa si è fatta arte (p. 104; cfr. p. 169), magari proprio grazie al cosiddetto “quadro vivente” (p. 160).

⁵⁰ *WuB* 15: «Die Büsten der Heiligen werden unberührt bleiben, sie werden wie Medusenhäupter die Verräter in Stein verwandeln».

⁵¹ *WuB* 15: «[...] er ist tot, sobald ihr ihn erblickt habt».

⁵² *WuB* 15: «Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend. [...] Der Schrecken ist ein Ausfluß der Tugend, er ist nichts anders als die schnelle, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit».

di rappresentare efficacemente il sogno di fissare nell'arte un "quadro" del mondo naturale. Qualche volta, nel suo tentativo quasi disperato di rendere l'attimo fuggevole della rivelazione estetica, l'artista vorrebbe quasi essere una testa di Medusa. Ma il desiderio è solo momentaneo, perché il concetto di morte, se non altro nel senso di mancanza di vitalità, si affaccia anche qui. Lenz è ben consapevole che "fissare nella pietra" l'istante prescelto non sarebbe sufficiente a creare un'opera d'arte. Se l'artista non sa cogliere "il sublime" che si cela nel "quadro naturale", lo sguardo della Medusa gli servirebbe soltanto a fissare le forme dell'universo fisico senza peraltro rendere la vitalità e la bellezza che lo caratterizzano. In questo caso si avrebbe una vera e propria pietrificazione, non già nell'opera d'arte di uno scultore, bensì nella materia inerte e senza vita: si avrebbe, in altre parole, l'irrigidimento proprio di quegli elementi vitali che Büchner considera indispensabili affinché l'arte sviluppi in sé quella «possibilità di esistenza» che la rende tale. Se dunque vogliamo parlare di ambivalenza nell'uso dell'immagine della Medusa, dobbiamo farlo con riferimento alla capacità della Gorgone di "fissare nella pietra", in un senso che è positivo e negativo al tempo stesso. L'ambivalenza che deriva da una tradizione in cui "bello" e "brutto" o "terribile" coesistono non può invece essere adattata, senza indebite forzature, al contesto della "conversazione sull'arte"⁵³.

L'accento, in tutto il passo, è chiaramente posto sul continuo mutare e rigenerarsi del mondo naturale. L'ultima parte della descrizione di Lenz lo sottolinea con la tipica concisione ed efficacia linguistica del suo autore:

[Le ragazze] si alzarono, il bel gruppo era [ormai] distrutto; ma mentre se ne scendevano così, tra le rocce fu ancora un altro quadro.⁵⁴

Le "immagini naturali" più belle e i suoni più rigogliosi, commenta Lenz, si raggruppano e si disgregano nuovamente subito dopo⁵⁵. Ciò che

⁵³ Schwann, *Implizite Ästhetik*, pp. 139-148 *et passim* ripercorre la storia della ricezione del mito della Medusa mettendo in rilievo la compresenza, fin dall'ellenismo, di tratti e associazioni che richiamano sia il "bello" (e il "malinconico"), sia il "brutto" o "terribile". Ma nella Medusa evocata per un attimo dal Lenz büchneriano c'è solo il richiamo alla capacità di "fissare nella pietra", nel senso già indicato e con le debite differenze rispetto all'immagine della Medusa nel contesto del *Danton*.

⁵⁴ *WuB* 76/32-33: «[Die beiden Mädchen] standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild».

⁵⁵ *WuB* 76/34-35: «Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf». Questo momento descrittivo non può essere fuso e confuso con il precedente. L'attimo in cui le immagini si raggruppano in un certo modo è brevissimo, perché subito dopo si disgregano. Quando si riaggregano (si veda la nota 54), il quadro è un "altro", è già diverso, e dunque non è possibile sostenere – come invece fa Schwann, *Implizite Äs-*

resta è l'essenza stessa del mondo e delle cose, una «bellezza infinita, che passa da una forma all'altra, in un eterno dischiudersi e mutarsi»⁵⁶. Pur riconoscendo che la bellezza del mondo naturale consiste anche in questo suo continuo mutarsi e rigenerarsi, Lenz mira qui a sottolineare che le singole, fuggevoli manifestazioni della bellezza naturale, sempre nuove e diverse, sono difficilmente riproducibili in tutta la loro pienezza nell'opera d'arte. Ciò che di questa bellezza l'artista coglie in un determinato attimo con l'occhio o con gli orecchi, conclude Lenz, non può essere sempre fissato come un qualcosa che si colloca in un museo o che si mette in musica per poi chiamare a raccolta vecchi e giovani, e lasciare che parlino a vanvera e che si entusiasmino⁵⁷. Il sublime, dunque, non è un concetto che si possa facilmente afferrare: è l'indicibile che rende infinitamente bello il creato, l'ineffabile che ne esalta il mistero.

La difficoltà di fissare l'attimo fuggevole senza distruggere l'essenza più vera di ciò che l'artista riesce a cogliere non è una riflessione attribuibile soltanto al personaggio Lenz. Büchner la condivide pienamente, tanto è vero che il motivo ricorre anche nella commedia *Leonce und Lena*. Nella terza scena del primo atto, il principe Leonce – scherzosamente sollecitato da Valerio a prendere in considerazione la carriera del «genio» come alternativa a quella di re – parla dell'usignolo quale simbolo di poesia, quale incessante potenzialità e tentazione per l'aspirante artista che se lo sente cantare «tutto il giorno sopra il capo», ben consapevole dell'impossibilità di coglierne il segreto: perché «prima che gli strappiamo le penne e le ingiungiamo nell'inchiostro o nel colore, il più bello se ne va al diavolo»⁵⁸.

Per esprimere la convinzione che da un incantesimo come quello della Medusa o di altre figure mitiche non potrà mai scaturire qualcosa di vera-

thetik, p. 160 – che l'impressione di disgregazione e distruzione di quel particolare quadro è «ingannevole», che il gruppo si disgrega solo per riunirsi di nuovo. Il punto cruciale non è dato dalla circostanza che le figure non sono più sedute, ma “in piedi” e poi nell'atto di scendere a valle (Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 164), bensì dalla constatazione che non è stato possibile fissare il quadro nei suoi tratti fisici e in ciò che rivelava al di là di quelli.

⁵⁶ Si veda sopra, alla nota 12.

⁵⁷ *WuB* 76/35-39: «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen und dann Alt und Jung herbeirufen, und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen».

⁵⁸ *WuB* 102: «Die Nachtigall der Poesie schlägt den ganzen Tag über unserm Haupt, aber das Feinste geht zum Teufel, bis wir ihr die Federn ausreißen und in die Tinte oder die Farbe tauchen».

mente vivo e vitale Büchner non usa soltanto l'immagine della Gorgone. Il senso di una sterilità che, nel caso specifico, implica una vitalità solo apparente, viene reso molto bene anche nel *Danton*, e più precisamente nella già ricordata terza scena del secondo atto, là dove Camille menziona la statua che Pigmalione, innamoratosi di Afrodite, fece a immagine e somiglianza della dea. Dopo aver contrapposto i personaggi artificiosi e ridicoli degli "idealisti" agli esseri in carne e ossa creati da Dio⁵⁹, Camille osserva che i greci sapevano quel che dicevano quando raccontavano che «la statua di Pigmalione era sì diventata viva, ma non aveva avuto figli»⁶⁰. Ora, è vero che, secondo la tradizione classica, Afrodite trasformò la statua in una donna chiamata Galatea e che questa generò a Pigmalione un figlio e una figlia, Pafo e Metarmo⁶¹. Ma ciò non fa altro che rendere ancor più significativa la scelta di Büchner, che al mito tradizionale preferisce l'immagine della statua solo apparentemente viva, una statua che, assicura Heine nella *Romantische Schule*⁶², non ebbe mai figli.

Büchner usa dunque i due miti, quello della Medusa e quello di Pigmalione, in maniera analoga, riuscendo così a mettere sottilmente in evidenza che raggiungere la vera arte è sempre difficilissimo. Nemmeno il teorico intervento sovrumano – un mezzo che sarebbe comunque estraneo alle leggi naturali – può costituire una scorciatoia per arrivare al traguardo che

⁵⁹ Si veda sopra, alla nota 32.

⁶⁰ *WuB* 34: «Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen».

⁶¹ Si veda, per es., Robert Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi 1983 [*Greek Myths*, 1955], p. 189.

⁶² La *Romantische Schule* di Heine uscì con questa intestazione alla fine del '35 (e dunque alcuni mesi dopo il *Danton* büchneriano), ma la prima versione dell'opera, intitolata *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, era già stata pubblicata a Parigi nella primavera del '33. Per il passo (antigoethiano) si veda Hans Kaufmann (cur.), *Heinrich Heine. Werke und Briefe*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1980, vol. 5, p. 50: «Die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber soviel wir wissen, hat sie nie Kinder bekommen». Sulla questione si vedano Thomas Michael Mayer, *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*, in Heinz Ludwig Arnold (cur.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], p. 391 e n. 14 (p. 425) e Henri Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1988 [1983], pp. 149-152. Su Charles Nodier quale fonte di Heine (il quale, parlando di Pigmalione, cita l'eruditissimo critico francese) e, forse, anche dello stesso Büchner si veda Wender, *Zu den Quellen von «Dantons Tod»*, pp. 189-191.

ogni artista dovrebbe prefiggersi, e ciò perché, nonostante la pretesa di rappresentare qualcosa di vivo e vitale⁶³, il prodotto dell'incantesimo sarebbe comunque sterile.

Il mito di Pigmalione, così come lo recepisce Büchner, dimostra che neppure l'amore dell'artista per ciò che ha creato può rendere veramente viva la sua opera. L'amore di cui si ha bisogno perché l'oggetto artistico diventi vivo e vitale, sostiene Lenz, è l'amore per l'umanità, dove il termine "Menschheit" deve essere inteso non già nel senso attuale di "genere umano", bensì nel suo significato originario (ancora comune nel '700) di "essenza dell'uomo". Solo amando il modo di essere dell'uomo, e tenendo presente che nessuno può essere troppo «umile» o troppo «brutto», sarà possibile «penetrare nell'essenza particolare di ciascuno» e dunque comprendere e capire la natura umana⁶⁴. Non più, dunque, una semplice richiamo alla simpatia o "compassione" di stampo illuministico, bensì una vera e propria affermazione del principio dell'empatia, della capacità di immedesimarsi in un'altra persona, di calarsi nei suoi pensieri e nei suoi stati d'animo. Solo così, argomenta implicitamente Lenz, sarà possibile riprodurre una situazione dall'interno, ricreare l'esperienza autentica di un essere umano, la sua visione di un microcosmo personale, di un mondo circoscritto e tuttavia complesso, che tende a proporsi come inesorabile paradigma esistenziale.

In altri contesti e con parole diverse, ma non per questo lontane da quelle usate nella "conversazione sull'arte", Büchner esprime – direttamente o indirettamente – concetti che si ricollegano al principio dell'empatia e che ribadiscono la necessità, per tutti, di adottare un atteggiamento improntato all'umiltà e alla consapevolezza dei limiti della natura umana. Se Lenz formula in maniera lapidaria il "comandamento" che impone di «amare l'umanità», Leonce, filosofeggiando alla sua maniera, rivolge a Valerio una domanda retorica che richiama tanto il motivo dell'«essere più umile» quanto quello dell'amore verso i propri simili, inteso come volontà di comprenderli:

⁶³ Partendo dal presupposto che lo sguardo della Medusa possa concedere di fissare l'attimo nella sua interezza, Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 167 (cfr. Richard Thieberger, *Georg Büchner. Lenz*, Francoforte, Diesterweg, 1985, p. 53), vede nel rimando di Lenz all'incantesimo della Gorgone un capovolgimento del giudizio espresso da Camille sulla statua di Pigmalione.

⁶⁴ *WuB* 76/39-42: «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen».

LEONCE. Lo sai, Valerio, che perfino il più umile tra gli esseri umani è così grande che la vita è pur sempre troppo breve per poterlo amare?⁶⁵

E Büchner stesso, in una lettera alla famiglia scritta da Gießen nel febbraio 1834, si difende dall'accusa di essere un «derisore» sostenendo che ride non già per *come* qualcuno è uomo, bensì soltanto *perché* è uomo – cosa di cui comunque nessuno ha colpa –, così che nel ridere di un altro egli ride di se stesso, riconoscendo di dividerne il destino⁶⁶.

Questo atteggiamento non implica, tuttavia, che “l'amore per l'umanità” di cui parla Lenz debba essere del tutto disgiunto, nell'artista, dalla *pietas* che scaturisce dalla tradizione pietistica tedesca e che, in Büchner, ben si concilia con quella che è stata chiamata la «filosofia della sofferenza e del dolore universale»⁶⁷. Perché se non prova alcuna compassione per l'essere umano, allora l'artista rischierà di trattare «la natura» (in questo caso: l'«essere naturale») come faceva Jacques-Louis David, ben noto per il suo “Marat” e per altre raffigurazioni di vittime politiche. Questo pittore della Rivoluzione Francese – osserva Danton con disapprovazione – «disegnava a sangue freddo gli assassinati» man mano che venivano gettati sulla strada davanti alla prigione della “Force”, quasi afferrando «gli ultimi guizzi di vita» di quegli scellerati⁶⁸. La riflessione rappresenta una sorta di commento finale alla tirata di Camille contro gli “idealisti” (ma anche contro i «copisti») ⁶⁹, quasi che Danton volesse ribadire che il realismo da condannare non è solo quello di chi non sa cogliere l'essenza della natura in tutte le sue manifestazioni, ma anche quello di chi non ama e non rispetta i propri simili.

Da un punto di vista più strettamente estetico, tuttavia, l'argomentare di Lenz tende a ribadire che l'aspetto dell'individuo non può influenzare né la scelta dell'artista né il giudizio sul prodotto dell'elaborazione artistica. Dal momento che l'essere umano nasconde una vitalità fatta di sentimenti

⁶⁵ WuB 111: «Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?».

⁶⁶ WuB 254: «Man nennt mich einen Spötter. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile».

⁶⁷ Si veda Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Monaco, Beck, 1980, p. 79.

⁶⁸ WuB 34: «Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern».

⁶⁹ Si veda sopra, alla nota 10.

che cambiano e si rigenerano di continuo, e dato che tale vitalità, come quella della natura, è l'essenza stessa dell'esistenza, perfino il volto «più insignificante» – se convenientemente “rivelato” dall'opera d'arte – è destinato a produrre «un'impressione più profonda» della «mera sensazione del bello», di un “bello” tradizionale che resta pura e semplice esteriorità. Se si è in grado di penetrare e comprendere la natura umana, si potrà quindi evitare il rischio di falsarla con la pretesa di trasfigurarla. Si potrà, in altre parole, fare in modo che le figure della creazione artistica «vengano fuori» da se stesse, senza che sia necessario «copiarvi dentro» elementi estranei all'essere umano. Perché se invece si vorranno introdurre elementi che appartengono a una dimensione diversa da quella reale, dice Lenz, allora non potrà esserci vita, muscolo o polso che ci venga incontro gonfiandosi e palpitando⁷⁰.

È a questo punto che Kaufmann, interrompendo per un attimo la lunga tirata del protagonista, obietta che Lenz non troverebbe mai degli esemplari umani da usare come modelli per un “Apollo del Belvedere” o per una “Madonna” di Raffaello⁷¹. Nell'argomentare che, senza ricorrere a una dimensione diversa da quella del mondo reale, non sarebbe mai possibile produrre questi capolavori, Kaufmann accosta due opere d'arte diversissime tra loro ma pur sempre riconducibili al comune denominatore dell'“idealismo”. La prima è l'“Apollo” marmoreo del Belvedere Vaticano, che fu tanto ammirato da Goethe⁷² e che Winckelmann – risalendo dalla copia romana all'originale bronzeo dell'ateniese Leòcare (IV secolo a.C.) – considerava la quintessenza artistica dell'antica Grecia, in particolare per quella sua “idealità” che quasi lo affrancava dalla materia di cui era fatto⁷³. La seconda, pur non essendo un'opera d'arte specifica, può essere facil-

⁷⁰ *WuB* 76/42-77/4: «Das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefen Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht».

⁷¹ *WuB* 77/4-6: «Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde».

⁷² Per l'entusiasmo di Goethe si legga Schaub, *Lenz*, pp. 31-32, dove si ipotizza che l'obiezione di Kaufmann (si veda sopra, alla nota 70) sia stata suggerita da un passo della *Italianische Reise*. Ma Schwann (*Implizite Ästhetik*, p. 190-191) adduce un passo ancor più pertinente da *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, lo scritto di estetica “idealistica” pubblicato da Karl Wilhelm Ferdinand Solger nel 1815.

⁷³ «Der Künstler [...] hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen» – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda, 1764, pp. 392-393 (citato più estesamente in Schaub, *Lenz*, p. 31).

mente caratterizzata come una delle numerose e “sovraterrane” Madonne di Raffaello, celebrato anche nella tradizione tedesca non solo come il più grande rappresentante della pittura rinascimentale, ma anche quale “divino” interprete dell’“idealità” nella raffigurazione artistica⁷⁴.

Gli esempi addotti da Kaufmann comportano, dunque, il riconoscimento, di una impostazione “idealistica” che prescinde dalla notevole differenza di tempo e di spazio che separa i due artisti. E siccome anche Lenz considera questi capolavori come degnissimi rappresentanti di quell’“idealismo universale” che tanto lo disturba, ecco che l’obiezione dell’ospite svizzero lo spinge subito a ribattere, piuttosto bruscamente: «Che importa!». Ma non basta. Lenz non esita infatti a confessare che, davanti a opere d’arte di quel genere, si sente «del tutto morto». Con uno sforzo interiore, egli precisa, «posso anche provare qualcosa, ma devo mettercela tutta!»⁷⁵.

A questo punto, prima di passare ad altri esempi concreti, Lenz ribadisce il concetto che l’artista deve attenersi a ciò che trova nel mondo naturale⁷⁶. Ma quando sostiene che il poeta e l’artista figurativo a lui più caro è colui che gli offre la natura nel modo più reale, Lenz non intende, come già sappiamo, esaltare chi si attiene soltanto alla materialità delle cose. È pur vero che tutto ciò che va al di là del naturale «lo disturba», ma resta il fatto che, secondo Lenz, l’artista deve far sì che chi ammira il suo quadro provi veramente qualcosa, ovvero la presenza di quel “sublime” che può rivelarsi tanto nell’universo fisico, quanto nei tratti di un’espressione e nel delinearci di una posa. Seguendo la tradizione di chi propone un’impostazione realistica dell’arte, Lenz «preferisce i pittori olandesi a quelli italiani», non solo, però, perché i primi sono «gli unici comprensibili» (in quanto presentano situazioni “reali”), ma anche perché i quadri che il gio-

⁷⁴ Si noti che, in un capitolo delle sue *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlino, Unger, 1797), Wackenroder sostiene che Dürer non era certo nato per «l’idealità e l’altezza sublime» di Raffaello: «[Dürer] war für das Idealische und die erhabene Hoheit eines Raffaels nicht geboren» – in Silvio Vietta e Richard Littlejohns (cur.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Heidelberg, Winter, 1991), vol. I, p. 94. Diversamente da Büchner, Wackenroder preferisce Raffaello all’antica scuola tedesca, pur venerando il maestro di Norimberga – si veda F. Cercignani, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà*, in F. C. (cur.), *Studia theodisca II*, Milano, Edizioni Minute, 1995, pp. 177-231.

⁷⁵ *WuB* 77/6-9: «Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot. Wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue das Beste daran».

⁷⁶ *WuB* 77/9-11: «Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich».

vane drammaturgo ha in mente possiedono quella vitalità e immediatezza, quella “vita” e “possibilità di esistenza” che per lui costituisce l’unico criterio nella valutazione artistica⁷⁷. E se i dipinti olandesi che Lenz propone sono gli unici che producono in lui un’impressione paragonabile a quella che prova leggendo il Nuovo Testamento⁷⁸, ciò significa che la loro “possibilità di esistenza” deriva dalla capacità di “rivelare”, in senso quasi religioso, ciò che va al di là dei dati del reale. Non a caso, il primo dipinto proposto è addirittura caratterizzato da un momento epifanico.

Pur non ricordando il nome dell’artista che lo dipinse, Lenz si riferisce qui al quadro intitolato “Cristo a Emmaus”, che può essere sicuramente attribuito a Carel von Savoy (c. 1621-1665)⁷⁹. La scelta di un soggetto derivato dalla Bibbia consente a Lenz anche di ribadire, quasi fisicamente, la strettissima connessione tra arti figurative e composizione poetico-letteraria che caratterizza, fin dal suo inizio, la “conversazione sull’arte”. Invece di una descrizione del quadro – che il lettore, al pari dei convitati, si aspetta – ecco però che Lenz ci offre una sua interpretazione dell’episodio biblico (Luca 24, 13) da cui trae origine il dipinto. Chi guarda il quadro ritorna alla narrazione sacra, “legge” come i due discepoli lasciano Gerusalemme e s’incamminano verso Emmaus e ricorda la potente impressione ricevutane, come se in quelle poche parole del Vangelo fosse contenuta l’«intera natura»⁸⁰: tutto il creato con il suo mistero.

La descrizione della serata cupa, appena rischiarata dalla luce crepuscolare, solcata da una striscia rossa e uniforme all’orizzonte, si accorda be-

⁷⁷ *WuB* 77/11-13: «Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italienischen, sie sind auch die einzigen faßlichen». Lenz sembra qui riferirsi non solo ai quadri di cui intende parlare, ma anche – più in generale – alla scuola “realista” olandese (Hals, Vermeer, de Hooch e altri).

⁷⁸ *WuB* 77/13-15: «Ich kenne nur zwei Bilder, und zwar von Niederländern, die mir einen Eindruck gemacht hätten, wie das Neue Testament».

⁷⁹ *WuB* 77/15-16: «Das Eine [Bild] ist, ich weiß nicht von wem, Christus und die Jünger von Emaus». Büchner ebbe occasione di vedere il dipinto a olio nell’estate del 1833 a Darmstadt, in compagnia di Alexis Muston (1810-1888). Si noti che, nelle sue memorie, anche l’amico francese non ricorda l’autore del dipinto: «Un Christ à Emmaüs m’a également frappé, mais je ne me souviens pas de l’auteur» – Ludwig Fischer (cur.), *Zeitgenosse Büchner*, Stoccarda, Klett-Cotta, 1979, p. 81. Per un confronto tra il dipinto e il testo büchneriano si veda anche Paul Requadt, *Zu Büchners Kunstanschauung: Das “Niederländische” und das Grotteske, Jean Paul und Victor Hugo*, in Hans-Henrik Krummacher e Hubert Ohl (cur.), *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Monaco, Fink, 1974, pp. 106-138, spec. 108.

⁸⁰ *WuB* 77/16-17: «Wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen, es liegt gleich die ganze Natur in den Paar Worten».

nissimo con l'atmosfera generale del racconto, che si caratterizza anche per un certo alternarsi di tonalità chiare e scure⁸¹. E la ben nota concisione narrativa di Büchner supera qui perfino quella della Bibbia: sulla strada per Emmaus è quasi buio, «ed ecco che uno sconosciuto si avvicina, conversano, egli spezza il pane, allora lo riconoscono, in modo semplice, umano, e i tratti divini e sofferenti parlano loro chiaramente»⁸². Nel passo corrispondente, il Vangelo non fa parola dello stupore dei discepoli, ma Lenz – che conosce l'esperienza delle visioni inaspettate⁸³ – parla del loro spavento, sia pure attenuato dalla gioia del riconoscimento: «e s'impauriscono, perché si è fatto buio e qualcosa d'incomprensibile si avvicina, ma non è il terrore provocato da un fantasma; è come se un caro defunto ci venisse incontro nel crepuscolo in modo familiare»⁸⁴. E anche questo fa parte, secondo Lenz, di ciò che il quadro olandese trasmette, con le sue tinte malinconiche, al di là della rappresentazione "realistica" di una scena: «così è il dipinto, dominato da quella tonalità bruciacca e uniforme, da quella sera calma e cupa»⁸⁵.

Naturalmente, il dipinto di Carel von Savoy rappresenta solo la scena in cui Gesù – seduto a tavola coi due discepoli che lo hanno accolto come un viandante – viene riconosciuto nell'attimo in cui pronuncia la benedizione e spezza il pane. Ma questo è uno dei momenti più importanti anche per Lenz, perché sullo sfondo di un realismo pittorico che tende a rappresentare uomini e "cose" in maniera naturale, si consuma una rivelazione che ben rappresenta, sia pure su un piano diverso, quell'epifania del "sovrannaturale" e del "sublime" che il giovane drammaturgo ha in mente quando difende così accanitamente le sue posizioni teoriche.

Il quadro che Lenz introduce nel suo discorso come secondo esempio («Poi un altro»)⁸⁶, può forse essere attribuito a Nicolaes Maes (1634-

⁸¹ Si confronti Paul Requadt, *Zu Büchners Kunstanschauung*, p. 109.

⁸² *WuB* 77/17-22: «Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger roter Streifen am Horizont, halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brot, da erkennen sie ihn, in einfach-menschlicher Art, und die göttlich-leidenden Züge reden ihnen deutlich».

⁸³ Si veda, per es., uno dei momenti in cui Lenz crede di vedere la madre: «er meinte manchmal seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies Alles beschert» (*WuB* 73/19-21).

⁸⁴ *WuB* 77/22-25: «und sie erschrecken, denn es ist finster geworden, und es tritt sie etwas Unbegreifliches an, aber es ist kein gespenstisches Grauen; es ist wie wenn einem ein geliebter Toter in der Dämmerung in der alten Art entgegenträte».

⁸⁵ *WuB* 77/25-26: «so ist das Bild, mit dem einförmigen, bräunlichen Ton darüber, dem trüben stillen Abend».

⁸⁶ *WuB* 77/27: «Dann ein anderes».

1693)⁸⁷, ma è molto probabile che, nella sua mente, il giovane drammaturgo associ un tipico soggetto del pittore olandese (interno con figura femminile) alla prima scena di una tragedia fiabesca di Ludwig Tieck dedicata a Cappuccetto Rosso, là dove il suono delle campane giunge all'orecchio della nonna, che legge le sue preghiere domenicali seduta presso la finestra, prima di cominciare il suo monologo introduttivo⁸⁸. Comunque sia, anche qui la descrizione di Lenz diventa ben presto un'interpretazione che tende a mettere in evidenza ciò che il pittore ha saputo cogliere e suggerire al di là della scena concreta da cui ha preso le mosse.

Alcuni dati "realistici", facilmente riassumibili o immaginabili, comprendono non solo la figura della donna che è seduta nella sua camera con il libro delle preghiere in mano, ma anche i vari dettagli che evocano la giornata dedicata al riposo e al raccoglimento. Nella stanza si è provveduto alla rassetatura domenicale, e anche la sabbia cosparsa sul pavimento contribuisce a dare un'accogliente sensazione di pulizia e di calore⁸⁹. Un altro dato di fatto è che la donna si trova seduta di fronte alla finestra aperta con lo sguardo rivolto al suo libro di preghiere. Ma tutto il resto rappresenta ciò che, secondo Lenz, il pittore ha saputo cogliere e riproporre al di là di questi dati. Nell'interpretazione del giovane drammaturgo, la donna non ha avuto modo di andare in chiesa e dunque recita le sue devozioni a casa. Ma non prega in solitudine, perché «è come se i rintocchi delle campane del villaggio fluttuassero per la vasta campagna pianeggiante fino a entrare dalla finestra», è come se «il canto della comunità vicina risuonasse dalla chiesa fino a lei», così che «la donna segue il testo leggendo»⁹⁰, pro-

⁸⁷ Così Gerhard Schaub nella prima edizione (1987, p. 34), del suo già citato volume.

⁸⁸ L'indicazione è dovuta a Hubert Gersch; si veda Schaub, *Lenz* (1996), p. 34. L'opera di Tieck, *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens*, fu pubblicata su *Phantasia* nel 1812.

⁸⁹ *WuB* 77/27-29: «Eine Frau sitzt in ihrer Kammer, das Gebetbuch in der Hand. Es ist sonntäglich aufgeputzt, der Sand gestreut, so heimlich rein und warm». Qui "heimlich" sta per "heimelig" nel significato di "accogliente". Quanto alla sabbia, essa svolge la stessa funzione che altrove si preferisce assegnare alla segatura: evitare che lo sporco o il bagnato eventualmente portato dalle scarpe venga in contatto diretto col pavimento. Il particolare ricorre anche nella già citata tragedia fiabesca di Tieck. Nella sua quarta battuta, infatti, Cappuccetto Rosso dice alla nonna: «Du hast ja schönen frischen Sand gestreut [...]» (cfr. Schaub, *Lenz*, p. 34).

⁹⁰ *WuB* 77/29-34: «Die Frau hat nicht zur Kirche gekonnt, und sie verrichtet die Andacht zu Haus, das Fenster ist offen, sie sitzt darnach hingewandt, und es ist als schweben zu dem Fenster über die weite ebne Landschaft die Glockentöne von dem Dorfe herein und verhallen der Sang der nahen Gemeinde aus der Kirche her, und die Frau liest den Text nach».

prio come se cantasse insieme agli altri fedeli il brano prescelto dal pastore.

I commenti della critica sulla scelta di questi due dipinti quali esemplificazioni del cosiddetto “realismo” büchneriano non possono dirsi sempre felici. Ci si meraviglia della loro tematica religiosa⁹¹, come se la concezione dell’arte di Büchner dovesse escluderla automaticamente da ogni “possibilità di esistenza”⁹². Oppure si parla di opere di stampo idealistico e di oggetti “ideali” della pittura solo per ipotizzare un’astuta mossa dell’autore, il quale sarebbe deciso ad usare «posizioni e contenuti idealistici contro Kaufmann e Oberlin»⁹³. Ma tutto questo ci porta soltanto a perdere di vista il fatto che Lenz sta argomentando sia contro coloro che non sanno cogliere il sublime che si cela nell’universo fisico, sia contro chi vorrebbe idealizzare (e dunque “falsificare”) il mondo naturale e l’essere umano. Non va infatti dimenticato che i due dipinti vengono addotti per dimostrare che esistono opere d’arte in cui la rappresentazione dell’essere umano e del suo ambiente può benissimo essere “realistica” (vale a dire non idealizzata nei tratti fisici) senza peraltro scadere nella pura e semplice “copia”, e ciò grazie alla capacità di suggerire quel non so che di misterioso, di indicibile o di sublime che l’artista ha saputo cogliere nella realtà o nell’episodio narrato da cui prende le mosse.

Subito dopo la “descrizione” dei due dipinti la narrazione della cosiddetta “conversazione sull’arte” s’interrompe: non già perché sia veramente finita («continuò a parlare in questo modo, l’ascoltavano, molte cose erano azzeccate»)⁹⁴, bensì perché Büchner ha già raggiunto i due scopi principali che si prefiggeva con questo momento narrativo. Il primo riguarda la narrazione nel suo complesso, la “Novelle” nel suo insieme: Lenz è talmente impegnato nel suo discorso sull’arte, che non sente più – almeno per il momento – il tormento esistenziale e l’angoscia spaventosa che condizionano pesantemente la sua esistenza. Il testo, su questo punto, non lascia dubbi: nella foga del suo argomentare, Lenz diventa rosso e – «ora sorri-

⁹¹ Robert C. Holub, *The Paradoxes of Realism. An Examination of the “Kunstgespräch” in Büchners «Lenz»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 59 (1985), p. 114.

⁹² Hubert Gersch, «Lenz»-Entwurf, p. 25 osserva giustamente che l’elemento teologico in sé e per sé non rappresenta affatto un tema dell’opera büchneriana. Ma la religiosità, in quanto parte dell’esperienza umana, non può certo essere esclusa dal tema fondamentale di Büchner: la riflessione sulla condizione dell’uomo.

⁹³ Schwann, *Implizite Ästhetik*, pp. 231 e 232. Sul presunto coinvolgimento di Oberlin si veda sopra, alla nota 3.

⁹⁴ *WuB* 77/34-35: «In der Art sprach er weiter, man horchte auf, es traf Vieles».

dente, ora serio» – scuote i riccioli biondi, dimenticando completamente se stesso⁹⁵.

Anche il secondo scopo è stato raggiunto, perché a questo punto Büchner ha ormai introdotto nel discorso di Lenz tutti i punti essenziali della sua estetica, di una “teoria dell’arte” che può essere dunque così riassunta:

1. l’artista deve ricavare la sua primissima ispirazione dalla natura e non da un’idea; quando l’“oggetto” artistico è l’uomo, ciò significa che l’artista deve ispirarsi agli individui (esseri naturali) e non a un sentimento (idea di un sentimento);
2. muovere da un’idea invece che dalla natura significa idealizzare e dunque falsificare la natura stessa; muovere da singole astrazioni invece che dalla complessità di uomini in carne e ossa significa idealizzare e dunque falsificare il carattere degli individui, riducendoli a meri artefatti di legno travestiti da esseri umani;
3. la natura, così come l’individuo, va intesa come fisicità che contiene in sé la sublime essenza del proprio essere e non come un insieme di forme che l’artista può copiare nella loro pura e semplice fisicità;
4. l’opera d’arte comporta l’imitazione della natura e dell’essere naturale, ma anche la rivelazione (l’epifania) del sublime che si cela sia nei contorni e nei colori della natura, sia nei tratti di un’espressione e nel delinearsi di una posa;
5. siccome la natura circostante, così come l’essenza dell’individuo, è caratterizzata dal flusso continuo della vita e dunque da un’intrinseca vitalità, l’unico criterio per riconoscere una vera opera d’arte consiste nella sensazione di essere di fronte a qualcosa di genuinamente vivo e vitale.
6. la distinzione fra “bello” e “brutto” viene a cadere, perché la vitalità della natura e dell’essere umano è anche “bellezza”, così che qualsiasi entità dell’universo fisico, se convenientemente “rivelata” dall’opera d’arte, sarà necessariamente “bella”;
7. così come deve saper ascoltare e guardare la natura per coglierne l’essenza, l’artista deve amare l’umanità per penetrare nell’essenza particolare di ciascuno, deve sapersi calare nella vita anche dell’essere più umile, così da riprodurlo in tutta la sua vitalità e in tutta la pienezza della sua esperienza.

* * *

La contrapposizione tra realismo e idealismo (da intendersi nel senso di idealizzazione della “realtà”, osservata o ricostruita) emerge anche da quei

⁹⁵ *WuB* 77/35-37: «er war rot geworden über dem Reden, und bald lächelnd, bald ernst, schüttelte er die blonden Locken. Er hatte sich ganz vergessen».

passi dell'epistolario in cui Büchner parla del *Danton*, l'unica opera creativa pubblicata in vita⁹⁶. Se prescindiamo dalle osservazioni che riguardano la vicenda editoriale del *Danton*⁹⁷, e se teniamo nel debito conto che il giovane studente sta scrivendo ai genitori con l'intento di giustificare le caratteristiche del suo dramma storico, non sarà difficile stabilire che gli argomenti teorici addotti in queste lettere sono assai vicini ad alcuni principi formulati da Lenz durante "la conversazione sull'arte".

Il rifiuto di idealizzare i personaggi della vicenda storica emerge subito dal primo dei due passi, là dove Büchner prega i genitori di tenere presente, nel giudicare il dramma, che egli ha dovuto «rimanere fedele alla storia e presentare gli uomini della rivoluzione così com'erano: sanguinari, dissoluti, energici e cinici»⁹⁸. L'«affresco storico», ribadisce Büchner (prima che una lacuna testuale interrompa di colpo il suo argomentare), «deve assomigliare al suo originale»⁹⁹, «non può essere», dirà in seguito, «né più morale né più immorale della storia stessa»¹⁰⁰.

È tuttavia solo nella seconda delle due lettere che il pensiero di Büchner si sviluppa – al di là delle sue proteste sull'edizione dell'opera – in una disquisizione più ampia, in un crescendo espositivo che ben presto supera anche i limiti della drammaturgia, così come la polemica di Lenz nei confronti di Kaufmann va ben oltre i confini dell'arte figurativa. L'autore drammatico, sostiene Büchner scrivendo ai genitori, sta al di sopra dello storiografo, perché – invece di presentare un'arida narrazione – ricrea la

⁹⁶ Si veda sopra, alla nota 1.

