

Prospero

RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

BIOPOETICHE/BIOESTETICHE

a cura di *Maurizio Pirro*

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

Renzo S. Crivelli

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF

Maria Carolina Foi

DIRETTORI EDITORIALI – MANAGING EDITORS

Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna

Cristina Benussi – Università di Trieste

Giovanni Cianci – Università di Milano

Laura Coltelli – Università di Pisa

Renzo Crivelli – Università di Trieste

Francesco Fiorentino – Università di Roma Tre

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Roberta Gefter Wondrich – Università di Trieste

Rosanna Gorris – Università di Verona

Liam Harte – University of Manchester

Rolf-Peter Janz – Freie Universität Berlin

Andreina Lavagetto – Università Ca' Foscari, Venezia

Claudio Magris – Università di Trieste

Daniel-Henri Pageaux – Université de Paris III – Sorbonne nouvelle

Caroline Patey – Università di Milano

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Marco Rispoli – Università di Padova

Giovanni Sampaolo – Università di Roma Tre

Marisa Siguan – Universitat de Barcelona

Bertrand Westphal – Université de Limoges

Anna Zoppellari – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

Gabrielle Barfoot

Dominique Costantini

Barbara Vogt



© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2014.

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT - Edizioni Università di Trieste

via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Prospero

INDICE – INDEX – INHALT

Biopoetische/Bioestetische Maurizio Pirro	5
Bio-Poetica. Frizioni e interazioni tra “concetti nella vita” e produzione finzionale della dinamica del bios Vittoria Borsò	15
Zur Ästhetik und Poetik des Spinnennetzes Szilvia Gellai	49
Ein Ganzes schaffen. Denkmodelle von künstlerischer Schöpfung am Paradigma des Organismus um 1800 Jutta Heinz	83
Transformisme et création littéraire chez Marcel Proust Pauline Moret-Jankus	103
Variazioni poetiche di modelli evolutivi. Thomas Mann e lo <i>Homo aestheticus</i> Francesco Rossi	121
Transfragmentarismus als biopoetische Strategie der literarischen Antimoderne Angelika Straubenmüller	143
Bio poetics of Control and Resistance in William Burroughs’ The Nova Trilogy Steen Ledet Christiansen	165
Fra Terrence Deacon e la biologia teoretica: l’origine della facoltà estetica e la questione del gioco Salvatore Tedesco	185
Note sugli autori, Notices sur les collaborateurs, Notes on Contributors, Die Autoren	201
Abstracts	205

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



Biopoetiche/Bioestetiche

Maurizio Pirro

Università di Bari

*U*n discorso preliminare sulla biopoetica dovrebbe muovere da un chiarimento circa i limiti concettuali di tale categoria. Da una definizione, insomma. O forse no, perché questa formula, che rappresenta evidentemente un'espressione particolare della 'svolta antropologica' che da trent'anni a questa parte interessa le scienze umanistiche, deve la sua fortuna non tanto al fatto di aprire la strada a una radicale revisione di statuti epistemologici, quanto al fatto di mettere a disposizione una superficie argomentativa comune a domini di storia della cultura finora solo scarsamente riconosciuti nelle loro affinità e nei loro legami reciproci.

Ha ragione Michele Cometa lì dove, in un contributo che ha avuto il merito di inaugurare anche in Italia un dibattito che in ambito angloamericano poteva già contare su una tradizione consolidata, osserva che "se riuscissimo a cogliere l'aspetto biopoetico in opere come la dissertazione schilleriana *Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* o l'*Homo Ludens* di Johan Huizinga, ci renderemmo presto conto di muoverci su di un territorio conosciuto di cui abbiamo solo smarrito le coordinate" (17). Soltanto in ambito tedesco, si potrebbe ulteriormente retrodatare la suggestione di Cometa risalendo fino al dibattito sull'uso delle passioni nell'estetica teatrale, inaugurato a metà degli anni Cinquanta del Settecento da Lessing, Mendelssohn e Nicolai, per chiamare in causa, ancora, le teorie del romanticismo sulle pratiche generative implicite nei procedimenti finzionali e spingersi poi verso la

discussione sul rapporto tra ‘vita’ e ‘forma’, cruciale per tutta l’arte del ‘fine secolo’, approdando infine alle ‘poetiche dell’organico’ variamente documentabili nella lirica degli ultimi vent’anni. Pietro Montani ha messo in luce il sostrato specificamente biopolitico comune a molte delle stazioni collocate lungo questa linea di sviluppo.

In questa accezione estensiva, dunque, la biopoetica si configura come una struttura metadiscorsiva destinata a segnalare, nella storia delle arti, ogni possibile intersezione tra l’ordine simbolico delle forme finzionali e quello organico del *bios*, e ciò ad almeno quattro possibili livelli: l’esistenza biologica dell’autore di forme, la strutturazione teorica dell’organico nella poetica dell’autore, la rappresentazione finzionale dell’organico nella singola opera, l’incidenza dell’organico nella risposta estetica del destinatario dell’opera.

Al di là di queste osservazioni generali, è peraltro chiaro che il consolidamento di una considerazione biopoetica del finzionale (ma il discorso può valere per altri domini culturali a differente grado di configurazione formale, e può, per esempio sulla scorta di alcune luminose intuizioni di Emilio Garroni, accettabilmente essere ricompreso sotto il segno della nozione di ‘creatività’) si spiega innanzi tutto in termini per così dire congiunturali, come riflesso o effetto di altri indirizzi maturati parallelamente negli studi di teoria dell’arte. In questo senso la biopoetica si pone nel punto di confluenza di due tendenze che, con la loro forte inclinazione interdiscorsiva e con la loro relazione privilegiata rispetto al campo delle ‘scienze della vita’, hanno profondamente influenzato l’estetica dell’ultimo quindicennio almeno. Mi riferisco alla ‘neuroestetica’, che ha provveduto a una ridefinizione su base fisiologica dei processi di ricezione e interpretazione delle opere d’arte, e all’estetica evolucionistica, che ha rivalutato gli aspetti adattativi dei meccanismi cognitivi addetti all’apprezzamento del bello, a partire dall’osservazione darwiniana secondo cui, con le parole di Lorenzo Bartalesi, “i giudizi estetici sono [...] impulsi mentali inconsci che si attivano secondo un meccanismo di reazione istintiva su cui non si può, se non con molta difficoltà, intervenire attraverso un’azione volontaria” (52).

Per entrambe queste linee di indagine, si tratta fondamentalmente di illuminare il vasto campo degli aspetti fisiologici connessi all’immaginazione, alla produzione e alla percezione di oggetti estetici. Questo, peraltro, non secondo la logica convenzionale del *Wissenstransfer*, della comunicazione tra ambiti disciplinari eterogenei, ma a partire dal modo in cui

ciascun ambito disciplinare contiene di per sé, nel corpo delle proprie materie e dei propri procedimenti codificati, un tasso di ibridazione e di estraneità, di *Fremdheit* per richiamare alcune note teorie di Bernhard Waldenfels, che lo predispone a lasciarsi modificare dal contatto con l'altro. Una rilettura dei fatti estetici, insomma, destinata ad assumere il *bios* non come mero oggetto della rappresentazione finzionale, ma come la condizione essenziale della totalità delle dinamiche accese dalle procedure di rappresentazione. Ciò avviene, va da sé, secondo una linea ermeneutica molto lontana dal primitivo funzionalismo di alcuni lontani antecedenti come Wilhelm Bölsche, il cui acritico positivismo poteva esprimersi in formule riduttive del tipo: “Wir erhalten äussere Eindrücke, wir denken in gewissen vorgezogenen Linien, dieses Denken wird uns unter gewissen Bedingungen durch einen Act, dessen innerste Natur wir nicht ergründen können, bewusst: das ist alles” (24). Il punto è per entrambi questi orientamenti il gioco delle interazioni tra le condizioni antropologiche degli atti di investimento formale, con un accento particolare – è chiaro – sulle componenti cognitive chiamate in causa da quelle condizioni, e le funzioni specifiche che le tecniche sottese alla produzione e al riconoscimento di forme estetiche sono chiamate a svolgere nel complesso della vita mentale, emotiva, sociale degli esseri umani. Per la ‘neuronarratologia’, ad esempio, la questione decisiva è prendere atto, così Stefano Calabrese, che “l'uomo è sempre un *homo narrans* proprio in quanto la narritività costituisce uno strumento cognitivo in grado di fornire modelli di comprensione concettuale delle situazioni e di cooperare alla formazione spazio-temporale dell'agire mondano” (14).

L'interesse propriamente biopoetico dei modelli evocati da Calabrese, più che nell'indagine delle pratiche volte al riconoscimento e alla rielaborazione dei regimi estetici da parte di chi li consuma (il lettore, lo spettatore, l'osservatore), sta a mio parere nell'analisi delle modalità in cui l'ambito del *bios* struttura e orienta il lavoro formativo degli autori. Cento anni fa il geniale psicologo triestino Vittorio Benussi mostrò, partendo da un angolo visuale del tutto estraneo all'estetica, come un salto del genere sia implicito in una lettura delle attività della psiche collegate all'esperienza del mondo come rappresentazione, lì dove provò a sollecitare una rivalutazione in termini di estetica della produzione del concetto di “equivocità formale”. Se, così Benussi, “la totalità di ciò che si rende percettivamente presente attraverso la mediazione dell'occhio, ovvero di un determinato organo di senso (in questo caso una serie di impressioni otti-

che di carattere sensoriale), non determina univocamente quei fenomeni o quegli oggetti che possono essere colti (resi presenti o afferrati) al comparire (e in parte attraverso il comparire) di tutte queste impressioni” (147), allora quello scarto tra la somma dei singoli atti percettivi e l’aspetto finale dell’oggetto percepito, quel valore aggiunto riluttante alla sequenza delle procedure di percezione sensoriale, si presta perfettamente a essere illustrato e riempito in senso estetico, vale a dire come prodotto di un lavoro di semantizzazione della realtà destinato a codificare attraverso l’uso di una tecnica un certo ordine di esperienza percettiva della realtà stessa. L’estetica evoluzionistica, ma anche i tentativi di riforma che sono stati condotti sul suo corpo teorico centrale, ha al contrario per lo più imperniato il significato culturale dell’organico non sulle tecniche della produzione, ma sulle pratiche della ricezione, muovendo dal tacito presupposto che una considerazione biologica dei fenomeni finzionali chiami in causa innanzi tutto la disposizione all’*aisthesis*, e dunque una attitudine secondaria alla ricezione di forme già costituite.

Alle teorie di Darwin ci si è sostenuti soprattutto assorbendone il concetto di *fitness*, che è una delle categorie fondamentali nella ricostruzione delle dinamiche di selezione naturale. La *fitness* riproduttiva di un individuo è sì il risultato di una sequenza complessa di adattamenti al livello ontogenetico, ma si intreccia anche, come Darwin stabilisce al più tardi nel *Descent of Man* (1871), con i processi di selezione sessuale che chiamano in causa la competizione tra individui maschi della stessa specie per garantirsi il favore delle femmine. Darwin costruisce su queste dinamiche una teoria generale sulla funzione adattativa dell’estetico, che ha a sua volta generato diverse interpretazioni circa il formarsi nell’uomo di una disposizione alla pratica dell’arte e circa l’esistenza di “poetogene Strukturen” di ordine antropologico, per citare una formula di Rüdiger Zymner che ha goduto di molta fortuna negli ultimi anni, e che lo studioso intende come la base epistemologica di una “Kooperation biologischer Dispositionen und kultureller Definitionen” (14). Ellen Dissanayake si è pronunciata per una lettura behaviouristica dell’estetico nel complesso delle attività umane (33), ma la più nota e influente tra queste interpretazioni rimane quella degli psicologi evoluzionisti americani John Tooby e Leda Cosmides circa il legame tra la capacità formativa come si manifesta nell’esercizio dell’estetico e uno dei tre livelli di *fitness* che i due studiosi pongono in relazione ai procedimenti evolutivi, la *fitness* mentale. Non entro qui in aspetti specifici delle teorie di Tooby e Cosmides sulla capacità delle pratiche fin-

zionali di organizzare il reale secondo modalità di complessità crescente e dunque utili ad alimentare la cosiddetta “scope syntax” attraverso la sollecitazione di singole facoltà adattative in una versione, per così dire, simulata e potenziale, secondo ciò che Tooby e Cosmides definiscono “organizational mode”. Allo stesso modo rinuncio a trattare modelli alternativi circa il collegamento tra il possesso di competenze di carattere estetico e il miglioramento delle capacità di *fitness*. Nomino soltanto quello sviluppato dal germanista tedesco Karl Eibl, basato sul calcolo di una ulteriore modalità accanto a quella funzionale e quella organizzativa previste da Tooby e Cosmides, cioè un “Lustmodus” al quale l’arte dovrebbe far capo, nel senso che l’esercizio estetico garantirebbe una migliore resistenza allo stress generato dalle pratiche di sopravvivenza e dunque un vantaggio adattativo. Eibl ha peraltro il merito di aver posto con la necessaria schiettezza la questione teorica veramente decisiva per le sorti dell’estetica evoluzionistica: che essa non possa cioè limitarsi a rilevare nelle forme dell’estetico la presenza di qualche vaga e generica costante antropologica, bensì debba collocare l’esercizio della finzione sotto la lente di ingrandimento della spinta selettiva che l’ha determinata.