⁹⁷ Si veda F. Cercignani, *Georg Büchner e la ricerca dell'esperienza autentica*, in F. C. (cur.), *Studia theodisca III*, Milano, Edizioni Minute, 1996, pp. 79-81.

⁹⁸ *WuB* 267: «Das Ganze muß bald erscheinen. Im Fall es euch zu Gesicht kommt, bitte ich euch, bei eurer Beurteilung vorerst zu bedenken, daß ich der Geschichte treu bleiben und die Männer der Revolution geben mußte, wie sie waren, blutig, liederlich, energisch und zynisch» (Strasburgo, 5 maggio 1835). Nella seconda lettera Büchner osserva che non gli è possibile «fare di un Danton e dei banditi della rivoluzione degli eroi di virtù» (*WuB* 272: «Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen!», Strasburgo, 28 luglio 1835).

⁹⁹ *WuB* 268: «Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß» (Strasburgo, 5 maggio 1835).

¹⁰⁰ *WuB* 272: «[Das historische Drama] darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die Geschichte selbst» (Strasburgo, 28 luglio 1835). Si confronti anche una terza lettera alla famiglia, scritta da Strasburgo il primo gennaio 1836: «Disegno i miei personaggi così come li ritengo conformi alla natura e alla storia, e rido della gente che mi vuole responsabile della loro moralità o immoralità» (*WuB* 279: «Ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen»).

storia, introduce immediatamente nella vita di un'epoca, porge caratteri invece di caratteristiche, personaggi anziché descrizioni¹⁰¹. Come ogni vero artista, egli è tenuto a mostrare il mondo così com'è e non «come dovrebbe essere»¹⁰², è obbligato a distinguersi dai cosiddetti poeti idealistici, i quali «non hanno dato quasi nient'altro che marionette dal naso celeste e un pathos affettato» al posto di creature di carne e ossa, il cui dolore e la cui gioia siano condivisibili e il cui operare susciti ripugnanza o ammirazione¹⁰³.

Anche qui, come si può vedere, la polemica büchneriana non mira a propugnare uno sterile (e, in questo contesto, impossibile) realismo, bensì tende ad affermare quella vitalità e “possibilità di esistenza” che Lenz considera «l'unico criterio nelle cose dell'arte»¹⁰⁴. Non a caso, Büchner conclude la sua tirata contro i poeti idealistici citando scrittori che hanno ben poco a che fare con il realismo e che invece rappresentano, sia pure in maniera diversa, la grande creatività letteraria: «tengo molto a Goethe o a Shakespeare», egli scrive, «ma ben poco a Schiller»¹⁰⁵.

E se il nome di Schiller richiama l'idealismo elitario in genere¹⁰⁶ (mentre quello di Goethe rimanda a una figura almeno in parte apprezzata)¹⁰⁷, Shakespeare viene citato perché rappresenta la grandezza poetica e drammaturgica di un artista che sa ricreare la storia facendola rivivere nei suoi perso-

¹⁰¹ *WuB* 272: «Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gib» (Strasburgo, 28 luglio 1835). Si noti che il confronto tra lo storico e il drammaturgo sottintende anche un implicito confronto tra il narratore (Büchner) e il cronista (Oberlin): il primo è superiore al secondo perché ci offre personaggi vivi e non pure e semplici annotazioni.

¹⁰² Si veda sopra, alla nota 15.

¹⁰³ Si veda sopra, alla nota 31.

¹⁰⁴ Si veda sopra, alla nota 18.

¹⁰⁵ Si veda sopra, alla nota 23.

¹⁰⁶ Si noti che Büchner aveva una “venerazione condizionata” per Schiller. Si veda la testimonianza del compagno di scuola Friedrich Zimmermann in Fritz Bergemann (cur.), *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Francoforte, Insel, 1982 [1922], p. 553: «Bei der Verehrung Schillers hatte Büchner doch vieles gegen das Rhetorische in seinem Dichten einzuwenden».

¹⁰⁷ In un altro passo l'apprezzamento nei confronti di Goethe (ma non quello per Shakespeare) è certamente “condizionato”. Si veda sopra, alla nota 20.

naggi. Shakespeare è infatti l'unico che non deve arrossire davanti alla storia e che sa cogliere perfettamente la complessità della natura umana, è la sola eccezione – si legge in una lettera a Karl Gutzkow – alla regola che tutti i poeti sono, di fronte alla storia e alla natura, degli «scolaretti»¹⁰⁸.

Lo scrittore creativo (il “Dichter”) è dunque superiore a tutti gli altri, non già perché è “realistico”, bensì perché ricrea la situazione o la vicenda da cui prende spunto, perché muove dai dati della natura o della storia per rappresentare l'esperienza “autentica” dell'individuo così come viene rivisitata dall'autore. Il personaggio di una creazione letteraria concepita e composta secondo questi principi non potrà dunque essere in alcun modo “reale”: in primo luogo perché la “realtà”, perfino quella di un attimo, resta comunque inafferrabile e, in secondo luogo, perché la ricostruzione della complessa trama di impulsi, sensazioni, sentimenti, riflessioni e azioni che ha caratterizzato l'esperienza vissuta da un determinato soggetto non può essere del tutto fedele alla costellazione psichica e gestuale che l'esperienza in questione ha realmente prodotto nell'individuo. Ciò vale perfino – e lo si vede benissimo nell'opera di Christa Wolf – quando lo scrittore cerca di ricostruire la propria esperienza: chi “narra” non potrà mai pretendere di offrire la “realtà” di un episodio o di un periodo; potrà tutt'al più arrivare ad una «autenticità soggettiva»¹⁰⁹, vale a dire a una ricostruzione necessariamente non oggettiva (perché condizionata dai meccanismi psichici che falsano il ricordo) e pur tuttavia in qualche misura “autentica”, cioè ottenuta grazie alla genuina intenzione di rivivere quell'esperienza così com'è stata vissuta nella realtà.

Quando poi lo scrittore si prefigge di ricostruire un particolare momento del passato o del suo tempo cercando di riviverlo così com'è stato vissuto da un altro individuo, è ancor più evidente che non si può parlare di “realismo”. Da un lato, le fonti storiche o cronachistiche avranno già in qualche modo “falsato” la realtà; dall'altro, sarà praticamente impossibile ricostruire “dall'interno” l'esperienza vissuta dal personaggio o dai personaggi prescelti. Calarsi in un individuo più o meno “umile” per riprodurne l'esperienza interiore e penetrarne «l'essenza particolare»¹¹⁰ grazie ad una “amorevole simpatia” verso la natura umana può dunque significare sol-

¹⁰⁸ Si veda sopra, alla nota 24.

¹⁰⁹ Si legga Christa Wolf, «Die Dimension des Autors. Gespräch mit Hans Kaufmann», in Ch. W., *Lesen und Schreiben. Neue Sammlung*, Darmstadt e Neuwied, Luchterhand, 1981 (originariamente in «Weimarer Beiträge» 1974, 6), pp. 73, 75. Per ulteriori rimandi bibliografici si veda F. Cercignani, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf. «Der geteilte Himmel» und «Kassandra»*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1988, pp. 25-26.

¹¹⁰ Si veda sopra, alla nota 64.

tanto che lo scrittore calerà nel personaggio la propria costellazione psichica e la propria esperienza, cercando di ricostruire la vicenda dell'individuo prescelto non già con la vana speranza di offrire un personaggio "reale", bensì con la consapevolezza di proporre un individuo e un'esperienza in modo tale da rispettare i canoni di una "autenticità soggettiva" che qui – dove l'esperienza appartiene, almeno formalmente, a un altro individuo – potremmo chiamare "autenticità prospettica", vale a dire un modo di porsi nei confronti della creazione letteraria che consente una ricostruzione necessariamente inquadrata nella prospettiva dello scrittore e pur tuttavia in qualche misura "autentica" grazie alla genuina intenzione di rivivere e di far rivivere quell'esperienza, oggettivamente estranea, proprio così come lo scrittore stesso la riviverebbe.

Se dunque è vero che Büchner nega all'idealismo (che falsifica la realtà da imitare) la possibilità di porsi a fondamento della creazione artistica, è altrettanto innegabile che il drammaturgo assiano respinge il realismo da un punto di vista teorico (perché lo considera incapace di svelare l'essenza delle cose) e non lo accoglie di fatto nemmeno nella prassi compositiva. Quanto alla sua personale posizione tra i due estremi, dovremo dire che nelle sue opere il superamento della contrapposizione tra idealismo e realismo avviene grazie a quello che potremmo chiamare "prospettivismo", cioè la capacità di muovere dai dati della "realtà" offerta dalla storiografia o dalle cronache per cercare di rappresentare l'esperienza autentica dell'individuo così come viene rivissuta dall'autore.

Questo modo d'intendere la rappresentazione artistica non emerge solo dal dramma storico *Dantons Tod*, dalla commedia *Leonce und Lena* e dal dramma incompiuto noto come *Woyzeck*. Si afferma anche nel *Lenz*: sia perché Büchner rivive lo sconvolgimento psichico del drammaturgo baltico assimilandolo in qualche misura ai propri turbamenti¹¹¹, sia perché – reinterpretando le riflessioni estetiche di Lenz¹¹² – Büchner riprende dalla

¹¹¹ Si veda F. Cercignani, *Georg Büchner e l'incubo della follia*, in F. C. (cur.), *Studia theodisca IV*, Milano, Edizioni Minute, 1997, spec. pp. 210-211.

¹¹² Le posizioni estetiche di Georg Büchner in rapporto a quelle di Michael Reinhold Lenz sono state discusse più volte e secondo le impostazioni più svariate. Qui basterà citare Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, pp. 84-88; Roberto Rizzo, *La concezione dell'arte in Büchner e in Lenz. Appunti per un parallelismo poetico*, in «Spicilegio Moderno» 3 (1974), pp. 81-110; Roberto Rizzo, *Strutture, linguaggio e caratterizzazioni tipologiche nel teatro di Lenz e Büchner*, Sala Bolognese, Forni, 1976; Roberto Rizzo, «*Ich verlange in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins ...*». *La concezione dell'arte in Büchner e Lenz*, in F. Cercignani (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, pp. 125-155. Per una puntigliosa e spesso negativa presentazione critica degli studi specifici

figura storica dello “Stürmer” soltanto ciò che condivide e che dunque si armonizza con la propria prassi compositiva e con altre considerazioni che, come abbiamo visto, ricorrono in altre opere o nell’epistolario.

Ma c’è di più. Il procedimento creativo büchneriano si afferma perfino negli esempi addotti da Lenz per illustrare quella che possiamo tranquillamente chiamare la sua concezione dell’arte così come la rivive l’autore. Nel proporre i due dipinti olandesi, Büchner fa sì che Lenz parta da una vicenda, da un episodio, da una scena, ce lo presenta come immedesimato nel personaggio o nei personaggi, nel senso che Lenz – al pari di Büchner nella prassi artistica – cerca di rivivere la loro esperienza secondo il proprio modo di sentire, secondo un “prospettivismo” che non ha nulla in comune né con il “realismo” – che non sa cogliere l’essenza della natura e della storia – né con l’“idealismo”, che pretende di trasfigurare il mondo fisico e, potremmo aggiungere, anche la storia o la cronaca. E il fatto che il narratore interno adotti un procedimento creativo assai vicino a quello del narratore esterno rappresenta un’ulteriore conferma che il “prospettivismo” di cui abbiamo parlato deve essere riconosciuto come elemento costitutivo della poetica büchneriana.

in lingua tedesca si veda ora Schwann, *Implizite Ästhetik*, pp. 123-127 *et passim*. Più in generale, Schwann (pp. 122-123 e 127-134 *et passim*) rivisita anche gli studi che riguardano i possibili influssi esercitati su Büchner da Diderot, Goethe, Hegel, Victor Hugo e altri.

Clemens Götze
(Berlin)

*Erinnerungsmodi in Dramen
von Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard*

1. Einleitung

Elfriede Jelineks postmodernes Meta-Theater steht dem vermeintlich konservativen Theaterverständnis Thomas Bernhards diametral entgegen. Beide Konzepte verbindet ein komplexes Sprachgefüge interaktionaler Kommunikationsstrukturen, das auf der Ohnmacht einer verbalen Kontaktschwäche basiert. Die sprachlichen Grundfesten werden attackiert, demontiert und instrumentalisiert. Was bei Bernhard noch in regulativ angelegten Sprechstrukturen verläuft, die den Hauptfiguren das Monologisieren ermöglicht und ihre Mitspieler zu Stichwortgebern degradiert, gestaltet Jelinek als Komposition von Sprachpartikeln und lässt damit innerfigürliche Perspektiven verwischen, sodass es dem Rezipienten oft nur mehr schwer möglich ist, den gesprochenen Text eindeutig dem Urheber (Sprecher) zuzuordnen. Damit wird gleichsam eine auktoriale Erzählsituation auf dem Theater geschaffen, die dem eigentlichen Bühnengeschehen zuwider läuft und tradierte Wirkungsweisen hinterfragt und in neue Kontexte zu stellen vermag.

Neben der vermeintlich gegenseitigen Ausschließlichkeit der Theaterkonzepte beider Autoren verbindet Jelinek und Bernhard ein weiterer Aspekt in ihrem dramatischen wie auch gesamtwerkgeschichtlichen Schaffen: Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung, insbesondere im Hinblick auf die Zeit des Nationalsozialismus. Thomas Bernhard, Jahrgang 1931, hat den Austrofaschismus und Nationalsozialismus in Österreich und auch Deutschland als Kind auf grausame Weise kennen gelernt, die Verdrängungsmechanismen der Zweiten Republik Österreich nach 1945 miterlebt. Vielleicht auch gerade wegen seiner frühkindlichen Erfahrungen hat ihn dieses Thema bis zu seinem Tod im Jahr 1989 nie losgelassen. Elfriede Jelinek, 1946 in der Steiermark geboren, gehört zu jener Nachgebo-

renen-Generation, die im Zuge der 68er-Bewegung die Vergangenheit aufzuarbeiten begann, ohne selbst direkt mit der NS-Zeit in Berührung gekommen zu sein. Ein Alters- und Erfahrungsunterschied von 15 Jahren bedeutet damit nicht per se eine positionelle Entgrenzung, sondern bildet vielmehr eine höchst interessante Folie der Selbstbespiegelung beider Autoren, die bei der folgenden Untersuchung der «Erinnerungs-Dramen» eine Rolle spielen wird. Es wird zu zeigen sein, inwieweit sich die Texte Bernhards und Jelineks annähern, Korrespondenzen eingehen, und welcher Stellenwert dabei den jeweiligen Erinnerungsmodi zuteil wird. So kann auch herausgestellt werden, dass Jelineks dramatisches Schaffen weitaus stärker in der österreichischen Literatur verhaftet ist als bislang angenommen und demgemäß eine Fortführung literarischer Tradierung bedeutet, die an Thomas Bernhards Österreichbilder anknüpft und über seine Zeit hinausragt.

2. *Der deutsche Mittagstisch – Erinnerung als Familiendramolett*

Thomas Bernhards Kurzdrama *Der deutsche Mittagstisch* von 1978 trägt den ironischen Untertitel: «Eine Tragödie für ein Burgtheatergastspiel in Deutschland» (DM: 107). Diese Unterschrift klingt wie eine Parodie auf den Anspruch eines Staatstheaters, dessen Aufgabe es letztlich sein will, Menschen Kultur näher zu bringen und dabei selbst zeitkritisch zu sein. Mit anderen Worten würde also das österreichische Staatstheater mit diesem Stück – zumindest dem Titel nach zu urteilen – Kritik an den Essgewohnheiten der Deutschen üben. Scherzhaft und selbstironisch liest sich dieser Text¹. Entsprechend siedelt Bernhard seine überaus künstliche Szenerie an, ohne eindeutige zeitlich eingebettete Basis entfaltet er das Mittagessen einer deutschen Familie im bundesrepublikanischen Kontext.

Der Text beginnt mit den aufbrausenden Worten der Mutter «Ihr müßt euch Zeit nehmen» (DM: 109), und zwar «[z]um Essen» (DM: 109). Kurz darauf zeigt sich, dass die zu verspeisende Suppe von «Nazis» verseucht ist. Das Sich-Zeit-Nehmen heiße also, sich Zeit zu nehmen, um die «Na-

¹ In seinem kurzen Vorwort zu diesem Dramolett berichtet Bernhard über die Entstehung des Textes folgendes: «Ich habe den ganzen Tag gefaulenzt und nichts getan und wie ich vor einer halben Stunden nach Hause gekommen bin, habe ich [...] die Gelegenheit ergriffen, wenigstens dieses deutsche Silvesterdrama zu schreiben. Ich hatte genau siebzehn Minuten dafür gebraucht. Ich hoffe sehr, mit diesem Drama endlich ein solches für alle Deutschen geschrieben zu haben. Wie Sie wissen, bestätigt die Regel die Ausnahme». Zitiert nach Jens Dittmar (Hg.): *Thomas Bernhard Werkgeschichte*, Frankfurt am Main 1990, S. 204.

zis» zu verzehren, also auch um den Nationalsozialismus zu verstehen². Was genau bedeutet dieses Verstehen? Bezieht es sich auf die Perspektive der Nachgeborenen, in dem Sinne, dass es darum geht, die schrecklichen Gräueltaten der Nationalsozialisten zu begreifen, damit sich solche nicht wiederholen können, oder geht es darum, den Familienmitgliedern die Nazi-Ideologie gewissermaßen einzuimpfen, indem man sie mit der Suppe füttert? In Anbetracht der Erinnerungsproblematik erscheint dies fast unglaubwürdig, geht es doch bei Bernhard um das Aufzeigen von Verdrängungsmechanismen³.

Mit dem Aufgreifen des Mutter-Topos («Denkt an eure Mutter ...» DM: 109) wird auf die Eltern-Generation verwiesen, wodurch die Vergangenheitsproblematik in der deutschen Geschichte gegenwärtig wird⁴. Beinahe klingt es, als solle es heißen: denkt an eure Mutter, nehmt euch Zeit für das Essen, denn eure Mütter haben das nicht getan und mussten es «büßen». Gerade bei einer Suppe ist die Gefahr groß, dass sie einfach hinuntergeschluckt wird, ohne dass man wirklich etwas davon schmeckt. Kein einziges Mal wird gesagt, wonach die Suppe schmeckt, stattdessen «findet einer einen Nazi in der / Suppe» (DM: 113). Dieser Moment ist buchstäblich das berühmte Haar, welches einem den Appetit verderben kann. Der «Nazi» steht für die Vergiftung der «guten alten Nudelsuppe» (DM: 113)⁵. Da die Nationalsozialisten aber so sehr das Deutschtum hochhielten, morden sie sich gewissermaßen selbst, oder zumindest doch einen Teil ihrer eigenen Identität. Anders herum betrachtet, bedeutet dies, dass wirklich alles, selbst die profane Nudelsuppe, vom Nationalsozialismus durchdrungen und damit verdorben ist. Für den Erinnerungskomplex sind dies keine guten Voraussetzungen. Oder eben gerade doch, aufgrund der Allgegenwärtigkeit?

Diese skurrile Szene mit einer fast hundertköpfigen Familie an einem Mittagstisch ist bildlich schon massiv überspitzt dargestellt und bühnen-

² Insofern steht diese deutsche Familie auch für die «Volksgemeinschaft», die den Nationalsozialismus «verdauen» muss. Die Zeit, welche die Mutter zum Verdauen der NS-Vergangenheit einfordert, ist jedoch bereits abgelaufen. Jedenfalls suggeriert dies Bernhards drastische Darstellungsweise, die geradezu eine Diskussion herausfordert.

³ Dazu Hermann Helms-Derfert: *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln u.a. 1997.

⁴ Überdies kann dieser Ansatz als Replik auf den Mutter-Topos im Nationalsozialismus gelesen werden, der insbesondere in der Propaganda des Regimes von großer Bedeutung war.

⁵ Vgl. auch Stefan Krammer: «redet nicht von Schweigen ...». Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards, Würzburg 2003, S. 169.

technisch kaum zu realisieren. Dennoch versucht Bernhard ein Bild entstehen zu lassen, wie es tagtäglich möglich wäre: die Auseinandersetzung um die Vergangenheit entbrennt, als alle Familienmitglieder zusammen kommen. Der Rechtfertigungsdruck der Eltern Bernhard – diese Namensgleichheit mit dem Autor kann als Selbstironie gelten – vor ihren Kindern und Enkeln⁶ wird so groß, dass sie sich dagegen wehren, mit ihrer Vergangenheit konfrontiert zu werden, doch der Verdrängungsmechanismus wird durch die «Nazis» in der Suppe zunichte gemacht⁷. Der Erinnerungsmodus heißt hier schlicht «Verdrängung». Es soll sich – ginge es nach den Eltern – gar nicht erinnern werden, nur wird das durch die kritische Nachgeborenen-Generation gewissermaßen hintertrieben. Das Resultat, wie in vielen Bernhard-Stücken mit dem Thema Verdrängungsproblematik⁸, ist der Tod: die Mutter wird durch Mitwirkung der gesamten Familie erwürgt. Wie sooft bei Bernhard «steht hinter dem Tod der Nationalsozialismus als Motiv für den Untergang»⁹.

Die Mutter ist die einzige ambivalent angelegte Figur des Textes und Trägerin und Medium des Erinnerungsmodus. Einerseits produziert sie jeden Tag die «Nazisuppe», weil es ja keine Nudeln mehr zu kaufen gibt, wie sie beklagt. Andererseits ist sie die einzige in der Familie, die gewissermaßen stellvertretend für die Nachgeborenen-Generation anklagt: «Schließlich habt ihr ja alle / den Nationalsozialismus mit / dem Löffel gegessen» (DM: 113). Bernhards Bild ist äußerst ambivalent wie der gesamte Text, denn es wird keineswegs danach gefragt, was ein alternativer Ausweg aus der Geschichte hätte sein können. Stattdessen erinnert dieses Bild daran, den Nationalsozialismus mit der Muttermilch eingesogen zu haben¹⁰. Unreflektiert bleibt unterdessen die Perspektive der jungen Generation, die ja buchstäblich auf die Muttermilch angewiesen waren. Diese Form der Po-

⁶ Hier bedient Bernhard den Mythos der «Volksgemeinschaft», indem er sein Figurenensemble generationenübergreifend anlegt und um einen großen Tisch versammelt, womit er damit erneut einen weiteren Topos des Nationalsozialismus karikiert, wie zuvor bereits am Beispiel der Mutter-Figur angesprochen.

⁷ Kramer: *Semiotik des Schweigens* [Anm. 5], S. 169.

⁸ Auch in *Vor dem Rubestand* (1979) und *Heldenplatz* (1988) endet die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit mit dem Tod, Höller erleidet einen Herzanfall, Professor Schusters Witwe bricht unter dem Geschrei der Massen vom Heldenplatz zusammen.

⁹ Kramer: *Semiotik des Schweigens* [Anm. 5], S. 170.

¹⁰ Vgl. Irmtraud Götz von Olenhusen: «Nazisuppe» oder: Pathologie der Erinnerung. Thomas Bernhards Dramen und die Geschichtskultur. In: Franziska Schöblier u. Ingeborg Villingner (Hg.): *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2002, S. 230-245, [hier S. 233].

lemik bezieht sich auf die Einseitigkeit des Erinnerns nach 1945 und ist indirekte Kritik an dieser Erinnerungspraxis, deren Modus gleichsam auf die Monomanie der NS-Ideologie bezogen werden kann. Letztlich töten alle die Mutter, und damit nicht nur die Köchin der «Nazisuppe», sondern auch die offensichtlich unbequeme Stimme, die den nie verklingenden Vorwurf ertönen lässt, die Frage nach der Selbstschuld zu stellen.

Von einer Aufarbeitung der Vergangenheit kann in dieser deutschen Familie noch lange nicht die Rede sein. Die Mutterfigur fingiert das deutsche Gewissen¹¹. Doch diese Diagnose ist nur teilweise haltbar, denn Frau Bernhards Rede wird auch ironisiert. «Mein Gott wie ich mich / schäme / Wie Scheel» (DM: 112). Diese Scham ist natürlich nicht ernst gemeint, sondern rekuriert auf die mangelhafte Erinnerungsfähigkeit einiger bundesdeutscher Politiker, gesteigert durch die jüngste Urenkelin, die das Beispiel Carstens laut ins Spiel bringt. Übrigens ist es erstaunlich, dass diese zwei Einschübe von den beiden einzigen weiblichen Figuren vorgenommen werden. Ist dies Indiz für das spezifisch weibliche Gewissen bzw. einen weiblichen Erinnerungskomplex? Dem steht wiederum das Frauenbild in diesem Text gegenüber, das mit Frau Bernhards Äußerung «Hört auf mit der Politik / eßt die Suppe» (DM: 111) als relativ unpolitisch gezeichnet wird¹². Jedoch verkehrt sich der vermeintlich harmlose Satz ins Gegenteil; wenn man sich vor Augen führt, dass die Suppe am Tisch ja eine «Nazisuppe» ist, und die Familie bestimmend aufgefordert wird, diese zu essen. Sie «infizieren» sich dadurch also noch mehr mit der «Nazi-Problematik». Interessant ist auch die Anmerkung des Autors an die Namen Scheel und Carstens: «Oder ein anderer entsprechender Bundespräsident» (DM: 112). Dieser Seitenhieb macht überdeutlich, dass der Nationalsozialismus in Deutschland noch lange nicht tot war¹³. Krammer hat darauf hingewiesen, dass sich Bernhard durch die Namensgebung der Familie selbst mit in den Komplex der Erinnerungsproblematik einbezieht und dass er diesen auch deshalb explizit auf Deutschland bezieht, weil die Diskussion um die deutsche Vergangenheit im Gegensatz zu der in Öster-

¹¹ Zwar heißt das Mini-Drama *Der deutsche Mittagstisch*, es kann aber natürlich auch auf das kollektive «schlechte» Gewissen des Nachkriegsösterreich bezogen werden.

¹² Hier grenzt sich Bernhards Text vom NS-spezifischen Mutter-Topos ab, der tatsächlich hochpolitische Brisanz in der Propaganda besaß. Daher muss die Äußerung der Mutter als Schutzmechanismus gewertet werden.

¹³ Einen ähnlichen Effekt hat das Wortspiel Urenkel vs. Ururenkel (DM: 111). Die Austauschbarkeit der Ahnen verbunden mit der nationalsozialistischen Gesinnung des jeweiligen Bundespräsidenten lässt wenig Hoffnung auf Besserung und ein Wegkommen von der Vergangenheit.

reich bereits an der Tagesordnung war¹⁴. Somit wird auch das folgende Bild erklärbar: solange Herr Bernhard die «deutsche Vaternazihose» (DM: 112) anhat, und es statt Nudeln nur Nazis zu kaufen gibt, wird die Gesinnung der Deutschen keine Veränderung erfahren können. Ob der gewalttätig herbeigeführte Tod der Mutter daran etwas ändern wird, bleibt fraglich.

Die kurze Szene ist aufgeladen von politischer Provokation und beißendem Spott, etwa wenn es heißt: «Die Deutschen sind alle Nazis» (DM: 111). Der Text verschließt sich einer eindeutigen Interpretation je weiter man sich ihm nähert. Dennoch ist er hinsichtlich der Erinnerungsmodi äußerst aufschlussreich, da hier ein satirisches Geflecht aus Schuldzuweisungen, Selbstbezeichnungen und Verdrängung vorgeführt wird, welches in seiner Komplexität durchaus einem diskursiven Modus entspricht.

3. *Vor dem Rubestand – Erinnerungstopologie als Rollenspiel*

Was man in Bernhards Stück *Vor dem Rubestand* von 1979 vergeblich sucht, ist die Ruhe. Das Stück verhandelt eine Geschwisterkonstellation, bei der zwei der Geschwister inzestuös und paranoisch ihrem alten Ideal des Nationalsozialismus huldigen und in Rollenspielen ihre Macht gegenüber der an den Rollstuhl gefesselten Schwester demonstrieren. Dabei handelt es sich um den als Höhepunkt zu verstehenden Geburtstag Heinrich Himmlers, der alljährlich in stiller Eintracht und ohne das Wissen der Außenwelt begangen wird. Der Abend ist ein nach strengen Regeln verlaufendes Rollenspiel. Dazu werden die Bühne hergerichtet und die Kostüme angezogen¹⁵. Es geht den Figuren tatsächlich um das Eintauchen in eine Welt der Vergangenheit, die Rekonstruktion des Gestern, das sie als die bessere Welt empfinden. Die Thematisierung der Verbrechen des Nationalsozialismus kommt dabei erwartungsgemäß nicht vor, da der Protagonist Rudolf Höller jenem typischen Verdrängungsmechanismus erliegt, der für die Täter der NS-Zeit geradezu signifikant war: Mit Sätzen wie «aber ich habe kein schlechtes Gewissen», «Ich habe nur meine Pflicht ge-

¹⁴ Vgl. Kramer: *Semiotik des Schweigens* [Anm. 5], S. 171. Vor diesem Hintergrund übt Bernhards Text auch Kritik an den Zuständen in Österreich, die eine Auseinandersetzung mit der eigenen faschistischen Vergangenheit zu dieser Zeit nicht erkennen ließ.

¹⁵ Dieser Ankleidungstopos ist in vielen Texten Bernhards präsent, derartige Ankleidungsszenen mit Expositionscharakter machen die Texte zu wahren «Investiturkomödien». Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: «Komödientragödien». Zum dramatischen Spätwerk Bernhards. In: Franz Gebesmair u.a. (Hg.): *Bernhard-Tage* Ohlsdorf 1994, Weitra 1994, S. 74-98, [hier S. 88].

tan» (TBW 18: 71) oder «was ich getan habe dazu war ich gezwungen» (TBW 18: 89) rechtfertigt er seine Tätigkeit als Lagerkommandant wie eine aufgezwungene Rolle. Was hier erinnert wird, ist nicht die Funktion des Täters, sondern lediglich dessen Rolle. Höller gibt während des Rollenspiels nicht nur den Nationalsozialisten, er nimmt auch die Rolle des «Verharmlosers» an, wenn es darum geht, die Erinnerung aufzurufen. Dabei weiß er unterbewusst sehr wohl, dass er ein Verbrecher war, wozu sonst würden derartige Scheinrechtfertigungsversuche dienen sollen. Bemerkenswert ist allerdings, dass die Höllers trotz der Rolleneinnahme durchaus noch zur kritischen Reflexion fähig sind, so auch Vera:

Es ist Rudolfs Wahn / den Tag zu feiern [...] Natürlich ist es eine
Verrücktheit / daß er daran festhält / aber warum sollte ich ihm das
Spiel verderben / Wir müssen zu ihm halten / wer weiß was noch
kommt / Wir sind eine Verschwörung / wenn es ihm so viel gibt
(TBW 18: 32).

Diese ambivalente Meinung lässt auch Rückschlüsse über den Charakter Veras und ihr Erinnerungsvermögen zu. Ihre emotionale Abhängigkeit von Rudolf bringt sie dazu, ihm zum Gefallen dieses «alljährliche Theater» mitzuspielen. Auch sie ist sich ihrer und damit der nationalsozialistischen Vergangenheit durchaus bewusst, doch durch ihre Abhängigkeit zum Patriarchenbruder läuft ihre Erinnerung gefiltert ab. Rudolf¹⁶ und Vera sind nicht vergessen könnende Akteure, ihre Schwester Clara ist eine nicht vergessen wollende Antagonistin.

Auf diese Weise ist jede der drei Figuren ein Einzelspieler: Rudolf als unentdeckter Anhänger des Nationalsozialismus, der in seinem ideologischen Wahn Himmler stilisiert und ihn verherrlicht. Vera, deren Bruderliebe groteske Züge angenommen hat und die von ihrer Schwester mit den Worten «[a]ber die Perversität von dir ist viel größer / als die von Rudolf» (TBW 18: 34) bedacht wird. Schließlich Clara, die als «verkrachte» Antagonistin ironischerweise im Rollstuhl sitzt und scheinbar in kaum einer Weise Widerstand zu leisten imstande ist. Der einzige Punkt, an dem sie sich begegnen, ist das «Spiel» zur Geburtstagsfeier für Himmler¹⁷. Zwar bilden sie scheinbar und nach außen hin eine Familie, bei genauerer Be-

¹⁶ Nicht zufällig erscheint auch die Namensähnlichkeit Höllers zu Rudolf Hess. Überdies steht der Name Höller in gegensätzlicher Position zu dem Heinrich Himmlers.

¹⁷ An anderer Stelle habe ich bereits auf das drastische Kommunikationsproblem des Geschwistertrios hingewiesen, das dem in *Ritter, Dene, Voss* ähnelt. Vgl. Clemens Götze: «Die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen». Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards, Marburg 2009, S. 64ff.

trachtung entpuppt sich aber jede der Figuren als Einzelkämpfer, die gegen den Spielpartner agiert. Es geht permanent darum, die eigene Position als die Richtige herauszustellen und dem Gegenpart aufzunötigen. Da sich aber alle drei Geschwister argumentativ nicht überzeugen können, müssen sie dies gewaltsam verbal oder auch körperlich tun.

Die Geschwisterbeziehung besteht dabei einerseits auf der Ebene der Realität und andererseits auf jener des Rollenspiels.¹⁸ In beiden Fällen wird sie durch die Autonomie der Figuren unterlaufen, beispielsweise in den Auseinandersetzungen Veras mit Clara, oder in deren Schweigen. Es kommt zur Trennung der Erinnerungsleistung, wie sie sich auch in der antagonistischen Geschwisterbeziehung ausdrückt. Da die Kommunikation der Geschwister untereinander Abbild einer von der Vergangenheit geprägten, äußerst problematischen Beziehung ist und die wenigen Widerworte Claras durchaus als Opposition zu Vera und Rudolf zu verstehen sind¹⁹, wird mit dieser Figur gewissermaßen ein moralischer Gegenpart zum nationalsozialistisch infiltrierten Erinnerungsmodus installiert, auch wenn diese Gegner-Figur in ihren Positionen an vielen Stellen ignoriert wird: «Es ist ja alles nicht ernst zu nehmen was sie sagt» (TBW 18: 96). Dennoch erreicht sie durch die Wirksamkeit ihrer Worte eine verbale Opposition und passive Resistenz, die sich konsequent dem Erinnerungsmodus der Geschwister verweigert, diesen in Frage stellt und letztlich sogar den Zusammenbruch des Bruders herbeizuführen imstande ist. Als Reibungspunkt in der geschwisterlichen Beziehungskonstellation verdeutlicht die Figur Claras ebenfalls, dass es im Nachkriegsdeutschland auch kritische Stimmen gab, die das Verschweigen der Schuld und die damit einhergehende «Reinwaschung» nicht hinnehmen wollten.

Ganz gleich ob die Erinnerungsleistung durch einen Gegenpart gestört und manipuliert wird, ungeachtet dessen bleibt doch das konstituierende Moment dieses Komplexes das Rollenspiel der Geschwister. Da es letztlich darum geht, wer sich «richtig» erinnert, entbrennt unter den Geschwister ein wahrer Machtkampf um die Erinnerung, der auch daran gipfelt, dem anderen – hier Clara – vorzuwerfen, er sei «wirklichkeitsfremd / zersetzend / undankbar (TBW 18: 20). Dabei wird deutlich, dass Vera eine

¹⁸ Hans Höller verweist bezüglich der Figurenkonstellationen sogar auf zwei verschiedene Rollenspiele, einerseits das tatsächliche Spiel anlässlich des Geburtstagsfestes und andererseits die Rollenfixiertheit der drei Geschwister im realen Leben, die seit der Kindheit bestehen. Vgl. Hans Höller: *Thomas Bernhard: Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele*. In: *Interpretationen: Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd.2, Stuttgart 1996, S. 239-259, [hier S. 247].

¹⁹ Vgl. Kramer: *Semiotik des Schweigens* [Anm. 5], S. 120.

andere Wirklichkeit für ihre Schwester postuliert, als die, welche sie selbst wahrnimmt. Die terminologische Nähe zur NS-Propaganda belegt, um welche Wirklichkeit es sich handelt. Im Rollenspiel wird aber noch eine weitere Komponente deutlich: Es gibt in diesem Spiel der nationalsozialistischen Ideologie entsprechend nur Gut oder Böse, Schwarz oder Weiß.

Für die Erinnerungsleistung der Figuren hat das fatale Folgen, denn es kann nur vor dem Hintergrund dieser Gegensätzlichkeit erinnert werden. Jedwede Relativierung würde das Gebäude ins Wanken bringen, das Spiel brechen, den Sinn fragwürdig machen. Daher sind die Höllers-Geschwister auch so gefangen in ihren Strukturen, die sie jahrzehntelang so praktizieren und dies auch weiter so täten, würde Rudolf am Stückende nicht zusammenbrechen. Abzulesen ist dies auch an der Sprechkonstellation der Figuren. Während Vera und Rudolf in ihren Rollen die scheinbar nicht enden wollende Rede zugeteilt wird, muss sich Clara mit Schweigsamkeit begnügen. Schweigen wird in *Vor dem Rubestand* jedoch als äußerst ambivalentes Mittel historischer Wirksamkeit vorgeführt. Reden dagegen wird zum Mittel der Auferstehung einer vergangenen Zeit, die von den Figuren Vera und Rudolf glorifiziert wird. Wenn also in *Vor dem Rubestand* vom Schweigen²⁰ die Rede ist, bedeutet das nicht das Verschweigen eines historischen Zeitabschnittes, um sich damit nicht auseinandersetzen zu müssen, sondern die Verweigerung einer Erinnerungshaltung, die nicht in der Lage ist, die historischen Zeitläufe der Gegenwart adäquat zu interpretieren.

Stattdessen wird mit dem Rollenspiel und dem Erinnerungskomplex die Zeit des Nationalsozialismus künstlich wieder hergestellt. Indem die Höllers ein Fotoalbum aus vergangenen Tagen anschauen und über die Vergangenheit reden wird diese gleichsam zur gespürten Gegenwart. Nicht genug damit, dass ihr Rollenspiel der NS-Zeit huldigt, das Erfreuen an den Bildern von damals tut dies auf einer zweiten Ebene. Die Künstlichkeit ihres Rollspiels wird mittels der Fotos gewissermaßen «über-tüncht»; das Loch zwischen Spiel und Realität ausgefüllt. Durch die Spielintensität können zumindest Vera und Rudolf kaum mehr zwischen Spiel und Wirklichkeit unterscheiden. Augenfällig wird dies beispielsweise darin, dass Vera die Schwester als Sozialistin bezeichnet und sagt: «dich hätten sie längst verhaftet / eingesperrt abgeurteilt»²¹ (TBW 18: 27).

²⁰ «Ihr Schweigen überführt die Rede der Protagonisten der Hohlheit und Lüge». Schmidt-Dengler: «Komödientragödien» [Anm. 15], S. 89.

²¹ Als Bernhard das Stück 1978/79 verfasste, regierte in der Bundesrepublik die SPD, sowie auch im benachbarten Österreich zwischen 1971 und 1983 die SPÖ mit einer absoluten Mehrheit regierte.

Das Geschichtsbild der Figuren in diesem Stück ist geprägt von einer Erinnerungstopologie der Verdrängung und Leugnung historischer Tatsachen. In *Vor dem Rubestand* wird Geschichte als Rollenspiel inszeniert, das wiederum vom Ernst der Gegenwart eingeholt wird. Die Tragik der Figuren liegt darin, «dass sie die Fesseln nicht lösen können, obgleich sie sie erkennen»²². Erinnerung kann damit nichts Positives mehr bewirken, da stets nur das ewig Gestrige als erstrebenswert betrachtet wird. Der Versuch, die nationalsozialistische Vergangenheit zu konservieren und als Rollenspiel künstlich zur Gegenwart zu machen, scheitert auch, weil die Zeitläufe nicht vollständig ausgeschaltet bzw. ignoriert werden können. Die Figuren leben in einer gegenwärtig gemachten Vergangenheit, die bestimmte historische Ereignisse wie beispielsweise das Ende des Nationalsozialismus zwar erlebt, aber fehlinterpretiert hat. Geschichte wird unter der Prämisse, dass die Vergangenheit besser war, erzählt, und nicht unter dem Vorzeichen eines Prozesses der Veränderung. Jedweder Veränderung wird das Ideal des Vergangenen entgegengesetzt. Um die Erinnerung an Vergangenes aufrecht zu erhalten, bedient sich Vera sogar der Annahme des väterlichen Duktus, wodurch sie doppelt (Vater und Bruder) fremdbestimmt ist. Die Gespräche kreisen im Wesentlichen darum, die Gegenwart zugunsten der Spielwirklichkeit auszusperren, um das verlorene Ideal des Nationalsozialismus ungestört schönreden zu können. Zugunsten der stagnierenden Erinnerungsmodi wird Geschichte von den Figuren nicht als Prozess der Veränderung begriffen. Historischer Wandel findet nur dort statt, wo sie vor der Folie der NS-Vergangenheit betrachtet werden kann. Dies zeigt sich auch an Höllers bizarrer Vita. Er verdrängt nicht nur seine Verbrechen, er spielt sich auch als großer Retter auf, stellt sich auf eine Stufe mit seinem Idol Himmler. Insofern führt er nicht nur das Gedankengut des Nationalsozialismus weiter, sondern er handelt auch im Sinne der Ideologie. Um die irdische Hölle der Lebenswirklichkeit zu überwinden, versuchen die Höllers, sich in Scheinwelten zu flüchten, was als Übergangslösung dienen soll. Sie sind sich sicher, dass die Zeit kommen wird, in der sie sich zu ihren nationalsozialistischen Gedanken wieder frei bekennen können: «RUDOLF: Warte nur ab / die Zeit kommt wo wir es wieder zeigen können» (TBW 18: 129). Das fehlende Schuldeingeständnis von Rudolf und Vera belegt die Unfähigkeit, Geschichte und die eigene Biographie zu begreifen und zu bewerten. Dabei sind beide Figuren gera-

²² Klaus von Schilling: Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard, Tübingen 2001, S. 145.

dezu besessen von ihren Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus: «Die Erinnerung kann uns niemand nehmen / was unverlierbar ist / ist die Erinnerung» (TBW 18: 127). Geschichte wird also durchaus erinnert, nur nicht zum Zwecke der Aufklärung oder des Erkenntnisgewinns. Stattdessen zeigen die Höllers wie die Verklärung von Geschichte funktioniert. Mithilfe der Inszenierung eines Spiels soll es gelingen, die alten Strukturen, wie sie Vera und Rudolf aus der Zeit vor 1945 kannten, wieder herzustellen und zumindest für diesen einen Höhepunkt des Jahres aufleben zu lassen.

Auffällig bezüglich des Erinnerungsmodus ist auch die Tatsache, dass die Abweisung der Schuld mitunter brüchig ist, nachdem die Figur dies erkannt hat, aber sofort überspielt wird. «[J]etzt fangen sie wieder an im Schmutz zu wühlen / trachten anständigen ordentlichen Menschen nach dem Leben», behauptet Vera (TBW 18: 59). Hierin zeigt sich durchaus ein Bewusstsein für Unrecht und Schuld, es gibt also eine als «Schmutz» bezeichnete, dunkle Vergangenheit, die bestimmten Menschen zum Verhängnis werden kann. Vera verleugnet dies aber vor sich selbst, indem sie die rehabilitierten Verbrecher – und damit auch Rudolf – als rechtschaffene, unbescholtene Bürger bezeichnet. Diese Durchbrechung des Spiels und damit auch des Geschichtsverständnisses belegt das im Verborgenen bestehende Bewusstsein für die Realität, die unaufhörlich negiert und umgedeutet wird. Gleichwohl entwickelt Höller einen Rechtfertigungszwang und beweist damit unbewusst das eigene Schuldbewusstsein, das einem Schuldeingeständnis gleichkommt²³.

Wer hätte das gedacht Vera / So ändern sich die Zeiten / Zuerst zehn Jahre im Kellerloch versteckt / von dir und von Clara versteckt / und dann auf einmal dieser Aufschwung / Ich habe kein schlechtes Gewissen / Ab und zu wird mir die Luft zu dick das ist wahr noch heute / aber ich habe kein schlechtes Gewissen / da müßten alle ändern zuerst ein schlechtes Gewissen haben / Ich habe nur meine Pflicht getan (TBW 18: 70f.)

Dieses Argument der Pflichterfüllung dient nicht nur der Schuldentlastung, sondern auch der Darstellung als rechtschaffenem Menschen, der gewissermaßen nach zehn Jahren im Keller als «Entschädigung» erneut ein hohes Amt bekleidet. Um das eigene Schuldbewusstsein vor sich selbst zu

²³ Jamil George Bacha: Thomas Bernhards Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in den Dramen *Vor dem Rubestand* und *Heldenplatz*. Diplomarbeit Universität Wien 1996, S. 91.

kaschieren, beschreibt Höller wie folgt seine Sicht auf den Verlauf der Geschichte und erreicht damit genau das Gegenteil:

Die Geschichte kann ja nicht verfälscht werden / sie kann lange Zeit verschmiert werden / vieles kann vertuscht werden verfälscht werden / aber dann eines Tages lichtet sie sich / und sie steht da wie sie ist / wenn die Verschmierer und die Vertuscher und die Verfälscher / nicht mehr da sind / Das dauert immer viele Jahrzehnte (TBW 18: 109).

Hierin zeigt sich die Ansicht, dass die historische Wahrheit nach 1945 bewusst verfälscht worden sei. Die Verbrechen der Nationalsozialisten werden außerdem geleugnet und als falsch dargestellt betrachtet. Erinnerung funktioniert hier nur als Rechtfertigungsmaßnahme im Modus des vertrackten Spiels, bei dem nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterschieden werden kann. Es geht weniger darum, die historischen Zusammenhänge zu beschreiben, als darum, die Ideologie des Nationalsozialismus und die Zeit des Faschismus in Deutschland als etwas Positives zu begreifen und damit vor der Geschichte anzuerkennen. Auch nach Jahrzehnten schwingt in Rudolfs Rede ein nationalsozialistisches Pathos der Vergangenheit mit: «Wir werden siegen / die Feinde werden sich selbst vernichten» (TBW 18: 75). Anhand dieser Diagnose kann man sogar soweit gehen, zu behaupten, dass in diesem Stück gar nicht mehr erinnert wird, sondern die Vergangenheit wahrhaftig auflebt, nicht zuletzt, wenn es um die konkrete Anwendung von NS-Terminologien geht²⁴.

Hans Höller beschreibt das Modell der NS-Huldigung in *Vor dem Ruhestand* besonders trefflich: «Bernhard präsentiert den Nationalsozialismus nicht als öffentliches politisches Ereignis, sondern karikiert ihn als kleinbürgerliches Lebensgefühl und Innerlichkeitskultur, mit besonderem Hang zu Musik, Gemüt und Seele»²⁵. Damit konterkariert Bernhard gleichzeitig die ideologische Basis des Nationalsozialismus, indem er sie von der großen Idee zur biedermeierlichen Posse uminterpretiert. Seine Figuren haben keine großen politischen Entwürfe zu bieten, sondern reproduzieren gebetsmühlenartig die nationalsozialistische Idee, deren Einlösung sie nur passiv abwarten können.

Dass sie in Wahrheit in einem demokratischen Staat leben und ihr verlorenes Ideal nur mittels Erinnerungsreproduktion aufleben lassen kön-

²⁴ Vgl. dazu meine Ausführungen in Götze: *Geschichte, Politik und Medien* [Anm. 17], S. 73f.

²⁵ Höller: *Vor dem Ruhestand* [Anm. 18], S. 252.

nen, wird den Figuren keineswegs bewusst; sie empfinden ihr Sehnen als Vorstufe zur Wiederkehr des Nationalsozialismus. Unter dem Deckmantel eines Rollenspiels werden offensive Schuldfragen, wie sie bei einem solchen Thema zu erwarten sind, hinfällig. Die einzige Schuld besteht für die Figuren nicht in der Mitwirkung am Nationalsozialismus, sondern in der, den Bruder zum Zusammenbruch gebracht zu haben, was nur aus der Figurenperspektive heraus zu verstehen ist. Als Autor hält sich Bernhard mit Wertungen seiner Figuren erstaunlich zurück, lässt seine psychologische Spielführung des Stückes ihre volle Wirkung entfalten. Wie absurd der Erinnerungskomplex der spielwütigen Höller-Geschwister ist, zeigt indes der Untertitel des Dramas: «Eine Komödie von deutscher Seele». Wie oft bei Bernhard wird hier ironisiert, persifliert und doch die Ernsthaftigkeit hervorgehoben. Es kommt zur Bernhard-typischen Verschmelzung der Dramenformen von Komödie und Tragödie. Dass diese Bezeichnung höchst inadäquat ist, hat bereits Schmidt-Dengler konstatiert²⁶. Daher kann sie als Referenz auf das Spiel-Motiv gelesen werden, denn dies ist das tragende Moment in diesem Text für die Handlung als auch den Erinnerungsmodus: «die Verlogenheit und Selbstinszenierung, das thematisiert Bernhard»²⁷.

Auch wenn der Text auf seine Weise radikal ist, erscheint er nicht parodistisch oder satirisch überhöht wie *Der deutsche Mittagstisch*. Die psychologische Komponente der Figurengestaltung sorgt für eine erschreckende Authentizität, die sich im Spiel mit den Erinnerungen auftut. Einmal mehr provoziert Bernhard dadurch, «dass er – scheinbar – nicht übertreibt»²⁸.

4. *Der Fall des Menschen oder Erinnern ohne Körper*

Die Dramen Elfriede Jelineks sind ohne Zweifel eine Herausforderung für das zeitgenössische Theater und für ihre Leserschaft. Ihre zumeist äußerst spezielle Form, die sich einer Einordnung in klassische Bühnenstückkontexte entzieht, bewirkt schon aus formalen Gesichtspunkten eine komplexe und daher schwierige Rezeption. Dazu kommen die thematischen Aspekte, die in Korrespondenz mit der Selbstdarstellung der Autorin im Hinblick auf das moderne Medienzeitalter von besonderer Brisanz

²⁶ Vgl. Schmidt-Dengler: «Komödientragödien» [Anm. 15], S. 87.

²⁷ Lothar Pikulik: Heinar Kipphardt: Bruder Eichmann und Thomas Bernhard: Vor dem Ruhestand. In: Ders. / Hajo Kurzenberger / Georg Guntermann (Hg.): *Deutsche Gegenwartsdramatik*, Band 1, Göttingen 1987, S. 141-181, hier S. 170.

²⁸ von Schilling: *Die Gegenwart der Vergangenheit* [Anm. 22], S. 143.

sind. Durch ihre eigene Kritikfähigkeit beweist Elfriede Jelinek das Bewusstsein ihres Schaffens und die Bedeutung ihrer Dramentexte für das postmoderne Theater, wenn sie darauf hinweist, dass «[d]iese Texte [...] für das Theater gedacht [sind], aber nicht für eine Theateraufführung»²⁹. Mit dieser Aussage hintertreibt die Autorin scheinbar selbst ihr Werk, vor allem aber dekonstruiert sie damit das klassische Dramenverständnis und entsagt jedweder Bühnenaufführungspraxis, indem sie dem Theater eine Generalabsage erteilt. Dennoch schreibt sie Bühnenstücke, die sie auch explizit als solche ausweist und damit einem Theaterpublikum präsentieren will. Eine solch kolossale Infragestellung des Theaters als Kunstform kann nur dann sinnstiftend sein, wenn Jelinek eine Alternative anbietet, Vorschläge unterbreitet, was sie stattdessen als Theater verstanden wissen will. Sie tut es insofern, als dass sie das Stück, den Text «als Auftrag begreift, neue Wege zu beschreiten und die eigenen Dispositionen in Zweifel zu ziehen»³⁰. Der Dramentext wird seiner ursprünglichen dialogischen Struktur enthoben und in neue Sinnzusammenhänge überführt, die jedoch nicht willkürlich neu zu komponieren sind. Infolge virtuoser Vermischung von Sprachebenen, Zitaten und Selbstreferenzialität schafft es Jelinek, Figuren entstehen zu lassen, die «aus Anhäufungen von disparaten Sprachpartikeln [bestehen]»³¹. Dies bedeutet wiederum nicht nur die Entlassung des Zuschauers auf dem Theater aus den dialogischen Kommunikationssituationen, die sich sowohl zwischen Akteuren auf der Bühne und Publikum bzw. zwischen den Schauspielern untereinander ergibt, sondern auch eine grundsätzliche Auflösung des medialen Konstruktes Theater. Dass die Schauspielkunst den Körper des agierenden Schauspielers braucht, um eine künstlerische Kommunikation möglich zu machen, steht außer Frage. Allerdings löst Jelinek genau diese Praxis mit ihrem dramatischen Schaffen auf: «Die Schreibweise einer postdramatischen Figurenkonstitution eliminiert den Körper, denn die Figur existiert nur während und durch ihr Sprechen»³². In diesem Sinne verliert der Schauspieler jegliche Bedeutung für die Aktion auf der Theaterbühne. Jelinek sagt es selbst und plädiert für deren Abschaffung: «Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden

²⁹ Zitiert nach Antje Johanning: KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks, Dresden 2004, S. 1.

³⁰ Ebd.

³¹ Franziska Schöbller: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen 2004, S. 29.

³² Dagmar Jaeger: Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller, Bielefeld 2007, S. 157.

durch sich definiert. Und ich sage: Weg mit ihnen!»³³. Was aber folgt daraus, wenn die Bühne leer bleibt, wenn die Körperlosigkeit oberstes Formprinzip ist? Wer erinnert sich dann, wer spricht? Diese Frage soll nun genauer untersucht werden.

Mit dem Verschwinden des Körpers auf der Bühne und der programmatischen Verbannung des Körperdiskurses in den Texten wird die Sprache gleichsam wieder hervorgebracht und in den Vordergrund des Interesses gerückt. Es kommt zu einem Prozess, bei dem «sich die Figuren im abstrakten Denkraum [versprachlichen] und [...] [sich] Mittels Sprachmaterial [entkörperlichen]»³⁴. Die Körper der Figuren sind damit kein Garant mehr für Identität von Schauspieler und Figurenpersönlichkeit, sie werden «vielmehr Medium einer Theaterästhetik der Differenz»³⁵. Damit kommt es zur medialen Dopplung auf Jelineks Bühne, wenn sowohl Sprache als auch Körper medial fungieren, ohne dabei jedoch den tradierten Annahmen der Bühnenästhetik zu entsprechen.

Ebenso wie bei Thomas Bernhard ist auch bei Jelinek die Sprache das überlebenswichtige Moment ihrer Figuren:

Bei mir sprechen die Figuren immer um ihr Leben, und sie sprechen dabei immer alles aus. Bei mir ist es im Grunde ein ununterbrochenes Auskotzen. Die Figuren brüllen dauernd Wahrheiten aus sich heraus – und irgendwann entsteht vielleicht der Reiz, daß auch jemand denkt: Das kann so eigentlich nicht alles stimmen. Oder: Das ist eigentlich wahr, aber das sagt so niemand. Niemand im wirklichen Leben.³⁶

Diese Selbstanalyse der Autorin macht ihre Figuren zu Karikaturen des althergebrachten Dramenpersonals und spaltet sich damit von gewohnten Seh- und Spielerfahrungen ab. Das Sprachvolumen, der Text, den es zu vermitteln gilt, und damit auch das Erinnerungspotenzial ist gewissermaßen schon vorhanden und muss nur noch durch das Medium auf dem Theater verbreitet werden. Wenn Jelinek hier die Entstehung ihrer Texte ausklammert und suggeriert, dass die «Wahrheiten», welche ihre Figuren hinausschreien schon existent seien, ohne dass ihre Produktion thematisiert wird, so kann das nur ein Indiz dafür sein, dass die Form der Erinne-

³³ Christa Gürtler (Hg.): Elfriede Jelinek. «Ich möchte seicht sein». Gegen den schönen Schein, Frankfurt am Main 1990, S. 161.

³⁴ Jaeger: Theater im Medienzeitalter [Anm. 32], S. 158.

³⁵ Johanning: KörperStücke [Anm. 29], S. 1.

³⁶ Elfriede Jelinek: Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. In: Theater heute, Heft 9 (1992), S. 2.

rung bereits faktisch besteht. Was folgen muss, ist die konsequente Aufarbeitung der Erinnerung; dass sie vonnöten ist und unterschwellig sogar vorhanden, daran zweifelt Jelinek nicht. Dennoch finden sich in ihrem Dramenwerk Fortschreibungen von Erinnerungsmodi, die mit ihrer kontinuierlichen Demontage herkömmlicher Dramenkonstituenten einhergehen. Ihr Schaffen zeichnet einen deutlichen Weg vom Zitieren literarischer Vorbilder wie etwa der Wiener Gruppe³⁷ oder dem Genre des Wiener Volkstheaters hin zur Entwicklung eines unverkennbar extravaganter Sprachstils, der in der deutschsprachigen Literatur seinesgleichen sucht.

5. Burgtheater – Vom Tod der Tradition oder Erinnern gegen das Vergessen

Was schon seit den 70er Jahren im Drama Thomas Bernhards anklingt, findet in der Auseinandersetzung mit dem kulturellen und politischen Erbe nach 1945 in den Bühnenwerken Elfriede Jelineks ihre Fortschreibung. Schon die Eingangsszene von *Burgtheater* (entstanden 1982, UA 1985) liest sich wie das Vorspiel einer Posse von Nestroy oder Raimund, wie eine Parodie auf das Wiener Volkstheater und seine bitterbösen politischen Anspielungen dieser restaurativen Epoche. Auch in den Regieanweisungen wird deutlich, dass hier ironisiert etwas wiedergegeben wird, das in dieser Form schon lange anachronistisch ist und überlebten Traditionen folgt. Mit dem Titel des Stückes *Burgtheater* findet zudem keine historiographische Einordnung der Handlung respektive der Bedeutsamkeitsebenen statt. Das hat zur Folge, dass hier nicht nur das Burgtheater als Institution der Vergangenheit verurteilt wird, sondern auch das der Gegenwart gerät in die Kritik. Man kann diesen Umstand als eine Fortführung der Diagnosen Bernhards lesen: die Nachkriegsgesellschaft bleibt unfähig, sich mit der unangenehmen Vergangenheit entsprechend geeignet auseinanderzusetzen. In diesem Fall ist es die Kulturpolitik, die einem äußerst wirkungsvollen Verdrängungsmechanismus anheim fällt. Es gehört damit zur Ironie des Schicksals, dass Jelineks Stück bis heute nicht am Wiener Burgtheater aufgeführt wird, obwohl es doch genau die ausgeblendete Unfähigkeit der Erinnerung der Theaterschaffenden und damit auch des Publikums anzuprangern sucht. Was bei Thomas Bernhard noch potenzielle Vergiftung durch gezielte Wortpfeile war, reift bei Elfriede Jelinek zur Vollendung. Das Stück wäre der Tod des Burgtheaters wie wir es kennen, bedeutete eine Entmystifizierung jahrhundertalter Traditionen.

³⁷ Dieser Aspekt beinhaltet insbesondere die Bezugnahme auf die österreichische Tradition der Sprachskepsis, die vor allem für Jelineks Frühwerk kennzeichnend ist. Vgl. dazu Schößler: *Augen-Blicke* [Anm. 31], S. 28.

Bis heute schwebt die mögliche Bühnenrealisierung dieses Stückes als Bedrohung über dem Wiener Burgtheaterpublikum, denn die Aufführung würde einen Entmythologisierungsprozess einleiten, der nicht nur den zu politischen Zwecken benutzbaren Starkult am Burgtheater aufbrechen würde, sondern auch den braunen Sumpf offen- und trockenlegen würde, der in dem österreichischen Heimatdenken verborgen ist.³⁸

Diese Heutigkeit allein des Titels *Burgtheater* ist es, welche die bedeutendste Bühne im deutschsprachigen Raum in der angezeigten Konnotation unmöglich macht und in jeder Hinsicht diskreditiert. Den Figuren wohnt eine Sinnentleerung inne, wie sie etwa in Bernhards *Ritter, Dene, Voss* (1984, UA 1986) anklingt. Auch hier bestehen die Figuren gar nicht mehr aus einem gelebten Leben, sie spielen sich nur etwas vor. Ähnlich, fast noch gesteigert, erscheinen die Schauspieler in Jelineks Text: «Burgschauspieler sind für Jelinek demnach nur Sprachhüllen, die beliebig gefüllt werden können, weil sie durch den Starkult schon lange aufgehört haben, eine eigene Existenz zu haben»³⁹. Nicht ohne Ironie bemerkt auch Thomas Bernhard in einem Interview:

Man braucht ja nur in Wien ins Theater gehen, treten nur lauter Pensionisten auf. Mit dreißig Jahren haben sie schon Pensionsanspruch, und die jungen Schauspieler sind eigentlich schon wie alte Pensionisten, nicht am Strand von Mallorca, sondern am Ringstraßenstrand agieren die dort auf der Burgtheaterbühne. Schon die ganz jungen Mädeln und Buam. Sehr begabt, aber leider haben sie schon den Gang der Pensionisten und wissen genau, was sie 'zahlt kriegen müssen, weil auch die Bühnengewerkschaft hinter ihnen steht, und machen dadurch das schlechteste Theater der Welt.⁴⁰

Ähnliches vertritt auch der greise Protagonist Herrenstein in Bernhards spätem Stück *Elisabeth II* (1987, UA 1989): «Das ist ja der große Reiz am Burgtheater / daß es immer verstaubt gewesen ist / und immer verstaubt sein wird» (E: 30). Eine Entzauberung dieser Hallen wird unter keinen Umständen und von niemandem angestrebt oder in Erwägung gezogen. Insofern formuliert Jelinek um einiges radikaler als Bernhard, woran es dem Staatstheater und dem Staat mangelt, nämlich Selbstkritik und Refle-

³⁸ Margarete Sander: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg, Würzburg 1996, S. 45.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Zitiert nach Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann, Frankfurt am Main 2006, S. 36f.

xionsfähigkeit. Wandlung als Möglichkeit des Fortschritts scheint absolut unzulässig zu sein.

Besonderes Augenmerk legt Elfriede Jelinek in diesem Stück auf die Sprache, deren Verwendung sie folgendermaßen bestimmt wissen will: «Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt!» (B: 8). Sie gerät damit nicht nur zur Persiflage des österreichischen Deutsch, sondern auch zum so genannten «Burgtheaterdeutsch», das dazumal die offizielle Standardvarietät in Österreich war⁴¹. Somit wird die Institution Burgtheater nicht nur namentlich durch den Titel ins Lächerliche gezogen, sondern auch durch die Sprachgebung der Figuren. «Damit parodiert das Stück das „große“ Theater, lässt jene Schauspieler, die in der Wiener Burg gerade die klassischen Rollen spielten, zu Narren mutieren»⁴². Tatsächlich korrespondieren Sprache und Handlung in diesem Stück erheblich miteinander; beide sind Mittel der Entzauberung des Burgtheater- und damit des Erinnerungsmythos. Die Diskreditierung der Schauspieler durch ironisierten Sprachgebrauch und ungesittetes Verhalten führt zur Überwindung des Glaubens, «daß gerade Burgschauspieler gebildete und moralisch-sittliche Menschen seien»⁴³. Auch visuell verdeutlicht Jelineks Stück das Grauen, indem es – in Anlehnung an die Sprache und die Berichte des Kriegsgeschehens – eine sittenwidrige Fressorgie zeigt, die in tätlichen Übergriffen und Gewalttätigkeit gipfelt. Dieses deutliche Zitat erinnert an die Esstisch-Szenerie in Bernhards *Der deutsche Mittagstisch*. Das Essen endet ebenfalls in einer Katastrophe, zuerst in einer Schweinerei, dann in der Hinstreckung der Mutter Käthe. Die Parallelen zu Bernhard sind überdeutlich; das kultische Moment am Ende von *Burgtheater* rekurriert auf den Kollektivmord der Mutter, Frau Bernhard, in Bernhards Dramolett. «Die Brutalität zeugt zudem von der gestörten Kommunikationssituation. Statt miteinander zu reden, bleibt die Rede des einzelnen zumeist isoliert»⁴⁴. Genau hier liegt die zweite Überschneidung mit Bernhards Kurzdrama, wie auch dem literarischen Schaffen des Autors überhaupt. Sein Werk zeigt, wie besprochen, bei weitem ähnlich problematische Kommunikationssituationen, die durchaus auch von verbaler Gewalt und Monologisie-

⁴¹ Inzwischen hat sich das Sprachempfinden auch an der Burg geändert; die meisten Akteure wie etwa Paula Wessely oder Josef Meinrat, die das Burgtheaterdeutsch sprachen, sind mittlerweile verstorben.

⁴² Johanning: KörperStücke [Anm. 29], S. 136.

⁴³ Ebd., S. 139.

⁴⁴ Ebd.

zungstendenzen beherrscht sind⁴⁵. Überdies zeigt sich in *Burgtheater* eine ästhetische Parallele zu Bernhards *Vor dem Rubestand*, da beide Stücke eine Heutigkeit suggerieren, die erschreckend ist. Zwar spielt Jelineks Stück in einer vakuumähnlichen Vergangenheit, doch ist allein die Tatsache, die Sprache zu einem Kunstdialekt zu stilisieren und die Chiffrierung historisch-realer Personen deutlich selbst zu hintertreiben Indiz dafür, dass der Text durchaus als Diagnose seiner Zeit gewertet werden sollte⁴⁶. Infolge dieser Provokation wurde Jelinek als «Nestbeschmutzerin» angefeindet, wobei die teils heftigen Reaktionen auf ihr Werk auch darüber Auskunft zu geben vermögen, wie nah ihre Diagnose an der Realität gewesen ist. Dieser verwundbare Punkt des gesellschaftlichen Bewusstseins kann auch an der Rezeption Thomas Bernhards nachvollzogen werden⁴⁷.

Während bei Bernhard die Gegenwart bereits stets wie etwas Vergangenes und ewig Gestriges erscheint, konstituiert Jelinek mit *Burgtheater* in den Achtziger Jahren eine künstliche Intellektuellen-Biographie der Vierziger Jahre, die sie gleichsam als späte Rache an der Vergessensmentalität ihrer Zeit entlarvt. Allerdings zu einer Zeit, da die öffentliche Auseinandersetzung über die Rolle Österreichs zur Zeit des Nationalsozialismus erst langsam begann, wie etwa 1986 mit der Debatte um die Vergangenheit des Bundespräsidenten Kurt Waldheim. Im Laufe der Jahre kristallisierte sich in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft der von staatlicher Seite verordnete Gründungsmythos mit dem Opferstatus Österreichs als argumentatives Basismodul als nicht mehr tragbar und schließlich als «Lebenslüge» der Zweiten Republik heraus⁴⁸. Betrachtet man diesen Ge-

⁴⁵ So folgt insbesondere aus dem Sprechen in *Ritter Dene Voss* nichts. Veränderungen bleiben im Sehnsuchtsmoment stecken oder entpuppen sich als schon mehrfach durchgeführte Handlungen, die immer wieder als neu ausgegeben werden.

⁴⁶ Die Vorlagen für die Figuren des Stückes bildeten Attila und Paul Hörbiger sowie dessen Ehefrau Paula Wessely und deren Töchter Elisabeth, Christiane und Maresa. Erstere waren mit Ausnahme von Paul Hörbiger zur Zeit der Veröffentlichung des Stückes noch am Leben und erfreuten sich bis zum Tode größter Beliebtheit beim Publikum. Dennoch sei an dieser Stelle angemerkt, dass lediglich Paul Hörbiger in der Zeit zwischen 1941 und 1945 am Burgtheater engagiert war, wohingegen die «Burgkarriere» von Attila Hörbiger und Paula Wessely erst in den Fünfziger Jahren begann. Vgl. Evelyn Annuß: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, München 2005, S. 64.

⁴⁷ Dazu besonders Oliver Bentz: *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*, Würzburg 2000 sowie Jens Dittmar: *Der skandalöse Bernhard. Dokumentation eines öffentlichen Ärgernisses*. In: *Text + Kritik* 43 (1982), S. 73-84.

⁴⁸ Zum Gründungsmythos der Zweiten Republik Katrin Hammerstein: *Schuldige Opfer? Der Nationalsozialismus in den Gründungsmythen der DDR, Österreichs und*

genwartsmodus, so fällt auf, dass die Erinnerungsmechanismen gar nicht in der Reproduktion von Vergangenen auf Seiten der Figuren liegen, sondern buchstäblich in der Schaffung eines künstlichen Abbildes einer historisierten Epoche, eben jenes Zeitabschnittes der Vierziger Jahre, der im Stück beängstigend klar vor Augen führen soll, wie die intellektuelle Avantgarde des deutschsprachigen Theaters bzw. Films aus Karrieregründen der politischen Opportunität gefolgt ist. Die Vergangenheit spiegelt sich gewissermaßen in der Gegenwart und umgekehrt. Die Künstlichkeit, mit welcher die Sprache bei Jelinek operiert, ist das Bindeglied zwischen dem Gestern und dem Heute, da sie damals wie gegenwärtig Transportmittel eines fanatisch-nationalsozialistischen Vokabulars ist. Dazu kommt die Erinnerungsleistung der Figuren, die darin besteht, die jüngste Vergangenheit des Handlungszeitraums, also 1941 und 1945, so weit zu glorifizieren, dass es so wirkt, als sei der «nationalsozialistische Ruhm» nicht eben erst auf dem Höhepunkt seines Wirkens, sondern Ergebnis eines jahrzehntelangen Prozesses, der nun Früchte zu tragen scheint. Doch keineswegs ist die Figurenperspektive eine zeitgenössische im Hinblick auf die Entstehung des Dramas. Stattdessen laufen die Erinnerungsschemata gewissermaßen verkehrt herum ab, indem im Zuge des heroischen Wahns des nationalsozialistischen Gedankengutes die Zukunft schon als die große Zeit, die kommen wird, beschrieben und aufgefasst wird. Heimatgefühl und Deutschtum sind die wichtigsten Merkmale in Käthes Rede:

Heimatlaut! Heimatklang! Die Gemse brunzt im Morgenrot, der junge Krieger, der ist tot! Ich schenke nach meiner Ankunft in Wean die erste Nacht einem Manne. Heil! Sieg Heil! (B: 13)

Doch nicht nur Zukunft, auch die Gegenwart wird von den Figuren wahrgenommen:

Istvan Mir miassen ieberhaupt jetzt die Energie ausnützen, die was itzo im Londe ieberoll zum Aufspieren ist. Die heilige Energie des Vulkas. Daitschlond erwoche! Wen die Götter lieben.⁴⁹ (B: 13)

Bezeichnend ist, dass es hier gar keine österreichische Identität zu geben scheint und die NS-Propaganda schon völlig ins österreichische We-

der Bundesrepublik Deutschland. In: Carola Sachse u.a. (Hg.): Nationen und ihre Selbstbilder. Postdiktatorische Gesellschaften in Europa, Göttingen 2009, S. 39-61, hier S. 47.

⁴⁹ *Wen die Götter lieben* ist ein Spielfilm der Ufa von 1942 (Regie Karl Hartl) mit Paul Hörbiger. Jelinek spielt in *Burgtheater* auf zahlreiche Filme dieser Art an und verwendet diese Versatzstücke als «bestätigende Abschlußformel eines Dialogparts». Marlies Janz: Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995, S. 63.

sen übergegangen ist. Doch schon wenig später wird dieser Eindruck wieder gebrochen, wenn sich Schorsch und Istvan uneinig sind, ob nun Mozart oder Beethoven der Vorzug zu geben sei:

Schorsch Nix! Zuerscht der Mozart! Der gebirtige Inländer. / *Istvan*
Geh mir weida mit diesem Freimaurer! Wo erbliedt daitscher Geist
am schönsten? In der Eroica!