Va da sé che appunto questo resta l’ostacolo preminente: la deduzione *ex post* di una necessità evolutiva dall’instaurazione di condotte solo approssimativamente databili e definibili nella loro successione cronologica rischia di assumere un carattere banalmente divinatorio. Il tentativo più efficace di porre un freno ad alcuni eccessi di cognitivismo della teoria evoluzionistica è stato compiuto da Winfried Menninghaus. Il suo lavoro capitale in quest’ambito (*Wozu Kunst?*) era stato preceduto, nel 2008, da un libriccino dedicato all’analisi dei punti di tangenza tra il sistema kantiano e la prospettiva evoluzionistica, con l’obiettivo di ricavare dalla disponibilità di livelli discorsivi e interessi ermeneutici comuni la possibilità di generare un campo interpretativo ulteriore, nel quale l’ibridazione delle due ottiche dia luogo a un paradigma generale di teoria della cultura. Menninghaus mira qui a una “Theorie-Komparatistik hinter dem Rücken der Akteure – [...] mit dem Ziel, die Grundlagenreflexion zum Phänomen des Ästhetischen auf interdisziplinärer Ebene zu befördern” (*Kunst als “Beförderung des Lebens”* 24). Mette insieme così 8 ipotesi sulla funzione dell’estetico, prolungando, per così dire, lo strumentario concettuale kantiano nell’alveo della metodologia evoluzionistica, con l’obiettivo non tanto di ‘attualizzare’ Kant, quanto di temperare il radicalismo e il geometrico funzionalismo di alcune varianti dell’estetica evolu-

zionistica, del tutto disinteressate a distinguere, accanto alla finalità evolutiva, altri livelli di significazione e di costruzione culturale nel corpo delle opere d'arte.

Questo è senz'altro un punto degno di attenzione, se si vuole ripensare in termini generali agli intrecci tra finzione e natura, estetica e biologia, e delineare un perimetro possibile per l'applicazione di un'ottica biopoetica. Come si è detto, un elemento di debolezza del forte impulso cognitivistico che le indagini biopoetiche hanno assunto negli ultimi anni consiste in un marcato squilibrio a vantaggio dei fenomeni di ricezione e a danno di quelli di produzione. In certe versioni (per esempio nella monografia di Katja Mellmann sul linguaggio delle emozioni nella letteratura tedesca del Settecento) si ha l'impressione di avere a che fare con una versione aggiornata della tradizionale estetica della ricezione di impronta jaussiana, in particolare per quanto riguarda la spinta verso la modellizzazione di una ideale antropologia del lettore e verso una previsione il più possibile dettagliata dei procedimenti di sensibilizzazione innescati dal contatto con il testo letterario.

Semplificando brutalmente, si può arrivare a dire che si è fatto finora fondamentalmente 'bioestetica', nel senso che si è provveduto per lo più a descrivere i meccanismi in base ai quali l'*aisthesis* obbedisce a condizioni biologicamente determinate, e lo si è fatto con particolare vantaggio nel caso di oggetti, come le opere d'arte, ad alto tasso di determinazione formale. Mancano invece modelli eminentemente 'biopoetici', destinati a dar conto del modo in cui quelle stesse condizioni presiedono alle operazioni di investimento formale da parte degli autori. Quando ci si è mossi in questa direzione, ci si è per lo più concentrati su quei segmenti di opere d'arte in cui la relazione con il *bios* sia esplicitamente tematizzata, riducendo drasticamente sia l'ampiezza del campo di indagine, sia la portata ermeneutica dell'analisi (c'è l'esempio giustamente famoso dell'interpretazione dei comportamenti sessuali di Madame Bovary condotta dai Barash nel 2005). Un modello che voglia rendere conto in modo apprezzabile dell'onnipresenza del *bios* in tutti i procedimenti di conferimento formale non può arrestarsi ai soli luoghi in cui del *bios* si parla, ma deve spingersi a investigare tutte le strutture – psichiche, ideologiche, tecniche – nelle quali un fondamento antropologico, in forma più o meno culturalizzata, agisca come produttore di senso. Cercare una carica di discorsività biologica nei testi letterari, per esempio, solo lì dove si pone materialmente in scena la vita del corpo, oppure dove vengono delineate que-

stioni di interesse bioetico o biopolitico, significa evidentemente esporsi al rischio di ricadere in una concezione dell'estetico meramente documentaria, che assume l'opera d'arte come una specie di macrostruttura connettiva, abilitata a tenere insieme discorsi eterogenei. Si tratta invece di cogliere le implicazioni biologiche attive non solo nell'opera d'arte intesa come oggetto già definito, ma anche nella serie delle operazioni di investimento formale che a quell'oggetto conducono. Non solo dunque nei comportamenti del personaggio lungo la superficie diegetica, ma anche e soprattutto nelle tecniche di costruzione finzionale del personaggio, secondo la duplicità semantica di una delle parole chiave che presidiano la sfera della quale ci stiamo occupando, e cioè "Gestalt", che indica tanto la forma finita, quanto l'insieme delle tecniche e delle operazioni di costruzione destinate a ottenere quella forma.

Se si accetta di ragionare in questi termini, la cultura estetica del Settecento tedesco si manifesta subito nel suo carattere di riferimento privilegiato per analisi del genere. Oltre a Cometa, lo ha detto con molta chiarezza Wolfgang Riedel, rivendicando l'originalità dello statuto interdisciplinare sotteso alla categoria di "Literarische Anthropologie", nella quale "die Theorie des Menschen [wurde] an das neue, 'empirische' Wissen der ja hier schon (man denke an Albrecht von Haller) experimentell verfahrenen *Naturwissenschaften vom Menschen* [programmatisch zurückgebunden], an die medizinischen Disziplinen Anatomie und Physiologie, auch (Urszene der heutigen Neurobiologie!) an die Physiologie des wenn auch noch mehr spekulativ als empirisch beschriebenen Gehirn- und Nervensystems" (359). In una prospettiva del genere proprio la letteratura assume fra gli altri discorsi estetici un potenziale biopoetico enormemente elevato, poiché, così ancora Riedel, "in (fast) allem, was sie tut (erzählt, beschreibt, in Verse faßt, dramatisiert, reflektiert, erfindet usw.), führt die Literatur einen 'Diskurs vom Menschen'. Dieser Diskurs bewegt sich – der Unterschied zu 'theoretischen' Diskursen macht dies eklatant – in größtmöglicher Nähe zu Erfahrung und Erleben, Aisthesis und Emotion, und ist von daher gekennzeichnet durch eine geradezu spezifische Leibaffinität" (361). La questione capitale che si pone a una lettura biopoetica dei fatti estetici consiste nella riattivazione della capacità ermeneutica annidata in questa costruzione di totalità, la quale è a sua volta da tenere il più possibile in equilibrio tra il carattere contingente degli elementi storico-culturali che hanno contribuito a determinarla e l'aspirazione a una lettura onnivale delle realizzazioni culturali come fatti global-

mente ‘umani’, ‘antropici’, che determina in modo non meno efficace, nei termini di una vera e propria preconditione cognitiva, la forza di quella costruzione. Ciò comunque nel calcolo di quella doppia velocità che separa il livello storico e quello biologico dell’esistenza, portando il primo a distendere la propria natura transeunte sul fondale maestoso della lunga durata propria del tempo di natura, la cui indifferenza alla misura breve, con le parole di Wolfgang Riedel, “ist die ‘natürliche’ Grundlage kulturhistorischer Kontinuitäten (*longues durées*), [und] ermöglicht interkulturellen Austausch und Transfer [...] ebenso wie das stete Spiel der historischen Rekursionen (Renaissancen, Historismen, Revivals, in denen zum Teil erhebliche Zeitdifferenzen übersprungen werden), mit einem Wort, an ihr bricht sich der Absolutismus der Diskontinuität” (354).

Questo doppio binario di scorrimento obbliga a considerare la dimensione biologica e organica delle formazioni culturali non come un requisito strutturale, ma come una dimensione autonomamente formativa e dotata di uno statuto argomentativo pieno e indipendente. Vittoria Borsò ha in questo senso sollecitato all’elaborazione di un modello di relazionalità aperta, basato sull’interazione continua di *Eigenes* e *Fremdes* e destinato a strutturare la trasmissione del sapere non nei termini di una cessione reciproca e del patteggiamento di una terza entità neutra, bensì come risultato di una reciproca ibridazione tra campi differenti. Pratica che Borsò destina alla costituzione di un “radikal heterogener Raum von Leben und Wissenschaft im Sinne der Produktion von Wissen-für-das-Leben” (228). Una prospettiva ermeneutica, dunque, che non si limiti a cogliere il tasso di tematizzazione del vitale nelle strutture e nei linguaggi del finzionale, ma indagli l’estetico come un fatto ‘organicamente’ vitale, che oltre a contenere affermazioni sulla vita, partecipi a rendere la vita stessa una dimensione abitabile, secondo la celebre espressione kantiana.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Barash, David P. – Barash, Nanelle. *Madame Bovary's Ovaries. A Darwinian Look at Literature*. New York: Delta Trade Paperbacks, 2005.
- Bartalesi, Lorenzo. *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*. Roma: Carocci, 2012.
- Benussi, Vittorio. “Leggi della percezione inadeguata della forma”. [1914]. In *Sperimentare l'inconscio. Scritti (1905-1927)*. A cura di Mauro Antonelli. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2006: 145-163.
- Bölsche, Wilhelm. *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik* [1887]. Tübingen: Niemeyer, 1976.
- Borsò, Vittoria. “«Bio-Poetik»». Das «Wissen für das Leben» in der Literatur und den Künsten”. In *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Hrsg. v. Wolfgang Asholt – Ottmar Ette. Tübingen: Narr, 2010: 223-246.
- Calabrese, Stefano. “Introduzione”. In *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. A cura di Stefano Calabrese. Bologna: ArchetipoLibri, 2012: 1-27.
- Cometa, Michele. “La letteratura necessaria. Sul confine tra letteratura ed evoluzione”. *Between* 1 (2011): 1-28.
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Seattle/London: University of Washington Press, 1995.
- Eibl, Karl. *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, 2004.
- Garroni, Emilio. *Creatività*. Macerata: Quodlibet, 2010.
- Mellmann, Katja. *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. Paderborn: Mentis, 2006.
- Mennighaus, Winfried. *Kunst als “Beförderung des Lebens”. Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2008
- . *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.
- Montani, Pietro. *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Roma: Carocci, 2007.

- Riedel, Wolfgang. "Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung". In *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*. Hrsg. v. Wolfgang Braungart – Klaus Ridder – Friedmar Apel. Bielefeld: Aisthesis, 2004: 337-366.
- Tooby, John – Cosmides, Leda. "Does beauty build adapted minds?" *Substance* 30 (2001): 6-25.
- Zymner, Rüdiger. "Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien". In *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Hrsg. v. Rüdiger Zymner – Manfred Engel. Paderborn: Mentis, 2004: 13-29.