Hier kommt es darauf an, Kulturgut zu instrumentalisieren und zu missbrauchen im Sinne eines menschenverachtenden Systems. Dabei stoßen die Figuren des Stückes selbst auf Widerstand, der in Form eines «allegorischen Zwischenspiels» (B: 21) im Stile von Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) stattfindet. In der Gestalt des Alpenkönigs erscheint auf der Bühne nicht nur eine historisch-literarische Figur, sondern gleichsam die Verkörperung des Alt-Wiener Volkstheaters, das Käthe und ihre Familie ja gerade selbst darbieten. Somit wird den Figuren der Spiegel vorgehalten und zudem das Erinnerungsschema in Gang gebracht, indem der Alpenkönig als Widerstandskämpfer inszeniert wird, dessen Auftrag es ist, die Burgschauspielerfamilie zu «bekehren» und für den Widerstand zu gewinnen. Doch die Besinnung auf österreichisches Kulturgut findet nicht statt. Im Gegenteil, die Figur wird nicht erkannt, da die Schauspielerfamilie bereits so vom Nationalsozialismus durchsetzt ist, dass sie den Fremden für einen «Vertreter des Weltjudentums», «die rote Pest», «die Fratze des Bolschewismus» (B: 23) halten und ihm nicht einmal zuhören, als er sich zu erkennen gibt:

Alpenkönig Hier bin ich nur Österreicher, hier darf ich's sein. / *Käthe*
Wos sokt der notiche Mensch? / *Schorsch* Er sokt, er ist oin Ausländer (B: 23)

Mit immenser Borniertheit treten die Figuren dem Fremden gegenüber, ihre «gleichgeschalteten» Köpfe erkennen nichts und sind auch nicht in der Lage irgendetwas zu erinnern; ihrem Erinnerungsvermögen ist nur das inhärent, was die ideologische Propaganda ihnen eingepflicht hat. Mit der Figur des Alpenkönigs zeichnet Jelinek nicht nur einen personifizierten literarischen Topos, sondern symbolhaft das leibhaftige Österreich, das – auch ohne als Vaterland erkannt zu werden – von seinem Volk, exemplarisch vorgeführt von der Intelligenz der Burgschauspielerfamilie, zerfleischt und vernichtet wird.

Alpenkönig ächzend Ich bin die Nachgeborenen! Ich bin die Jugend!
Ich bin das hohe Alter! Ich bin Österreich! Ich bin die Zukunft! (B:
24)

Das Volk kennt keine Gnade mit seinem Land. Der Alpenkönig ist die Personifizierung Österreichs, wie es war (Alter) und sein wird (Jugend, Nachgeborenen, Zukunft), wenn der Nationalsozialismus besiegt sein wird. Als sich abzeichnendes Dilemma muss die Erinnerungsunfähigkeit Käthes und ihrer Familie konstatiert werden, die allerdings ironischerweise im diametralen Gegensatz zum Gründungsmythos der Zweiten Republik steht: Indem die Republik Österreich 1949 beschloss, den Bundesadler in der Formgebung von 1929 wieder einzuführen und als Gemahnung an die NS-Fremdherrschaft die zerrissene Eisenkette hinzuzufügen, schrieb sie ihre nationsozialistische Vergangenheit als Erinnerungsmodus in ihrem eigenen staatlichen Bildprogramm fest. Es ist nicht auszuschließen, dass Jelineks Text unterschwellig darauf anspielt, indem er die Erinnerungstopologien bewusst gegeneinander setzt. Im Grunde wird aus der Figurenperspektive ein Erinnerungsdefizit konstituiert, das über einen Ausblendungsmechanismus funktioniert, indem nur das erinnert wird, was systemkonform ist. So verschwindet die österreichische Identität im Zuge des «Anschlusses», was zur Folge hat, dass der Familie der Burgschauspieler der Mord an Österreich sogar Spaß macht: «*Istvan keucht* I ko scho neamma! Ui, is des a Gspäß! / *Schorsch* So gschrian homma nimma seit dem Heldenplotz» (B: 25). Hieran wird deutlich, wie sehr die Familie Mitläufer des Regimes und Transporteur nationalsozialistischer Gedanken ist. Schließlich wird der Alpenkönig heftig geschlagen und ruft erneut ein Bekenntnis aus, das nun jedoch auf seine Peiniger zutrifft: «*Alpenkönig undentlich stammelnd* Hier bin ich Mensch, hier darf ichs sein» (B: 25). Bezeichnete er sich zuvor noch explizit als Österreicher, ist er nun bloß noch Mensch, das Staatsbekenntnis geht ihm verloren, so wie es auch Käthe und ihrer Familie abhanden gekommen ist bzw. sich in ein Zugehörigkeitsgefühl zum NS-Regime gewandelt hat. Infolgedessen nimmt der Alpenkönig die Rolle des schlechten Gewissens ein: «*Alpenkönig vom Band* Hast für mich wohl keinen Sinn, wenn ich nicht mehr bei dir bin» und «*Zeigt sich der Tod* einst mit Verlaub und zupft mi: Briaderl kumm! Da stell ich mich am Anfang taub und schau mich gar nicht um» (B: 26). Die Anklage bezieht sich auf den Verlust der österreichischen Identität genauso wie auf das Verschließen der Augen vor dem Holocaust.

Der ALPENKÖNIG erweist sich auf der *Burgtheater*-Szene als reflexive Figur, die Paul Hörbigers *Erinnerungen* an der Schwelle zwischen Autobiografischem und Fiktionalem gegen den Strich liest und aus der Gegenwart fortschreibt, anstatt die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs in personaler Gestalt schlüsseldramatisch darzustellen. Was die Familienszene von *Burgtheater* unterbricht, tritt so als zu-

künftige Fiktion auf und nicht als Figur, die etwas Endgültiges darüber aussagen kann, wie es im Nationalsozialismus an der Burg gewesen ist. Angesichts des auf der Szene schreibenden ALPENKÖNIGS ruft *Burgtheater* mithin Jelineks Zitierpraxis als ebenso nachträgliche wie unabschließbare Beschriftung ins Gedächtnis.⁵⁰

In der Figur des Alpenkönigs wird Erinnerung im zeitgenössischen Kontext konstituiert und bricht damit figurale Perspektiven und Erinnerungsschemata auf.

Der ALPENKÖNIG offenbart in der Rede sozusagen das in der Erinnerung Nachgeborene – die Heimsuchung der *Burgtheater*-Szene durch ein fiktionales widerständig-österreichisches Gesicht aus der nachfaschistischen Zukunft. Zur Sprache bringt er damit die verschränkte Zeitlichkeit der Lektüre, des Zitierens und des Erinnerns, die Jelineks Umgang mit dem lebensgeschichtlichen Material hervorhebt.⁵¹

Am Schluss wird das Gedächtnis für den Moment der Szene ausgelöscht, eine Erinnerung unmöglich gemacht. Der Mord am Alpenkönig, der ja bildlich betrachtet eine wörtliche Dekonstruktion eines Individuums ist, endet in einem orgiastischen Tanz, das Stück selbst gipfelt in der totalen Deformierung der Sprache; ein Kunstgriff, der dazu führt, «durch Verballhornungen und Wortentstellungen die Nazi-Ideologie innerhalb der Sprache kenntlich zu machen»⁵². Ähnliches unternimmt Thomas Bernhard in seinem Stück *Heldenplatz* (1988) durch die Verwendung NS-verbundener Termini, die er ironischerweise einer jüdischen Familie in den Mund legt. Bei Elfriede Jelinek gehen Handlung und Sprache nun eine Symbiose ein, die von Deformation und Gewalttätigkeit geprägt ist. Eine ähnliche Rück-Erinnerung nicht nur auf der Sprachebene findet sich auch in Jelineks Stück. «*Burgtheater* erkundet [...] unseren “theatralischen” Zugang zur Geschichte von 1941 bis 1945 als zitierter Geschichte in personaler Gestalt»⁵³. Damit wird auch die Besinnung auf Erinnerungsschemata manifestiert, indem das Stück «eine bestimmte Form der Historiografie [akzentuiert] und [...] damit sowohl über seine Lektüre als denunziatorisches Schlüsseldrama als auch über seine ideologiekritische Lesart hinaus [geht]»⁵⁴. Am Ende des Stückes ersticht sich Käthe im Wahn selbst und stammelt: «Laßt mich flugs das Nötigste gestalten. [...] Loßts mich Men-

⁵⁰ Annuß: Theater des Nachlebens [Anm. 46], S. 79 [Hervorhebungen im Original].

⁵¹ Ebd., S. 98 [Hervorhebungen im Original].

⁵² Janz: Elfriede Jelinek [Anm. 49], S. 70.

⁵³ Annuß: Theater des Nachlebens [Anm. 46], S. 65.

⁵⁴ Ebd.

schenbildner sein!» (B: 64). Sie erinnert sich an ihren Schauspielerberuf, an ihre künstlerischen Wurzeln. Doch hat dieser Topos des «Menschenbildners» auch eine NS-ideologische Komponente und bezieht sich auf die Schaffung des so genannten «perfekten Herrenmenschen», wie der Nationalsozialismus es propagierte. Käthe instrumentalisiert damit ihren Beruf, sie wird zum Sprachrohr eines menschenverachtenden und mordenden Systems, unfähig zur Reflexion und fernab jeglicher Individualität. Die Ironie an dieser Figur ist ihr tragisches Ende, da sie zwar ausspricht was sie ist, es aber selbst nicht mehr begreift. Stattdessen wird Käthe zum Opfer ihrer eigenen Ideologie, wenn sie blutend im Kreise der Familie steht, denn was sie sagt, wird nicht gehört: «Davon wissen mir nix! Des sengan mir gor net. Wos mir net sengan, des gibt's net!» (B: 65). Was hier geschieht, ist die Ausblendung der Erinnerung an die eigene Mutter, eine Person aus den eigenen Reihen, der man nun skrupellos beim Verrecken zusieht. Es handelt sich gewissermaßen buchstäblich um das Bild, sich selbst zu vergessen: sowohl im Hinblick auf die Herkunft und die Möglichkeit andere zu erkennen, als auch im weiteren Sinne dadurch, eine gewisse Skrupellosigkeit an den Tag zu legen, ja jemanden in eine todesbedrohliche Enge zu treiben. Jenes rauschhafte Erleben eines ekstatischen Zustandes geistiger Verirrung steht für das Verhalten vieler «Mitläufer» des Nationalsozialismus, insbesondere in Bezug auf das Beispiel Österreich. Das Land hat man schon im Akt davor vernichtet, getötet, aus der Weltkarte getilgt. Nun folgen seine Bewohner, und am Schluss – ohne es noch zu merken – man selbst. Eine solche Unsinnigkeit des eigenen Zustandes als Folge mangelnder Erinnerung und Einsicht wird vor allem durch die «Wortsymphonie» (B: 65) als letztem Monolog des Stückes verdeutlicht, der als Art chorischen Sprechens inszeniert werden soll. Die Masse, das Volk, geblendet und reflexionsunfähig, bringt einen Schwall an kaum verständlichen, großenteils abstrusen Wortkomposita hervor. Ein Bild, das auf der Ebene der mächtigen Wirkung an den Tag des «Anschlusses» Österreichs erinnert und über eine Sprache funktioniert, «die vordergründig “unschuldig” wirk[t], auf einen zweiten Blick sich als Gedächtnis der Geschichte präsentier[t]»⁵⁵. Der Schlussakkord als vermeintlich dialogische Monologkonstruktion bildet die Klammer des Stückes, die Rückführung auf den Ausgangssatz und letztendlich die Erkenntnis, dass sich nichts verändert hat. Hier zitiert sich das Stück gewissermaßen selbst im eigenen Erinnerungsmodus.

⁵⁵ Johanning: KörperStücke [Anm. 29], S. 145.

6. Totenauferberg – ein Requiem

Dass es sich bei *Totenauferberg* (1991, UA 1992) um ein Requiem handele, sagt Elfriede Jelinek selbst kurz nach Erscheinen ihres Textes: «*Totenauferberg* ist im Grunde ein Requiem. Wie der Name schon sagt. Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Es ist ein Requiem für den jüdischen Teil meiner Familie, von dem viele vernichtet worden sind»⁵⁶. Ähnlich wie schon knapp zehn Jahre zuvor in *Burgtheater* sind es – auch wenn die Regieanweisung angibt, man solle «bitte mit einem winzigen Zitat nur andeuten» (T: 5) – reale Personen, die für das Figurenensemble des Stückes Pate stehen: Martin Heidegger und Hannah Arendt. Das Stück ist aus einer fünfgliedrigen Diskursanordnung komponiert, die aus den Komplexen Heimat, Gesundheit, Fremdheit und Konsum sowie Unschuld zusammengesetzt ist und dabei jeweils auf Heideggers Werk rekurriert⁵⁷.

Auch hier ist es – vergleichbar mit Bernhards oben betrachteten Stücken – eine Frau, die sich erinnert, die nicht vergessen kann und schließlich im letzten Teil des Stückes zur Anklägerin wird. Da das Stück jedoch jede dialogische Form dekomponiert, muss der Erinnerungsmodus als ein diskursiver, fast handlungsexterner angesehen werden. Erst am Schluss des Stückes entfaltet der Erinnerungskomplex seine volle Präsenz, was allein schon durch die äußere Erscheinung des alten Mannes (Heideggers) – nun nicht mehr wie zu Beginn im «Schianzug» sondern im «eleganten Anzug» (T: 9) – deutlich wird. Aber auch das Bühnenbild, das eine «Spielzeugisenbahn, die der alte Mann gebaut hat» zeigt (T: 71), wird am Ende größer und spaltet sich damit von seinem Erschaffer ab und emanzipiert sich. Gleichsam ist sie aber Sinnbild für die Ausbreitung der «ländliche[n] Schein- und Spielzeugwelt Heideggers» auf die reale Welt⁵⁸. Insofern verschmilzt auch in Jelineks Text die Erinnerung mit einem Konstrukt von Realität, das auf einer diskursiven Ebene fußt. Vorgeführt wird das Erinnern jenseits einer realistischen Zeitwahrnehmung, wobei der «Mythos Heidegger» dekonstruiert wird, «das heißt die Aura des Philosophen, wie sie auch nach 1945 in der Auseinandersetzung mit seinem Schweigen zum Nationalsozialismus unangetastet blieb»⁵⁹. Diese Problematik erschien Jelinek nach dem Zusammenbruch des Ostblocks 1989/90 im Zuge des sich anbahnenden Fremdenhasses für eminent wichtig für die zeitgenössische

⁵⁶ Zitiert nach Sander: Textherstellungsverfahren [Anm. 38], S. 134, Hervorhebung im Original.

⁵⁷ Vgl. Janz: Elfriede Jelinek [Anm. 49], S. 135.

⁵⁸ Schößler: Augen-Blicke [Anm. 31], S. 43.

⁵⁹ Ebd., S. 45.

Literatur. Wenn die Figur des alten Mannes einem stringenten Verdrängungsmechanismus folgt, um sich der Verantwortung der Vergangenheit zu entziehen, so stellt dies ein direktes Abbild von Heideggers philosophischer Basis dar, indem der Tod als die Bedrohung des Daseins begriffen wird, «sein philosophisches Denken ist demnach vom Tod her bestimmt»⁶⁰. Da die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aber lebensbedrohlich ist, findet sie nicht statt und wird ausgeblendet. Die Frau klagt an: «Sie erinnern sich wohl nicht?» (T: 86):

Die Angst vor dem Fragen liegt über dem Abendland. [...] Der Wald kommt nicht zur rechten Geltung, alles ist entflohen, was mir lieb war und woran ich geglaubt hab. Was kommt, ist noch nicht da. Nichts war. Ich habe nichts gehört. Ich erinnere mich nicht, aber ich stelle dem Kommenden, das mich, den lupenreinen Amateur, schon vor Beginn des Rennens erlahmen lässt, vorsorglich die Hausschuhe vor die Tür. (T: 86f.)

Der alte Mann spricht aus, was keiner zu sagen wagt. Als Grund für den Erinnerungsüberdruß kann nur die Angst vor dem Fragen genannt werden. Wenn nichts war, muss auch niemand etwas gehört haben. Dass etwas kommt, ist sicher und muss nicht hinterfragt werden. Erinnerungslücken entstehen erst gar nicht, wenn man konstatiert, sich in keiner Weise zu erinnern und zudem ein Amateur zu sein. Schon vor dem Rennen das Erlahmen zu erahnen und vorsorglich die biedereren Hausschuhe herauszustellen, zeigt nur, dass die Erinnerung nicht im Geringsten stattfinden soll, dass man sich vorsätzlich einer Vergangenheitsbewältigung entziehen möchte. Als Resultat bleibt die Hoffnung, die durchaus artikuliert werden darf: «Und das Gewesene wird wesenlos.» (T:87) So wird alle Aufarbeitung im Keim erstickt, indem rigoros jede Erinnerungsleistung negiert und bestritten wird. Während andere Figuren in Jelineks Stück wie der alte Bauer ohne Umschweife von Zyklon B sprechen, gelingt es dem Protagonisten des Stückes in Form der vollkommenen Verweigerung an der Vergangenheitserinnerung teilzunehmen. Natur- und Heimatdiskurs der Heidegger-Figur waschen alle Schuld ab⁶¹. «Unschuldig sind wir, wenn wir zur Hütte hinaufkommen, gesäubert durch die Waschstraße der Natur. [...] Aber was geschehen ist, vergessen wir lieber» (T: 78). Vergessen und Verdrängen werden zum konstitutiven Moment des Stückes, wobei das Natürliche ebenfalls an Macht verliert. «Eine idyllisierende Naturverherrli-

⁶⁰ Sander: Textherstellungsverfahren [Anm. 38], S. 72.

⁶¹ Vgl. Janz: Elfriede Jelinek [Anm. 49], S. 137.

chung wird konterkariert durch die gleichzeitige Einsicht, daß Natur und "Heimat" nur noch existieren als Bild oder Reproduktion⁶². Für den Erinnerungsprozess bedeutet das Folgendes: Indem auch Natürlichkeit und Heimat negiert werden, verliert das Dasein jede sinnstiftende Funktion; «die Natur und schließlich auch die Menschen sind reduziert auf ihr "Rohstoffdasein"⁶³. Dafür spricht auch die anfängliche Regieanweisung, nach der die Figuren nur angedeutet werden sollen, was zur Folge hat, dass sie «"Reproduktionen" [sind] und keine "Originale"⁶⁴. Damit verschwindet aber auch der Individualismus der Figuren, sodass die Perspektiven allgemeingültig werden und der Erinnerungsmodus gleichsam zu einem kollektiven wird. Dies zeigt sich auch in der Sprachkonstellation, wenn Jelinek ihre Figuren ineinander verwebt und deren Positionen scheinbar austauschbar neu kombiniert. «Die Figuren sind immer auch schon ihr eigenes Double und sprechen einen kritischen Text zur eigenen Rede gleich mit aus, die damit von vornherein zur "unstimmigen" Rede wird⁶⁵. Durch den Versuch der eigenen Relativierung gerät auch der Erinnerungsmodus ins Wanken. So ist auch die Milde der Frau am Schluss des Stückes zu erklären. Als anfängliche Moralinstanz hatte sie die Erinnerung an die NS-Zeit wach gehalten, nun aber «ist es Zeit zu feiern» (T: 89) und das Vergessen erreicht auch sie. Janz spricht sogar von einer Verfälschung der historischen Hannah Arendt, die im Stück als Figur resignativ mit einer Handarbeit beginnt, «um eben damit zum Ausdruck zu bringen, daß gegenwärtig das Nazitum auf fast hoffnungslose Weise immer noch präsent zu sein scheint⁶⁶. Hier zeigt sich die Nähe zu Bernhards Bestreben, der NS-Vergangenheit keine Lobby in der Gegenwart zu gewähren, sondern unaufhörlich darauf hinzuweisen, dass ein Wiederaufleben dieser Zeit unter allen Umständen verhindert werden muss.

Vergessen steht hier gewissermaßen noch vor dem potenziellen Erinnern. Allein der Versuch dazu wird schon verdrängt und im Keim erstickt. In der Hannah-Arendt-Figur findet sich die Gegenprotagonistin, die an das Erinnern gemahnt. Durch ihre biographische Anspielung «Ich habe es mir nicht aussuchen können» und «Ich darf wohl sagen, daß das einigen Mut erfordert» (T: 89) gibt sie einen Erinnerungsweg frei, der für die Heidegger-Figur unbegehrbar ist. Damit impliziert sie auch die Möglichkeit ei-

⁶² Ebd., S. 139.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 140.

⁶⁵ Ebd., S. 142.

⁶⁶ Ebd., S. 143.

ner Erinnerungsleistung, die vom Protagonisten selbst negiert wird. Während die Frau schließlich ihr Versöhnungsangebot macht, gerät der alte Mann in Rage und ruft am Schluss des Stückes wütend aus: «Erst dann werden auch wir niemals dagewesen sein» (T: 91) und macht damit die Erinnerung an sich selbst unmöglich. Was nicht da gewesen ist, kann auch nicht erinnert werden. Indem etwas für nicht existent erklärt wird, verschwindet das Erinnerungspotenzial, Individuum und Erinnerung daran werden ausgelöscht. Gewiss ist erstaunlich, dass diese Absage an die Welt – sowohl in Form von Gegenwart als auch Vergangenheit – erst nach dem Versöhnungsangebot der Frau ausgesprochen wird. Scheinbar resignierend «*setzt [sie] sich achselzuckend hin, zieht eine Handarbeit aus der Tasche und beginnt zu stricken*» (T: 89, Hervorhebung im Original), nicht ohne vorher verkündet zu haben: «Jetzt aber ist Zeit zu feiern! Wir haben uns wiedergefunden!» (T: 89). Ähnlich wie bei Bernhard macht hier eine Frau das Angebot zur Versöhnung und entspricht damit einem tradierten Topos der ausgleichenden und vermittelnden Weiblichkeit. Bemerkenswert ist, dass dieses Angebot nicht angenommen wird, sondern im Gegenteil sogar noch verhöhnt wird, wenn der alte Mann «*immer wütender*» sagt: «Das ist meine Arbeitswelt!» (T: 89). Die Frau hat darin nichts zu suchen. Hier entblößt sich Jelineks Feminismus-Komplex für einen kurzen Moment. Für den Erinnerungsmodus bedeutet das schließlich, dass er spezifisch männlich geprägt ist. Die Diskurse, welche die Heidegger-Figur im gesamten Stück verteidigt, sind seine eigenen, der Welt aufgenötigten. Die Frau ist nur Stein des Anstoßes und endet ihre Sprache mit positiven Worten, während der alte Mann eine Untergangsvision ausspricht. Deutlich wird hierin vor allem das eigene Gefangensein in Erinnerungs- und Machtstrukturen, die aber gleichzeitig gebrochen werden, wie etwa durch das Konterkarieren des Heimat-Komplexes, infolgedessen die Figuren als Reproduktionen erscheinen. Im Umkehrschluss bedeutet dies auch die Entpersonalisierung und Entindividualisierung und ist somit direkte Antwort auf Heideggers Individualismus-Konzept, das «lediglich eine gesellschaftliche Entwicklung, die vom Einzelnen nicht ignoriert und nicht überwunden werden kann [ignoriere]»⁶⁷. Vor diesem Hintergrund können die Figuren in Jelineks Stück nur angedeutet sein, sie sind «“Reproduktionen” und keine “Originale”»⁶⁸. Vielmehr führt die dekonstruktivistische Textformation zur Verwischung der Figurengrenzen – «ihre Depsychologisierung, Entindividualisierung und der Scheindialog, den [die Figuren] füh-

⁶⁷ Ebd., S. 140.

⁶⁸ Ebd.

ren, machen sie und das, was sie sagen, aber auch nicht zu *reinen* „Sprachflächen“), sondern «zu in sich verdoppelten Figuren-Stimmen, die auch nur in Diskurs'fetzen" sprechen»⁶⁹. Durch die vollkommene Entpersonalisierung erreicht Jelinek auch die Neuformierung des Erinnerungsdiskurses, der von den Machtstrukturen patriarchalischer Systeme abgeteilt wird. So gelingt es der Hannah-Arendt-Figur auch, den Schuldiskurs einzuführen: «SIE haben gemacht, daß die ganze Welt in jedem einzelnen vernichtet wurde, gerade darin, daß man schuldig wird.» (T: 81).

Indem Jelinek ihre Figuren nicht nur die "Ideologie", sondern auch die "Wahrheit" aussprechen lässt, verdoppeln sie sich gleichsam in sich selber und wird ihre Sprache ein gleichsam schizoider Diskurs, der sie *auch* sagen lässt, was bereits die kritische Interpretation ihrer Rede ist.⁷⁰

Diese Mehrsprachigkeit lässt den Schluss zu, dass Erinnern doch möglich ist. Ähnlich wie bei Thomas Bernhard relativieren sich Positionen und Aspekte wie von selbst, wodurch der Diskurs stets vorangetrieben wird und nie zu einem endgültigen Ergebnis kommt. Insofern ist der Erinnerungskomplex offen und bezeichnet ein gesellschaftliches Phänomen, auf das immer wieder neu eingegangen werden muss. Dies wird auch an der Gleichzeitigkeit der verhandelten Diskurse im Stück deutlich, indem Jelinek uns vorführt, dass die «Diskurse selbst [...] schon Vermischungsfiguren [sind], in denen der Heidegger-Faschismus mit den Formen des heutigen Faschismus, den ideologischen Ökologie-, Atomkraft- und Gentechnik-Debatten satirisch vermischt und entlarvt wird»⁷¹. Diese Unzeitlichkeit ist es, die Jelinek aufzeigt, und die den Menschen immer wieder dazu bringen muss, sich zu erinnern und eine Auseinandersetzung möglich werden zu lassen.

Durch die potenzielle «Verfälschung» der historischen Hannah-Arendt-Figur im Sinne der vermeintlichen Resignation verdeutlicht Jelinek kontrastiv die sich bedrohlich fortschreibende NS-Ideologie und entspricht damit Thomas Bernhards Diagnose eines unterschwellig vorhandenen Nationalsozialismus. Wo Bernhard seinen Erinnerungskomplex als Kammerpiel der psychologischen Selbstverortung anlegt, entwirft Jelinek einen universalen Kosmos einer diskursiven Erinnerungskultur mit kollektivem Charakter. Beiden Modellen ist aber die satirische Überhöhung – wenn

⁶⁹ Bärbel Lücke: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, Paderborn 2008, S. 132f.

⁷⁰ Janz: Elfriede Jelinek [Anm. 49], S. 141f., Hervorhebung im Original.

⁷¹ Lücke: Elfriede Jelinek [Anm. 69], S. 133.

auch in unterschiedlicher Intensität – inhärent. Nur so gelingt es, aktuelle Tendenzen im zeitgenössischen Diskurs aufzuzeigen und vor einem historischen Hintergrund mit der Gegenwart verknüpft zu denken⁷².

In den semantischen Überlagerungen wird der Mythos der “Unschuld” des philosophischen Diskurses gegenüber dem Faschismus demonstriert. Die dichterische Sprache übersetzt die Sprache des Denkens so, dass ihre historische Involviertheit und ihre historische Schuld deutlich wird.⁷³

Der Schluss des Stückes ist hochgradig destruktiv. Die Auslöschung der eigenen Erinnerung und des Selbst nimmt der alte Mann an seiner eigenen Figur vor. «“Martin Heidegger” wird mit einem Werkzeug zertrümmert, die Axt als Heideggers Zeuge wird in der Hand der Schriftstellerin zur Schreib- bzw. Sprachwaffe gegen ihn selbst»⁷⁴. Diese Destruktion durch die Figur des alten Mannes, «[e]r beginnt, mit der Axt um sich zu schlagen. Die Leichenteile vom Tablett kommen als erstes dran, dann alles andere» (T: 90, Hervorhebung im Original) verdeutlicht, dass es sich um einen emotionalen und geistigen Kahlschlag handelt, der unkontrolliert im Affekt stattfindet. Die Auslöschung allen Seins ist die einzige Möglichkeit des Überlebens.

Nur noch zertrümmert soll Heideggers Gedankengebäude als Ruine im Sinne Walter Benjamins, also als Denkmal, als Allegorie im Stück vorgeführt werden. Damit wird die von Heidegger selbst betriebene Auslöschung der Erinnerung als Ruine verewigt lebendig gehalten, und zwar als Denkmal einer anderen “Seinsvergessenheit”: Heidegger als derjenige, der das Sein im Sinne Jelineks vergessen hat, indem er sich in das nationalsozialistische Denken verstrickte, und Heidegger, der diese Seinsvergessenheit seiner selbst unbedingt vergessen machen musste, um in die Nachwelt einzugehen und um so zu überleben bzw. aufzuerstehen, also in die Ewigkeit einzugehen.⁷⁵

Indem die Schriftstellerin Elfriede Jelinek mit ihrem Theaterstück *Totenaufer* den Mythos Heidegger zerstört, gelingt es ihr gleichzeitig mit der Niederschrift des Textes etwas Neues zu schaffen, das dem Destruktiven diametral entgegen steht, «das die Erinnerung an den Nationalsozialismus und damit auch an seine Opfer wach und lebendig hält und mit gegenwärtigen Abläufen zusammenschließt»⁷⁶. Insofern liegt hier ein kollektiver

⁷² Dazu auch Johanning: KörperStücke [Anm. 29], S. 164.

⁷³ Janz: Elfriede Jelinek [Anm. 49], S. 144f.

⁷⁴ Sander: Textherstellungsverfahren [Anm. 38], S. 115.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

Erinnerungsmodus vor, da die Figuren – bis auf die beiden Protagonisten und Gegenspieler – typisiert und damit alle Gruppen – Täter wie Opfer – vorhanden sind⁷⁷. Auch die Abkehr von einer psychologischen Tiefendimension verweist darauf, dass es nicht um die individuelle Erinnerungsleistung eines jeden Einzelnen geht, sondern um ein strukturelles Problem der erinnerungskulturellen Basis der Gesellschaft. Durch die Aufbrechung traditioneller Raum-Zeit-Strukturen und den Einsatz medialer Komponenten wie Film, was schon im Textbuch fixiert ist und damit nicht allein inszenierungsbedingte Interpretation ist, erreicht Jelinek die Potenzierung eines diskursiven Erinnerungserlebnisses dergestalt, dass sie in der Absage an das naturalistische Illusionstheater eine Projektionsfläche schafft, die in dem Spannungsverhältnis von Gegensätzlichkeit und symbiotischem Miteinander ihre Wirksamkeit entfaltet. Mit dieser Überschreibung der Figuren, die eine Körperlichkeit destruiert und das Diskursive hervorhebt, gelingt Elfriede Jelinek die Übertragung vom persönlichen Erinnerungsmodus zum kollektiven. «Die dem (nationalen) Diskurs eingeschriebenen Ideologien werden durch die Verdopplung des Körpers wie auch durch seine Absenz als Konstruktion entlarvt»⁷⁸. Nur durch die Ablösung der Erinnerung vom menschlichen Körper, von der Figur der Bühne oder der historischen Zeitläufe ist die Allgemeingültigkeit im Erinnerungsmodus zu erreichen. Somit wird es möglich, die eigene Position durchsichtig und erkennbar zu machen; der Weg führt also vom Wir zum Du, vom Gesamtkontext zum Individuellen.

Denn gerade indem die Autorin dem Zuschauer die eigene Zeichenhaftigkeit auf der Bühne vorführt, wird impliziert, daß dieser Zuschauer seine Zeichenhaftigkeit auch erkennen kann und daß er sie reflektieren soll, um sie in der Folge zu durchbrechen oder sich gegen sie und eine Gesellschaftsstruktur, die ihm diese aufzwingt, aufzulehnen.⁷⁹

7. Ergebnisse

Die hier untersuchten Dramentexte Thomas Bernhards und Elfriede Jelineks sind, wie gezeigt wurde, geprägt vom Erinnerungskomplex, was überdies für den Großteil beider Gesamtwerke Geltung beanspruchen

⁷⁷ Zur Aufstellung der einzelnen Personengruppen vgl. Claus Zittel: Heidegger-Variationen. Elfriede Jelineks Totenauberg. In: Ders. u. Marian Holona (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung, Bern 2008, S. 187-218, hier S. 198.

⁷⁸ Johanning: KörperStücke [Anm. 29], S. 232.

⁷⁹ Sander: Textherstellungsverfahren [Anm. 38], S. 185.

kann. Beide Autoren entwickeln eigene Konzepte von Erinnerungsmodi, die vorangehend exemplarisch betrachtet wurden. Während Thomas Bernhard in *Der deutsche Mittagstisch* eine satirische Konstruktion des Bühnengeschehens wählt, um die Groteske des Erinnerns an die NS-Vergangenheit sinnfällig zu machen, besteht das Konzept Elfriede Jelineks in der Apostrophierung literarischer Traditionen, die in den Stücken *Burgtheater* und *Totenauberg* unterschiedlich ausgeprägt sind.

In Bernhards Dramolett überwiegt die Verwirrungstaktik, mit der die Interpretation erschwert wird. Die groteske Überzeichnung und die künstliche Atmosphäre der Bühnensituation verdeutlichen die Unmöglichkeit, dem Gedächtnis Herr zu werden und die Vergangenheit adäquat zu erinnern. Diese Problematik greift Jelinek in *Totenauberg* auf, indem sie den dialogischen Kontext auflöst und die Figurensprache in einem offenen Raum ansiedelt, sodass der gesprochene Satz der Person enthoben wird. Eine potenzielle Vergiftung der Gesellschaft durch eine Erinnerungsohnmacht respektive Erinnerungsunfähigkeit erscheint bei Bernhard und wird von Elfriede Jelinek fortgeschrieben.

Jelineks «Reminiszenz» an die österreichische Tradition [...] [kann] als eine Widerstandsaktion gegen die Tendenzen eines restaurativen und regressiven Kunstverständnisses in Österreich verstanden werden: Es ist eine gezielte Inversion einer Kontinuität völkischer Traditionen»⁸⁰. Eine solche Neuformierung als Weiterentwicklung intentionaler Kontinuität etwa zu Karl Krauss oder Johann Nestroy erscheint nur logisch, wenn Jelinek ihre Formensprache den zeitgenössischen Diskursen und deren Kontexten anpasst und in *Totenauberg* die dialogische Form der Kommunikation zugunsten des diskursiven Imaginationsverlaufs aufgibt.

In *Vor dem Rubestand* ist der Erinnerungsmodus geprägt durch die Verdrängung und das Leben in einer Parallelwelt, das mit dem alljährlichen Zelebrieren eines Rollenspiels seinen Höhepunkt erreicht. Mit einer diesmal keineswegs satirisch überzeichneten Dramensituation erreicht Bernhard durch Psychologisierung der Figuren eine erschreckende Nähe zur Situation der Bundesrepublik der 70er Jahre und setzt der allgegenwärtigen Verdrängung eine drastische Antwort entgegen. Erinnerung wird anhand von Personenkonstellationen aufgezeigt, die Persönlichkeit des Einzelnen, der Figur steht dabei im Vordergrund. Jelineks Anliegen ist hingegen nicht «die psychologische Glaubwürdigkeit der Gestalten, sondern

⁸⁰ Viktoria Helfer: (Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*. In: Claus Zittel u. Marian Holona (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung, Bern 2008, S. 315-330, hier S. 330.

[sie] betrachtet sie als Diskursträger»⁸¹. Was bei Bernhard noch das einzelne Individuum erinnert und von der großen Bühne hinunter ins Publikum trägt, erinnert bei Jelinek ein entpersonalisierter Körper ohne inneres Selbst, ein Sprachkonstrukt, wahrlich ein Sprachrohr kollektiver Entgrenzung. Ihre sich in den Theatertexten abzeichnende Flucht aus dem Körperlichen, die bereits als «Körperexorzismus» bezeichnet worden ist⁸², hat jedoch auch noch eine andere Komponente als die Offensichtlichste: Wo die Körper fliehen, kann im Grunde nicht mehr erinnert werden, zumindest nicht mehr individuell und personengebunden. So ist die Entpersonalisierung des Körpers auch ein Problem der Erinnerungsmechanismen. Durch den Verlust des Körpers kann nur noch kollektiv erinnert werden. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch eine Anspielung auf die Flucht vor der Erinnerungsarbeit, die insbesondere im Österreich der Zweiten Republik lange Zeit vorherrschend war und erst Mitte der 80er Jahre aufbrach⁸³. Erinnerung ist im klassischen Sinne nicht mehr möglich und wird somit zum besonderen Ereignis stilisiert, da sie nicht mehr – wie noch bei Bernhard – im eigenen, singulären Modus ablaufen kann, sondern nur noch global wirksam wird. Zu einem Aufbrechen des Sonderstatus Erinnerung kommt es jedoch, indem die Dramen von der Sprecherinstanz befreit werden und sich infolgedessen den Erzählstrukturen epischer Texte annähern⁸⁴, sodass eine Einheit zwischen Drama und Prosawerk entsteht, die nicht nur thematisch bedingt ist. Insofern zeigt sich hier erneut eine Parallele zu Thomas Bernhard, dessen Werke eine stilistische Gleichförmigkeit aufweisen, die frappant ist und damit nicht zuletzt den Wiedererkennungswert und das Markenzeichen des Autors befördert haben. Hierin treffen sich Jelineks Stoffe und Themen sowie ihre Medienpräsenz mit denen von Thomas Bernhard, dessen eigene Selbstdarstellung stets einen gewichtigen Anteil an der Rezeption seines Werkes ausmachte.