Bio-Poetica. Frizioni e interazioni tra “concetti nella vita” e produzione finzionale della dinamica del *bios*

Vittoria Borsò

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

L' aumento significativo degli studi su quello che ormai si può definire un vero e proprio *biopolitical turn* nella ricerca letteraria richiede a questo punto riflessioni genealogiche, nonché una cartografia delle differenti posizioni. Da quando la cosiddetta *biopoetics* ha preso corpo, negli Stati Uniti durante gli anni Novanta del secolo scorso, si sono verificate diverse oscillazioni di accento. Se la *biopoetics* era stata ispirata dal rilancio dell'evoluzionismo nelle scienze biologiche e aveva favorito così un nuovo empirismo nelle scienze umane, l'attuale aumento di interesse per il tema del *bios* è una risposta all'esigenza di uscire da ciò che si potrebbe definire il labirinto postmoderno. Pur con differenti indirizzi teorici e filosofici, tutti questi sviluppi hanno in comune la rinuncia a due modalità di allontanamento dal reale che hanno dominato la scena nella seconda metà del ventesimo secolo: il costruttivismo e la decostruzione. La volontà di riavvicinarsi al reale ha provocato l'incremento di una 'letteratura degli estremi' in varie parti del mondo, ma insieme anche il rilancio teorico del concetto di 'reale' e di 'fatticità'¹, nonché l'irruzione di un "nuovo realismo" (Maurizio Ferraris) o "realismo speculativo"², concetti, questi, con i quali la filosofia si propone persino di superare il dualismo di finzione e fatticità.

Il *biopoetic turn* è anche il sintomo del fatto che l'antropologia, che nel secolo passato era divenuta un paradigma leader nelle scienze umanistiche, è stata sostituita da discipline differenziate tra loro, come la biolo-

gia, la teoria dell'evoluzione, la medicina, la filosofia, la psicologia, la psicanalisi, la semiotica, l'etnologia, i *postcolonial studies*, i *gender studies* e così via. Proprio questo passaggio teorico spiega anche la differenza tra la *biopoetics* degli anni Novanta e le versioni che si stanno sviluppando agli inizi del ventunesimo secolo. Mentre la *biopoetics* infatti, pur partendo dalla scienza biologica e adattando i teoremi dell'evoluzionismo al campo della letteratura, intendeva impostare la ricerca sull'obiettivo di un perfezionamento della specie umana, il confronto con la biologia conduce oggi a rifiutare il mito dell'umanismo, un mito che sempre più assolve alla funzione di compensare il deterioramento dei valori umanistici nella sfera biopolitica mondiale. Il pensiero attuale tende verso teorie della vita basate sulla 'povertà' di concetti umanistici – nel senso heideggeriano di “tornare indietro” (“Zurücksetzen”), secondo l'espressione contenuta nella *Lettera sull'umanesimo* del 1947³. Ci sembra importante sottolineare in questo contesto che proprio tale 'digiuno' umanistico è stato preparato dall'incrocio tra epistemologia e biologia (Canguilhem, *La connaissance de la vie*; Maturana/Varela, *L'albero della conoscenza*) e dal passaggio del 'sapere situato' nella teoria culturale (Haraway, “The promises of Monsters”), nonché dall'intreccio con le scienze cognitive. La critica radicale all'umanismo mette in discussione i concetti che definiscono la dignità 'umana' del vivente, come quello di 'persona' (Esposito, *Terza Persona*), e ricorre al valore affermativo di impostazioni come quella zoopolitica (a partire dal “divenire animale” di Gilles Deleuze)⁴, favorendo l'emergere di ramificazioni degli studi culturali incentrate su teorie dell'oggetto, come quelle proposte dal sociologo della scienza Bruno Latour (“Dove sono le masse mancanti?”). Queste versioni delle ricerche sociali e culturali hanno ispirato i cosiddetti *animal studies* o *zoopoetics*, nonché gli *ecological studies* destinati ad approfondire la relazione dell'uomo con l'animale, gli oggetti e la tecnica, anche nel senso dell'antropotecnica elaborata negli anni Cinquanta da Gilbert Simondon (*Du mode d'existence des objets techniques*).

Gli sviluppi fin qui delineati permettono di cogliere un carattere essenziale della proposta che mi appresto a delineare. Mi riferisco al fatto che la relazione tra *bios* e pratiche scientifiche, antropologiche e culturali non è scontata. Proprio per mettere in luce il carattere problematico di questa relazione ho proposto negli ultimi anni la denominazione di 'bio-poetica', sottolineando con il trattino di unione la non omologia tra *bios* e *poetica*. Ciò vuole dire che la relazione tra il *bios* e la poetologia (o l'esteti-

ca) non è ‘necessaria’ nel senso metafisico di ineluttabilità. Al contrario: non solo il *bios* ha bisogno, per manifestarsi, della mediazione di determinate tecniche artistiche, ma anche il modo in cui la letteratura o in generale l’arte si mettono in relazione con il *bios* implica una particolare scelta o posizionamento epistemologico. I differenti approcci possono essere strutturati nella seguente maniera:

- analogia fra teoria dell’evoluzione e letteratura o estetica (*biopoetics* – senza trattino di unione, secondo il paradigma statunitense)
- concorrenza tra evolucionismo ed estetica (decostruzione dei rispettivi apriori)
- frizioni bio-poetiche: produzione finzionale della dinamica del *bios*.

1. Dall’analogia tra evolucionismo ed estetica (biopoetics) alla loro concorrenza (mediazione ed evoluzione delle arti)

Il volume *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*, a cura di Frederick Turner e Brett Cooke (1999), ha di fatto inaugurato il *biopoetical turn*. In esso si trova fondata una relazione di analogia tra un tradizionale concetto di estetica con funzione cognitiva (secondo la nozione kantiana per la quale la conoscenza estetica si fonda su un metodo gno-seologico sensibile) e la conoscenza empirico-biologica. Trasferendo i teoremi dell’evoluzionismo dalle scienze cognitive e dalla psicologia allo studio dell’estetica, il darwinismo letterario individua nella sfera dell’organico la base di un biologismo universale. L’idea della stretta relazione che l’evoluzione biologica e quella culturale intrattengono tra loro in seno a uno stesso processo organico è un presupposto che permette di pensare *patterns*, inclinazioni e preferenze dell’*homo aestheticus* (Dissanayake, *Homo aestheticus*), visti come il complesso degli interessi vitali di un organismo, inteso a sua volta come l’insieme di processi neurologici ed estetici (Turner, *Beauty: The Value of Values*). In questa luce, la produzione artistica favorisce una condotta flessibile che permette l’adattamento del corpo all’ambiente. Si tratta dunque di un *training* di sopravvivenza, basato su tecniche ludiche, ampiamente esplorate da Huizinga e Caillouis, le quali conferiscono una doppia capacità, mimetica e finzionale. L’arte e la letteratura, che chiamano in causa in ugual misura procedure di semplificazione e di iterazione, avvantaggiano l’evoluzione. Soprattutto la nar-

razione, capace di produrre la fusione degli opposti tramite libere associazioni e sintesi ardite, è l'esempio di una forma economica di simulazione totale dell'esperienza umana (Sugiyama 191). In riferimento alla cooperazione tra autore e lettore, il darwinismo letterario trova inoltre nella narrazione la prova di una coevoluzione di natura e cultura. Tali ipotesi sulla forza cognitiva della letteratura vengono confermate dalle scienze cognitive. La capacità di contraddirsi e l'ambivalenza della finzione, riferita alla struttura modulare del cervello, paiono permettere e anzi sollecitare la formazione di *gaps* cognitivi che facilitano a loro volta la definizione di un'identità multipla. Virtualità e inganno sono identificati come i dispositivi dell'evoluzione, laddove la finzione è la facoltà di organizzare il reale secondo una progressiva complessità, facoltà in cui Cosmides e Tooby segnalano l'azione di un modello di co-organizzazione (*The Adapted Mind*). Secondo il darwinismo letterario, le strutture poetogeniche giocano un ruolo di primaria importanza nello sviluppo della specie umana. Tale tesi viene rafforzata dal fatto che Darwin, nel *Descent of man* (1871), mette in relazione l'evoluzione con pratiche di natura estetica osservate nel comportamento sessuale del pavone reale. Si tratta della formazione di *patterns* che aumentano l'attrattiva fisica, avvantaggiano nella competizione e moltiplicano la capacità di esercitare un richiamo sul potenziale compagno, di un complesso di talenti (*skills*), insomma, che determinano la selezione sessuale e promettono vantaggi di riproduzione (Miller, *The Mating Mind*).

Nella cosiddetta *Biopoetik* introdotta in Germania da Karl Eibl, Rüdiger Zymner e Katja Mellmann, e definita da Eibl (*Animal poeta*) nei termini di una *biologische Poetik*, l'antropologia, pur nel quadro di un dialogo con la sociobiologia e la psicologia evoluzionistica, figura come disciplina di riferimento del darwinismo letterario, poiché mette a fuoco questioni relative al rapporto tra la mente e il corpo, rapporto inteso come garante dell'integralità dell'essere. Così formulata, la 'bio-antropologia' si concentra su fenomeni elementari come il gioco o il desiderio (libido, Eibl, Mellmann, Zymner 7).

Ma non è l'analogia tra evoluzionismo e poetica, presupposta in questo paradigma, ad aprire strade inconsuete o a ribaltare consolidate tradizioni vigenti nelle due discipline. È piuttosto la sfida reciproca tra empirismo ed estetica a offrire nuovi spunti⁵. Una sfida del genere si trova al centro degli studi di Winfried Menninghaus, il quale ritorna all'assunto di

base del darwinismo, e cioè il carattere ornamentale implicito nelle pratiche sessuali e nel corteggiamento (*courtship*), e lo mette a confronto con la genealogia del concetto di bello⁶. Mettendo in discussione l'ipotesi dell'analogia tra sfera empirica e sfera estetica alla luce della tensione tra la teoria dell'evoluzione di Darwin e la psicanalisi di Freud, Menninghaus giunge tanto a una revisione dell'estetica del romanticismo e dell'idealismo tedesco, quanto a una critica degli assiomi di fondo del darwinismo estetico. Lo stesso vale per l'antagonismo tra evolucionismo e psicanalisi rispetto alle pratiche sessuali. Il darwinismo infatti mette in relazione gli aspetti ornamentali contenuti nelle pratiche sessuali degli animali con un potenziamento delle capacità di riproduzione, mentre Freud valuta lo sviluppo della bellezza nelle forme del corpo come il motore dell'autodistruzione, cioè della pulsione di morte. Il confronto tra queste posizioni mette in luce le ambiguità presenti in entrambe le teorie: la latenza di tracce di memoria arcaica nei rituali del *courtship* fa balenare nell'arte lo spettro degli affetti sessuali, che oscillano tra amore e guerra, eros e thanatos. In *Das Versprechen der Schönheit* (2003) Menninghaus ribalta anche la tesi di Darwin sulla relazione tra *courtship* e sopravvivenza della specie. L'ornamentalità, cioè, non è funzionale alla sopravvivenza; la bellezza della coda del pavone (*pavo cristatus*) implica anche l'esposizione alla vista del nemico e quindi uno stato di fragilità e vulnerabilità. La 'finalità senza scopo', principio dell'estetica kantiana, vale anche per l'estetica del mondo animale. Lo studio successivo di Menninghaus (*Wozu Kunst*) si concentra sull'ambiguità del comportamento estetico e dimostra che non il fine (competitività tra le arti), ma la mediazione è il motore della creatività estetica che, non basandosi su un principio universale, ha bisogno di ricorrere a differenti operazioni. Anche se la competizione sessuale fa capo a una serie di pratiche estetiche (canto, danza, teatro), è tramite le operazioni di mediazione linguistica, simbolica e tecnica che si mette in moto l'evoluzione culturale, che è poi sostenuta a sua volta dall'autonomia ludica dell'arte.