Sprechen konstituiert die Erinnerung stets mit. Schweigen wird bei Bernhard einerseits als das Verschweigen historischer Wahrheit gesehen,

⁸¹ Agnieszka Jezierska: Das ambivalente Wort in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* von Elfriede Jelinek. In: Claus Zittel u. Marian Holona (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung, Bern 2008, S. 279-301, hier S. 285.

⁸² Vgl. Corina Caduff: Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierung des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab. In: Dies. u. Sigrid Weigel: Das Geschlecht der Künste, Köln u.a. 1996, S. 154-174, hier S. 173.

⁸³ Vgl. dazu Götze: Geschichte, Politik und Medien [Anm. 17], S. 40-43.

⁸⁴ Vgl. Dieter Burdorf: «Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier». Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Heft 66 (1990), S. 29-36, hier S. 33.

andererseits dient es als Verweigerungshaltung gegenüber einer totalitären Ideologie. In Bezug auf die Sprache und die Figuren, die durch ihr Sprechverhalten am Leben bleiben, ähneln sich die Konzepte Bernhards und Jelineks.

Zwar gibt es in Jelineks *Burgtheater* noch Figuren, die auch in einem traditionellen Theaterverständnis in Interaktion treten und einer entsprechenden Konversation folgen, doch sind ihre Körper schon insofern verflüchtigt, da sie vollends vom nationalsozialistischen Ideologie-Konzept durchdrungen sind. An dieser Stelle treffen sich die Konzeptionen von Bernhard und Jelinek, die beide Figuren in einem Mikrokosmos ansiedeln, der die Erinnerungsleistung dahingehend schmälert, dass nur jene Anhaltspunkte erinnert werden (können), die in einem (selbst)verherrlichenden Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus stehen. Während in *Vor dem Rubestand* das Rollenspiel zelebriert wird und wie ein Alptraum längst vergangener Tage erscheint, erfindet Jelinek in *Burgtheater* den Erinnerungsmodus des Traumspiels, indem keine psychologische Deutung greift, sondern die selbst artikulierte Künstlichkeit vorherrscht. Schon in der Personifizierung des Staates Österreich in Gestalt des Alpenkönigs leitet Jelinek den Prozess der Entkörperlichung ein, der im Diskurscharakter des Erinnerungsmodus von *Totenauberg* mündet. *Burgtheater* ist damit die Perspektiverweiterung von Bernhards *Vor dem Rubestand* und in gewisser Weise auch von *Der deutsche Mittagstisch*. Indem nämlich das Schauspiel-Moment der Texte partiell durchbrochen wird, verkehren sich auch die Erinnerungsmodi vom persönlichen, kompensatorischen Muster zur diskursiv-kollektiven Ebene.

Siglen

Texte von Thomas Bernhard

DM = Der deutsche Mittagstisch.

Thomas Bernhard: Der deutsche Mittagstisch. Dramolette, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.

E = Elisabeth II. Keine Komödie.

Thomas Bernhard: Elisabeth II. Keine Komödie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.

TBW = Thomas Bernhard. Werke. [22 Bände]

Hgg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003ff.

TBW 18 = Dramen IV. [Vor dem Ruhestand, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel.]
Hgg. von Bernhard Judex und Manfred Mittermayer. Frankfurt/M.: Suhr-
kamp, 2007.

Texte von Elfriede Jelinek

B = Burgtheater. Posse mit Gesang. Elfriede Jelinek: Burgtheater. Posse mit Ge-
sang. In: Kurt Palm (Hg.): *Burgtheater*. Vier österreichische Stücke, Berlin:
Henschel, 1986, S. 7-66.

T = Totenauberg. Ein Stück. Elfriede Jelinek: Totenauberg. Ein Stück, Reinbek:
Rowohlt, 1991.

* * *

Maurizio Pirro
(Bari)

*Note sulla rappresentazione del movimento
nella letteratura tedesca del Settecento*

Intorno alla rappresentazione del movimento si giocano questioni decisive nell'ambito di quella ristrutturazione della categoria di *imitatio naturae* che è probabilmente il segno distintivo più profondamente inciso nella cultura estetica della seconda metà del Settecento. La diffusa ricezione della pittura di paesaggio e l'infittirsi del dibattito teorico sulla visione della natura a essa sottesa promuovono uno slittamento graduale del concetto di *Naturnachahmung* in senso antimimetico e immaginativo, favorendo cioè il chiarimento circa il carattere mediale e finzionale della rappresentazione artistica della natura. Peraltro, lì dove la definizione dei compiti propri delle arti figurative, in opposizione a quelli della poesia, collega l'effetto dell'opera all'indice di fedeltà mimetica nei confronti dell'oggetto riprodotto, prevale l'inclinazione verso gli elementi di quiete e staticità, atti a configurare nel modo più composto possibile quell'equilibrio di totalità e molteplicità che al più tardi a partire dalle teorie di Charles Batteux si trasmette come una sorta di senso comune da un versante all'altro del dibattito estetico. La pallida animazione del paesaggio rococò, sostenuta dall'introduzione di pochi agenti dinamici in ogni caso vincolati al mantenimento di una misura ritmica tenue e costante, calibra evidentemente il piacere associato alla ricezione dell'oggetto d'arte su una moderata sollecitazione dei sensi e sul rispetto di una piena referenzialità del segno estetico, il cui potenziale evocativo deve necessariamente esaurirsi nel vagheggiamento di una natura ideale che confermi il pubblico nel presupposto di ordine fisico-teologico della divina perfezione del mondo esistente¹.

La topica convenzionalmente riferita al polo del "bello" asseconda tale

¹ Sulla rappresentazione della natura nel rococò ci si può sempre utilmente riferire ad Alfred Anger: *Landschaftsstil des Rokoko*, in *Euphorion* 51, 1957, pp. 151-191, e *Literarisches Rokoko*, Stuttgart 1968².

intenzione, limitando rigorosamente lo spettro di oscillazione entro il quale deve muoversi l'iconografia del paesaggio a un nucleo relativamente ristretto di sistemi di espansione e intensificazione, sempre subordinati al rispetto di un'elegante simmetria. Lessing, che in poesia opera in una prospettiva tutta sbilanciata dal lato dell'effetto, si premura non a caso di destinare le arti figurative alla riproduzione di stati di quiete, riservando l'espressione del moto, e in generale la retorica del "sublime", a sistemi simbolici, come quelli che presiedono alla messa in scena teatrale, costitutivamente vincolati a una ricezione progressiva, temporalmente estesa e tanto più incisiva quanto più sostenuta dalla capacità del fruitore di stabilire autonomamente collegamenti paradigmatici tra una frazione e l'altra del movimento complessivo di rappresentazione estetica. Come naturale conseguenza, il paesaggio deve dileguare in una funzione subordinata e ausiliaria, limitandosi a prestare un supporto puramente coreografico, uno sfondo di per sé privo di specifico interesse estetico; l'inserzione di unità descrittive che invitino il fruitore a distendere la propria attività percettiva in una considerazione analitica del paesaggio comporta per Lessing la sospensione di quel principio di totalità che egli intende appunto come indistinzione del particolare all'interno del contesto unitario che, ospitandolo, lo trascende. Al singolo elemento, nel disegno globale di un'opera d'arte, compete una funzione di sola agglomerazione; qualunque esercizio di decostruzione del paesaggio mediante la valorizzazione di un particolare disaggregato dal resto dell'immagine ha come conseguenza il sabotaggio dell'effetto di quella stessa immagine. Le riserve che Lessing, nel *Laokoon*, solleva nei confronti delle *Alpen* di Albrecht von Haller, uno degli esempi più prestigiosi di poesia descrittiva e insieme un testo capitale nella formazione, nella cultura letteraria del Settecento tedesco, di una topica adibita all'assorbimento della tradizione classica dell'idillio come *medium* per il superamento del modello curtense di derivazione francese, chiamano in causa appunto la destrutturazione del «Begriff des Ganzen»; se quest'ultimo, così Lessing, deve spiccare con la massima evidenza,

so müssen keine einzelnen Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird.²

² Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilfried Barner u.a., vol. V/2: *Werke 1766-1769*, Frankfurt am Main 1990, pp. 125-126.

La neutralizzazione di tutte le spinte dinamiche eccedenti rispetto al modello di una variazione ritmica e composta trova piena corrispondenza in larga parte delle teorie sul paesaggio naturale sviluppate almeno fino al 1775 nella trattatistica sulla *Landschaftsmalerei*. La riduzione della molteplicità naturale a uno stato di quiete inteso a trasmettere all'osservatore una sensazione di incontrastato dominio sulle passioni deve prescindere dall'osservazione del particolare e puntare all'immagine di una totalità costruita tramite il montaggio di superfici perfettamente saldate l'una all'altra, tenute insieme da rapporti di connessione così stretti e impenetrabili da riassorbire qualunque elemento di tensione nell'attimo stesso in cui se ne manifesti la presenza. Il compito del pittore consiste essenzialmente nella rivelazione dell'unità sottesa alla pluralità morfologica che anima la natura, e ciò mediante il recupero e la valorizzazione di un'immagine statica e ricomposta del paesaggio, priva di sollecitazioni all'esercizio autonomo dell'immaginazione e incline unicamente a suscitare sensazioni gradevoli e rasserenanti. Ove prevale il tradizionale principio dell'identità di pittura e poesia, come presso gli Zurighesi, non c'è alcun dubbio, perfino in un sistema estetico fortemente sbilanciato sul versante dell'effetto come in quello di Breitinger, sul fatto che l'ambito della rappresentazione pittorica chiami in causa esclusivamente – in virtù del carattere naturale e non arbitrario del suo strumentario segnico – un'attività di riproduzione mimetica del mondo naturale, sorretta dal riconoscimento dell'identità tra il fenomeno e la sua raffigurazione. Il paradigma della verosimiglianza, quando viene applicato alla pittura, è in Breitinger soltanto un criterio empirico di verifica visuale delle analogie tra l'oggetto d'arte e il suo modello reale, e non arriva a individuare, come accade invece nelle sue teorie sulla poesia, la sfera del possibile come campo elettivo di ogni possibile operazione finzionale³.

Anche in Christian Ludwig von Hagedorn l'emancipazione della pittura di paesaggio dal primato del genere storico, lungamente preferito a causa della sua capacità di sostenere una lettura di tipo allegorico (secondo gli interessi dominanti di quell'estetica della scritturazione che fino alla metà del Settecento finisce per disciplinare l'intero sistema delle arti visive), è tutta

³ Cfr. su tali questioni, nonché sul complesso dell'estetica di Breitinger, Angelika Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*, Tübingen 1981; Gerhard Schäfer: *«Wohlklingende Schrift» und «rührende Bilder». Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer*, Frankfurt am Main et al. 1987; Salvatore Tedesco: *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, Palermo 1997.

centrata su una rigorosa applicazione del principio di selezione, che subordina il piacere estetico alla capacità dell'osservatore di minimizzare le singole sollecitazioni sensibili attivate dai particolari, apprezzando il vigore del dominio formale con cui l'artista riconduce il dettaglio a una misura unitaria. Al paesaggista, Hagedorn richiede l'esecuzione di una copia ideale della realtà, che presenti la natura in uno stato di astratta sospensione basato non tanto sul congelamento degli elementi dinamici (il che configurerebbe un'adesione a quel presupposto aristocratico della *déceance* impersonale e codificata al quale Hagedorn, che guarda semmai alle posizioni dell'*Empfindsamkeit*, resta in ogni caso estraneo), quanto sul loro graduale riassorbimento entro una cornice generale che, temperando con la coerenza di un movimento ritmico costante la tendenza centrifuga delle singole manifestazioni fenomeniche, renda visibile l'uniformità della costruzione complessiva in quanto emanazione diretta di una superiore intelligenza regolatrice. La molteplicità deve contrarsi e rifluire in un canone figurativo alimentato dall'attitudine del pittore all'esercizio di una rigida sorveglianza su tutte le frange riluttanti a sottoporsi al governo dell'*Anordnung*:

Die Mannichfältigkeit bezieht sich entweder auf die Gegenstände selbst, die das Gemälde ausfüllen, oder auf die Maschine desselben überhaupt. In jenem wird sie durch die Ungleichheit derselben erreicht; in dieser durch die Verhältnißmässige Deutlichkeit in den grossen, und durch die künstliche Verwicklung in den kleinen Partien. Verwicklung ist aber keine Verwirrung. Nur die erste ist des Aufschlusses fähig, der kleine Partien mit grösseren verbindet. Aus allem diesen, und mehrerer Einheiten eingedenk, bildet der kluge Anordner das Ganze (l'Ensemble).⁴

L'ordinamento armonizza le disuguaglianze senza sopprimerle, impone a tutti i costituenti dell'immagine un ritmo uniforme, distendendo una patina di omogeneità che ha l'effetto di spegnere il potenziale anarchico degli elementi in movimento e di guidare l'osservatore a un apprezzamento globale della raffigurazione, ignorando il carattere specifico dei singoli particolari. Il perseguimento di un pacato consenso di ispirazione eudemonistica circa l'equilibrio del mondo naturale come manifestazione tangibile dell'ordine universale presuppone una disposizione visuale sintetica e ostile a tutti i possibili turbamenti di una ideale condizione di stasi. L'occhio deve essenzialmente confermare l'omologia tra il modello reale e la

⁴ Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762 (Reprint Hildesheim *et al.* 1997), p. 245. Cfr. Claudia Susannah Cramer: *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkenntenschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989 (Diss.).

sua restituzione pittorica, senza attardarsi nella scomposizione analitica dell'immagine e limitandosi a registrare intuitivamente il modo in cui il dettaglio collabora alla definizione del profilo globale dell'immagine stessa.

Nel *Brief über die Landschaftsmahlerey*, pubblicato dapprima nel 1770 e poi, con qualche modifica, nella celebre edizione delle *Nene Idyllen* comparsa nel 1772 unitamente a due "racconti morali" di Diderot (un'affinità sulla quale sarebbe interessante riflettere, pensando agli *Essais sur la peinture* del filosofo, anche in chiave di estetica delle arti figurative), Salomon Gessner ragiona esattamente nella stessa prospettiva, vincolando la raffigurazione del paesaggio naturale all'applicazione di una severa procedura di selezione fra tutti i dettagli disponibili all'osservazione del pittore⁵. Il "Teocrito svizzero", secondo la definizione corrente all'epoca dell'enorme successo ottenuto dalla sua produzione bucolica, guarda all'obiettivo di un accordo tra particolare e universale basato sulla riduzione della molteplicità al nocciolo degli elementi esteticamente significativi. Il conseguimento della totalità implica l'astensione da una considerazione microscopica della superficie del reale. Nelle espressioni potenzialmente illimitate dello spettacolo naturale, l'occhio esercitato a una lettura estetica del paesaggio non ha alcuna difficoltà a isolare il nucleo di dettagli provvisti di un indice di significazione simbolica in cui siano contenuti, in germe e come metonimicamente, i fondamenti figurativi della realtà nel suo complesso. Nel *Brief*, che è innanzi tutto il rendiconto della formazione tecnica di Gessner pittore, alle prese con il tentativo costantemente deluso di conquistare alle proprie opere figurative riconoscimenti paragonabili a quelli ottenuti dagli idilli, la visione ravvicinata del reale è stigmatizzata come la fonte più sicura di tradimento della forma di verosimiglianza alla quale il *Landschaftsmaler* deve attenersi; verosimiglianza che coincide non con la riproduzione dell'esistente a un grado zero di perfetta sovrapposizione mimetica, bensì con un trattamento di rielaborazione del paesaggio volto a metterne in luce la sostanza impermutabile, indipendente nella sua fissità ontologica dall'ingannevole e apparente mutare dei fenomeni. Finché, aderendo al modello della pittura olandese, aspirava a una restituzione integrale degli oggetti nella loro configurazione di superficie, così Gessner,

sah [ich] mich in Kleinigkeiten des Details verwickelt, welche die Wirkung des Ganzen störten; und fast immer fehlte mir die Manier, die den wahren Charakter der Gegenstände der Natur beybehält,

⁵ Sul *Brief*, soprattutto nell'ottica della sua ricezione, cfr. Wiebke Röben de Alencar Xavier: *Salomon Gessner im Umkreis der «Encyclopédie»*. *Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung*, Genève 2006, pp. 242 ss.

ohne slavisch und ängstlich zu seyn. Meine Gründe waren mit verwickelten Kleinigkeiten überhäuft, die Bäume ängstlich und nicht in herrschende Hauptpartien geordnet, alles durch Arbeit ohne Geschmack zu sehr unterbrochen. Kurz: Mein Auge war noch nicht geübt, die Natur wie ein Gemälde zu betrachten.⁶

Solo un accostamento selettivo alla varietà del paesaggio, inteso a leggere sinteticamente il paesaggio stesso nell'ottica di quanto è possibile trarne in termini di resa estetica, permette la soppressione dei particolari superflui e una traduzione fedele dello spirito formativo che anima la natura. È peraltro importante sottolineare come Gessner intenda la riproduzione estetica (e in specie pittorica) del reale nel senso di una equivalenza tra una copia e un modello; in accordo con i presupposti neoplatonici del neoclassicismo, egli vede l'oggetto reale e quello finzionale accomunati da una medesima energia plastica, che – se nel paesaggio si rende disponibile nel pieno della sua intensità – nell'oggetto d'arte risulterà tanto più incisiva quanto più l'artista si studierà di “naturalizzarlo”, potenziandone la capacità di illusione e minimizzando ogni riferimento al suo carattere secondario e artificioso⁷. Benché l'autore del *Brief* inserisca anche Mengs nell'elenco dei teorici i cui scritti sarebbero di sicuro indirizzo per un pittore esordiente, non si può non rilevare come il presupposto dell'equivalenza tra opera e natura sia di molto in ritardo rispetto allo spregiudicato sensismo che pervade i *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, di cui lo stesso Gessner, nelle more tra una versione e l'altra del suo trattato sulla pittura di paesaggio, segue l'uscita della terza edizione, apparsa a cura di Johann Caspar Füssli nel 1771 a Zurigo «bey Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie»⁸. Se Mengs attira l'attenzione sul “di più” di coerenza ed effetto che l'arte può conseguire proprio in virtù della sua autonomia rispetto alla natura⁹, Gessner resta fedele all'eudemonismo del circolo bod-

⁶ Salomon Gessner: *Sämtliche Schriften in drei Bänden*. Hrsg. von Martin Bircher, vol. III/1, Zürich 1974, p. 239.

⁷ Sugli elementi di collegamento tra Gessner e l'estetica winckelmanniana ha scritto pagine importanti Rosario Assunto: *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973.

⁸ Per la storia editoriale del trattato di Mengs cfr. gli apparati contenuti in *Bibliothek der Kunstliteratur*. Hrsg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller, vol. II: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer u.a., Frankfurt am Main 1995, pp. 600 ss.

⁹ «Es giebt Sachen in der Natur, so die Kunst unmöglich nachahmen kann, und wo sie sehr schwach gegen die Natur erscheint, nämlich in Licht und Finsterniß: hingegen hat sie einen Theil so sehr mächtig ist, einen Theil der die Natur weit übertrifft – dieser

meriano, associandosi senza perplessità al principio “ut pictura poesis”, che in questi stessi anni trova una codificazione pressoché definitiva negli articoli sulle arti figurative contenuti nell’*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* di Johann Georg Sulzer (1771-1774). Per Gessner come per Sulzer il linguaggio della pittura è privo di una specifica intenzionalità semiotica e può essere fondamentalmente descritto come il correlato non verbale del linguaggio poetico, al quale è collegato dalla medesima finalità diegetica. Nelle arti figurative tale finalità si esprime attraverso l’addizione di grandi blocchi compatti, ciascuno corrispondente a una singola sequenza – in sé già perfettamente compiuta – del complesso della macchina narrativa¹⁰. Non a caso sia Gessner che Sulzer raccomandano agli artisti in formazione un commercio costante con gli scrittori – James Thomson e Ewald Christian von Kleist su tutti – più versati nella descrizione letteraria del paesaggio¹¹.

ist die Schönheit. Die Natur ist in ihren Hervorbringungen sehr vielen Zufällen unterworfen; die Kunst aber wirket frey weil sie lauter schwache Materien zum Werkzeuge hat, in welchen keine Widerstrebung ist. Die Kunst der Malerey kann aus dem ganzen Schauplatze der Natur das Schönste wählen, und die Materien von vielerley Orten, und die Schönheit von vielerley Menschen sammeln, da die Natur die Materie eines Menschen nur aus der Mutter desselben nehmen, und sich mit allen Zufällen begnügen muß» (Anton Raphael Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, Zürich 1771³, pp. 18-19). Su Mengs cfr. Steffi Röttgen: *Einführung*, in Mengs. *Die Erfindung des Klassizismus*. Hrsg. von Steffi Röttgen, München 2001, pp. 17-33.

¹⁰ Sulzer oppone per esempio un rifiuto radicale all’estetica del dettaglio praticata dagli olandesi, esprimendosi su questo punto – in linea con gli obblighi sistematici che associa alla propria impresa enciclopedica – in modo ancora più netto rispetto a Gessner: «In der That ist das, was sie vorzügliches besitzt, ein wichtiger Theil der Kunst; aber nur in so fern diese auf wichtige Gegenstände angewendet wird. Es ist zwar ein Vergnügen, Farben auf einer flachen Leinwand so künstlich aufgetragen zu sehen, daß man sich einbildet, man stehe in einer Kirche, oder man sehe eine wirklich lebendige Blume, oder einen athmenden Menschen vor sich; weiter aber hat auch diese bewundernswürdige Kunst nichts auf sich. Der Endzweck der schönen Künste, wird dadurch nicht erreicht, sondern diese Werke dienen blos, die Liebhaber zu ergötzen» (articolo *Holländische Schule*, in Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1771-1774, vol. I, p. 545).

¹¹ Sull’estetica di Sulzer in generale cfr. Wolfgang Riedel: *Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer*, in *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart – Weimar 1994, pp. 410-439, Johan van der Zande: *Johann Georg Sulzer’s “Allgemeine Theorie der schönen Künste”*, in «Das achtzehnte Jahrhundert», 22, 1998, pp. 87-101 e Élisabeth Décultot: *L’esthétique de Sulzer entre l’Allemagne et la France au XVIII^e siècle*, in *L’esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779)*. Publ. par Bertrand Deloche, Lyon

All'ideale di una piena sovrapposizione di segno pittorico e segno verbale Gessner si attiene con molta evidenza anche nella messa in scena del paesaggio campestre che domina l'orizzonte delle *Idyllen*. La riduzione del movimento a una misura statica e chiusa, che mira a tradurre in termini sensibili una condizione di stasi delle passioni (in cui a sua volta si riflette non la spinta verso una ingenuità riconquistata, che sarà tipica di Schiller, bensì il possesso perenne e indiscusso di una innocenza originaria), fa capo all'idea che nell'incontro con la natura l'uomo acceda a una forma di verità sottratta a ogni possibile contingenza, investita di una validità eterna e preesistente alle determinazioni particolari del paesaggio. L'ambiente idillico appare al lettore in questo senso come sfumato dietro il velo di un sogno, calato in un tempo sospeso e fermo nel presente, ricondotto a una situazione di quiete che ha la funzione di presentare i valori morali che ispirano la condotta dei personaggi come universali e sovratemporali. Il registro visuale prevalente privilegia in questo senso il taglio di unità prospettiche nettamente definite e inclini a una risoluzione sintetica di tutte le possibili sollecitazioni dinamiche. Il mondo bucolico di Gessner, tuttavia, non si esaurisce nella semplice simulazione di un ordine imperturbabile. Come è stato ripetutamente rilevato¹², negli *Idilli* la consapevolezza circa la profondità delle trasformazioni materiali che accompagnano l'estinzione della società curtense non innesca affatto una reazione di difesa mediante il vagheggiamento di un'età dell'oro immune da conflitti, ma si innesta – al contrario – sull'elaborazione di modelli correttivi che, senza negare il dato di fatto del cambiamento sociale, aspirano a porvi un freno sulla base di alcuni dei cardini ideologici di derivazione pietistica (discrezione, contenenza, rifiuto del superfluo) ai quali proprio la borghesia urbana, che di quel cambiamento è protagonista, si era sostenuta nelle fasi aurorali della sua emancipazione dagli ordinamenti feudali.

2005, pp. 11-37. Sul ruolo che vi rivestono le arti figurative ha scritto Johannes Dobai: *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik*, Winterthur 1978.

¹² Basterà ricordare Heidemarie Kesselmann: *Die Idyllen Salomon Gessners im Beziehungsfeld von Ästhetik und Geschichte im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Idylle*, Kronberg/Ts. 1976; Helmut J. Schneider: *Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung*, in *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Hrsg. von Peter Pütz, Königstein/Ts. 1980, pp. 289-315; *Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner 1730-1788*, Hrsg. von Martin Bircher, Wolfenbüttel 1982; Klaus Garber: *Idylle und Revolution. Zum Abschluß einer zweitausendjährigen Gattungstradition im 18. Jahrhundert*, in *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag*, Hrsg. von Ortrud Gutjahr u.a., Würzburg 1993, pp. 57-82; Carsten Behle: "Heil dem Bürger des kleinen Städtchens". *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*, Tübingen 2002.

Questo difficile equilibrio tra quiete e movimento, tra l'incisività della tensione dinamica su cui si regge l'impresa capitalistica (e in cui Gessner vede tutt'altro che un'istanza di per sé negativa) e la resistenza esercitata nei suoi confronti da una proiezione ideologica intesa a raffrenarne il potenziale anarchico deve necessariamente manifestarsi anche sul piano della conduzione diegetica. Il paesaggio gessneriano può cioè essere descritto in modo completo solo opponendo alla consistenza monumentale delle masse naturali che lo presidiano il movimento del soggetto che lo percorre, e alla cui sensibilità visiva – che è nello stesso tempo prontezza al compimento della virtù – è affidato il riconoscimento della perfezione dell'ordine universale. L'individuo nella cui ottica viene rappresentata la natura si trova nelle *Idyllen* per lo più in cammino; la sua passeggiata si sviluppa, tramite il piacere dell'osservazione visiva, in una vera e propria celebrazione tanto della bellezza estetica del creato, quanto della grandezza morale dell'uomo virtuoso. Se la conoscenza del paesaggio è da una parte fonte di godimento puramente morfologico, associato alla semplice esistenza dell'oggetto di natura, essa pone dall'altra anche le basi per l'identificazione dello spazio entro il quale deve dispiegarsi la capacità di azione degli individui. La consapevolezza circa il saggio operare del dio che ha creato il mondo visibile si interseca, traendone conferma e insieme rafforzandola a sua volta, con la determinazione ad agire sulla realtà in modo sollecito e coerente con i principi del dio stesso.

L'incorporamento di queste istanze dinamiche nel disegno sostanzialmente statico del paesaggio gessneriano procede secondo un'attitudine al trattamento estetico del dettaglio che l'autore ha modo di scaltrire attraverso il contatto con la poesia di Barthold Heinrich Brockes. I componimenti raccolti nell'*Irdisches Vergnügen in Gott* – opera che rientra nel novero delle letture giovanili di Gessner documentabili con certezza¹³ e che nel *Brief über die Landschaftsmahlerey* viene chiamata in causa per la nitidezza del disegno e la varietà figurativa¹⁴ – contengono il paradigma visuale al quale

¹³ Vi fa cenno Johann Jakob Hottinger: *Salomon Gessner*, Zürich 1796 (poi in *Salomon Gessners sämtliche Schriften*. Hrsg. von Julius Ludwig Klee, Leipzig 1841, vol. I, pp. 1-116, in particolare pp. 18-20).

¹⁴ «Brockes hat sich eine ganz eigene Dichtart gewählt; er hat die Natur in ihren mannigfaltigen Schönheiten bis auf den kleinsten Detail genau beobachtet; sein zartes Gefühl ward durch die kleinsten Umstände gerührt; ein Gräsgen mit Thautropfen an der Sonne hat ihn begeistert; seine Gemähde sind oft zu weitschweifig, oft zu erkünstelt: Aber seine Gedichte sind doch ein Magazin von Gemähden und Bildern, die gerade aus der Natur genommen sind. Sie erinnern uns an Schönheiten, an Umstände, die wir oft selbst bemerkt haben, und itzt wieder ganz lebhaft denken, die uns aber das Gedächtniß

l'autore degli *Idilli* si attiene senza eccezioni nella rappresentazione del particolare. L'obiettivo di tracciare con la massima precisione possibile i limiti del microcosmo destinato all'esercizio dell'intrapresa umana segue l'attitudine tutta brockesiana a ricondurre la gamma vertiginosa delle manifestazioni morfologiche della natura, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, al sentimento riconciliante di una totalità indivisa, animata da una circolazione ininterrotta del soffio divino, in cui lo spettacolo degli elementi naturali invita l'uomo ad assumere una collocazione attiva e a prender parte all'entusiasmo creativo che pervade l'universo. La vertigine del dettaglio è in Brockes sempre riequilibrata attraverso il presentimento dell'illimitato. Piccolo e grande si rivelano aspetti complementari di un'unica totalità in perpetuo movimento, alla quale l'uomo può accedere in forza di una conoscenza sensibile concepita come febbrile mobilitazione percettiva, come atto sinestetico sempre paradossalmente sul punto di rovesciarsi nell'annebbiamento dei sensi. Il sondaggio del reale è chiaramente accompagnato e intensificato dall'amplificazione possibile grazie a microscopio e telescopio, che dilatano a dismisura lo spazio disponibile all'accertamento visivo del soggetto¹⁵. L'accensione sensibile repentina e incontrollabile che infiamma la poesia brockesiana presenta la natura come il luogo riservato alla protensione dell'individuo verso tutto ciò che può ricadere sotto il controllo delle sue facoltà sensitive, libere di distendersi lungo l'inesauribile varietà degli oggetti addensati nell'universo. Il soggettivismo di un'impostazione del genere viene mitigato e corretto dalla persuasione razionale circa il tessuto delle connessioni profonde che tengono insieme, nell'unità del disegno divino, gli elementi di superficie della creazione.

La rappresentazione del movimento nel *Friihling* di Ewald Christian von Kleist, pubblicato in prima edizione nel 1749, è investita di una funzione ideologica più netta che in Gessner, intesa com'è a stigmatizzare recisamente le trasformazioni economiche e sociali legate al potenziamento dei traffici e all'accumulazione dei capitali. Kleist distingue con molta evidenza tra un movimento naturale – espressione della vitalità armonica e ordinata che percorre il paesaggio campestre secondo flussi ritmici e non per-

nicht liefert, wenn wir sie am nöthigsten haben» (Salomon Gessner: *Sämtliche Schriften in drei Bänden*, cit., vol. III/1, pp. 262-263).

¹⁵ Cfr., su questo aspetto, Karl Richter: *Teleskop und Mikroskop in Brockes' «Irdischem Vergnügen in Gott»*, in *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Hrsg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt und Wolfgang Riedel, Würzburg 2002, pp. 3-17.

turbanti – e uno artificiale, prodotto dall'agitazione scomposta alla quale si abbandonano gli uomini colti dal desiderio di possesso. Il poema è tutto incentrato su un presupposto eudemonistico nel quale peraltro il principio della perfettibilità del genere umano è fortemente mitigato dalla persuasione che l'individuo virtuoso consegua la felicità non incrementando la propria condizione, ma riconoscendo la propria determinazione. La sensazione di un'armonia prestabilita fa da cornice ideologica all'esercizio della condotta umana, per la quale il poeta indica la natura – la lineare capacità formativa che si dispiega progressivamente in tutte le forme del vivente – come modello di riferimento congeniale. Il fremito che attraversa il paesaggio primaverile nella sua spontanea attività di riorganizzazione morfologica è il medesimo impulso dal quale gli uomini devono lasciarsi condurre all'adempimento della propria destinazione. La vigorosa esclamazione che rompe l'uniformità del paesaggio kleistiano inserendovi gli elementi di variabilità e turbamento legati alla condizione umana – «Ihr seyd zur Freude geschaffen, der Schmerz schimpft Tugend und Unschuld»¹⁶ – evoca sì la soddisfazione di un'istanza sensibile come orizzonte elettivo della condotta umana, ma al tempo stesso inserisce tale soddisfazione in un disegno preordinato e non negoziabile, finendo così per minimizzare in modo considerevole gli spazi disponibili alla libera iniziativa dell'uomo.

Il dinamismo che caratterizza la natura all'uscita dalla stasi invernale è pertanto l'espressione di una misura ritmica obbligata e altamente spiritualizzata, priva di qualunque cedimento a una vitalità elementare e biologica. Di più. Se negli *Idilli* di Gessner tutti gli elementi contrari al profilo fisico-teologico che l'autore si studia di accreditare vengono comunque inclusi nel circuito della finzione, sia pure per essere neutralizzati e ricondotti alla linea ideologica dominante dal tipo di sviluppo narrativo che lo scrittore pone alla base della conduzione del racconto, in Kleist ogni possibile fonte di alterazione del modello di ordine che presiede alla sua rappresentazione della realtà viene esplicitamente tematizzata nel suo potenziale negativo, lasciata ai margini della costruzione diegetica e drasticamente condannata in lunghi intermezzi didascalici di argomento morale, nei quali l'autore si premura di asseverare con la massima chiarezza i caratteri fondamentali della propria concezione del mondo¹⁷.

¹⁶ Ewald Christian von Kleist's *sämtliche Werke*. Hrsg. von Wilhelm Körte, vol. I, Berlin 1803, p. 230.

¹⁷ Cfr. Michael Gratzke: «Wer kann mit Blut und Feu'r die Worte färben?». *Natur, Gewalt und die Erfindung von Männlichkeit bei Ewald von Kleist*, in «Beiträge zur Kleist-Forschung», 15, 2001, pp. 163-211.

La raffigurazione della natura nel *Frühling* risponde senza eccezioni alla logica di un dinamismo ben ponderato, basato sull'evocazione di un'animazione diffusa e fluida, che si propaga uniformemente a tutte le sezioni del paesaggio, senza addensarsi in alcun punto particolare. L'assenza di zone di ristagno nella configurazione topografica del poema, secondo una curvatura nella quale si può riconoscere facilmente un principio compositivo tipico del rococò, si riflette peraltro anche sulla sua articolazione discorsiva. Il continuo rilancio al quale Kleist sottopone il gioco mimetico su cui si fonda il componimento, infatti, non può essere sostenuto senza l'inserimento regolare di pause di riposo. Solo che, poiché tali pause non possono riguardare la struttura del paesaggio, che deve costantemente apparire come in preda a un palpito controllato, a una pulsazione vitale mantenuta sotto il rigoroso dominio di una intelligenza sovraordinata, i momenti di intervallo si applicano a incisi sapienziali destinati a esplicitare il sostrato ideologico del componimento, i quali finiscono a loro volta per spezzare bruscamente la linearità del procedimento descrittivo. Per questo aspetto Kleist non può che scontrarsi con i limiti mediali tipici della poesia incentrata sulla rappresentazione della natura: la sua attitudine fondamentalmente descrittiva agisce di per sé in senso antidinamico, esercitando un'oggettiva resistenza nei confronti di ogni possibile elemento di discontinuità ritmica.

Strategie di intensificazione della capacità simbolica del paesaggio oltre il dato puro e semplice della sua evidenza morfologica sono perseguite mediante l'assunzione di alcuni marcatori topografici, per lo più di natura liquida e acquatica (sempre nel segno del dinamismo scorrevole e rigidamente disciplinato che lo scrittore intende imprimere al testo) come cifra della situazione psicologica dell'individuo poetante. Ciò introduce nella struttura del *Frühling* una disposizione soggettiva e un accento già propriamente "sentimentale", basato sulla sensazione che l'orizzonte di senso al quale l'individuo stesso tende sia oramai irrimediabilmente perduto, che resteranno sostanzialmente estranei alla prosa degli *Idilli* di Gessner¹⁸. La metafora più ricorrente è da questo punto di vista quella collegata alla rigenerazione del paesaggio dopo la quiete dei mesi freddi, che si presta facilmente a una lettura di tipo morale e religioso, rimandando in modo del tutto trasparente all'uscita da una condizione di colpa e imperfezione. Un caso di estensione della topica campestre all'ambito della vita spirituale ri-

¹⁸ Tale disposizione è stata messa in rilievo da Silvia Bonacchi: *Ewald Christian von Kleist und J. M. R. Lenz im Kontext der Rokokolyrik*, in *Literatur und Kultur des Rokoko*. Hrsg. von Matthias Luserke, Reiner Marx und Reiner Wild, Göttingen 2001, pp. 177-195.

corre fin dai versi iniziali del *Frühling*, che hanno il valore di una sorta di invocazione preliminare:

[...] – O dass mein Lebensbach endlich
 Von Klippen, da er entsprang, in euren Gründen verflösse! –
 Führt mich durch Gänge voll Nacht zum glänzenden Throne der Tugend,
 Der um sich die Schatten erhellt! Lehrt mich den Widerhall reizen
 Zum Ruhm der verjüngten Natur. Und ihr, ihr lachenden Wiesen,
 Ihr holden Thäler voll Rosen, ihr Labyrinthe der Bäche,
 Ich will die Wollust in mich mit eurem Balsamhauch ziehen,
 Und wenn Aurora euch weckt, mit ihrem Purpur sie trinken! –
 Gestreckt im Schatten will ich in goldne Saiten die Freude,
 Die in euch wohnt, besingen! – Reizt und begeistert die Sinnen,
 Dass meine Töne die Gegend, wie Zephyr's Lispeln erfüllen,
 Der jetzt durch's Veilchenthal fleucht, und wie die rieselnden Bäche!¹⁹

La fantasia di purificazione affidata alla simbologia acquatica trova un corrispettivo pragmatico e un modo elettivo di attuazione nell'apprezzamento della vita rurale, sulla quale Kleist, in accordo con una posizione largamente condivisa nel dibattito settecentesco sulla scrittura pastorale, proietta un ideale di compiuta umanità coincidente con l'esercizio di un'esistenza virtuosa e operosa, immune dalle tentazioni del potere e lontana, quanto al modo specifico della sua rappresentazione finzionale, sia dalle effettive condizioni di vita dei contadini del tempo, sia dalla trasfigurazione estetizzante che di quelle stesse condizioni aveva dato la poesia bucolica del Seicento francese²⁰. L'equivalenza tra la rigenerazione dell'individuo a contatto con la natura e la sanità del popolo campestre viene declinata in modo parallelo rispetto alla concezione del movimento che permea tutto il *Frühling*. Se il dinamismo ritmico e pacato delle masse d'acqua alle quali il soggetto sogna di assimilarsi riflette nella sua omogeneità l'onnipresenza del divino, che si diffonde uniformemente lungo tutto lo spettro del vivente infondendovi il segno della propria traboccante pienezza creativa²¹, l'instancabile attività dei contadini, analogamente, si svolge in una

¹⁹ Ewald Christian von Kleist's *sämtliche Werke*, cit., vol. I, pp. 224-225.

²⁰ Su questi aspetti di natura ideologica della scrittura kleistiana cfr. Anke-Marie Lohmeier: «*Arte ant Marte*». Über Ewald Christian von Kleist, *Dichter und Soldat*, in *Literatur und Kultur des Rokoko*, cit., pp. 121-133.

²¹ «Durch Dich ist alles, was gut ist, unendlich wunderbar Wesen, / Beherrscher und Vater der Welt! Du bist so herrlich im Vogel, / Der niedrig in Dornstauden hüpft, als in der Veste des Himmels, / In einer kriechenden Raupe, wie in dem flammenden Cherub! – / See, sonder Ufer und Grund, aus dir quilt Alles; du selber / Hast keinen Zufluss in dich! – Die Feuermeere der Sterne / Sind Widerscheine von Tropfen des Lichts, in welchem du

condizione di pacata concentrazione che è l'espressione immediata della loro autosufficienza spirituale. La giornata di lavoro nella sfera circoscritta della piccola proprietà (che stabilisce un nesso significativo fra la comunità alpestre descritta da Haller e il contesto già pienamente borghese in cui, sia pure dietro il velo del travestimento neoclassico, saranno ambientati gli *I-dilli* di Gessner) si sviluppa come una vera e propria messa in scena estetica, regolata dalla medesima logica di padronanza gestuale e misurato dinamismo che presidia il poema nel suo complesso. Netto è il contrasto con il dinamismo febbrile e scomposto dell'ambiente urbano, che a Kleist appare come un'efficace traduzione sensibile della smisurata brama di possesso che intride le strutture mentali dei potenti:

O dreymal seliges Volk, dem einsam in Gründen die Tage
 Wie sanfte Weste verfliegen! Lass Andre dem Pöbel, der Dächer
 Und Bäum' ersteiget, zur Schau in Siegeswagen sich brüsten,
 Von Elephanten gezogen; lass sie der Wellen Gebirge
 Mit Wolken von Segeln bedecken, und Japan in Westen versetzen!
 Der ist ein Liebling des Himmels, den, fern von Thorheit und Lastern,
 Die Ruh' an Quellen umschlingt! Auf ihn blickt immer die Sonne
 Von oben lieblich herab; ihm braust kein Unglück in Wogen,
 Ihm folgt die Reue nicht nach, nicht durch die wallenden Saaten,
 Nicht unter die Heerden im Thal, nicht an sein Traubengeländer.
 Er seufzt nicht eitele Wünsche, ihn macht die Höhe nicht schwindelnd,
 Die Arbeit würzt ihm die Kost, sein Blut ist leicht wie der Äther,
 Sein Schlaf entfliegt mit der Dämmerung, ein Morgenlüftchen verweht ihn. —²²

leuchtest! / Du drohst den Stürmen, sie schweigen; berührst die Berge, sie rauchen! / Das Heulen aufrührischer Meere, die zwischen wässernen Felsen / Den Sand des Grundes entblößen, ist deiner Herrlichkeit Loblied! / Der Donner, mit Flammen beflügelt, verkündigt mit brüllender Stimme / Die hohen Thaten von dir. Vor Ehrfurcht zittern die Haine / Und wiederhallen dein Lob! – Heerschaaren funkelnder Wächter / Der blauen Lüfte, verbreiten in tausend harmonischen Tönen / Die Grösse Deiner Gewalt und Huld, von Pole zu Pole» (*Ewald Christian von Kleist's sämtliche Werke*, cit., vol. I, pp. 255-257).

²² *Ivi*, pp. 243-244.

Ester Saletta
(Bergamo)

*Hybridität als futuristische biotechnologische Gender-Konstruktion
im Werk Andreas Eschbachs*

*THE BODY IS OBSOLETE. We
are at the end of philosophy and
human physiology.[...] Evolution
ends when technology invades the
body.*

(STERLAC 1998: 560)

1. Postmenschliche Technokörper als Erinnerung an Mythen und Legenden

Seit grauer Vorzeit ist das Motiv der Schöpfung des künstlichen Lebens ein viel bearbeitetes Thema in allen Kunstbereichen. Interesse und Neugierde für das Unheimliche und das Besondere sowie auch das Streben danach, die göttliche Schöpfung zu imitieren, haben die Kreativität und die Phantasie der Menschen immer mit unterschiedlichen Motivationen in Bewegung gesetzt: Es konnte einerseits die Bestätigung der Überzeugung sein, dass die Natur versteckte ethische Symbole den Menschen durch die Schöpfung von monströsen Wesen mitzuteilen versuchte, und andererseits eine unkontrollierte menschliche Leidenschaft für die Herausforderung und die Messung der eigenen Eigenschaften, die die Menschen anspornte, ungewöhnliche Lebensformen zu bauen bzw. zu träumen.

Hässliche Naturwesen, die entweder menschliche Missgeburten wie Zwerge, Riesen und Bucklige oder tier-menschlich aussehende Hybriden wie z.B. die Chimäre, werden als Strafe für eine sündhafte Haltung des Menschen der Welt gegenüber verstanden und deswegen als ethische Lehre der Natur, meistens auch als konkretes Signal des Verbotens interpretiert. Aber die prometheische, traumähnliche, Mythen und Legenden bildende Initiative des Menschen brachte auch «unnatürliche Monstren» hervor, die

den direkten oder indirekten Einfluss der jeweils aktuellen Technologien kannten.

Die griechische Mythologie enthält gute Beispiele in diesem Sinne, wenn man an Hephaistos, den Gott der Metallurgie und Schöpfer der «goldenen Mädchen» (HOMER, *Ilias* XVIII, 417-420), oder an Pygmalion, König von Zypern, der sich in eine von ihm gebildete und lebende Statue verliebt, oder an Pausanias' Beschreibungen von Dädalus und dessen mechanischen Konstruktionen (PAUSANIAS, *Periegesis* II, 4) denkt. Ähnliche Hinweise von phantastischen Maschinenmenschen findet man auch in der legendären arabischen Tradition wie z.B. in der Erzählung *Tausend und eine Nacht* und in dem Buch von Barin Musà *Kitab al-Hiyal* (NOTTE, 2009: 3). Unglaubliche Geschichten von menschlich aussehenden Kreationen sind auch in der Kultur des Mittelalters zu finden (vgl. SOLOMON IBN GABIROL: *Salmen* CXXXIX) und diese lassen meistens an den Golem-Mythos von Rabbi Löw im Prag von 1580 denken. Aber wenn dieses letzte Beispiel auf dem Prinzip der mystischen, okkulten, kabbalistischen und von Gott inspirierten Schöpfung des Lebens aus leblosem Material wie Lehm hinweist, zeigen die anderen o.g. Fälle Lebensmodelle, deren Künstlichkeit durch Hilfe von logischen, mathematischen und rein technischen Methoden erreicht wird. So einem rationalen Prozedere folgt man auch im 18. und 19. Jahrhundert, als begabte französische, schweizer und deutsche Uhr- und Spielmacher bzw. Ingenieure wie Jacques de Vaucanson, Pierre und Henri-Louis Jaquet-Droz und Wolfgang von Kempelen nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene wie prominenter Weise Kaiserin Maria Theresia, der Wolfgang von Kempelen 1769 den so genannten «Türken», einen unbesiegbaren automatischen Schachspieler vorstellte, mit ihren komplizierten Mechanismen und versteckten Täuschungen faszinieren.

Nicht historisch, sondern literarisch belegt ist der Übergang von natürlichen oder rein technischen Kreationen zum unheimlichen Körperwesen. Der Fall der galvanischen Auferstehung eines collageartigen toten Leibes wie in Mary Shelleys *Frankenstein* (1815) verdeutlicht verschiedene Unterschiede im Vergleich mit den o.g. künstlichen Kreationen. Erstens: Frankenstein bedient sich keiner direkten technischen oder wissenschaftlichen Unterstützung mehr, sondern realisiert seine Schöpfung unter indirekter Hilfe der Technologie – er sammelt menschliche Körperteile und bringt sie durch galvanische Energie wieder zum Leben. (SHELLEY 1992: 53). Zweitens: Die Unheimlichkeit und die aus ihr folgende menschliche Abneigung gegenüber Shelleys besonderer Gestalt liegt nicht in seinem freilich hässlichen Aussehen, sondern in seiner Natur, d.h. in der Tatsache, dass Frankensteins Schöpfung Produkt eines Bruchs des Lebenszyklus' ist

und als solche nicht in die gewöhnliche Naturordnung inkludiert werden kann (SHELLEY 1992: 56). Drittens: Das unnatürliche Wesen, «*The Beings*», rebelliert seinem Schöpfer und dessen Familienumgebung gegenüber mit mörderischer Gewalt, sodass Victor sich nur den Tod seines Wesens wünschen kann. (SHELLEY 1992: 209).

Nicht so widerwillig, aber ähnlich seelisch störend ist auch das Aussehen von E. T. A. Hoffmanns Olimpia in der Erzählung *Der Sandmann*. Der unheimliche und mysteriöse Optiker Coppelius (HOFFMANN 1817: 1), seine geheimnisvolle Kunst, mit der er Olimpias Augen künstlich baut (HOFFMANN 1817: 17), lassen den Jungen Nathanael dem Wahnsinn zum Opfer fallen und zeigen eine neue Entwicklung im Diskurs über das Unheimliche und über die Überwindung der Spaltung zwischen Mensch und Gott. Mit der literarischen Figur von Hoffmanns Olimpia trifft man ein künstliches Wesen, dessen Körper sowohl menschliche als auch mechanische Körperteile besitzt. Olimpia ist das Resultat einer technischen Körperbearbeitung und in diesem Sinne ist sie eine Cyborgfigur, d.h. ein *cybernetic organism*. Laut Webster's Dictionary versteht man unter diesem Begriff hypothetische menschliche Wesen, die die Technologie physisch so modifiziert hat, dass sie auch in besonderen schwierigen Lebenssituationen problemlos überleben können.

Es war das Jahr 1960, als Manfred Clynes und Nathan Kline, zwei amerikanische Ärzte des Rockland State Hospital in New York, den Namen «Cyborg» das erste Mal in ihren Studien erwähnten. Dank ihren Studien ist die damalige Idee der NASA, Menschen durch das Einsetzen künstlicher Körperteile chirurgisch zu modifizieren bzw. zu verbessern, um dann sie für die Erforschung anderer Planeten zu verwenden, keine Utopie mehr, sondern konkrete Wirklichkeit (CARONIA 1996: 69). Clynes' und Klines Forschung fußt auf den theoretischen Studien von Norbert Wiener, Claude Shannon und Warren Weaver, die schon in den 40er und 50er Jahren eine neue mathematische Theorie der Kommunikation entwickelt hatten. Diese Theorie basiert auf der Überzeugung, dass die physiologische Haltung der lebenden Wesen und der Automaten durch eine einzige Forschungsperspektive, nämlich durch das Prinzip des *feedback* erklärt werden konnte (CARONIA 2001: 99). Mit Clynes' und Klines Entdeckungen, die eine mögliche Koexistenz bzw. die Verschmelzung von Natur und Technik zeigen, werden Descartes' und Bacons Standpunkte in Frage gestellt, aber auch in einigen Punkten deutlich bestätigt.

Descartes Schluss, dass Menschen höher begabt als Maschinen sind, weil sie die Eigenschaft der Vernunft besitzen, findet keine Entsprechung mehr. Bacons Vorstellung, dass der Menschenkörper wie eine Maschine

funktioniert, weil er eine ähnliche mechanische Struktur hat, bestätigt hingegen die Bedeutung des Cyborg-Diskurses als Infragestellung der Besonderheit, der Vorläufigkeit und der natürlichen Fortpflanzung des Menschenlebens.

Chirurgische Elemente wie u.a. Implantate und Prothesen als Ersatz von kranken und nicht allzu gut funktionierenden Körperteilen, deren Zweck mit der Lebensverbesserung der Individuen übereinstimmt, oder genetische und hormonale Manipulationen, die einem Paar beim Fortpflanzungsprozess helfen, sind keine Phantasie mehr. Sie gehören jetzt zur Tagesordnung und man nennt sie *medical cyborg treatments* (CARONIA 2001: 18). Es stimmt aber auch, dass insbesondere die katholische Welt sie als blasphemisch, unethisch und respektlos Gott gegenüber betrachtet und deswegen für ihre radikale Beseitigung plädiert. Was hingegen die religiöse und die weltliche Gemeinschaft vereinigt, ist die Frage nach der Entstehung eines neuen Körper- und Identitätskonzepts, in dem die Grenzen des Seins flüssig und fast undefinierbar geworden sind (BUTLER 1991: 28), sowie auch nach der Entwicklung einer innovativen Beziehung zwischen Natur und Kultur, zwischen Schöpfer und Geschöpf. Diese noch offene Fragen, die heute intensiv Gegenstand der Kulturforschung geworden sind, legen eine neue Anthropologie fest, die die Existenz von «postmenschlichen» Lebenswesen zu untersuchen versucht. Diese aktuellen Begriffe bezeichnen nicht nur das physische bzw. biologische revolutionäre Prozedere der Lebenskonstruktion – statt reiner Natur gibt es gemischte Technikmethoden – sondern auch eine innovative psychische Haltung, die die traditionellen kodierten Wahrheiten des klassischen Kenntnissystems in Frage stellt, indem sie eine alternative Gender-Ordnung nahelegt, in der man neben dem Männlichen und dem Weiblichen auch ein drittes hybrides Geschlecht vor sich hat (PIERCY 1991: 331).

2. Sind Cyborgs Vorbilder einer hybriden körperlichen und seelischen Selbstwahrnehmung?

Die technologische Bearbeitung des Körpers, die das alte Prinzip des Naturlebens als Schöpfung Gottes destabilisiert und die klassische westliche hierarchische Weltstruktur dekonstruiert, in der der Mensch Produkt von Gottes Gnade und Liebe war, scheint eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Moderne zu betonen. Nicht nur tauchen alte Mythen, sondern auch alte Überzeugungen wieder auf, die eine doppelte ontologische Reflexion erlauben.

Die damaligen legendären hybriden Phantasieprodukte, die heute ky-

bernetische Wahrheiten geworden sind, spiegeln die Sokratische Idee wider, dass die Seele eine «*tabula rasa*» ist, auf der man schreiben und lesen kann, und weisen folglich darauf hin, dass die posthumanistischen Körper der Zukunft keine selbstständigen agierenden Subjekte oder Lustobjekte im traditionellen Sinn mehr sind, sondern nur komplizierte Gegenstände multimedialer Forschungsprogramme, die einer ewigen Programmierung und Projektierung unterzogen werden müssen (PIERCY 1991: 131). Was heute immer noch gültig ist, ist das alte Streben des Menschen nach Freiheit. Man kämpft noch heute wie damals gegen die Barriere einer konventionellen Lebensordnung, die nicht nur gesellschaftlich, sondern auch seelisch und biologisch bestimmt ist, und versucht diese Grenzen mit allen Mitteln zu überschreiten, um die eigene innere Dimension in voller Harmonie mit seinem Dasein zu erleben. Man kümmert sich nicht um die Sittlichkeit oder die Gerechtigkeit seines Handelns und dessen Folgen für die Gemeinschaft. Man ist nur auf sich konzentriert, auf seine Suche nach einer grenzenlosen Selbstbestimmung und folgt Kants Motto des ethischen Gesetzes nur in Bezug auf das eigene Ich. Aber inwieweit sind die so innerlich strukturierten postmenschlichen Körper noch menschlich im Sinne von Naturwesen und Gottesbildern? Und was für eine Sex- und Gender-Dimension im Sinne von physischer und psychischer Identität haben sie? Antworten zu diesen Fragen kommen aus Donna Haraways epistemologischer Neuorientierung der Mensch-Welt-Beziehung, die ein verändertes Konzept des «Humanismus» mitteilt. Der Körper ist kein Ort des homogenen selbstzentrierten Wissens mehr, sondern Spiegelung der universellen Sprachmittellosigkeit und der Auflösung der Weltdualismen Mann/Frau, Natur/Kultur, aktiv/passiv, zivilisiert/primitiv (HARAWAY 1995: 37). Haraway, Vertreterin einer Veränderung des Verhältnisses zur Natur, macht deutlich, dass diese Weltveränderung weder unabhängig von der Selbstkonstruktion begriffen, noch ohne Rückgriff auf das bisherige Verhältnis zur Natur angemessen thematisiert werden kann. Ihr Motto ist die Neubestimmung von Objektivität, die als Kritik der Naturbeherrschung mit subjektkritischen Ansätzen zu verknüpfen ist und von da aus ein Projekt der Neuerfindung der Natur entwirft, das die Trennung von Natur und Kultur unterläuft. Ihrer Ansicht nach sind Körper keine kohärenten und abgeschlossenen Naturdinge mehr, die nach dem Modell eines ganzheitlichen, aus inneren Harmonieprinzipien entstehenden Organismus gedacht werden, sondern kontingente Gebilde, die durch ein polymorphes Selbsterkennungssystem zusammengehalten werden und deren Kohärenz immer wieder neu hergestellt werden muss. Die Körper sind folglich organisch-technologische postmoderne Artefakte, die durch bio-

medizinische Eingriffe bis zu einem gewissen Grad repariert und umprogrammiert werden können (HAMMER/STIEB 1995: 28). Die Natur hat aus naturwissenschaftlicher Perspektive längst aufgehört, «die» Ontologie zu sein, denn die Naturwissenschaften dekonstruieren mit der Auffassung von Natur als Organismus die zentrale Voraussetzung des Natur/Kultur-Dualismus und gleichzeitig ersetzen sie diese Denaturalisierung durch eine Technisierung, die bedrohlich und wieder repressiv klingt. Im Zentrum so einer neu kodierten grenzenlosen humanistischen Weltstruktur steht – laut Donna Haraway – das Bild des Cyborgs, dessen Selbst in der Lage ist, politische Bündnisse auf nicht-essentialistischer Basis aufzubauen und ein Verhältnis zur Natur zu entwickeln, das nicht dem Imperativ von Herrschaft und Kontrolle untergeordnet ist (HARAWAY 1995:33).

Der Cyborg ist die Verkörperung einer Revolution der sozialen Beziehungen da er Träger einer «Queer»-Valenz ist (MIYAKE 1996: 53-61). Die kybernetische Natur der Cyborg kommuniziert eine latente physische und geistige Doppeldeutigkeit, die sich auch auf dem Gender-Niveau manifestiert. Wenn auch Haraways Cyborg-Denken für die Überwindung des Gender-Dualismus (HARAWAY 1995: 35) im Sinne einer Auflösung der Bisexualität, der präödpalen Symbiose, der organischen Ganzheit plädiert – «Ein Cyborg-Körper ist nicht unschuldig, Cyborgs sind in keinem Eden geboren, sie suchen sich keine eindeutige Identität und erzeugen somit keine antagonistischen Dualismen ohne Ende» (HARAWAY 1995: 70) –, entspricht die hybride Dimension des Cyborgs indirekt dem Kernkonzept von Butlers Gender-Begriff, wobei gilt: «Gender ought not to be constructed as a stable identity or a locus of agency from which various acts follow, rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylised repetition of acts» (BUTLER 1996: 4). Angesichts Butlers o.g. Bemerkung ist jeder «gendered» Körper Ort einer ewigen zeitlichen und räumlichen Verwandlung auf Grund seiner undefinierbaren und unbegreifbaren, also «unlesbaren» und «undechiffrierbaren» Selbstdimension. Ein «gendered» Körperverstehen zeigt sich als nur im Licht eines performativen Prozesses des «Gender Undoing» erreichbar, in dem die natürliche Körpereinheit segmentiert und technisch wieder definiert wird (BUTLER 1991: 198-208). Die konstante künstliche Modellierung des Körpers in seiner Hybridität und dessen Positionierung dem dualistischen Weltschema gegenüber erlauben die Entwicklung von alternativen dialogischen Strukturen, die die dichotomischen Dualismen bei der Öffnung eines wenn nicht biologischen, so doch seelisch fast hermaphroditischen Gender-Raumes bekämpfen. Die anatomische sowie auch biologische (im Sinne einer sexuellen) Schwierigkeit, die Menschlich-

keit des Cyborgs zu markieren und zu kanonisieren, ist Grund für eine innerliche Entfremdung von ihm und eine Streichung seiner Identität.

Laut Donna Haraways Manifesto hat der Cyborg alle Grenzen des möglichen Kulturdenkens überschritten, und ist Symbol für die Befreiung und die weibliche Emanzipation geworden (HARAWAY 1995: 33-35), aber er ist trotzdem noch Opfer, Untergeordneter und Fremder gegenüber der Lebensdynamik geblieben. Der Cyborg ist kein zu fürchtendes mythisches Monster mehr und man muss ihn nicht mehr zerstören, aber er ist immer noch ein besonderes Wesen, das man wegen seines Anderseins blamiert und mit Mitleid toleriert.

Die am Beginn angestrebte und mit ungewöhnlichen Methoden erreichte rebellische Menschennatur eines Faust oder eines Prometheus hat sich fast in eine göttliche Strafe verwandelt, denn diese posthumanistischen Gestalten sind diskriminiert, sind an den Rand der Existenz geworfen und kennen keine Integration. Sie leiden an Einsamkeit und Schuldgefühlen; sie fühlen sich nur als Ausbeutungsprodukte des menschlichen Experimentierens; sie sind widersprüchliche Wesen mit einer überpotenzierten Körperlichkeit, der aber eine zerbrechliche seelische Identität korrespondiert. Es gibt keine Gender-, Rassen- und Klassenstellung mehr so wie es keine Grundlage für einen Glauben an eine essentialistische Einheit mehr gibt. Die Identität hybrider Wesen basiert auf keinem Ich, sondern auf einem «Wir», einem Kollektiv, das der Katalysator von Sein und Nicht-Sein ist, weil es das Bild der Harmonisierung von Faktoren der Gleichheit und des Unterschieds ist (HARAWAY 1995: 51). «Es gibt kein unabhängiges, dauerhaft konsolidiertes Subjekt, und niemand ist als unabhängiges, dauerhaftes Subjekt konsolidiert» (HARAWAY 1995: 110).

Der Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes Kollektiv und individuelles Selbst. Einmal, in dem traditionskodierten Wissenspanorama, als «der Eine» zu sein, Synonym des Selbstständigkeitszustandes, der Macht und der Ordnung war und «das Andere» Vorbild der Dialektik der Apokalypse war, waren dualistische Systeme Bestandteil der Logiken und Praktiken der herrschenden Sicherheit und auch Grund der Geburt von Ungleichheiten und Diskriminierungen. Jetzt ist «Eins zu wenig, aber Zwei sind auch zu viel» und die «Konsequenz aus diesem Wissen ist, dass wir ein besseres Verständnis von Zusammenhang zwischen uns und unseren Werkzeugen entwickelt haben» (HARAWAY 1995: 67).

Der Cyborg ist eine Frage der Wiederherstellung von Wissensdynamik, von einer neu kodierten Humanität, die nicht mehr gattungsfixiert ist, sondern eine Sammlung von heterogenen Praktiken mit «eigener Dichte, Schwere und Trägheit, mit eigener Spezifität, Geschlossenheit und Of-

fenheit, mit eigenen Technologien der Wissenproduktion» (HARAWAY 1995: 105), deren Besonderheit mit der Demystifizierung des kanonisierten monolithischen Verständnisses übereinstimmt. Laut Haraways Botschaft fußt die postmoderne und Post-Gender-Epistemologie nicht mehr auf der Kenntnis der objektiven Natur des Seins, sondern auf dem Verstehen seiner Beziehungseigenschaft, ergo im Verstehen seiner performativen geistigen und körperlichen Affinität mit dem Äußeren. (HAMMER/STIEB 1995: 21) Es versteht sich folglich, dass dies eine Frage des Bewusstseins ist, wie auch schon Clara in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* betont hat (HOFFMANN 1817: 7-10). Man steht vor einem System der konstruktiven Annullierung statt der zerstörenden Konstruktion, und diese besondere, fruchtbare, unkonventionelle Auflösung der gewöhnlichen Lebensprinzipien kann nur im Rahmen eines simultanen Kollektivgesprächs mit ICH und DU, d.h. mit WIR dechiffriert werden.

3. *Andreas Eschbachs Science-Fiction Roman «Der letzte seiner Art» (2003). Ein Beispiel aus der Cyberpunk-Literatur*

Es ist das Jahr 1926, als Fritz Lang, der Regisseur von *Metropolis*, die Figur des faustisch-prometheischen Wissenschaftlers Rothwang, der den erste Automaten der Kinogeschichte herstellt, in den Kinosäle bringt. Zweck im Film war die künstliche Schöpfung einer Doppelgängerin *Marias*, die Klonung dieser jungen Heldin des Proletariats, die das Volk zur erfolglosen Revolution gegen die Stadtmacht bringen sollte.

Es ist das Jahr 1949, als George Orwell 1984 publiziert und, an Musils Glauben an die Lebenswahrscheinlichkeit erinnernd, die Aufmerksamkeit der Leserschaft (MUSIL 1988: 16-17, 31-35) und der Literaturwissenschaft auf den Diskurs der möglichen Lesbarkeit des Universums durch das Prinzip der Interaktion zwischen Autor und Leser richtet. An dieser hermeneutischen Anstrengung Orwells zeigt sich aber die Erfolglosigkeit des Verstehensprozesses, weil der Text gerade Ort der sprachlichen Wahrscheinlichkeit geworden ist. Die Textsprache hat sich in ein Produkt der linguistischen Hybridisierung verwandelt, denn er enthält keine monolithische, homogene und unilaterale Bedeutung mehr, sondern eine doppeldeutige ambivalente Referenzialität, die nur im Sinne des Wahrscheinlichkeitsprinzips verstanden werden kann (CARONIA 2001a: 55-67). Da Orwells Roman das Ende der fixierten Gattungskanonisierung und der Unilateralität des Wissens anbietet, wird sein Erscheinungsjahr entscheidend für die Gründung einer alternativen Literatur: die Cyberpunk-Literatur, die

mit William Gibsons Roman *Neuromance* (1984) erstmals in der Öffentlichkeit erscheint.

Die Wurzeln der Cyberpunk-Literatur sind in der amerikanischen Science-Fiction-Produktion der 20er Jahre zu finden. Es war anfangs eine populäre, bildungsferne, wenig sensationelle und nur wenig unterhaltsame Gattung, deren Motive sich mit Wissenschaft, Technologie und Gesellschaft naiv beschäftigten. Die provinzielle und ziemlich triviale sprachliche und inhaltliche Einfachheit und Linearität des Erzählens sind bis in den 60er Jahre deutlich, als eine Gruppe von jungen englischen Autoren beschließt die Ghettoisierung der Cyberpunk-Literatur zu bekämpfen und James Ballard als Sprecher der Veränderung einsetzt. Die so genannte *New Wave* der Cyberpunk-Literatur, die zuerst mit Ballards Credo des Fremdseins der Erde statt der planetarischen Welt und dann mit Gibsons *Neuromance* beginnt, plädiert für die Verfassung einer postindustriellen Literatur, die gleichzeitig den dominanten alltäglichen Einfluss der Technologie und die Bedeutung der Tradition nicht mehr trennen kann.

Die Cyborg-Literatur erscheint folglich als literarischer Versuch der Integration und der Versöhnung der oxymorischen Valenzen. Die thematische Rede der Cyberpunk-Literatur entwickelt sich rund um das Konzept eines Auslotens der Wahrscheinlichkeit, die Widersprüchlichkeiten des Seins und des Andersseins im Rahmen des technologischen körperlichen und geistigen Hybridisierungsdiskurses zu begleichen. Das prosaische Resultat blieb aber nur ein erfolgloser Versuch, in dem die Gegensätze keine Homogenität und Gleichgewicht, d.h. keine «equal opportunities» im Leben gefunden haben. Beispiele dafür sind die Cyborg-Romane *He, She and It* (1991) von Marge Piercy und *Perfect Copy. Die zweite Schöpfung* (2002), *Der letzte seiner Art* (2003), *Die seltene Gabe* (2004) von Andreas Eschbach¹.

Die Motive der künstlichen menschlichen Schöpfung auf Grund von militärischen Zwecken wie z.B. die Laborklonung oder des technischen und multimedialen Ersetzens bzw. der Überpotenzierung von bestimmten Körperteilen sowie auch der Besitz einer besonderen geheimnisvollen Begabtheit wie z.B. die Telekinese verbinden gemeinsam mit tieferen geistli-

¹ Andreas Eschbach (Ulm 1959-) studiert in Stuttgart Luft- und Raumfahrttechnik, wechselt aber noch vor dem Abschluss in die EDV-Branche, arbeitet zunächst als Softwareentwickler und ist von 1993 bis 1996 geschäftsführender Gesellschafter einer EDV-Beratungsfirma. Er lebt seit 2003 in der Bretagne. Seit seinem 12. Lebensjahr schreibt er Science-Fiction Romane, die mehrmals mit verschiedenen Preisen wie u.a. dem Kurd-Laßwitz-Preis ausgezeichnet und in mehrere Sprachen übersetzt wurden.

chen Störungen wie z.B. Gefühlen der Einsamkeit, der Entfremdung, des Nichtsseins und der Unangemessenheit, die Folge des unmöglichen Integrationszustandes des Cyborgs im konventionellen Alltag sind, diese vier Romane der amerikanischen bzw. deutschen Cyberpunk-Literatur. Während Piercys Roman auf einer Haupt- und Nebengeschichte gründet, die zeitlich und räumlich unterschiedlich spielen – die Hauptgeschichte geschieht 2061 in den USA, die Nebengeschichte im 17. Jh. in Prag – und eine Brücke zwischen futuristischer Cyborg Postmoderne und legendärer Golem Vergangenheit schlägt, spielen alle Werke Eschbachs in unserer Gegenwart und stellen Gestalten dar, die Cyborgs entweder im traditionellen, d.h. im technologischen, oder im unkonventionellen, d.h. «natürlichen» Sinne sind.

Ein traditioneller Cyborg, Opfer unzählbarer chirurgischer Operationen für die militärisch- strategische Verbesserung seiner physischen Kraft, ist der scheue und zurückgezogene vierzigjährige Duane Fitzgerald aus *Der letzte seiner Art*, der am Forschungsprojekt «Steel Man» als Probesoldat in der Zeit des Kalten Krieges teilgenommen hat. Duane wird von der amerikanischen Regierung gezwungen, im Haus seiner Großmutter an der Küste Irlands allein im Exil zu leben, weil das im voraus geplante Experiment nicht zu Stande gekommen ist und weil das Staatsgeheimnis des Cyborg-Projekts «top secret» bleiben muss. Ein weiteres Opfer der Staatsvernunft und ihrer Machtspiele ist der telekinetisch begabte Franzose Armand, der auf der Flucht aus einem Labor ist, weil er keine Versuchsperson mehr sein will. Kein Opfer der politischen Intrigen, sondern der unvernünftigen väterlichen Musikleidenschaft ist Wolfgang in *Perfect Copy. Die zweite Schöpfung*, der Klon eines talentierten Geigerspielers, nämlich seines verstorbenen Bruders, wie sein Vater und die Allgemeinheit glauben. In all diesen Geschichten bleibt das Motiv der menschlichen Ausbeutung und Verdinglichung Grund für das künftige Opfersein und den Entfremdungszustand des Cyborgs, der sich in einer tiefen geistigen Desorientierung fühlt (PIERCY 1995: 127-293, ESCHBACH 2002: 171, ESCHBACH 2003: 122, ESCHBACH 2004: 131-155).

Existenzfragen über die eigene Natur, Rolle und Funktion im Alltagsleben; Zweifel über die Wahrscheinlichkeit, normale menschliche Kontakte führen zu können, bedrohen und ängstigen sowohl die technischen als auch die natürlichen Cyborgs nur auf Grund der Tatsache, dass sie «anders» sind. Die literarischen Cyborgs sind Vertreter einer doppelten Hybridität, die sich durch eine klassische geistige Humanität und eine futuristische posthumanistische Körperstruktur manifestiert (PIERCY 1995: 332). Es ist, als ob die Cyborgs das Alte und das Neue in sich versöhnt

hätten, weil ihre Gefühle, ihre Emotionalität und ihre seelische Weltwahrnehmung «alt» im Sinne von traditionsorientiert geblieben sind, während die Natur ihrer Körperlichkeit das Streben der Postmoderne reflektiert. Duane Fitzgerald und Armand verlieben sich und leiden in Einsamkeit, weil ihre Liebe nicht wahrgenommen wird (ESCHBACH 2003: 347), und auch Wolfgang leidet, weil er weiß, dass die Leute ihn nur lieben, weil er der mögliche Klon seines armen Bruders sein könnte (ESCHBACH 2002: 164). Die Traurigkeit und der innere Schmerz von Eschbachs Cyborgs, die in Piercys Werk nicht so markant, aber doch vorhanden sind (der Cyborg Jod verliebt sich unglücklich in Shira) (PIERCY 1991: 182), fußt in ihrer Überzeugung, «anders», d.h. unmenschlich zu sein. (ESCHBACH 2004: 133). Wir kommen also zurück zu Hoffmanns und auch zu Haraways Feststellung, dass unheimliche Wesen eine Frage des Wissens bzw. des Erkennens im Sinne der Lesbarkeit, der Dekodierung des eigenen Seins in einem kollektiven Sinne sind. Wenn man unfähig ist, die hybriden geistigen und physischen Merkmale der «Neugeborenen» im Licht der Globalisierung, der Flüssigkeit des Wissens und der Permeabilität des WIR statt des ICH und des DU zu verstehen, dann ist man wieder gezwungen, sich mit dichotomischen und dualistischen Lebenssystemen zu konfrontieren, und Haraways Botschaft zeigt sich als unwahrscheinlich und unverwirklichbar, denn die Cyborgs entsprechen keinem Modell der Auflösung der Widersprüchlichkeiten, der Diskriminierungen und der Trennung zwischen Kultur/Natur, wie doch die meisten immer geglaubt haben (HARAWAY 1995: 105).