Negli studi di Menninghaus si vede come la sfida tra evolucionismo ed estetica sia uno dei possibili esiti del rapporto tra scienze naturali e studi umanistici. La funzione di questa sfida è soprattutto la decostruzione dei rispettivi apriori attraverso un confronto reciproco. Il *biocultural turn* delle scienze umanistiche deve peraltro puntare sulla differenza e sulle frizioni tra le discipline coinvolte, e non sulla loro omologazione.

2. Il trattino di unione tra bios e poetica e la questione epistemologica di una poetica della vita nel sapere della letteratura

Ci dobbiamo chiedere se la volontà di trasgressione interdisciplinare manifestatasi negli ultimi decenni non sia il sintomo del fatto che l'antagonismo tra empiria e scienze umane continui a definire la politica delle singole discipline. Eppure tale antagonismo è di formazione recente. Nato nell'Ottocento in seguito alla separazione tra scienze naturali e scienze umane, esso è stato presto affiancato da incroci produttivi destinati a favorire la definizione di un sapere diverso, prodotto dalle interazioni delle due scienze⁷. Una delle possibili conseguenze di tali intrecci, i quali proprio in Italia godono di particolare favore, è il rapporto tra estetica e biologia teorica, con riferimento particolare alla genetica morfologica⁸.

La linea alla quale mi atterrerò nelle seguenti riflessioni è invece quella che, dall'inizio del ventesimo secolo, ha condotto al capovolgimento della relazione tra spirito e materia, e che risulta dall'intreccio tra fisica quantistica, filosofia, arte e letteratura. L'incisività dell'interazione tra queste discipline è documentata dalla teoria della percezione sviluppata dal fisico e filosofo Ernst Mach (*Analyse der Empfindungen*), decisivo per Wittgenstein e per il gruppo di Vienna. Parallelamente, la fisica quantistica spinge Henri Bergson nella direzione di un materialismo dello spirito che supera la dicotomia tra spirito e materia, come si legge nel primo capitolo di *Matière et mémoire* (1939). Bergson mette in moto un meccanismo ricco di conseguenze per lo studio della materialità della cultura⁹ e per la riformulazione dell'estetica, la cui funzione, secondo la concezione kantiana, era ancillare rispetto allo spirito. In seguito, un vasto filone di studi ha cercato nell'intreccio di metodi scientifici e ricerche estetiche un modo per superare il dominio dell'estetica kantiana, in particolare per quanto riguarda il vincolo che essa stabilisce tra la creatività artistica e l'ambito della conoscenza spirituale. L'interazione tra il fisicochimico Prigogine e Michel Serres o Gilles Deleuze è uno degli esempi più stimolanti a questo proposito. Prigogine è stato sollecitato da Serres e Deleuze verso la formulazione dei cosiddetti sistemi dissipativi, cioè sistemi stabili, ma aperti e non lineari, nei quali sono annidati elementi di critica nei confronti dello strutturalismo. Lo stesso si può sostenere circa l'importanza che i biologi cileni Roberto Maturana e Francisco Varela hanno assunto per il sociologo Niklas Luhmann e per la sua teoria del sistema, o ancora circa le relazioni tra le scienze cognitive e la linguistica. Uno degli aspetti fondamen-

tali nell'ambito degli studi sulla materialità delle pratiche culturali è la ridefinizione della conoscenza come risultato delle operazioni che la mediatizzano: il sapere non è qualcosa di anteriore o esteriore alla materialità del mondo o del corpo; l'informazione è autopoietica, è la maniera in cui il mondo materiale si in-forma, prendendo forma nell'interazione tra la materialità del sistema cerebrale e quella dei sistemi biologici e sociali. È su questa base che, nella linea di analisi che approfondirò qui di seguito, si può parlare di un 'sapere della letteratura', costituito in base alle condizioni della materialità della scrittura e al modo in cui questa è concretamente situata nel mondo.

L'importanza della biologia per l'epistemologia¹⁰ nel pensiero di Georges Canguilhem (successore di Gaston Bachelard alla cattedra di storia delle scienze della Sorbona) è stata evidenziata da Michel Foucault ("La vie: l'expérience et la science")¹¹. Cercando il proprio fondamento epistemologico nella biologia, Canguilhem trova concetti 'dans la vie' e non 'sur la vie'. Il vantaggio che la biologia procura alla filosofia coincide con la duplice posizione dell'osservatore: si tratta da un lato della distanza dell'osservatore esterno al sistema osservato (Luhmann), dall'altro della prossimità, anzi della contaminazione con l'oggetto stesso dello studio, poiché l'osservatore, in quanto vivente, fa parte del sistema biologico stesso. La relazione fra teoria culturale (o filosofia) e biologia è proficua perché, se l'epistemologo grazie al contatto con la biologia può mettere a punto 'concetti nella vita', anche le scienze della vita apprendono (o dovrebbero apprendere) dalla filosofia un metodo per formulare questioni teoriche relative al valore delle loro osservazioni che hanno come oggetto il vivente. Foucault mette in evidenza come i 'concetti nella vita' siano attraversati dalla *alea*, dalla contingenza dell'imprevedibile, come essi cioè siano segnati dalla deviazione inattesa nella quale si rivela la potenza del vivente, la sua eccedenza rispetto ai concetti 'sulla vita'. Foucault, peraltro, non arriva a definire un lessico che corrisponda a tale eccedenza. Ricadendo nel lessico della norma, egli interpreta la contingenza come predisposizione della vita all'errore¹², come anomalia del vivente rispetto alla normalità scientificamente controllata. Foucault non tiene sufficientemente conto dell'inversione tra norma e anormalità effettuata da Canguilhem, per il quale invece l'*alea*, la contingenza dell'imprevedibile, è la norma della vita. Roberto Esposito cita a questo proposito un passaggio decisivo di Canguilhem: "La norma della vita di un organismo è data dall'organismo stesso, è contenuta nella sua esistenza" – una tesi che per

lo stesso Esposito sarà fondamentale nella ricerca di una biopolitica affermativa (Esposito, *Bios* 200). Pensare la contingenza come norma della vita¹³ permette di concepire la vita come potenza del possibile (e dell'impossibile) – una dimensione evidentemente vicina alla sfera dell'estetica.

Gli argomenti sistematici e storici che Roberto Esposito sviluppa intorno al concetto di immunità confrontandosi con la medicina gli permettono di trovare la formula epistemologica per indirizzare il *bios* al di là, o meglio al di qua, delle restrizioni che la politica impone alla vita, restrizioni non abbastanza tematizzate da Foucault. La critica a Foucault e la posizione di Esposito sono importanti per le mie riflessioni sulla biopoetica, come mostrerò di qui in avanti. Nel primo capitolo di *Bios*, Esposito formula quasi di passaggio un'osservazione tutt'altro che secondaria: nonostante la complessità della sua articolazione istituzionale, economica e sociale, il pensiero di Foucault non problematizzerebbe con la necessaria incisività lo statuto epistemologico dei due componenti del concetto di biopolitica, e in particolare del *bios* (*Bios* 28-29). Esposito stesso rifletterà lungamente sul capovolgimento di norma e anormalità (nel senso di norma di vita), trovando proprio in questo capovolgimento la chiave per smantellare il gioco di verità e vita (Bazzicalupo 57; 64) e per collocare il lessico biologico e comunitario al di qua della sua deriva tautologica, nell'immanenza del vivente. Esposito approfondisce questo passo arricchendolo con le riflessioni di Gisbert Simondon circa l'alterazione del soggetto nel suo co-agire con l'oggetto tecnico. Lo spostamento del pensiero dell'immunità avviene quindi tramite la decostruzione della condizione trascendentale della norma e la riformulazione delle norme che presiedono agli organismi viventi, per esempio la tendenza a una continua decostruzione di sé. La biogenetica ci insegna in effetti che la normalità e la sopravvivenza dell'organismo consistono nell'uscire costantemente fuori di sé, nell'oltrepassarsi, nell'alterarsi. Le conseguenze sono notevoli. Contrariamente alla legge che, in seno alla politica, regola le forme di vita, la vita biologica situa la norma non sulla linea di separazione, ma nella zona di contatto, perché è in essa che deviazioni o alterazioni agiscono come fonti di vita (il lessico biogenetico parla infatti di iterazione/variazione e di traslazione). È quindi per mezzo di questa riflessione su una epistemologia ispirata dalla materialità della norma del *bios* che Esposito, alla fine di *Immunitas*, definisce il lessico capace di emanciparsi da un concetto letale di biopotere per rispondere alla domanda posta nel primo capitolo: esistono una forma e una politica di vita immanenti al

vivente, senza che venga formulata una norma *a posteriori* e dall'esterno, cioè dalla politica? E può questa norma resistere alla pressione esercitata da sistemi politici o epistemologici esterni? Riconoscendo i limiti impliciti nella destituzione del binomio *proprium/improprium*¹⁴, Esposito si pronuncia per il carattere relazionale degli elementi implicati da tale binomio, identificando il *proprium* del vivente nell'alterazione dell'identico da parte di ciò che non lo è. La figura dell'alterazione è quindi la soluzione alla dialettica, che in Nietzsche era rimasta irrisolta, tra l'espansione della vita e il suo controllo tramite dispositivi politici nell'immanenza del vivente. L'alterazione è quella *dynamis* che debella la tendenza della vita a trasformarsi in un letale potere a danno della vita stessa, tendenza che aveva condotto al terribile biologismo della politica nazista¹⁵. Il lessico che risulta dall'alterazione libera anche il linguaggio della filosofia della vita dalla morsa di una politica esterna e piega la terminologia della filosofia politica verso una deterritorializzazione nella direzione del vivente¹⁶. Per definire un cammino dentro l'immanenza del vivente e per far emergere la potenza primordiale e indeterminata (o preindividuale) del *bios* 'defunto' nella filosofia politica moderna, Esposito esegue due operazioni: da una parte riporta il lessico alla povertà del politico decostruendo la sua metafisica, cioè lo riconduce al punto vuoto collocato nel cuore della politica; dall'altra sposta il suo pensiero sull'"angolo prospettivo aderente alla linea liminare che lo separa da ciò che esso non può essere" (Dieci pensieri 11) aprendosi così al campo dell'alterazione.

Nella ricerca di questa "linea liminare" in cui, con l'alterazione, si accede alla *dynamis* del vivente, Esposito trova spesso ispirazione nelle tecniche estetiche della letteratura o delle arti visuali. Non è peraltro una sorpresa che in *Dieci pensieriesi* Esposito si riferisca apertamente alla *Enciclopedia Acefalica* e ai testi surrealisti eterodossi pubblicati nella rivista *Acéphale* di Georges Bataille (1936-1939). Il metodo di *Acéphale* consiste nel mostrare il vuoto collocato nel centro del mito del razionalismo. Facendo il vuoto nella macchina dualistica della filosofia politica moderna, il lessico esce dalla limitazione politico-epistemologica della vita, facendo emergere nell'intensità estetica la contingenza dell'*alea*, fonte dell'alterazione, e mostrando così anche le tracce dell'eccedenza del vivente. Con questo approccio, il rapporto tra letteratura e vita si rivela come non accidentale, bensì come ontologicamente necessario. Non solo perché possiamo intendere l'estetica in relazione all'esercizio di specifiche pratiche artistiche (Menninghaus) che sono anche pratiche dell'esi-

stenza (Foucault), ma anche perché l'arte e la vita si incontrano nell'immanenza di un vincolo ontologico, non rappresentabile scientificamente, ma esperibile nel processo estetico (Benjamin, Heidegger). La letteratura fa riaffiorare l'inspiegabile affinità ontologica tra *physis* e *techné* che Heidegger attribuiva al modo di essere dell'arte (*Denkerfahrungen* 139). Oltre a Esposito, o Deleuze¹⁷, anche Bruno Latour vede nella finzione un operatore ontologico di alterazione, immanente alla dinamica dell'esistente (*Enquête sur les modes d'existence* 250).