4. Schlusswort

Mit diesem Beitrag sollte versucht werden, die Frage, «Was kommt nach der Genderforschung?», zu beantworten. Die Erklärung des Begriffs der «epistemischen Ontologie», der Markierung der neuen «ungegenderten» Kodierungen, der Technologisierung des Körpers wurde insbesondere durch Haraways Cyborg-Theorien dargestellt.

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zeigen das Cyborg-Bild als Plädoyer für die Überwindung von klischeehaften dualistischen Gender-Dichotomien und als Resultat der Erreichung von Multigender-Identitäten im Rahmen neuer Ich-Konstruktionen. Das bestätigt die Entwicklung der traditionellen Genderforschung durch die Neukodierung der dualistischen Natur/Kultur-Struktur, die eine hermeneutische Wende im Verständnisprozess des Gender-Begriffs angesichts einer gesellschaftlichen und technologischen Veränderung des Lebenssystems markiert. In der heutigen globa-

lisierten Gesellschaft stimmt das Gender-Konzept mit *Gender Blending* oder *Gender Fluidity* überein, d.h. mit einem zeitlich undeterminierten kulturellen Konstrukt, das auch Piercys und Eschbachs Kunst literarisch beschrieben haben. Das ist die Bestätigung, dass die Sprache der Literatur mit naturwissenschaftlichen und technologischen Details in Einklang steht.

Literaturverzeichnis

- BALSAMO, Anne: Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture. URL: <http://bod.sagepub.com> [16.11.2009].
- BRYSON, Mary/DE CASTELL, Suzanne (1996): Learning to make a Difference: Gender, New Technologies, and In/Equity. In: *Mind, Culture, and Activity*. Vol. 3, Nr. 2, S. 119-135.
- BUTLER, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CARONIA, Antonio (1996): Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti. Padova: Franco Muzzio Editore.
- CARONIA, Antonio/GALLO, Domenico (1997): Houdini e Faust. Breve storia del Cyberpunk. Milano: Baldini&Castoldi.
- CARONIA, Antonio (2001): Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi. Verona: ombre corte.
- CARONIA, Antonio (2001a): Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale. Cuneo: Shake.
- CASALE, Rita/RENDTORFF Barbara (2008): Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung. Bielefeld: transcript.
- CLEGG, Sue (2001): Theorising the Maschine: gender, education and computing. In: *Gender and Education*. Vol. 13, Nr. 3, S. 307-324.
- COZZA, Michele: Fare e disfare il genere. Studiare la tecnologia in un'ottica di genere. URL: www.stsitalia.org/papers2008 [30.11.2008].
- DOWNEY, Gary: Cyborg Anthropology URL: <http://www.jstor.org/stable/656336> [16.11.2009].
- ESCHBACH, Andreas (2002): Perfect Copy. Die zweite Schöpfung. Würzburg: Arena.
- ESCHBACH, Andreas (2004): Die seltene Gabe. Würzburg: Arena.
- ESCHBACH, Andreas (2004a): Der letzte seiner Art. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.
- GIOVANNINI, Fabio (1999): Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg. Roma: Castelvechhi.
- HAYLES, Katherine: How we became posthuman. URL: <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/321460.html> [13.10.2001].
- HALBERSTAM, Judith/LIVINGSTON, Ira (---): Introduction. In: *Posthuman Bodies*. Indianapolis: Indiana University Press, S. 2-19.

- HARAWAY, Donna (1995): *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument.
- HARAWAY, Donna (2001): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main: Campus.
- HAMMER, Carmen/STIEB, Immanuel (2001): Einleitung. In: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main: Campus, S. 9-33.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Der Sandmann*. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=604&kapitel=&cHash=61f05a2d182> [05.01.2010].
- YEHYA, Naief (2001): *Homo Cyborg. Il corpo postumano tra realtà e scienza*. Milano: Eléuthera.
- LAMPRECHT, Carl C.: *Cyborg: Homo ex machine?* URL: www.ananzi.co.za/cgi-bin/ananz/ananzi-apisearch2.pl?qt=marcuse&col=saweb5&page=3&showall=0 [21.12.2009].
- MIYAKE, Esperanza: *My, is that Cyborg a little bit Queer?* URL: www.bridgew.edu/SoAs/jiws/Mar04/Miyake.pdf [13.4.2004].
- MUSIL, Robert (1988): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Band 1. Hamburg: Rowohlt.
- NOTTE, Riccardo: *Deus ex machine. Una storia di uomini e robot*. URL: http://www.parol.it/articles/deus_ex_machina.htm [26/12/2009].
- PIERCY, Mary (1991): *He, She and It*. Middlemarsch, Inc.
- SHELLEY, Mary (1992): *Frankestein*. London: Penguin.
- SPITTLE, Steve: *Is any Body out there? Gender, Subjectivity and Identity in Cyberspace*. URL: www.aber.ac.uk/~jmcwww/Misc/Spittle01.html [14.12. 2009].
- STERLAC (1998): *From Psycho-Body to Cyber-Systems: Images as post-human entities*. In: *The Cyberculture Reader*. New York: Routledge, S. 560-576.
- VOLKART, Yvonne: *The cyberfeminist Fantasy of the Pleasure of the Cyborg*. URL: www.obn.org/reading_room/.../cyberfem_fantasy.html [09.01.2010].

Summary

The old tendency to draw a line between the human and the technical in Western civilisation is overwhelming as technology is giving birth to a new ontology of the body. The technologised inscribing of the body has been instrumental in transforming and confusing the gender taxonomies of human existence so that there is no purely «human» identity anymore and the human and the machine has to be seen as a relationship of extent, rather than dichotomy, of different «degrees of cyborgism». Such a view of the body is evidenced in lived social practices such as transsexuality, cosmetic surgery, reproductive biotechnologies, development of intelligent machines and even the use of virtual reality to avoid the aging of the body. Cyborgs have become symbols for the breakdown between Nature and Culture and Andreas Eschbach's novels summarize these new life attitude using a literary language which is a condensate of classical ancient mythology and pure futuristic modernism.

* * *

Nicola Ribatti
(Siena)

Lingua del paradiso e lingua borghese
Note in margine ad alcuni testi di Walter Benjamin

0. Premessa

Quale lingua parlava Adamo? Che relazione c'è tra le lingue moderne e la lingua adamitica? La cultura occidentale si è spesso interrogata sulle mitiche origini del linguaggio. A lungo si è ritenuto, sulla base di quanto narrato nel *Genesi*, che Adamo parlasse in ebraico e che la *confusio linguarum*, conseguente alla distruzione della torre di Babele, fosse il segno inequivocabile della condizione peccaminosa in cui versa l'uomo dopo la cacciata dal paradiso. Olender (1990), in un documentato saggio, mostra come l'ipotesi ebraica, grazie ai progressi della linguistica storica e comparativa, venisse progressivamente sostituita dalla scoperta del sanscrito quale lingua da cui sarebbero derivate le lingue moderne. Si giungerà così ad instaurare una contrapposizione tra l'ipotesi ebraica e l'ipotesi ariana che alimenterà l'antisemitismo e vedrà, come sua estrema e nefasta conseguenza, la Shoah.

Accanto alle riflessioni sulla lingua adamitica va di pari passo la ricerca della cosiddetta «lingua perfetta». Eco (1996) ne fornisce una dettagliata ricostruzione in un saggio che, partendo dalla *pansemiosi* della mistica ebraica e dal *De Vulgari Eloquentia* di Dante, giunge a lambire il Novecento.

Le riflessioni sulla lingua perfetta e sulla lingua del paradiso ritornano, in modo del tutto originale, in un pensatore quale Walter Benjamin¹, ed entrano a far parte di una più ampia e complessa *Sprachtheorie*. In realtà Benjamin non elaborerà mai una compiuta «filosofia del linguaggio»: sono numerose le opere (saggi, lettere) in cui emergono, in modo più o meno esplicito, riflessioni sul linguaggio, tuttavia egli non giungerà a sistematiz-

¹ Per un'introduzione all'opera di Benjamin in italiano risultano utili Schiavoni (2001) e Gilloch (2002). In lingua tedesca si vedano U. Steiner (1990) e Lindner (2006).

zarle in modo organico. Oltre alla asistematicità, che è tratto peculiare dell'*opus* del filosofo berlinese, colpisce l'eterogeneità delle fonti e dei materiali cui egli attingerà: nelle sue riflessioni linguistiche Benjamin fonderà infatti, in modo originale e talvolta spregiudicato, la *Deutsche Romantik* con la mistica ebraica ed alcuni aspetti della tradizione luterana.

Il primo saggio che Benjamin dedica alla lingua è *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, scritto a Monaco nel 1916. Nei suoi scritti successivi si riferirà più volte a quest'opera, mettendone in rilievo l'importanza. Esso costituisce ad esempio una premessa fondamentale per leggere un altro celebre saggio, *Die Aufgabe des Übersetzers*, redatto nel 1921 e pubblicato nel 1923 come introduzione alla traduzione dei testi di Baudelaire. A quel testo si rifanno anche le riflessioni linguistiche presenti nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, redatto nel 1925. Benjamin stesso ha messo esplicitamente in relazione la *Erkenntnis-kritische Vorrede*, che precede il saggio sul dramma barocco, con il suo scritto del 1916. In una lettera a Scholem del 19.2.1925, il filosofo definisce la premessa un secondo stadio del precedente saggio sulla lingua. Esso viene infine citato nuovamente nel 1933. Benjamin sta rielaborando alcune riflessioni di natura linguistica che aveva messo per iscritto in due differenti versioni aventi per titolo rispettivamente *Lehre vom Ähnlichem* e *Über das mimetische Vermögen*, redatte in parte a Berlino in parte a Ibiza durante l'esilio. In una lettera a Scholem Benjamin ripetutamente si rammarica di non potere confrontare i suoi appunti con il saggio del 1916. Questi testi farebbero parte di «un progetto [...] estremamente temerario»² d'indagine sul linguaggio.

Si è già detto che Benjamin non elaborerà una compiuta *Sprachphilosophie*, la quale, più che costituire un tema esplicitamente e sistematicamente trattato, costituisce piuttosto lo sfondo su cui si articolano gli scritti di Benjamin. Che il suo pensiero si muova all'interno di una prospettiva genuinamente *sprachphilosophisch* è confermato da numerose testimonianze epistolari. A titolo di esempio si può citare un'importante lettera del 17.7.1916 (lo stesso anno in cui redige in saggio sulla lingua), in cui Benjamin si rivolge a Martin Buber per illustrare le motivazioni con cui declina l'invito a collaborare alla sua rivista *Der Jude*. Alla base di tale rifiuto vi sarebbe anzitutto il sostegno mostrato da Buber nei confronti della guerra. Tale motivazione non viene tuttavia citata da Benjamin, il quale dichiara semplicemente che la guerra avrebbe fatto maturare in lui un atteggiamento negativo nei confronti delle opere politicamente impegnate. Benjamin si oppone ad ogni forma di *engagement* della scrittura nella misura in cui ad essa è sottesa una

² Lettera a G. Scholem del 23.05.1933, in Benjamin-Scholem (1987:64).

concezione strumentale della lingua. La lingua, e quindi la scrittura, non è efficace quando è finalizzata ad uno scopo che si colloca fuori da sé. La lingua è efficace non quando è piegata strumentalmente ad una finalità che le è esterna ed estranea, ma quando essa agisce magicamente e cioè *immediatamente*. Nella «Unmittelbarkeit» consiste, secondo Benjamin, la *magia* della lingua³.

La riflessione sul linguaggio costituisce dunque lo sfondo su cui si staglia l'*opus* del filosofo berlinese. Partendo dai saggi citati⁴, le pagine che seguono intendono presentare qualche osservazione sulle modalità con cui il paradigma della lingua paradisiaca e della lingua perfetta viene declinato all'interno della *Sprachphilosophie* benjaminiana.

1. *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916)

Il testo del 1916 nasce dal confronto con Scholem ed è un tentativo di rispondere in modo complessivo ad alcune questioni poste dallo studioso di mistica ebraica nell'ambito di accesi scambi su matematica e Sion. La redazione del saggio nasce dunque dall'esigenza di mettere a punto una sorta di *Selbstverständigung*. La riluttanza alla pubblicazione dello scritto (del quale pure Benjamin non cesserà di ribadire l'importanza), esclusivamente sottoposto all'attenzione di persone fidate, si spiega poi con l'intenzione di farne la prima delle tre parti di una trattazione esaustiva sull'argomento, progetto organico che non andrà a compimento. La lettura del saggio costituisce pertanto una premessa fondamentale per comprendere le opere successive dedicate al tema della lingua. Esso rappresenta inoltre il primo esempio di un pratica filosofica cui Benjamin ricorrerà di frequente negli anni a venire, quello del *Midrash*, cioè del commento (nel saggio viene commentato il testo biblico che narra la creazione di Adamo). La scelta di costruire il proprio pensiero come forma di commento ad altri testi è coerente con quanto espresso nella sua tesi di laurea sul Romanticismo tedesco, secondo cui la critica non consiste in una «riflessione su un prodotto», ma è essa stessa «un prodotto» (Benjamin, 1982:60) che si basa su altri testi e produrrà a sua volta altri commenti e testi.

Il saggio può essere suddiviso in due parti. La prima è dedicata alla definizione di un concetto di lingua intesa come *medium* in cui avviene la

³ Sulla magia della lingua si veda l'importante saggio di Menninghaus (1980).

⁴ I saggi di Benjamin citati sono così abbreviati: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (US); *Die Aufgabe des Übersetzers* (AU); *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (UT); *Über das mimetische Vermögen* (MV). All'abbreviazione segue l'indicazione della pagina dell'edizione italiana.

«comunicazione di contenuti spirituali» (UM, 53); la lingua umana, come si allude già nel titolo, sarebbe solo un caso particolare di linguaggio:

ogni comunicazione di contenuti spirituali è linguaggio, dove la comunicazione mediante parola è solo un caso particolare [...]. Ma la realtà della lingua non si estende solo a tutti i campi di esperienza dell'uomo [...], ma a tutto senza eccezione. Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale. (US, 53)

La lingua è pertanto coestensiva all'intero creato, investe ogni aspetto della natura, che in essa si comunica. Giunge a questo punto la domanda centrale del saggio: che cosa comunica la lingua? Benjamin risponde nel modo seguente:

Essa comunica l'essenza spirituale che le corrisponde. È fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica *nella* lingua e non *attraverso* la lingua. [...] L'essere spirituale si comunica *in* e non *attraverso* una lingua [...]. L'essere spirituale s'identifica con quello linguistico solo in quanto è comunicabile. Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è il suo essere linguistico. [...] La risposta alla questione: che cosa comunica la lingua? è quindi: Ogni lingua comunica se stessa. [...] Questa espressione non è tautologica, poiché significa: ciò che in un essere spirituale è comunicabile, è la sua lingua [...] ma questo comunicabile è immediatamente la lingua stessa. O la lingua di un essere spirituale è immediatamente ciò che in esso è comunicabile. Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è ciò *in cui* si comunica; vale a dire: ogni lingua comunica se stessa, essa è – nel senso più puro – il «medio» della comunicazione. Il mediale, cioè l'immediatezza di ogni comunicazione spirituale, è il problema fondamentale della teoria linguistica, e se si vuol chiamare magica questa immediatezza, il problema originario della lingua è la sua magia. (US, 54-55)

Viene qui toccato un tema centrale della *Sprachphilosophie* del pensatore berlinese. Contro ogni concezione strumentale della lingua, Benjamin concepisce la lingua come *medium* (e non come *mezzo*) *in* cui (e non *attraverso* cui) tutte le cose manifestano «*unmittelbar*» il loro essere linguistico. La lingua non comunica nulla al di fuori di sé, essa comunica se stessa, e questa comunicazione avviene senza la mediazione della significazione e al di là della dicotomia soggetto/oggetto. Ciò che è comunicabile nella lingua è l'essere linguistico delle cose, cioè la loro stessa comunicabilità. Per questo non vi è qui trasmissione di significati e contenuti esterni alla lingua né identità tra parola e cosa, ma solamente il puro comunicarsi della stessa

comunicabilità; vi è auto-trasparenza della lingua a se stessa attraverso il carattere *mediale* della lingua⁵:

ciò che in un essere spirituale è comunicabile è la sua lingua. Tutto riposa su questo è (che significa «è immediatamente»). (US, 52)

Questa comunicabilità – vale a dire l'espressione dell'essere spirituale nella lingua, il suo comunicarsi nella lingua, in un essere linguistico – è ciò che Benjamin chiama «lingua delle cose» (US, 63). Di qui l'affermazione: la lingua comunica se stessa. Quest'affermazione, sottolinea Benjamin, non è affatto una tautologia, essa sottolinea che quanto è comunicabile in un essere spirituale è immediatamente la sua lingua; è ciò in cui essa si comunica. Vi è dunque una situazione di immediatezza della comunicazione spirituale data dal carattere mediale della lingua. Questa immediatezza, posta da Benjamin a problema fondamentale della teoria linguistica, è la *magia* della lingua, tema già trattato nella lettera a Buber. Alla «concezione borghese della lingua» (US, 57), basata su un sistema arbitrario e convenzionale di segni che rimanda ad un referente esterno e che ha come finalità la comunicazione tra un emittente ed un referente, Benjamin contrappone «l'altra teoria» (US, 57), la quale «non conosce alcun mezzo, alcun oggetto, alcun destinatario della comunicazione» (US, 57). Al *triangolo semiotico* viene contrapposto una sorta di *circolo* in cui la lingua, partendo da Dio, investe come un flusso tutto il creato secondo differenti gradi di intensità per ritornare a Dio attraverso la lingua dell'uomo, che è propriamente una *Namenssprache* poiché è l'unica ad essere denominante: «nel nome l'essere spirituale dell'uomo si comunica a Dio» (US, 57).

La seconda parte del saggio è dedicata al commento all'episodio biblico della creazione narrato nel *Genesis*, di cui l'autore sottolinea subito la valenza metastorica. Egli afferma infatti:

[non] si vuole porre in questa sede la Bibbia oggettivamente come verità rivelata, ma ci si propone d'indagare ciò che risulta dal testo biblico in rapporto alla natura della lingua stessa. (US, 60)

Benjamin intende stabilire una netta differenziazione tra interpretazione storica e metastorica del mito: il paradigma della lingua paradisiaca ha in Benjamin una valenza *überhistorisch*.

È utile riportare per esteso il commento di Benjamin all'atto della creazione divina:

La varietà ritmica degli atti di creazione del primo capitolo rispetta tuttavia una sorta di schema fondamentale da cui solo quello della

⁵ Cfr. Agamben (1983b).

creazione dell'uomo si diparte nettamente. [...] Ma il ritmo secondo cui si compie la creazione della natura (secondo Genesi, I) è: sia (fiat) – fece (creò) – nominò. In singoli atti di creazione appare solo il fiat. In questo fiat e nel «nominò» all'inizio e alla fine degli atti appare ogni volta la profonda e chiara relazione dell'atto della creazione alla lingua. Esso ha inizio con l'onnipotenza creatrice della lingua, e alla fine si incorpora, per così dire, l'oggetto creato, lo nomina. Essa è quindi ciò che crea e ciò che compie, è il verbo e il nome. In Dio il nome è creatore perché è verbo, e il verbo di Dio è conoscente perché è nome. «Ed egli vide che ciò era buono», vale a dire: lo aveva conosciuto mediante il nome. Il rapporto assoluto del nome alla conoscenza sussiste solo in Dio, solo in esso il nome, essendo intimamente identico al verbo creatore, è il puro medio della conoscenza. Vale a dire che Dio ha fatto le cose conoscibili nei loro nomi. Ma l'uomo le nomina a misura della conoscenza. (US, 58)

Al centro dell'episodio vi è anzitutto il gesto creatore divino che si configura come atto linguistico: Dio crea attraverso il linguaggio, nominando le cose. Il nominare coincide con il creare, il *Name* è anche *verbum*, *Wort*. La lingua divina è perfetta perché non solo crea l'oggetto attraverso il *Wort*, ma allo stesso tempo lo conosce attraverso il *Name*, «incorpora [...] l'oggetto creato». Se ne deduce, secondo Benjamin, che solo in Dio il nome «è il puro *medio* della conoscenza», cioè solo in Dio vi è perfetta coincidenza ontologica tra lingua e cose, coincidenza garantita dalla «bontà» della creazione divina.

Successivamente Benjamin nota come la genesi dell'uomo sia del tutto differente da quella delle altre cose e creature; questi è in effetti l'unico essere non generato dalla parola:

Dio non ha creato l'uomo dal verbo, e non l'ha nominato. Egli non ha voluto sottoporlo alla lingua, ma nell'uomo Dio ha lasciato uscire la lingua, che gli era servita come medio della creazione, liberamente da sé. [...] L'uomo è il conoscente della stessa lingua in cui Dio è creatore. Dio lo ha creato a propria immagine, ha creato il conoscente a immagine del creatore. (US, 62)

Viene qui sottolineata la distinzione tra la lingua divina, che è creatrice e conoscente, e la lingua umana, che è in un certo senso ridotta, rispetto alla lingua divina, ad una funzione meramente conoscitiva:

Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice. Questa forza, privata della sua attualità divina, è divenuta conoscenza. [...] ogni lingua umana è solo il riflesso del verbo nel

nome. Il nome eguaglia così poco il verbo come la conoscenza la creazione. (US, 62)

La funzione conoscitiva della lingua adamitica si basa anzitutto sulla «ricettività» della lingua stessa nei confronti delle cose e sulla «spontaneità» della loro comunicazione:

il nome che l'uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica. Nel nome la parola di Dio non è rimasta creatrice, essa è divenuta in parte ricettiva, anche se linguisticamente ricettiva. Questa ricezione è rivolta alla lingua delle cose stesse, da cui a sua volta s'irraggia. (US, 63)

La lingua di Adamo accoglie la comunicabilità delle cose – vale a dire la lingua in generale e cioè la loro essenza spirituale in quanto è comunicabile – nel *Name*. In esso le cose si comunicano all'uomo e nel *Name* l'uomo le conosce. La parola umana è il nome delle cose e questo nome dipende dal modo in cui le cose gli si comunicano, al contrario della parola divina che, conoscendo le cose nel nome, le crea. Ciò equivale a dire che la conoscenza insita nella parola divina è creazione spontanea che accade assolutamente, senza limiti e infinitamente dalla lingua divina, mentre la conoscenza insita nella lingua dell'uomo è, in parte, passività e ricettività. Adamo, il *nomoteta*, nomina e conosce le cose in base alla modalità con cui queste gli si comunicano in modo spontaneo. E tuttavia è proprio il *Name* che garantisce quel flusso comunicativo che investe in modo unitario Dio, il creato e l'uomo.

È inoltre importante sottolineare come l'atto conoscitivo venga visto come una vera e propria *traduzione* della lingua delle cose nella *Namensprache* dell'uomo:

Ma per ricezione e spontaneità insieme [...] la lingua ha un termine proprio, che vale anche per questa ricezione dell'innominato nel nome. È la *traduzione* della lingua delle cose in quella dell'uomo. [...] La traduzione della lingua delle cose in quella dell'uomo non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. È quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta, e non può fare a meno di aggiungere qualcosa, vale a dire la conoscenza. Ma l'oggettività di questa traduzione è garantita in Dio. (US, 64)

È opportuno sottolineare alcuni punti. In primo luogo, è importante notare come la conoscenza, per Benjamin, sia un evento che si attua all'interno di un'esperienza che è squisitamente linguistica. Il linguaggio è condizione stessa del pensiero e della conoscenza. Dalla coincidenza tra

lingua e conoscenza deriva pertanto la necessità di «fondare il concetto di traduzione nello strato più profondo della teoria linguistica» (US, 64): la traduzione assume qui uno statuto teoretico che costituirà il presupposto fondamentale del successivo saggio sul traduttore.

In secondo luogo, Benjamin sottolinea come la lingua paradisiaca parlata da Adamo, la *reine Sprache*, sia «perfettamente conoscente» (US, 63) perché *Namenssprache*, e in quanto tale si contrappone tanto alla concezione borghese della lingua quanto a quella mistica:

Mediante la parola l'uomo è unito con la lingua delle cose. La parola umana è il nome delle cose. Così non può sorgere l'idea, corrispondente alla concezione borghese della lingua, che la parola si rapporti alla cosa casualmente, che essa sia un segno delle cose (o della loro conoscenza) posta mercé una qualche convenzione. La lingua non dà mai puri segni. Ma è equivoca anche la confutazione della teoria borghese da parte della teoria mistica del linguaggio. Per questa infatti la parola è senz'altro l'essenza della cosa. Ciò è inesatto, perché la cosa in sé non ha parola, essa è creata dal verbo di Dio e conosciuta nel suo nome secondo la parola umana. (US, 63)

Come Benjamin aveva già affermato nella prima parte del saggio, ciò che nella *Namenssprache* si comunica è l'essere linguistico delle cose, la loro stessa comunicabilità che è la magia della lingua. Se le cose comunicano tra di esse in virtù di una comunità più o meno materiale, di una magia della materia immediata e infinita – in quanto la loro lingua è muta – nella lingua dell'uomo la comunità con le cose è non sostanziale, ma immateriale e spirituale, e la sonorità della lingua umana è simbolo di questa magia. In tal modo Benjamin raggiunge un doppio traguardo: la confutazione della teoria borghese della lingua e di quella – contraria, ma omologa – mistica. Se la prima pone la lingua come insieme di puri segni convenzionali delle cose, la seconda identifica in modo erroneo parola ed essenza della cosa, coincidenza che si ha solo nella lingua di Dio (creatrice e conoscente) e non nella lingua dell'uomo. L'immediata comunicabilità e *traducibilità* delle cose nella *reine Sprache* adamitica è garantita dalla bontà della creazione divina: «Ed egli vide che ciò era buono», è il giudizio di Dio sulla sua creazione delle cose del mondo. Tale bontà fonda l'esistenza di una lingua in generale, rendendo comunicabile tutta la creazione. La garanzia della traducibilità e della conoscibilità sussiste solo in Dio: solo in lui il nome (l'essenza linguistica) è intimamente anche parola creatrice; solo in lui la parola crea un'essenza spirituale che può venire nominata (dunque conosciuta integralmente e immediatamente). Solo Dio è garante di quella bontà ontologica della creazione su cui si fonda la comunicabilità delle cose,

vale a dire la possibilità, per l'uomo, di accoglierne la lingua muta e senza nome e di trasporla in suoni nel nome. Tale è, come già detto, la magia della lingua paradisiaca. Essa non può venire dissimulata neppure dalla presenza dell'albero della conoscenza del bene e del male. La creazione, nella sua condizione paradisiaca, esclude il male, la mancanza, il negativo. Tutto è bene, buono, conoscibile, dunque nominabile. Il sapere sul male, a cui seduce il serpente, è senza nome perché nulla ne è del male nel paradiso.

È a questo punto che si colloca l'episodio della cacciata dall'Eden. Si tratta di un evento che, ancora una volta, non ha valore storico, ma meta-storico. Esso non va inoltre interpretato in senso morale, come decadenza da una condizione di primitiva purezza, quanto piuttosto in senso allegorico e *sprachtheoretisch*. Il peccato originale consiste nel voler conoscere dell'albero del bene e del male, ma il sapere sul male, secondo Benjamin, si rivela un sapere vuoto, un sapere della mancanza, un sapere astratto:

Il sapere del bene e del male abbandona il nome, è una conoscenza estrinseca, l'imitazione improduttiva del verbo creatore. [...] il peccato originale è l'atto di nascita della parola *umana*, in cui il nome non vive più intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale, cosciente [...] la parola deve comunicare *qualcosa* (fuori di se stessa). Ecco il vero peccato originale dello spirito linguistico. [...] In quanto l'uomo esce dalla pura lingua del nome, fa della lingua un mezzo e quindi anche, almeno in parte, un semplice *segno*. (US, 66)

Il peccato originale sancisce la nascita della parola post-paradisiaca, o della parola borghese, che diviene «parola giudicante»: essa si colloca sotto il segno del «giudizio» e dell'«astrazione» (US, 67), della *predicazione*, cioè della combinazione arbitraria di soggetto-predicato intesa come forma della conoscenza. L'uomo, volendo conoscere del bene e del male, tradisce l'universo del nome attraverso una *dia-bolica* (δίαβολικόν) volontà di dominio che sottomette la lingua al *senso* (*Sinn*, che non a caso evoca in tedesco il termine *Sünde*). La lingua paradisiaca era *mimetica*, fondata sull'affinità del nome e dell'essere linguistico delle cose; *espressiva*, cioè il nome delle cose derivava dalla modalità con cui le cose stesse si lasciavano conoscere da Adamo; era *immediata* perché la lingua non comunicava nulla se non se stessa; essa era infine basata sulla spontanea *traducibilità* delle cose nella lingua dei nomi. La lingua dell'uomo è invece *astratta* in quanto deve comunicare qualcosa fuori di sé; *arbitraria* perché non vi è alcuna legame motivato tra significante e significato, diventa «almeno in parte, un semplice segno» (US, 66); è *mediata* perché è diventata strumento, mezzo per significare altro da sé; essa non è più basata sulla traducibilità, ma sul *tradimento*.

La lingua è diventata *Geschwätz*, chiacchiera, parodia della parola divina in cui vi era identità tra *Wort* e *Name*. Ulteriore conseguenza della caduta dalla condizione paradisiaca è la nascita di una molteplicità di lingue⁶, evento descritto nel mitologema biblico della torre di Babele. Se la lingua dell'uomo è astratta e arbitraria, esisterà un numero virtualmente infinito di combinazione di segni all'interno della predicazione, evento che porterà a quella che Benjamin definisce «iperdenominazione» (US, 68).

È importante sottolineare tuttavia la litote cui il filosofo ricorre nel descrivere la lingua nella condizione post-babelica: essa diviene segno «almeno in parte» (US, 66). Nonostante la strumentalizzazione costituisca il tratto specifico della lingua post-adamitica, accanto al lato *semiotico* permane in essa, anche dopo la caduta, quella *Unmittelbarkeit*, quella *magia* che la caratterizzava originariamente. Dopo il peccato originale, più che di decadenza o perdita irreversibile della *reine Sprache*, si dovrebbe parlare di mutazione delle strutture medialità della lingua. Non a caso in *Über das Mimetische Vermögen* l'autore affermerà che il *semiotico* costituisce il «Fundus» sulla cui base l'aspetto mimetico o magico della lingua può apparire. Si tratta di comprendere quali sono gli strumenti di cui l'uomo dispone per far emergere questa dimensione: Benjamin ne individuerà uno nella traduzione.

Da quanto delineato sino a questo punto, è evidente che Benjamin ricorre al paradigma della lingua paradisiaca, o della lingua perfetta, per portare avanti una riflessione di tipo gnoseologico concernente la relazione tra linguaggio e conoscenza. Il filosofo berlinese non prende il testo biblico come un documento sulle origini del linguaggio, ma lo interpreta allegoricamente e individua alcune categorie che risultano centrali all'interno della sua *Sprachphilosophie*. Per quanto concerne le fonti, gli studiosi, soprattutto Scholem, hanno da subito messo in evidenza il debito di Benjamin nei confronti della tradizione ebraica e cabalistica, in particolar modo nei confronti della cosiddetta «Cabala dei nomi» o «estatica»⁷. L'idea di un mondo «fatto di linguaggio», intessuto di lettere come un immenso libro, è presente nel testo fondante della Cabala, il *Sefer Yesirah* («Libro della creazione» o «della formazione»), redatto in forma anonima tra il I e il VII secolo. Qui la creazione è descritta come la danza delle dieci *sefiròt* (numeri e «ipostasi» divine) e delle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico:

[Dio] le ideò, le plasmò; le combinò insieme, le pesò, le mescolò, e

⁶ «Dopo la caduta, che rendendo mediata la lingua aveva posto le basi della sua pluralità, non c'era più che un passo alla confusione delle lingue» (US, 67).

⁷ Al tal proposito si veda Busi (1998).

per mezzo loro realizzò l'intera creazione, e tutto ciò che era destinato ad essere creato.⁸

L'opera prosegue descrivendo le dinamiche di permutazione tra le lettere che dal caos formano la sostanza del mondo. Le lettere dell'alfabeto ebraico sono definite «ventidue elementi in un solo corpo»⁹ e lo stesso sintagma ebraico *otzyyyot yesod* – «lettere elementari» – esprime infatti l'idea che le lettere siano anche elementi costitutivi del reale. Il Talmud afferma ad esempio che una sola lettera della Torah disposta in malo modo determinerebbe la distruzione del mondo, mentre in altri testi si afferma che sarebbe stato un infimo errore di traduzione, commesso dallo scriba a cui Dio dettava, a fare giungere il male e le tenebre nel mondo. Ancora, secondo Abulafia, mistico spagnolo vissuto nel XIII secolo, l'universo deriverebbe da una permutazione delle lettere del nome divino e proprio lo studio e la meditazione delle lettere dell'alfabeto sarebbe lo strumento principale per la ricerca del divino. Attraverso la permutazione delle lettere (per mezzo delle tecniche della *gematria*, della *temurah* e del *notarigon*) sarebbe possibile penetrare sempre più in profondità oltre il velo delle cose, così da giungere a quello stato profetico che permette all'uomo di giungere al segreto della trascendenza. L'idea infine che il linguaggio abbia un aspetto non finalizzato alla comunicazione strumentale costituisce, secondo Scholem (1998) un elemento comune a tutti i mistici: le riflessioni di Benjamin sulla componente mimetico-simbolica del linguaggio ne farebbero, secondo Scholem, a tutti gli effetti un «mistico della lingua».

Non vi è dubbio che la tradizione ebraica costituisca un punto di riferimento imprescindibile per la formazione del filosofo berlinese: ne è prova il carteggio con Scholem stesso. Vedere in Benjamin l'«ultimo mistico del Novecento» è però sicuramente fuorviante. Da un lato l'autore stesso, all'interno del saggio, si oppone tanto alla concezione borghese della lingua quanto a quella mistica. In secondo luogo, la ricerca più recente ha dimostrato come non solo l'accesso alle fonti ebraiche da parte del filosofo berlinese sia stato spesso indiretto, quando non sommario e parziale; essa ha altresì dimostrato la centralità di altre componenti teoriche. È stato merito di un importante saggio di Menninghaus (1980) l'aver sottolineato i debiti della *Sprachphilosophie* di Benjamin nei confronti della tradizione dell'Idealismo e del Romanticismo tedesco, delle teorie linguistiche di Humboldt e di Hamann, espressamente citato nel saggio sulla lingua. È a

⁸ Citato in Scholem (1993:81). Si veda anche il testo integrale in G. Busi e E. Loewenthal (2005:31-46).

⁹ G. Busi e E. Loewenthal, (2005:63).

quest'ultimo pensatore, ad esempio, che Benjamin deve l'idea di una «*communicatio* göttlicher und menschlicher *idomatum*» (Hamann, 149:III,27). Altri studiosi (Bröcker 1993) hanno messo in rilievo gli aspetti gnoseologici che sono alla base dello scritto sulla lingua e che lo mettono in relazione con il successivo scritto *Über das Programm der kommenden Philosophie* (1918), in cui Benjamin contesta la teoria dell'esperienza del neo-kantiano Hermann Coen. Per Fenves il saggio sulla lingua ha il carattere di un «unmistakably metalinguistic meditation» (1996:77) e sarebbe da interpretare come una «transformation of the phenomenological program» (ibidem) ispirata a Husserl. La teoria della *Sprachmagie* e l'idea di una comunicazione immediata, non intenzionale, dell'essere linguistico delle cose sarebbe da ricondurre al fenomenologico «zu den Sachen Selbst gehen». Altri autori hanno infine collocato il testo all'interno di un contesto culturale che prende le mosse dal pensiero di Heidegger (Schwarz Wentzer, 1998). Alla luce dei più recenti contributi, il testo di Benjamin è dunque apparso all'interno di un orizzonte culturale che va al di là delle teorie cabalistiche, pure presenti, e affonda le sue radici nel pensiero contemporaneo.