3. Bio-poetica e il potere della vita nel sapere della letteratura: poetologia ed estetica della vita

I passaggi che Canguilhem e Roberto Esposito effettuano tramite la biologia, descritti nel paragrafo precedente, mi permettono di dirigere alle varianti della biopoetica, discusse anteriormente, lo sguardo scettico che Roberto Esposito ha rivolto alla biopolitica. Non è infatti da escludere che la biopoetica imprigioni la vita in schemi disciplinari – del darwinismo o dell'estetica delle arti – accettati come apriori. L'interazione tra la biologia e la filosofia o le arti dovrebbe spingersi oltre il livello del semplice intreccio o della mera concorrenza reciproca. Se consideriamo che il vivente eccede con la sua propria *dynamis* gli schemi tanto dell'evoluzionismo che delle teorie estetiche che catturano la vita imponendole norme eterogenee alla vita stessa, ci rendiamo conto che urge domandare quale debba essere il tipo di estetica atto a rendere visibile, nella materialità della scrittura o dell'immagine, le tracce di tale eccedenza. Tale quesito è decisivo se si vuole concepire una bio-poetica in cui né il *bios* sia imprigionato nell'apriori dell'estetica, né l'estetica sia catturata dall'apriori dell'empirismo. È necessaria un'estetica *del* vivente e non una poetica forgiata su un apriori di concetti estetici esterni, orientati a fini gnostico-sapienziali o a schemi morali, politici, sociali o scientifici.

In un tale approccio, l'estetica non è peraltro lo studio di processi spirituali o sensibili diretti alla conoscenza di contenuti esterni a essi, ma si riferisce a operazioni di mediazione e di produzione del sapere nonché alle tecniche materiali delle differenti arti o media. Tecniche artistiche sarebbero quindi quelle operazioni nelle quali l'organizzazione del sapere si incrocia con ciò che lo eccede, con ciò che è irriducibile ad esso¹⁸: le tracce della materialità biologica¹⁹. La scrittura è un medium privilegiato per un incro-

cio del genere, come ha dimostrato Hans-Jörg Rheinberger nel suo influente studio sul “sistema sperimentale”, riferendosi a Jacques Derrida e definendo la disposizione sperimentale propria dell’attività di laboratorio in base alla scrittura. La dinamica contingente del sistema sperimentale – o della scrittura – rende possibile l’occorrenza di eventi²⁰. Propongo quindi di vedere nell’estetica della scrittura, o in quello che Derrida denominava come supplementi, il medium in cui la potenzialità del bios resta eccedente rispetto alle forme che lo catturano. Per quello che riguarda il testo letterario, tali tecniche operano a due livelli: a) il plot e il livello del discorso contribuiscono alla produzione di configurazioni discursive che, nella narrazione, possono essere presentate in maniera metariflessiva, con la capacità quindi di decostruire norme di vita nel loro fondamento morale, giuridico o politico; b) la densità estetica della materialità della scrittura permette inoltre di esprimere l’eccedenza della vita, della sua *dynamis* spaziotemporale, la sua capacità di alterazione, di trasformazione, e la sua densità corporeo-affettiva. Nello spazio della scrittura il bios resiste alla pressione esercitata sulla vita dal potere epistemologico, politico e giuridico.

Secondo un siffatto concetto di estetica, la bio-poetica o poetica della vita non si riferisce a un campo alternativo alla politica o autonomo rispetto a essa, ove nozioni metafisiche di vitalismo o attribuzioni di valore morali ed edonistiche alla vita troverebbero la loro perfetta espressione, ma è piuttosto una particolare mediazione del sapere *della* vita tanto al livello discorsivo che in quello dell’esperienza corporeo-affettiva (livello estetico). In queste due dimensioni, che costituiscono la poetologia e l’estetica, opera il concetto di bio-poetica.

La *Wissenspoetologie*, il sapere della letteratura rispetto alle pratiche performative che mettono in atto le configurazioni della realtà²¹, focalizza i processi e le regole che amministrano discorsi storicamente formati, stabilizzando un ordine interno di cui si analizza la produzione (“Verfertigung”) per mezzo di forme, dei loro generi e dei modi di rappresentazione – tale è la definizione di questo campo di ricerca proposta dall’influente studio del germanista Joseph Vogl²². Pur orientata a Foucault, la poetologia, così definita, mette l’accento sui mediatori di produzione dell’ordine sociale e sulla conseguente riduzione della contingenza. Vogl ha dimostrato, sull’esempio del classicismo e del romanticismo tedesco, come la letteratura abbia contribuito alla formazione del ‘soggetto economico’, costituito tra la fine del Settecento e la prima metà dell’Ottocento. Tramite vere e proprie “poetiche dell’uomo economico”,

la letteratura sviluppa pratiche basate sulla matrice dell'*oikos*, messe a disposizione della politica e dell'economia. *L'homo oeconomicus*, che intorno agli inizi dell'Ottocento acquista una coscienza piena di sé, è quindi anche il prodotto di discorsi formati nella letteratura. Lo dimostrano, per esempio, i discorsi nella parabola dei tre anelli in *Nathan der Weise* di Gotthold Ephraim Lessing o anche l'utopia politica nella *Geschichte des Agathon* di Christoph Martin Wieland. Nel secondo capitolo di quest'ultima opera, primo esempio di *Entwicklungsroman*, la gestione economica dello scambio di merci s'intreccia con la regolamentazione sentimentale delle emozioni. Nel caso di Lessing, si tratta dell'interazione tra circolazione del denaro e sentimenti. Con le negoziazioni di economia e vita, il testo rende visibile la problematica formazione di un soggetto amministrato dall'economia politica²³.

In recenti studi ho potuto dimostrare come Honoré de Balzac, mentre situa i suoi romanzi negli anni Trenta dell'Ottocento, ovvero nel contesto postnapoleonico del ripristino dell'Ancien Régime, metta in evidenza la sintomatologia di alcune trasformazioni incontrollabili per i contemporanei: il passaggio dall'economia commerciale a quella bancaria, nonché il suo sbocco in speculazioni finanziarie²⁴. Nei romanzi di Balzac, l'avvento di una nuova potenza, il denaro, sostituisce il potere divino, instaurando l'economia di un potere assoluto che governa arbitrariamente il destino dei viventi (*Colonel Chabert*, cfr. Borsò, "Lazarus und die Latenz"). L'impatto della poetica di Balzac è tale che nella messa in scena di queste trasformazioni si leggono già gli indizi di ulteriori svolgimenti che porteranno alla capitalizzazione dell'esistenza (*César Birotteau*, cfr. Borsò, *Der Kaufmann im Wissen der Literatur*). È un'economia che distrugge la potenzialità della vita facendone materia di speculazione²⁵. La poetologia del sapere analizza quindi il contributo della letteratura alla fondazione di tecniche economiche, politiche, scientifiche che regolano l'amministrazione delle esistenze. Nell'Ottocento, tali tecniche conducono alla formazione dell'economia nazionale come economia politica, la cui funzione consiste dapprima nella regolamentazione dell'eccesso, poi nel controllo della mancanza di merci, dell'economia lavorativa e delle corrispondenti risorse monetarie.

Pur tenendo conto della contingenza del vivente, la "poetologia del sapere" si concentra su processi e tecniche di produzione dell'ordine. Con "bio-poetica" metto invece anche l'accento sull'estetica, intendendo con essa la densità poetica della rappresentazione nella quale si iscrive la con-

tingenza, l'imprevedibilità (*alea*) e l'eccedenza della vita rispetto all'economia dei discorsi – un'eccedenza che si manifesta in resistenze, tracce di alterazione, vuoti (“Leerstellen”) o paradossi. Contingenza e alterazione sono analizzabili mediante un pensiero situato nella vita, discusso qui nel contesto delle teorie di Canguilhem, ma anche con l'aiuto di mediazioni estetiche in quanto mediazioni corporee, quindi eccedenti rispetto ai sistemi discorsivi. Le referenze teoriche che mettono a punto una tale facoltà della scrittura sono numerose e riguardano la temporalità della scrittura (Derrida, *L'écriture et la différence*), la dinamica dello spazio della scrittura come mobile (Mallarmé), la corporeità²⁶ – principi per i quali la scrittura tende a superare i propri limiti indirizzandosi verso un linguaggio estraneo²⁷. La materialità del testo è peraltro il medium dell'alterazione che opera in due sensi, e cioè rispetto al soggetto che si espone all'altro (Levinas, *Autrement qu'être*) e rispetto agli intrecci e alle trasgressioni intermediali della scrittura. L'alterazione è anche la facoltà di creazione attribuita all'immaginario, per il quale il 'fare' propende verso ciò che non è e che ciononostante diventa possibile nella finzione²⁸. La finzione viene peraltro considerata come un “modo di esistenza” specifico, capace di materializzare l'essere come “divenire altro”²⁹. Una tale estetica, trasformando il regime dei sensi, è anche una modalità politica (Rancière, *Le partage du sensible*). Inoltre l'intensità di partecipazione affettiva provoca i cosiddetti “effetti di presenza” (Jean-Luc Nancy, *The birth of presence*; Hans-Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*). È quindi soprattutto nel livello estetico che la scrittura è lo spazio in cui si manifestano, oltre alla formazione di discorsi, anche resistenze, trasgressioni e ordini diversi. La 'naturalità' degli ordini che amministrano la vita viene destituita e le condizioni della sua produzione diventano visibili³⁰.

La bio-poetica richiede peraltro una concentrazione sulla microfisica del testo nella quale si può materializzare ciò che è eccedente rispetto alla formazione discorsiva del sapere e che potremmo denominare il sapere *della* vita. In effetti, l'ottica diversa, dovuta al “modo di esistenza” della finzione, mette a disposizione un “altro” sapere. Tornando all'esempio di Balzac, la microfisica del testo produce frizioni nella logica delle tecniche che amministrano la vita, inducendo il lettore a fare il resoconto dei costi dell'economizzazione della vita, il processo, cioè, legato alla condizione del soggetto ottocentesco. Se la poetologia del sapere di *César Biotteau* dimostra la sintomatologia del passaggio dall'economia del “buon commerciante” borghese, formatosi alla fine del Settecento, a vere e proprie

dinastie industriali e bancarie, la microfisica del testo e l'estetica della narrazione mettono in questione la differenza netta tra il commercio classico e la nuova economia finanziaria che, nel *plot*, sembra a prima vista essere responsabile della rovina del "buon commerciante" Birotteau. Sotto la moralità del soggetto socialmente intatto si occulta invece la meschinità dell'ambizione di un piccolo borghese; la moralità del suo commercio è solo la maschera imposta dalla politica economica della società contemporanea. Dietro questa maschera la scrittura rende visibile l'esistenza di un sistema che già nell'economia premoderna e preindustriale mette potenzialmente in gioco le vite altrui (Borsò, Der Kaufmann).

4. Contingenza della vita ed estetica dell'inderminatezza

Una tecnica speciale per eccedere l'organizzazione discorsiva del sapere è l'inderminatezza ricostituita nella scrittura in base all'ambiguità e alla polifonia inerenti al materiale linguistico. L'inderminatezza spinge il materiale del linguaggio verso il suo proprio limite, aprendolo al passaggio dell'eccedenza prediscorsiva del vivente. Ci interessa soffermarci su questo concetto non solamente perché è stato riconosciuto come una strategia estetica della letteratura che va al di là dell'interpretazione ermeneutica³¹, ma anche perché è un principio legato all'intreccio tra scienza e letteratura, come si può osservare sull'esempio di due grandi scrittori del primo Novecento: Robert Musil e Italo Svevo. Nell'estetica di Musil l'inderminatezza di Ulrich, il personaggio principale di *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930, 1932) fu ispirata dal principio di indeterminazione di Heisenberg (1927), secondo il quale la misura simultanea di due variabili coniugate come posizione e quantità di moto, oppure energia e tempo, non può essere compiuta senza un residuo ineliminabile di incertezza: ogni concetto contiene potenzialmente anche le sue possibili variabili. Italo Svevo che, invece, affascinato dall'evoluzione biologica si è esposto all'attrito con essa³², deve l'inconsistenza dei suoi personaggi nella *Coscienza di Zeno* (1923) all'esperienza di confini incerti tra i sistemi biologici e sociali. Più che una critica della società contemporanea, i personaggi 'inetti' come Zeno Cosini, esprimono una forma di materializzazione dell'incapacità dei confini sociali di contenere la *dynamis* di sistemi biologici. Il confronto con la biologia trasforma anche l'attitudine di

Svevo rispetto alla psicoanalisi, che all'inizio del ventesimo secolo riscuote notevole riscontro soprattutto nel contesto triestino. Il romanzo termina con una riflessione critica sulla psicoanalisi, una critica incarnata dal protagonista, allo stesso tempo autobiografico e finzionale, che nel suo dialogo finale con l'analista rifiuta di sottomettere la sua scrittura all'imperativo terapeutico e di adoperare il suo racconto autobiografico come dispositivo di reintegrazione nell'ordine borghese. La nevrosi di Zeno rimane uno stile di vita, una posizione critica verso l'ordine borghese che amministra la vita.

In particolare, il contesto del fascismo e l'esperienza ebraica dell'alterità portano gli autori triestini alla ricerca di nuove frontiere del linguaggio attraverso la psicoanalisi. Anche Saba ricorre alla nevrosi come stile, uno stile nel quale non solo l'immaginazione, ma anche il lavoro della scrittura rivestono un'importanza fondamentale. Alla luce di un'analisi bio-poetica potremmo formulare la tesi che Saba, come Svevo o Musil, cerchi una scrittura che sfondi i limiti entro i quali gli schemi politico-sociali hanno costretto la vita. Saba usa la nevrosi a questo fine, e cioè come dispositivo ottico di straniamento. La nevrosi è appunto il linguaggio "differente", muto per l'ordine borghese, ma adatto se non a liberare la vita dal suo stato di prigionia linguistica e politica, almeno a disturbarne l'ingranaggio. In *Scorciatoie* (1945), Saba sperimenta un metodo del genere per avvicinarsi alla realtà del vivente. Le scorciatoie, ovvero l'abbandono improvviso della strada principale, diventano un vero e proprio genere letterario che si muove tra aforismi e *faits divers*, sentenze e frammenti di pensiero filosofico, ove la struttura del Witz freudiano – il motto che fa affiorare l'estraneo – (Freud, *Il motto di spirito* 129) fa sorgere costellazioni di pensiero inaspettate. Per Saba, che mantiene un dialogo con l'analista triestino Edoardo Weiss fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, tali sentieri trasversali e nascosti, relativi a un soggetto mobile, visibili solamente a chi conosce il linguaggio dell'inconscio, sono una disposizione 'sperimentale' del linguaggio a cui lo scrittore dedica anche riflessioni metapoetiche tanto in *Scorciatoie* che nel *Canzoniere*. In *Fantasia*, pubblicata in *Parole* (1933-1934), l'immaginazione è raffigurata come la schiuma sulla superficie del mare, generata dalle onde e resistente a esse. L'elaborazione poetica di esperienze esistenziali, mobilizzando l'immaginazione, produce alterazioni che portano in superficie ciò che per l'economia dei discorsi è invisibile, ma che resiste a essi³³:

FANTASIA

Come la schiuma sul mare galleggi
Sulla vita, resisti ad ogni ondata,
Ogni ondata ti genera, incantevole
Fantasia di un mattino rosa e oro,
Le tue oscure cagioni non ignoro,
Non velo; cara al mio petto ti stringo
Come giovane madre il suo bambino,
Vestito di soavità giocondo,

Io che ho messo lo sguardo fino in fondo
Al mio cuore, al mio triste cuore umano (Saba, *Tutte le poesie* 449).

Lavorando in maniera inattesa sulla materialità del sensibile, le immagini sono capaci di visualizzare sulla superficie dell'“incantevole / fantasia di un mattino rosa e oro” ciò che è indicibile nella norma della vita, ciò che è inconsistente come la potenza e l'energia di un'onda, impenetrabile all'occhio empirico, ma non a quello dell'immaginazione, che è il principio generatore del sapere e che l'io poetico dice di possedere. La finzione, materializzando l'immaginario che permette di percepire il reale come continua tendenza ad alterare se stesso³⁴, sarebbe peraltro la messa in scena di una potenzialità che, non essendo alternativa al reale ma inerente alla sua forza stessa, irrompe in superficie, spinta dall'immaginario. La schiuma è anche l'immagine dell'indeterminatezza prediscorsiva e, come tale, l'immagine della *dynamis* di un eccedente potenzialità della vita. È il potere del *bios* di diventare forma, di superare se essa e alterarsi, essendo la stabilità della forma nient'altro che la riduzione della potenzialità o del potere della vita³⁵.

5. Bio-poetica e la scena della scrittura. Un “case study”

Come constatato, la letteratura non è un campo autonomo, poiché partecipa alla formazione degli schemi sociopolitici. Pur coinvolta in essi, la scrittura, attualizzando l'alterazione propria della finzione, ha la facoltà di trasformarli. *Madame Bovary* di Gustave Flaubert è la dimostrazione di ambedue le tesi: a) che la letteratura non è di per sé una sfera di libertà, ma che b) è capace di alterare le configurazioni discorsive³⁶. Nel romanzo, la letteratura romantica, nutrendo utopie impossibili di individuazione

ed espansione del soggetto, non conduce Emma Bovary verso la libertà, ma la fa precipitare in un abisso di debiti, a cui seguono lo scandalo pubblico e il suicidio. Emma non trova mediazioni tra calcolo e cura di sé. Sedotta dai fantasmi di melodrammi amorosi, anelante ad accrescere il capitale simbolico del riconoscimento da parte di una società di provincia piccolo borghese che si chiude nell'arroganza di un positivismo funzionalista, Emma Bovary adotta la logica dell'economia e dello scambio, simbolizzata nel romanzo dalla felicità che cerca negli acquisti dal commerciante di moda Lheureux – lo sottolinea il forte simbolismo del nome. Al contempo, *Madame Bovary*, come altri romanzi del realismo, è il prototipo della produzione di un diverso sapere della vita – un sapere che opera ai due livelli già definiti: il *plot* mette in scena tanto la relazione del soggetto con i dispositivi epistemologici, politici, giuridici e sociali, quanto il potere della vita di resistere al loro controllo coercitivo. La materialità della scrittura fa percepire un'eccedenza nella quale si manifesta l'intensità del vivente.

Per quel che riguarda la configurazione dei personaggi, la romantica protagonista è anche un'"imprenditrice di se stessa", e come tale non si distingue dai rappresentanti del razionalismo positivista quale, ad esempio, il farmacista Homais. Ambedue sono catturati dal potere biopolitico che ha forgiato le forme di vita del soggetto borghese e piccolo borghese³⁷. Al contempo, il testo fa percepire l'eccedenza di forze rispetto al regime politico-sociale che amministra le vite, nelle due possibili manifestazioni che lo caratterizzano: il razionalismo della società di provincia e il romanticismo della letteratura che Emma ha appreso attraverso la lettura di romanzi – i poli verso i quali si orienta l'ermeneutica della sua vita, tesa tra desiderio e calcolo. Nella scena della scrittura, la 'vita' è peraltro il punto d'intersezione di forme scientifiche e culturali che strutturano il sapere, ma è anche un principio che eccede queste stesse forme. Nessun tema permette di avvicinarci a questo punto d'intersezione meglio di quello della morte. Il narratore descrive l'agonia di Emma Bovary secondo l'iconografia tradizionale del passaggio dalla vita alla morte: i rappresentanti della società si riuniscono al capezzale della morente. Ma nel romanzo di Flaubert queste immagini sono anche la messa in scena del rapporto della scienza con il suo proprio limite: la morte che manifesta l'impotenza del sapere sulla vita e lo mette in gioco. L'accurata analisi dei diversi modi in cui agiscono i diversi medici accorsi al capezzale di Emma dimostra che lo scalpello di Flaubert non è solamente diretto contro la borghese-

sia e il positivismo. Il narratore prolunga infatti la descrizione dell'agonia mettendo alla prova varie forme del sapere contemporaneo: il razionalismo positivista del farmacista Homais e del medico di provincia Canivet che, arrogante per aver salvato un antico paziente di Charles Bovary dopo un'amputazione mal riuscita, appare ora come inane e vanesio. Il famoso medico specialista Larivière, accorso da Parigi, è invece profondamente turbato dall'estraneità del corpo sofferente di Emma, descritto dal narratore con precisione anatomica³⁸. Al centro della scena, il lettore assiste alla dinamica degli sguardi e allo scontro di diversi regimi della vista: da un lato l'occhio anatomico del narratore che rappresenta spietatamente la lotta del corpo di Emma contro la morte, dall'altro lo sguardo vuoto e imbarazzato di Canivet e Homais, o quello turbato e commosso di Larivière, colpito dalla sofferenza di Emma e dal dolore di Charles³⁹. Nell'ultimo istante della vita di Emma, tutte le figure hanno assunto una posa con la quale affrontare il momento del passaggio, in cui il *bios* si sottrae definitivamente al potere della scienza⁴⁰. Proprio l'estraneità di questo momento fa percepire che il *bios* è qualcosa di più e di altro che l'immagine di una 'forma di vita'. Una tale eccedenza viene peraltro a manifestarsi materialmente nel romanzo di Flaubert, quando, nel punto del passaggio dalla vita alla morte, al di fuori di questa scena che mette in posa i rappresentanti del sapere alla fine dell'Ottocento (medici, farmacista, sacerdote) si manifesta, acusticamente, qualcosa di estraneo. È il canto del cieco che Emma ascoltava aspettando la diligenza che doveva condurla dal suo amante Léon a Rouen⁴¹. La figura del cieco cantore, un'allegoria grottesca di Omero, assume nella scena una posizione eccentrica, incarnando l'alterità e l'esteriorità del *bios* rispetto alla scena della morte, un bios che si manifesta proprio nel momento in cui l'immagine prodotta dai discorsi ha la struttura della morte⁴². Nell'esteriorità di quest'immagine e nella traccia di questo dire (Lévinas) riconosciamo un sapere diverso, un sapere affermativo della vita. La vita di Emma Bovary è stata amministrata da diverse 'forme di vita': come sposa del medico piccolo-borghese, come l'oggetto di una passione romantica da parte dei suoi amanti, come 'paziente' di terapie incapaci di salvarle la vita. Ma la vita di Emma si è manifestata anche in diverse forme di resistenza, compresa la forma ultimativa del ricorso all'arsenico, il *pharmakon* nell'ultima via senza uscita. Flaubert ha portato all'estremo il paradosso del perfezionamento della vita da parte dell'uomo: in effetti, come in natura, il *pharmakon* è

veleno e medicina. Come il *bios*, anche il *pharmakon* è in se stesso indeterminato; l'individuazione di significati opposti, ovvero sia la differenza tra veleno e medicina, non è essenziale, ma contingente. Proprio questo mettere in gioco le separazioni da parte dell'estetica del romanzo è una resistenza contro il fondamento dell'economia politica della vita, ed è proprio in questo mettere in gioco che si esprime il potere *della* vita.

6. 'Ascoltare' la vita nell'estetica: La bio-poetica e il sapere della vita

La dinamica della scrittura configura una scena sulla quale prendono corpo problematizzazioni del sapere sulla vita. In essa, tecniche metariflessive producono un sapere 'diverso' in cui forme (scientifiche, culturali) e vita interagiscono. Polifonia, ambiguità, paradossi e altre tecniche poetiche ricostruiscono la dinamica della vita come processo aperto, con il potere di alterarsi, di trasformarsi. Per quanto forma e vita siano ordini non omologabili – la forma è tendenzialmente chiusa, la vita è espansione, trasformazione, in un tale processo le forme poetiche o artistiche sono modulate dall' "in-formazione" del vivente. La bipolarità di forma e vita proposta dal concetto "forma-di-vita" di Giorgio Agamben⁴³ si potrebbe intendere in questo senso, ovvero sia come la relazione tra la dinamica della vita, intesa come biomaterialità indeterminata che eccede le individuazioni, e la sua differenziazione effettuata tramite forme intelligibili. Il linguaggio estetico dà peso al corporeo: l'esperibilità dei limiti del corpo, dolore, erotismo, intensità materiale della vita. Nella materialità del testo, nel suono delle sillabe (Roland Barthes, *Le grain de la voix*), si trovano tracce del vivente, della sua relazione con lo spazio, dei passaggi verso l'altro. Le configurazioni estetiche contengono quindi un gesto che invita all'ascolto, nel senso descritto da Jean-Luc Nancy⁴⁴.