2. *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923)

Il saggio sulla lingua è imprescindibile per comprendere appieno il successivo, e forse più celebre, saggio sul compito del traduttore: alla base del testo vi è quella concezione non strumentale della lingua e della comunicazione che era stata formulata precisamente nel saggio del 1916. Benjamin infatti esordisce affermando che scopo della traduzione, e dell'opera poetica in generale¹⁰, non è affatto la comunicazione di un contenuto:

Poiché nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori [...] Ma che cosa «dice» un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale in essa non è la comunicazione. (AU, 41)

Il filosofo prende subito le distanze dalla concezione strumentale-borghese della lingua secondo cui scopo della lingua sarebbe la comunicazione di contenuti esterni ad essa. In un'opera artistica la comunicazione è inessenziale. Ne deriva che la traduzione non ha come scopo quello di riprodurre il «senso» dell'originale né creare un testo simile a quello di partenza: in tal caso anzi la traduzione sarebbe impossibile. Benjamin introduce qui una contrapposizione tra «Art des Meinens» e «das Gemeinte» e, nell'esemplificarla, egli afferma:

¹⁰ Sul rapporto tra pura lingua e lingua poetica si veda Prete (1983).

In *Brot* e *pain* l'intenso è senza dubbio identico, ma il modo di intenderlo non lo è. Dipende, cioè, dal modo di intendere che le due parole significano qualcosa di diverso per il francese e per il tedesco, che non sono intercambiabili per l'uno e per l'altro, e che anzi, in ultima istanza, tendono ad escludersi; mentre dipende dall'inteso che esse, prese assolutamente, significano una sola cosa medesima. (AU, 49)

Dal punto di vista del modo di intendere, i lemmi *Brot* e *pain* non sono intercambiabili, anzi si escludono reciprocamente perché mettono a confronto, per riprendere il modello di Hjelmslev, forme e sostanze dell'espressione e del contenuto che non sono tra loro conciliabili o interscambiabili giacché ciascuna lingua segmenta e articola la materia linguistica in modo specifico. I due differenti modi di intendere si «integrano» nell'inteso che esse vogliono significare, ma solo se «prese assolutamente», cioè se sganciate dalla specifica relazione che lega tra loro sostanza e forma. Ciò che qui Benjamin vuole sottolineare è la natura *relazionale* e non *sostanziale* del linguaggio, per cui ogni segno è frutto di uno specifico intreccio tra i differenti piani dell'espressione e del contenuto. La traduzione deve tenere conto di ciò e, in quanto attività autoriflessiva, nel suo movimento deve mettere in luce proprio questi aspetti. In secondo luogo, l'opposizione «Art des Meinens»/«Gemeintes» non equivale a quella tra forma e contenuto. La «Art des Meinens» dipende dal «Gemeintes» in modo più sottile. L'inteso non ha mai «una sua relativa indipendenza» perché, come le lingue stesse, «è in continuo divenire» (AU, 45). Esso emerge in modo *contrastivo* quando, per mezzo della traduzione, i differenti modi di intendere di due lingue vengono in contatto e si completano nell'inteso di una lingua. Ma questo approccio contrastivo fa emergere uno scarto tra modo di intendere e inteso all'interno della stessa lingua, sia in quella di partenza che in quella di arrivo: fa emergere in un certo senso l'alterità che sembra essere insita in ciascuna lingua. Il traduttore si colloca così *tra* le lingue e *fuori* della propria:

Dem Übersetzer wird die eigne Sprache fremd. Nur in dem Maße, als sie ihre Vertrautheit verliert, kann das Fremde in ihr erscheinen. Es in ihr zu finden ist aber andererseits nur möglich, weil es in ihr schon angelegt ist und die eigene Sprache schon die Fremde in sich hat. (Frey, 2001:149)¹¹

¹¹ Non stupisce che il saggio di Benjamin abbia avuto vasta eco nell'ambito del *decostruzionismo*. Si vedano a tal proposito Derrida (1995), De Man (1986) e Hirsch (1997).

Per Benjamin la traduzione non deve basarsi sul simile tra le lingue, che è inessenziale, ma sul dissimile, sugli scarti, sulla differenza. Il «nocciolo essenziale» della traduzione è ciò che

a sua volta non è traducibile. Si tolga cioè, da una traduzione, tutto ciò che in essa è comunicabile, e lo si traduca, e resterà, tuttavia, intatto e intangibile, ciò a cui mirava il lavoro del vero traduttore. (AU, 45)

Il movimento della traduzione deve dunque muovere l'attenzione proprio su quanto non è dicibile e comunicabile in una lingua, sulla sua alterità: «Ogni traduzione – afferma Benjamin – è solo un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità delle lingue» (AU, 45). Il fine della traduzione non è quindi la trasmissione di un significato, non è la comunicazione, ma la rappresentazione della relazione esistente tra tutte le lingue, relazione che non è di tipo storico, ma sovrastorica e determinata a priori:

Così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può *rappresentarlo* in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva [...] Esso [l'accento su cui insistere] è quello di una convergenza tutta particolare. Esso consiste nel fatto che le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire. (AU, 42)

Successivamente Benjamin specifica in cosa consista questa affinità *sovrastorica*:

In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue – a prescindere dalla parentela storica? [...] Piuttosto ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua* (AU, 44).

Ritorna qui un altro tema centrale della saggio sulla lingua: quello della *reine Sprache*. Essa è quella lingua adamitica precedente la caduta di cui è rimasta traccia in ciascuna delle lingue post-babeliche. La pura lingua non ha ovviamente nulla a che vedere con la comunicazione e il senso, ma è l'unico «inteso» («das Gemeinte») che, a suo modo, ciascuna lingua vuole esprimere, ma non è in grado di fare singolarmente:

Rimane, in ogni lingua e nelle sue creazioni, oltre il comunicabile un non-comunicabile, qualcosa – secondo il rapporto in cui lo si coglie

– di simboleggiante o di simboleggiato; ma simboleggiato nel divenire delle lingue stesse. E ciò che cerca di esporsi, anzi di costruirsi nel divenire delle lingue, ciò è quel nucleo della pura lingua stessa. [...] Se quell'ultima essenza che è la pura lingua è vincolata, nelle lingue, solo al materiale linguistico e alle sue trasformazioni, essa è gravata, nelle creazioni, dal senso greve ed estraneo. Liberarla da questo senso, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riottenere – nel movimento linguistico – foggiate la pura lingua, è il grande ed unico potere della traduzione. In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione creativa è l'inteso di tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati ad estinguersi. (AU, 50)

La *reine Sprache* non è altro che la totalità integrale e integrata di tutti i modi di intendere che appaiono come i frammenti di una lingua più grande. Essa è quella *materia* linguistica, per riprendere la terminologia di Hjelmslev, precedente ogni articolazione e frammentazione finalizzate alla comunicazione. Scopo della traduzione è liberare la lingua dall'obbligo della predicazione e con ciò «redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione» (AU, 50). Il lavoro di traduzione è animato da una tensione che ha lo scopo di ripristinare la *Namenssprache* recuperando e raccogliendo i frammenti presenti in ciascuna lingua:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande. (AU, 49)

L'immagine del vaso diviene allegoria della traduzione stessa, ed è significativo come essa metta in evidenza l'antinomia che è alla base di ogni processo traduttivo. Come ha notato De Man (1995), ogni traduzione è frammento di un frammento, che pertanto va ad aggiungersi al frammento precedente aumentando però il numero di frammenti stessi. L'allegoria del vaso rimanda ad un'idea di unità e totalità che non può essere mai raggiunta se non virtualmente, accumulando frammenti all'infinito. Essa rivela dunque il paradosso su cui si basa la traduzione: ogni nuova traduzione costituisce un «avvicinamento verso», ma allo stesso tempo un «allontanamento dalla» *reine Sprache*, che non può essere realmente raggiunta

o realmente delineata, ma affiora nel movimento linguistico della traduzione, la quale mostra la storia, il continuo divenire e il perire delle lingue stesse.

Il ricorso alla *Gefäßsymbolik* mostra ancora una volta il suo debito nei confronti della mistica ebraica:

nella mente di Benjamin vi è il concetto cabalistico di Tikkun, della restaurazione e della riparazione messianiche, che ricostituisce e ripristina l'essenza originaria delle cose, e anche della storia, infranta e corrotta dalla "frantumazione dei vasi". (Scholem, 1998:61)

Ad ogni individuo che adempia alla traduzione tenendo a modello la lingua pura descritta da Benjamin è quindi assegnato un compito messianico: lo stesso Messia è perciò potenzialmente in ogni uomo, e si manifesta nell'atto del tradurre. Questa concezione «ordinaria» del Messia è tra l'altro molto affine a quella di alcuni mistici messianici (si pensi ad Abulafia), secondo i quali

ogni individuo possiede il Messia, perlomeno *in potentia*: il Messia è una dimensione dell'uomo in quanto essere umano. (Idel, 2004:101)

La stessa necessità della traduzione è considerata da Benjamin come una conseguenza della cacciata dall'Eden e della successiva corruzione della lingua adamitica nelle lingue post-babeliche. La «Aufgabe» del traduttore non deve essere intesa pertanto secondo un'accezione pratico-empirica, ma in un'accezione morale e squisitamente *sprachphilosophisch*. L'uomo è per certi versi «condannato» alla traduzione a causa del peccato originale, ma allo stesso tempo ha il dovere e l'obbligo di tradurre e recuperare, almeno *in potentia*, la lingua adamitica.

Risulta interessante a questo punto soffermarsi assai rapidamente sulla ricezione del saggio nell'ambito degli studi di traduttologia¹². Operando una drastica semplificazione, si può dire che nel corso del Novecento si sono affermate due differenti e opposte teorie del linguaggio: quella *universalistica* e quella *relativistica*. La teoria *universalistica* sostiene che alla base di tutte le lingue ci sia una struttura comune. Essa deriva a sua volta dalla teoria del *monogenetismo*, secondo la quale sarebbe esistita in origine una sola lingua da cui sarebbero derivate tutte le altre. Entrambe le teorie postulano in effetti un «fondo comune» alle diverse lingue: secondo i *monogenetisti* questo fondo sarebbe da recuperare, secondo gli *universalisti* da ricostruire

¹² Sulle teorie della traduzione cfr: G. Steiner (1984), Mounin (2006). Si vedano anche Eco (1996) e (2003). Un'utile panoramica sulle teorie antiche e moderne è fornita da Nergaard (1993) e (1995).

logicamente (si pensi alle riflessioni sulla struttura logica delle lingue e agli studi sulle traduzioni automatiche). In base a queste teorie le varie lingue sarebbero sovrapponibili perché strutturalmente identiche. Il paradigma opposto è costituito dalla teoria del *relativismo*, il cui estremo è rappresentato dal «principio di Sapir-Whorf», secondo cui la traduzione sarebbe in realtà impossibile perché ciascuna lingua «ritaglia» il mondo secondo una modalità specifica e non sovrapponibile con le altre lingue.

Da quanto detto in precedenza, non stupisce che il saggio sulla traduzione di Benjamin sia stato preso come punto di riferimento dai due opposti schieramenti. Il testo sembra paradossalmente sostenere ora una teoria ora l'altra. Si pensi alla seguente affermazione:

[...] si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale. (AU, 43).

Benjamin afferma qui l'impossibilità della traduzione; si consideri anche il seguente passaggio:

La fedeltà nella traduzione della parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell'originale. Poiché il senso, nel suo valore poetico per l'originale, non si esaurisce nell'inteso, ma riceve quel valore proprio dal modo in cui l'inteso è legato al modo di intendere nella parola specifica. (AU, 48)

Sono affermazioni che si potrebbero chiaramente ricondurre ad una posizione relativistica: sostenere che i diversi significanti di un comune significato non sono intercambiabili (e anzi si escludono) significa porre in crisi l'idea stessa di traducibilità. In questo senso Paul De Man ha riletto il titolo del saggio come una sorta di «resa del traduttore» (*Aufgabe* da «aufgeben» = «arrendersi») ¹³. Tuttavia Benjamin afferma allo stesso tempo la necessità della traduzione per far emergere la *reine Sprache*, che è ciò che accomuna tutte le lingue. La postulazione di una lingua pura sembrerebbe pertanto avvicinare il saggio di Benjamin alle teorie universalistiche: se tutte le lingue hanno qualcosa in comune, allora sono sovrapponibili, quindi è possibile la traduzione. Anche Umberto Eco legge il saggio di Benjamin secondo questa chiave di lettura:

Per stabilire che gli enunciati *Il pleut, it's raining, piove, es regnet* esprimono la stessa proposizione, dovremmo poter esprimere quella proposizione (che rimane costante) in una sorta di linguaggio neutro ri-

¹³ Cfr. P. De Man (1986:77).

petto alle lingue naturali a confronto. E qui sorgono tre possibilità. Uno è che esista una Lingua Perfetta che serva di parametro a tutte le lingue. [...] Che la traduzione possa presumere una lingua perfetta era stata intuizione di Walter Benjamin. (Eco, 2003:345-6)

In realtà la *reine Sprache* non svolge, come ritiene Eco, la funzione di un *tertium comparationis* che garantisca la traducibilità di una lingua A in una lingua B grazie alla meta-lingua C. Certamente si allude in Benjamin alla *reine Sprache* come al criterio sovrastorico dell'universale convergenza delle lingue umane, ma diversamente dalle ipotesi analitiche, nelle quali «Brot» e «pain» convergono in un unico elemento meta-linguistico in quanto denotano il medesimo, la pura lingua di Benjamin li mette a fianco l'uno all'altro, o meglio li aggrega mantenendone le peculiarità. Per riprendere la metafora del vaso, le lingue sono i frammenti che vanno accostati l'un all'altro, non sono sovrapponibili, e solo nella loro totalità è possibile ricomporre la pura lingua. In secondo luogo, la *reine Sprache* non è da intendersi propriamente come «lingua perfetta» o «lingua universale», cioè come una lingua «vera» che, in quanto tale, fondi la verità di tutte le altre. Questo perché, come già visto, per Benjamin la *reine Sprache* non è da intendersi come strumento con cui giungere alla verità, ma è il *medium* in cui si comunica l'essenza linguistica delle cose. Analogamente, la traduzione non è il mezzo per cogliere la verità degli enunciati linguistici, in essa si manifesta il non dicibile, che si sottrae alla denominazione e alla comunicazione.

La posizione di Benjamin può pertanto risultare paradossale: egli concilia istanze universalistiche con chiari elementi relativistici. Ma tale contraddittorietà si sana considerando la prospettiva teologica che è alla base del saggio. Benjamin nega razionalmente la *possibilità* della traduzione, ma allo stesso tempo sottolinea la *necessità* della traduzione, la cui possibilità è garantita da Dio ed ha pertanto del miracoloso. È opportuno citare per intero un passo che molto chiaramente illustra come si possa parlare in Benjamin di una vera e propria «teologia della traduzione»:

Così si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero dimenticati. Poiché se la loro assenza esigesse di non essere dimenticati, quel predicato non conterrebbe nulla di falso, ma solo un'esigenza a cui gli uomini non corrispondono, e insieme il rinvio a una sfera in cui fosse corrisposta: a un ricordo di Dio. Analogamente, la traducibilità di configurazioni linguistiche dovrebbe essere tenuta presente anche se esse fossero intraducibili per gli uomini. (AU, 40)

L'intraducibilità è un limite intrinseco alla cacciata dall'Eden, per cui la fatica della traduzione potrebbe essere metaforicamente paragonabile al

parto doloroso. Ma il miracolo della traduzione consiste appunto nel fatto che, dinanzi dell'impossibilità logica, si può o meglio si deve tradurre – attraverso Dio, per sua grazia. Jacques Derrida ha ben colto questo aspetto del testo di Benjamin nel suo *Des Tours de Babel*: «La traduzione, il desiderio di traduzione non è pensabile senza questa corrispondenza con un pensiero di Dio» (Derrida, 1995:367).

Da quanto detto sin qui, emerge chiaramente come il paradigma della lingua paradisiaca sia operante anche nel saggio sulla traduzione. Certo, in esso non vi è più alcun commento diretto del testo biblico, che è per così dire presente in filigrana: esso viene chiamato direttamente in causa solo alla fine del saggio, quando Benjamin indica nella traduzione interlineare della sacra scrittura «l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione» (AU, 52). Numerosi sono i temi che però si rifanno a quel modello euristico: si pensi al motivo della *reine Sprache*, della traduzione come colpa/dovere legato alla caduta, al rifiuto della concezione strumentale/borghese della lingua. Si è visto inoltre come nel pensiero di Benjamin siano presenti debiti nei confronti della mistica ebraica e come lo scritto sia in genere animato da una tensione messianica. Tuttavia è opportuno ribadire ancora una volta come il modello paradisiaco venga utilizzato da Benjamin come una costellazione metaforica all'interno del quale calare le sue riflessioni teoretiche sulla lingua. Egli non ha voluto delineare nel suo scritto una teoria mistica del linguaggio e delle sue origini, ma ha utilizzato questi strumenti concettuali per mettere in evidenza quelle che, a suo giudizio, sono le caratteristiche precipue della lingua. Essa è da intendersi come una totalità relazionale, come un intreccio di relazioni e piani, e non come unità sostanziale: quella che emerge è una concezione sistemica della lingua. La pratica traduttiva, riconoscendo e descrivendo ordini linguistici differenti, deve a suo giudizio mettere in rilievo questi aspetti relazionali mostrando, allo stesso tempo, il divenire stesso delle lingue. È questo probabilmente il lascito più importante del testo benjaminiano per i successivi studi di traduttologia.

3. *Ursprung des deutschen Trauerspiels (1925)*

La costellazione di idee collegate al paradigma paradisiaco ritorna nel saggio sul dramma barocco tedesco. Alla fine del della seconda parte, dedicata all'allegoria e al dramma barocco, il filosofo pone l'allegoria sotto il segno della caduta, della colpa e del male:

In quanto trionfo della soggettività e in quanto spunto del dominio e dell'arbitrio su tutte le cose, quel sapere [la *Geschmätz* cioè il sapere intorno al bene e al male che segna la caduta] è l'origine di ogni con-

cezione allegorica. [...] Nelle astrazioni vive l'allegorico, e in quanto astrazione, in quanto facoltà dello stesso spirito linguistico, esso ha la sua dimora nel peccato. Perché il bene e il male stanno innominabili, innominati, fuori dal perimetro del linguaggio dei nomi con cui l'uomo paradisiaco denomina le cose e che egli abbandona nell'abisso di quella problematica. (DT, 251)

Ritorna qui l'idea, già presente nel saggio sulla lingua, secondo cui il peccato originale sancisce la nascita della parola umana sotto il segno e il dominio dell'astrazione. Se le lingue post-babeliche sono convenzionali (il rapporto tra significante e significato è del tutto arbitrario), astratte (parlano di qualcosa che è fuori della lingua) e basate sul tradimento (non vi è più la spontanea traduzione della lingua muta delle cose nella lingua di Adamo per mezzo del Nome), cifra di questo tipo di linguaggio è l'allegoria. Se il Nome, in quanto simbolo, rimandava immediatamente alla totalità organica di significante e significato ed era espressione spontanea della φύσις, l'allegoria segna il trionfo dell'astrazione e della convenzione. In essa il rapporto tra significante e significato è arbitrario, è determinato di volta in volta dall'emittente. L'allegoria inoltre non rivela-interpreta le cose rispettandone i diritti oggettivi, ma le sottomette ad una forma di iper-significazione (si pensi ai geroglifici o alla scrittura ideogrammatica)¹⁴. L'allegoria segna infine il predominio della frammentarietà e della dispersione. Lo sguardo allegorico frammenta, annichilisce l'essere delle cose, lascia scorrere via la vita dall'oggetto, sicché esso non è più capace di irradiare senso:

Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento, runa. La sua bellezza simbolica si vanifica perché lo colpisce la luce della scienza divina. La falsa apparenza della totalità si spegne. (DT, 182)

Benjamin, pur sottolineando questi aspetti negativi dello sguardo allegorico, ne mette però in rilievo anche il carattere antinomico. L'allegoria è il luogo della svalutazione delle cose, della distruzione della totalità organica, ma essa, oltre ad essere *convenzione* nel suo essere figura, immagine, ideogramma, è anche *espressione*, è il luogo in cui si manifesta l'intento *mimetico-espressivo* di salvare le cose dopo averle ridotte a frammenti¹⁵. Nella storia intesa come caducità e rovina¹⁶, la salvezza non può darsi – romanti-

¹⁴ Cfr. Gurisatti (2003) e Messina (2003).

¹⁵ Cfr. Gurisatti (2003).

¹⁶ Si vedano in proposito anche le celebri *Tesi di filosofia della Storia* e molti passi presenti nel *Passagen-Werk*. In proposito è molto utile W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Bonola, Torino, Einaudi, 1997.

camente – come trasfigurazione simbolica, perseguendo una illusoria pienezza dell'essere, ma come deformazione e degradazione allegorica. Solo annichilendo la totalità organica l'allegoria libera i frammenti delle cose verso una tensione infinita alla significazione. In quanto antinomia di *e-spressione* e *convenzione*, l'allegoria incarna così la dialettica messianica secondo cui la redenzione delle cose, nella storia, si identifica con la distruzione della loro compagine profana ed è solo ammassando i frammenti di questa realtà disgregata, come insegna la dottrina cabalistica del *Tikkun*¹⁷, ancora una volta presente, che si può tendere verso una significazione unitaria.

La figura di Adamo e la riflessione sulla lingua ritornano nella *Erkenntnis-kritische Vorrede*, dove il nucleo antinomico dell'allegoria viene teorizzato come metodo filosofico. Il problema centrale discusso nella premessa è quello della verità e della sua trattazione o rappresentazione¹⁸. Qui Benjamin critica la trattazione filosofica tradizionale, la quale si riferisce alla verità attraverso la forma del sistema e del potere astrante del concetto. Ne deriva una visione della conoscenza intesa come mero possesso da parte dell'intenzionalità conoscitiva. Ciò porta ad una epistemologia riduttiva, astratta e concettuale poiché mira alla definizione a priori di strutture universalmente valide e necessarie dell'esperienza. Tale epistemologia è inoltre basata sulla contrapposizione tra teoria ed empiria che vede prevalere il primo termine sul secondo: in essa i fenomeni si risolvono integralmente nelle idee e nei concetti, sono cioè intesi come possesso di una soggettività intenzionale.

Benjamin afferma chiaramente che tale metodo filosofico non tratta certo della verità perché

L'oggetto della conoscenza, in quanto oggetto determinato nell'intenzione concettuale, non è la verità. [...] La verità è un essere privo d'intenzione formato da idee. La reazione a lei conforme è, dunque, non un intendere, un voler-dire nella conoscenza, ma in essa ritirare e scomparire. La verità è la morte dell'intenzione. (DT, 12)

La verità sfugge all'intenzionalità del soggetto, non si lascia intrappolare in maglie concettuali che sacrificano il fenomeno ad una astratta teoria. Compito della filosofia non è costruire un sistema concettuale che intrappoli la verità, ma *rappresentarla*. Vale la pena citare per esteso il passo della *Premessa*:

¹⁷ Sulla dottrina del *Tikkun* nel saggio sul dramma barocco si veda Cuniberto (2003).

¹⁸ Cfr. Ophählders (2003).

In quanto di ordine ideale, l'essere della verità è diverso dal genere d'essere dei fenomeni. Per cui, la struttura della verità esige un essere che per la sua non intenzionalità, somigli a quello puro e semplice delle cose, ma che questo superi per consistenza. Non in quanto un intendere che troverebbe nell'empiria la sua determinazione, bensì in quanto potenza che sola imprime l'essenza di questa stessa empiria, consiste la verità. L'essere sottratto a ogni fenomenicità, l'unico essere a cui spetti questa potenza, è quello del nome. Esso determina la datità delle idee. Ma esse si danno non tanto in una lingua originaria, quanto a un interrogare, a un percepire, a un udire originario, nel quale le parole possiedono una nobiltà denominativa, non perduta a vantaggio del significato conoscitivo. [...] Come tale, l'idea appartiene in un ambito per principio diverso da quello in cui rientra ciò che essa coglie. Sicché, quale criterio del suo esistere non si può adottare quello pertinente la questione se essa comprenda sotto di sé ciò che ha colto, come il concetto di genere comprende sotto di sé le specie. Poiché il compito dell'idea non è questo. Un paragone potrà esporre il significato. Le idee si rapportano alle cose come le costellazioni alle stelle. (DT, 13)

Le idee sono qui equiparate al *Name*. Ciò significa che esse non sono le leggi regolative né i concetti delle cose, ma sono una costellazione in cui singolarità e universalità, in cui il fenomeno e la teoria convivono inscindibilmente. La filosofia deve dunque accedere alla verità, all'idea così come Adamo (allegoria del proto-filosofo) nominava le cose:

[...] piuttosto, nella contemplazione filosofica si libera, dal nucleo più intimo della realtà, l'idea in quanto parola che rivendica nuovamente i suoi diritti denominativi. Ma il primo ad assumere tale atteggiamento non è Platone, bensì Adamo, padre degli uomini in quanto padre della filosofia. L'adamitica assegnazione dei nomi è talmente lontana dal gioco e dall'arbitrio che, anzi, precisamente in essa si conferma la condizione paradisiaca in quanto tale, non ancora costretta a lottare col significato comunicativo delle parole. (UT, 18)

Il filosofo è quindi colui che anatomizza la realtà riducendola a concetti, ma è anche colui che raccoglie e dispone tali frammenti al fine di rappresentare la verità allegoricamente.

4. *Über das mimetische Vermögen* (1933).

L'ultima opera presa qui in considerazione è il breve saggio del 1935 dedicato alla facoltà mimetica. L'autore esordisce notando come la facoltà di produrre e riconoscere somiglianze sia caratteristica precipua dell'essere

umano, «dono», «funzione superiore» (MV, 71), non mancando di evocare il paradigma degenerativo nell'idea di un «crescente indebolimento della facoltà mimetica» (MV, 72). Benjamin ne indaga gli sviluppi da un punto di vista ontogenetico e filogenetico. Per quanto concerne il primo aspetto, l'autore sottolinea l'importanza del gioco infantile, «tutto pervaso da condotte mimetiche» (MV, 71). Per quanto concerne il secondo aspetto, Benjamin ricorda come tipico dei popoli premoderni fosse la tendenza a cogliere simiglianze: si pensi alla danza, all'arte aruspicina, all'astrologia, in cui si instaurano analogie e somiglianze tra macrocosmo e microcosmo. Ora, secondo Benjamin la facoltà mimetica sarebbe passata nel linguaggio umano (nella lingua come nella scrittura) il quale, oltre ad una componente semiotica basata sulla relazione convenzionale tra *signans* e *signatum*, avrebbe anche una componente imitativa. Essa non è in contrasto con quella semiotica, che anzi costituisce la base che permette a quella di manifestarsi:

Ma questo lato della lingua come della scrittura (i.e.: il lato mimetico) non corre isolato accanto all'altro, e cioè a quello semiotico. Tutto ciò che è mimetico nel linguaggio può invece – come la fiamma – rivelarsi in una sorta di sostegno. (MV, 73)

In una lettera a Scholem¹⁹, Benjamin dichiara di essersi ispirato, nel definire il concetto di facoltà mimetica, alla teoria onomatopeica del linguaggio, secondo la quale le prime parole sarebbero state pronunciate dall'uomo per istinto, come reazione ad un evento e in intimo legame mimetico con questo, e successivamente avrebbero simboleggiato la particolare circostanza che le aveva provocate. Questa facoltà assurge a essenza dell'uomo, come era privilegio della lingua nel saggio del 1916. Adesso lingua e imitazione sono assimilate in un unico termine: «la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico» (MV, 74).

L'onomatopeismo cui Benjamin si riferisce non è tuttavia così semplicistico come quello formulato, ad esempio, da Leibniz. Il linguaggio, anziché limitarsi a imitare le apparenze fenomeniche (espressioni acustiche o gestuali), si articola per Benjamin attorno ad una «somiglianza immateriale» (MV, 72) o spirituale. Anzi, la lingua è l'unica forma di mimesi dell'immateriale, non a caso l'unica esclusivamente umana. In sostanza, qui Benjamin riprende quanto aveva già trattato nel saggio sulla lingua, dove la traduzione della lingua muta delle cose nella lingua adamitica è basata su una somiglianza immateriale che ha come simbolo il suono. In questo ca-

¹⁹ Benjamin-Scholem (1987: 25).

so il *Name* mima l'essenza della cosa, non un suo accidente, come invece avviene nella teoria onomatopeica che riconduce la parola esclusivamente alla effettiva manifestazione uditiva dell'oggetto. E poiché l'essenza della cosa è nel verbo divino, la facoltà mimetica rappresenta il legame imitativo tra lingua dell'uomo e lingua di Dio. La lingua, e insieme ad essa la scrittura, sono quindi «un archivio di somiglianze non-sensibili, di corrispondenze immateriali» (MV, 72) che fondano questo legame. La somiglianza si stabilisce tra diverse parole (in lingue diverse) e la loro essenza, essa diviene la cifra di quell'affinità sovrastorica delle lingue della quale si parlava ne *Il compito del traduttore*. Vi è anzi un passo che rievoca chiaramente la celebre *Gefäßsymbolik* del saggio del 1923:

Ordinando cioè parole di diverse lingua che significano la stessa cosa, intorno a quel significato come al loro centro, bisognerebbe indagare come esse tutte – che possono spesso non avere tra loro nessuna somiglianza – sono simili a quel significato nel loro centro. (MV, 73)

Ancora una volta è possibile cogliere, benché in modo indiretto, un legame con la mistica ebraica. Benjamin stesso confessa a Scholem²⁰ di trovare, seppure a posteriori, stupefacenti affinità tra il suo concetto di somiglianza spirituale e le formulazioni dello *Zohàr*, o *Libro dello splendore*, altra opera fondamentale della Cabala medievale scritta alla fine del tredicesimo secolo²¹. La comune intuizione consiste nel considerare «le articolazioni dei suoni e dei caratteri come sedimentazioni, depositi di contesti di ordine cosmico» (MV, 74). Ogni termine eccede la sfera della semplice denotazione, evocando per affinità immateriale l'intera creazione. L'intero creato è allora una rete di corrispondenze e somiglianze, di affinità tra macrocosmo e microcosmo, tra Dio e il mondo, che nella pura lingua si rendono palesi. In questa capacità mimetica risiederebbe dunque una sorta di «ricordo» della condizione paradisiaca e della *reine Sprache*, della lingua paradisiaca che l'uomo ha smarrito e che non può più essere riconquistata pienamente. Come il traduttore tende alla pura lingua sommando frammenti all'infinito, ma in tal modo paradossalmente se ne allontana, così la somiglianza immateriale appare in modo improvviso e momentaneo nella catena della significazione:

Così il nesso significativo delle parole e delle proposizioni è il portatore in cui solo, in un baleno, si accende la somiglianza. Poiché la

²⁰ Benjamin-Scholem (1987:194).

²¹ Cfr Busi, Loewenthal (2005).

sua produzione da parte dell'uomo – come la percezione che egli ne ha – è affidata, in molti casi, e soprattutto nei più importanti, a un baleno. (MV, 73)

Nota Bibliografica

I. Opere di Walter Benjamin citate

- Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982.
Il compito del traduttore, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 39-52.
Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo, in *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70.
Sulla facoltà mimetica, in *Angelus Novus*, cit., pp. 71-74.
Il dramma barocco tedesco, Torino, Einaudi, 1971.
Sul concetto di storia, a cura di E. Bonola, Torino, Einaudi, 1997.
W. Benjamin – G. Scholem, (1987): *Teologia e utopia. Carteggio 1933- 1940*, Torino, Einaudi.

II. Saggi critici su Benjamin

- G. Agamben, (et alii), 1983: *Walter Benjamin. Tempo Storia Linguaggio*, Roma, Editori Riuniti.
Idem 1983(b): *Lingua e Storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, in Agamben 1983, pp. 65-82.
M. Bröcker, 1993: *Sprache* in M. Opitz, E. Wizisla: *Benjamins Begriffe*, Frankfurt a./M., Suhrkamp, Band 2, pp. 740-773.
F. Cuniberto, 2003: *Motivi gnostici nel Trauerspiel di Walter Benjamin*, in A. Pinotti (a cura di), 2003: *Giochi per melanconici. Sull'origine del dramma tedesco di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, pp. 143-148.
J. Derrida, 1995: *De Tours de Babel*, in S. Nergaard (a cura di) 1995: *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, pp. 367-418.
P. De Man, 1986: *Conclusions: Walter Benjamins's «The task of the translator»*, in P. De Man, *The resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
P. Fenves, 1996: «The Genesis of Judgment: Spatiality, Analogy, and Metaphor in Benjamin's *On Language as Such and on Human Language*», in D. Ferris (Ed.), *Walter Benjamin Theoretical Questions*, Stanford, Stanford University Press, pp. 75-93.
H. J. Frey, 2001: *Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungstheorie*, in C. L. Hart Nibbrig (Hg), 2001: *Übersetzen: Walter Benjamin*, Frankfurt a. M.
G. Gurisatti, 2003: *Il lutto delle cose. Sulla problematica ontologico-linguistica nel Dramma barocco benjaminiano*, in Pinotti (a cura di), 2003, pp. 149-178.
G. Gilloch, 2002: *Walter Benjamin*, Bologna, Il Mulino.

- J. G. Hamann, 1949: *Sämtliche Werke* in 6 B.de, Wien, Herder.
- A. Hirsch, 1997 (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt a/M., Suhrkamp.
- B. Lindner, 2006: *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler.
- W. Menninghaus, 1980: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a/M, Suhrkamp.
- D. Messina, 2003: *Parola e segno: teoria dell'allegoria e critica del linguaggio in Walter Benjamin*, in A. Pinotti (a cura di), 2003, pp. 233-249.
- M. Ophälders, 2003: *Bellezza, stile, verità. Il problema della Darstellung nella «Premessa gnoseologica»*, in Pinotti (a cura di), 2003, pp. 261-268.
- A. Prete, *Benjamin e la lingua della poesia*, in Agamben 1983, pp. 97-110.
- M. Ophälders, 2003: *Bellezza, verità, stile. Il problema della Darstellung nella Premessa gnoseologica*, in A. Pinotti (a cura di) 2003, pp. 261-269.
- G. Schiavoni, 2001: *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi.
- G. Scholem, 1996: *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, Adelphi.
- T. Schwarz Wentzer, 1998: *Bewahrung der Geschichte. Die hermeneutische Sprachphilosophie Walter Benjamins*, Bodenheim, Philo-Verl.-Ges.
- H. Schweppenhäuser, 1983: *Nome / Logos / Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua*, in Agamben 1983, pp. 49-64.
- U. Steiner, 1990: *Walter Benjamin*, Stuttgart, Metzler.

III. Altre opere citate

- G. Busi, 1998: *La Quabbalah*, Roma-Bari, Laterza.
- G. Busi e E. Loewenthal (a cura di), 2005: *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, Einaudi, Torino.
- U. Eco, 1996: *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari-Roma, Laterza.
- Idem, 2003: *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- M. Idel, 2004: *Mistici messianici*, Milano Adelphi.
- G. Mounin, 2006: *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi,
- S. Nergaard (a cura di), 1993: *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani.
- Eadem (a cura di), 1995: *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- M. Olender, 1990: *Le lingue del paradiso*, Bologna, Il Mulino.
- G. Scholem, 1993: *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino, Einaudi.
- Idem, 1998: *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Milano, Adelphi.
- G. Steiner, 1984: *Dopo Babele*, Firenze, Sansoni.

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