La letteratura è ricca di metariflessioni su come la politica e le sue alleanze con l'economia e la giurisprudenza amministrano la vita, nonché su come la letteratura stessa contribuisce alla formazione di regole che l'amministrano (poetologia). L'estetica del testo risponde all'amministrazione della vita con una affermazione del vivente, della sua diversità e della sua dinamica. La bio-poetica è peraltro anche un sapere sulla resistenza della vita di fronte alla sua amministrazione tramite schemi scientifici, poetici, culturali e politici. La metodologia descritta in queste rifles-

sioni potrebbe contribuire alle tendenze integrative che biologia e scienze della vita stanno sviluppando oggi, superando il riduzionismo della matematicizzazione e della specializzazione che la genetica aveva sviluppato negli ultimi anni (Rose, “Was ist Leben?”). La narrativa attuale offre comunque spunti per dialogare con la biologia e la medicina⁴⁵, come dimostrano attuali romanzi sul darwinismo che, oltre a costruire un’immagine più complessa della figura di Darwin, sottopongono il darwinismo a un’analisi critica della sua ermeneutica e delle tecniche del perfezionamento della specie⁴⁶.

Per quel che riguarda gli studi culturali e letterari, la bio-poetica dovrebbe svilupparsi, oltre che sul piano sistematico, relativo alle singole opere di cui sono stati presentati alcuni esempi, anche su quello storico-genealogico. In quest’ultima direzione si stanno svolgendo ricerche relative a diverse configurazioni storiche e al contributo della letteratura alla stabilizzazione dell’economia di discorsi che amministrano la vita. Ma è necessario anche uno studio genealogico sulle contingenze che marcano l’eccedenza e la potenzialità del vivente, e allo stesso tempo l’analisi del costituirsi di un sapere diverso, rimasto inosservato perché non entrato nell’economia di discorsi o *patterns* ufficiali⁴⁷. Con le sue letture di filosofi e scrittori italiani dal Rinascimento ai giorni d’oggi, Roberto Esposito ha, ad esempio, dimostrato che esistono ricche espressioni di un ‘sapere diverso’ da quello ufficiale, restituendo un pensiero vivente, e cioè un pensiero affermativo verso la potenza della vita. È un “altro Rinascimento”, legato ai nomi di Pico della Mirandola e Giordano Bruno, ma anche ad autori come Baldassare Castiglione o Niccolò Macchiavelli⁴⁸, conosciuti nel discorso ufficiale come ideatori di regimi di gestione del vivente. Desidero concludere dando la parola a Leon Battista Alberti, passato alla storia come uno dei più influenti teorici della prospettiva centrale e quindi di un dispositivo ottico che, nonostante l’illusione del naturalismo, riduce la vista ad una visibilità definita e privilegiata, e a una relazione tra soggetto e oggetto che sarà poi quella cartesiana. Il testo citato qui sotto, nel definire l’arte come la tecnica che conferisce la facoltà di muoversi con sicurezza immergendo il corpo nella dinamica della vita, pare contraddire il dispositivo della prospettiva centrale e il suo potere sovrano sul mondo. L’immagine del “petto appoggiato a tavole fluttuanti” sposta l’esperienza estetica dalla distanza (della prospettiva centrale) al contatto con lo spazio circostante immerso nella mobilità del mondo:

Ti assicuro però che, fra tutti gli uomini, i più sicuri in mezzo alle onde sono quelli, pochissimi di numero, che vedi percorrere il fiume di qua e di là con assoluta sicurezza, muovendosi liberamente e osservando dove la corrente è meno pericolosa, con il petto appoggiato a tavole fluttuanti. Quelle tavole gli uomini le chiamano arti liberali (Alberti 51)⁴⁹.



- 1 In Germania il ‘reale’ è tema di un *Graduiertenkolleg* (Doctoral Training Program) finanziato dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft all’Università di Costanza; sulla ‘fatticità’ si incentra invece un analogo programma di studi presente all’Università di Friburgo.
- 2 Uno degli autori più influenti per questo indirizzo di studi è Quentin Meillassoux, a partire dalla sua opera *Après la finitude*.
- 3 Heidegger individua nella “Zurücksetzung” (ridurre, differire, tornare indietro) il movimento alla base della *Verwindung*, che non significa appunto trascendere o trasgredire, ma tornare indietro, scendere fino alla povertà dell’essenza semplice (o sostanza ontologica) dei concetti. È un’operazione che non deve essere scambiata con il movimento del ritiro dell’Essere. Anche Jean-Luc Nancy (La *Déclension*) aveva argomentato circa la produttività di tale movimento rispetto alla religione cristiana, nel senso che esso attirerebbe l’attenzione sull’esistenza di un centro vuoto collocato nel cuore della religione stessa, che finirebbe per favorire l’apertura del pensiero cristiano al mondo. Esattamente questo *Zurücksetzen* nel senso di differire, sottrarre e tornare indietro all’orizzonte ontologico è il metodo adottato da Roberto Esposito nella ricerca di un pensiero del vivente – operazione lucidamente commentata in *Dieci pensieri* (2011). Riguardo a Heidegger ed Esposito cfr. Borsò, “Jenseits von Vitalismus und Dasein.”
- 4 Rimando, tra le altre pubblicazioni, a Vaccaro, “Biopolitik und Zoopolitik”.
- 5 Sulla perturbante prossimità tra la metaforica dell’evoluzionismo e quella dell’estetica classica cfr. Cometa, “Die notwendige Literatur”.
- 6 Le riflessioni di Menninghaus iniziano con osservazioni relative al mito di Adone, che nella cultura occidentale è alla base della tradizione incentrata sul carattere perituro della bellezza estetica.
- 7 Per quello che riguarda l’intreccio tra biologia e scienze della vita, già nell’Ottocento osserviamo una volontà di confronto sul confine tra le singole discipline. Uno degli esempi più evidenti è la teoria del romanzo sperimentale di Émile Zola, ispirata dagli studi di medicina sperimentale del suo contemporaneo Claude Bernard.
- 8 I saggi raccolti da Pinotti e Tedesco (Estetica e scienze della vita) si riferiscono alla biologia teoretica (per esempio di von Uexküll, von Weizsäcker,

Portmann) e alla sua relazione con filosofia ed estetica. In essi si trova formulato un approccio morfologico basato sulla reciproca influenza di organismo e ambiente, studiata dalla prospettiva tanto della biologia quanto dell'estetica.

- 9 Lo dimostrano i commenti su Bergson di Gilles Deleuze (*L'image mouvement*) e Jean François Lyotard ("Logos and Techne").
- 10 Secondo Foucault, l'epistemologia negli anni Cinquanta assume una posizione trasversale rispetto ai diversi assetti ideologici o disciplinari, opponendosi alla filosofia dell'esperienza e della soggettività rappresentate da Bergson, Sartre e Merleau-Ponty (Foucault, "La vie: l'expérience et la science").
- 11 È l'ultimo testo a cui Foucault ha dato l'*imprimatur*, destinato ad apparire nel numero della *Revue de métaphysique et de morale* (gennaio-marzo 1985) dedicato a Canguilhem. Il saggio ripropone con poche revisioni l'introduzione alla versione inglese di *Normal et Pathologique* pubblicata nel 1978.
- 12 Foucault riprende qui il discorso sui cosiddetti 'giochi di verità'. Come accade nelle lezioni del 1980 recentemente pubblicate sotto il titolo di *Le Gouvernement des vivants*, gli rimane solamente la via di fuga della anarchologia, e cioè la destituzione della liturgia della verità.
- 13 Secondo la formula del sistema sperimentale di Hans-Jörg Rheinberger, la contingenza caratterizza l'"oggetto epistemologico" che si definisce come evento nelle operazioni materiali di laboratorio, mentre viene necessariamente ridotta nelle attività destinate alla formulazione dell'"oggetto teorico", che corrisponde al risultato stabilito e comunicato scientificamente (Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*).
- 14 Qui possiamo anche puntualizzare meglio il problema posto da quelle soluzioni politiche che sono formulate nella modalità della destituzione, come quelle segnalate da Agamben, che con la celebre espressione di Bartleby ("I would prefer not to") intende resistere alla matrice che distrugge il vivente e lo cattura nella macchina politica. È la *beatitudo* del soggetto vista solo come gesto di rinuncia – gesto con il quale, secondo Agamben, si mette in gioco il binomio *proprium/improprium* e si apre l'evento heideggeriano (*Ereignis*). Agamben formula così un'ontologia che solo nella modalità della sua disattivazione non è letale, facendo apparire l'indifferenza primordiale di *bíos* e *zōē* come un'unità fantasmagorica senza possibili mediazioni in politica.
- 15 Per l'analisi dei suggestivi movimenti del pensiero di Esposito rimando a Borsò, "Jenseits von Vitalismus und Dasein".
- 16 La trilogia che segna l'itinerario di Esposito segue un'operazione che Laura Bazzicalupo ha descritto relativamente alla sfera dell'impersonale, ma che opera già nella sfera dell'impolitico. Il prefisso 'in' "piega l'immanenza alla sottrazione deleuzianamente deterritorializzante" e la sposta verso il vivente (Bazzicalupo 66).

- 17 “Le problème d’écrire: L’écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte” (Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* 9).
- 18 Rheinberger definisce il “sistema sperimentale” secondo la funzione della scrittura nel senso di Derrida. È quindi un ordine sperimentale capace di distinguere tra ricordare e rappresentare – distinzione preziosa per lo studio di ciò che perdono o lasciano da parte le scienze sperimentali nel processo di trascrizione scientifica della vita, cioè di formazione dell’oggetto tecnico. Come disposizione sperimentale, la scrittura è un’arte della ricerca dello sconosciuto che ci fa rendere conto del fatto che non sappiamo esattamente ciò che non sappiamo (Rheinberger, “Man weiss nicht genau”).
- 19 La materialità biologica resiste all’essere ridotta a un oggetto tecnico, ed è proprio da queste resistenze che nascono eventi d’innovazione inaspettati e non programmabili (Rheinberger, *Das Experimentalsystem und das epistemische Ding*). Contrariamente alla politica delle scienze biologiche e della salute, che sono orientate verso l’evidenza, proprio il sapere biogenetico, con le tecnologie e la diversità biologica e sociale, aumenta l’incertezza epistemologica (ad esempio rispetto all’epigenetica), rendendo necessaria una massima apertura transdisciplinare dei campi del sapere della vita (Rose, “Was ist Leben?”).
- 20 Uno degli eventi citati da Hans Jörg Rheinberger è la scoperta della doppia elica del DNA nel 1949, cioè tre anni dopo che il biologo genetico Joseph Muller aveva constatato che la biogenetica si stava avviando a un vicolo cieco (Das Experimentalsystem).
- 21 Già Aristotele conferisce alla rappresentazione una funzione gnostica rispetto alle forme, la sostanza e gli affetti. La *poiesis* corrisponde al “fare”, al “fabbricare” secondo le regole della *techné*, un fare che nell’*Etica Nichomachea* doveva essere una *praxis*, cioè una forma di vita legata ad un fine morale.
- 22 Il concetto di genere letterario viene esteso verso la conoscenza morfologica dei processi che stabilizzano il sapere tramite diagrammi, carte, elenchi, curve, ovverosia sistemi di regolazione e di organizzazione di campi del sapere. Così Vogl definisce la poetologia del sapere, forgiando questo concetto nel contesto degli studi culturali in Germania: “eine Perspektive, die sich für die Verfahren und Regeln interessiert, nach denen sich ein historischer Diskurszusammenhang ausbildet und abschließt und seine interne Ordnung stabilisiert. ‚Poetologie‘ wäre dabei als eine Lehre von der Verfertigung der Wissensformen zu verstehen, als Lehre von ihren Genres und Darstellungsmitteln, die den Gattungsbegriff morphologisch ausweitet und etwa noch in einem statischen Diagramm, in einer Karte, in einer Aufzählung, in einer Kurve bestimmte Regelsysteme für die Organisation von Wissensfeldern erkennt” (Vogl, “Einleitung” 13).

- 23 Gli esempi di cui sopra sono tratti dallo studio di Joseph Vogl (*Kalkül und Leidenschaft*).
- 24 Mi riferisco ovviamente al paradigma biopolitico fondato a partire delle lezioni di Foucault del 1978/79 al Collège de France (Foucault, *Naissance de la biopolitique*) e ai suoi sviluppi nella bioeconomia, soprattutto di provenienza italiana (cf. Vittoria Borsò, Michele Cometa, *Bíos zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*).
- 25 César Biroteau, che resta vittima dell'arbitrarietà di un destino di ascesa e caduta per la rovina finanziaria dovuta a speculazioni immobiliari, preannuncia processi che attualmente agiscono in scala globale in seguito allo *tsunami* delle *subprimes* del 2007. Per la discussione della finanziarizzazione della vita, nel senso di sottomissione delle vite al potere finanziario e alla sua opera distruttiva, rimando a Christian Marazzi, *Biökonomie und Biokapitalismus*.
- 26 Roland Barthes denomina la corporeità della scrittura "il grano della voce" e intende la voce come sineddoche del corpo e come elemento irriducibile della sua particolarità (Roland Barthes, *Le grain de la voix*) – un elemento che produce frizioni rispetto all'economia dei discorsi.
- 27 Dice Deleuze: "La forza contestativa della letteratura consiste in un movimento di esteriorizzazione, o di estraneazione [...]. Lo scrittore, a partire da Proust, trascina la lingua fuori dai suoi solchi, facendola letteralmente delirare o aprendola e rovesciandola come un guanto" (Deleuze, *Critique et clinique* 9, traduzione mia). Per una visione teorica di questo complesso rimando al mio saggio: "Scrivere al limite dell'estraneo. La materialità della rappresentazione e la scena dello sguardo".
- 28 Wolfgang Iser elabora una teoria della finzione basata su una tale capacità dell'immaginazione e si riferisce al concetto di immaginario di Castoriadis (Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* 358; Castoriadis, "Radical Imagination and the Social").
- 29 Cf. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence*; Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*.
- 30 Foucault ha denominato tale operazione "l'ottica malvagia della letteratura"; essa trova il suo iniziatore in Gustave Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*) e, nel ventesimo secolo, in Jorge Luis Borges (Foucault, *Les mots et les choses* 11).
- 31 Tra i vari autori rimando a Susan Sontag (*Against Interpretation*) e Jonathan Culler (*Flaubert. The Uses of Uncertainty*). Secondo Culler, la *uncertainty* (indeterminazione) risponde anche alla volontà di irritare il regime scopico occidentale-borghese.
- 32 Tra le recenti ricerche in questo campo rimando alla tesi di dottorato di Gioia Valdemarca: "Ai margini del centro. Osservazioni sull'idea di indeterminazione ne 'L'uomo senza qualità' di Robert Musil e 'La coscienza di Zeno' di Italo Svevo", presentata nel 2010 nel quadro del programma bilaterale di

- dottorato Düsseldorf-Trieste dell'Ateneo Italo-Tedesco (Tutori: Elvio Guagnini e Vittoria Borsò).
- 33 Un'analisi più approfondita di Saba nel quadro delle presenti riflessioni si trova in Borsò, "Auf den Spuren jüdischen Denkens".
- 34 Mi riferisco alle mie osservazioni teoriche sulla capacità della finzione di produrre alterazioni, con riferimento a Gilles Deleuze, Wolfgang Iser e Roberto Esposito.
- 35 Sul potere d'espansione della vita rimando all'interpretazione di Nietzsche da parte di Roberto Esposito (Bíos). Cfr. anche il mio saggio su Roberto Esposito: "Jenseits von Vitalismus und Dasein".
- 36 Nel paradigma del darwinismo letterario, il romanzo di Flaubert è stato letto come esempio delle capacità formative delle pratiche estetiche, nonché come manifestazione di comportamento sessuale nel campo del *fitness* (David Barash, Nanelle Barash, *Madame Bovary's Ovaries*).
- 37 Letto alla luce della biopolitica, il romanzo dimostra nuove prospettive che danno luce alla funzione della letteratura nell'analisi dell'economia e politica della vita.
- 38 "Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche; ses yeux, en roulant, pâlassaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher» (Flaubert 588-589).
- 39 "Mais il fit un geste lent des épaules. Bovary l'observa: ils se regardèrent; et cet homme, si habitué pourtant à l'aspect des douleurs, ne put retenir une larme qui tomba sur son jabot» (Flaubert 584).
- 40 "Félicité s'agenouilla devant le crucifix, et le pharmacien lui-même, fléchit un peu les jarrets, tandis que M. Canivet regardait vaguement sur la place. Bournisien s'était remis en prière, la figure inclinée contre le bord de la couche, avec sa longue soutane noire qui traînait derrière lui dans l'appartement. Charles était de l'autre côté, à genoux, les bras étendus vers Emma. Il avait pris ses mains et il les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, comme au contrecoup d'une ruine qui tombe. A mesure que le râle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons; elles se mêlaient aux sanglots étouffés de Bovary, et quelquefois tout semblait disparaître dans le sourd murmure des syllabes latines, qui tintaient comme un glas de cloche" (Flaubert 589).
- 41 "Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton; et une voix s'éleva, une voix rauque, qui chantait: *Souvent la chaleur d'un beau jour/fait rêver fillette à l'amour* [...] - L'Aveugle! s'écria-t-elle. Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. *Il souffla bien fort ce jour-*

- là/Et le jupon court s'envola. Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.*" (Flaubert 589)
- 42 La dualità dell'immagine che Didi-Huberman denomina "l'inéluctable scission" (9) del vedere, proviene dalla scissione tra il processo mentale, immateriale, e la fisicità delle cose e del corpo vissuto. Per questo motivo, l'immagine porta in sé la traccia della morte, essendo accompagnata da una perdita, esperibile nella fisicità (o materialità) dell'immagine e della scrittura. Didi-Huberman, *Devant l'image* 13.
- 43 Anche Agamben visualizza con il trattino di unione ("forma-di-vita") due movimenti contrari: la separazione tra forma e vita, ma anche la funzione performativa e quindi costitutiva delle forme. Rimando al mio saggio su questo tema (Borsò, "Benjamin-Agamben – Biopolitik und Gesten des Lebens").
- 44 Il filosofo francese Jean-Luc Nancy considera il senso acustico come spazio di passaggio verso l'esperienza sensibile dell'altro, distinguendo tra il gesto dell'ascolto e della prossimità corporea (*sens sensible*) e l'udito, essendo quest'ultimo la mediazione di messaggi astratti e didattici (*sens sensé*) (Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* 14).
- 45 In "Palabras para una fábula", un testo finzionale-autobiografico compreso in *Historia de una mujer*, la scrittrice messicana Margo Glantz dimostra la precarietà psichica di una donna in attesa di una mammografia dopo che le hanno diagnosticato un cancro, avendo le tecniche della medicina spogliato la persona dei simboli dell'umanità. La narrazione mette in scena la dinamica del regime scopico tra medico e paziente. L'occhio clinico di medici e infermieri riduce il corpo a oggetto, provocando un'esperienza di vita nuda per il paziente (nel senso agambeniano di *homo sacer*), mentre l'autoriflessione e l'immaginazione del soggetto riescono in maniera sovversiva e in parte carnevalesca a esprimere una resistenza corporea, e a vedere nella perdita della dignità di persona (Esposito) potenziali linee di fuga verso nuove trasformazioni. Per un'analisi del testo rimando al mio saggio (Borsò, "Tier und Maschine: Margo Glantz an den Schwellen der Differenzen"). Tali testi letterari sarebbero utili al miglioramento della comunicazione medico-paziente – un problema ormai riconosciuto nella formazione dei medici.
- 46 Il romanzo *El cuerpo espuesto* (2013) della scrittrice messicana Rosa Beltrán mette in scena il contrappunto tra l'esperienza scientifica nella biografia di Darwin e l'esperienza di ex un moderatore radiofonico di *reality shows*, che studia la trasformazione delle vite umane con le nuove tecnologie. Nella finzione, quest'ultimo si considera come l'erede di Darwin, del quale prosegue lo studio sulla specie umana, quella specie che si differenzia dagli animali per la sua capacità di autodistruzione (*El cuerpo espuesto* 24). La spietata analisi della biopolitica e bioeconomia che regola le vite nel ventesimo secolo è posta in contrasto con la capacità di Darwin di ascoltare e rispettare la diversità del mondo, proprio nel senso di un "pensiero nella

- vita” (Canguilhem) o anche “pensiero situato” (ecologia). Una tale attitudine è sovversiva perchè, nel romanzo, mette in gioco lo sguardo colonialista e l'imperialismo dei contemporanei di Darwin (*El cuerpo espuesto* 74-75), sconcertati di fronte alle tesi di *On the Origin of Species*, ma mette in crisi anche il mito umanista dei nostri contemporanei sdegnati per la diagnosi dell'involuzione della specie umana cui giunge lo studio effettuato nel ventesimo secolo in base all'esposizione virtuale delle vite (*El cuerpo Espuesto* 215). La narratrice riesce a vivificare il progetto e la figura di Darwin formulando al contempo una preoccupante diagnosi delle trasformazioni della specie umana dovute alla biopolitica tanatologica del potere tecnologico, economico e politico.
- 47 Nel suo commento sul concetto di genealogia di Nietzsche, Foucault parla di *commencements* (Foucault, “Nietzsche, la généalogie, l'histoire” 143), nel senso di espressioni che restano latenti, provocando frizioni nella storia fatica o narrata (147). Nella sua lettura *Weltgeschichtliche Betrachtungen, Considération sur l'histoire universelle* (postumo 1905) dello storico Jakob Burckhardt, Didi-Huberman sottolinea il concetto di “*résidus vitaux*”, intendendo le forze vitali che sono state eliminate dalla storia ma che restano come tracce latenti. In effetti, dice Didi-Huberman, la produttività dello scomparire sta nel fatto che lascia tracce (*L'image survivante*. 89, 105).
- 48 Il “pensiero vivente”, inteso come una “filosofia capace di entrare in rapporto diretto con il proprio orizzonte vitale” (Esposito, *Pensiero vivente* 47) trova in Macchiavelli uno dei più significativi esempi. Macchiavelli “ribalta il rapporto di prevalenza, e anche di precedenza, tra teoria e pratica, precipitando il concreto nel cuore stesso della riflessione” e invertendo il rapporto tra particolare e universale in favore della particolarità, e quindi contrariamente alla tendenza del potere a imporsi come universalista (48).
- 49 Devo questo riferimento a Marco Assennato durante il convegno internazionale su “Italian Theory” all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli) di Roberto Esposito, organizzato da Dario Gentili, Elettra Stimilli e Davide Tarizzo (15-17 luglio 2014).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Agamben, Giorgio, Deleuze, Gilles. *Bartleby, la formula della creazione*, Macerata: Quodlibet, 1993.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*. Torino: Einaudi, 1995.
- _____. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Alberti, Leon Battista. *Intercentales* (1440). Eds. Bacchelli, Franco/d'Ascia, Luca. Bologna: Pendragon, 2003.
- Barash, David P., Barash, Nanelle R.. *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. New York: Delta Trade, 2006.
- Barthes, Roland. *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil, 1981.
- Bazzicalupo, Laura. "La politica e le parole dell'impersonale." In *Impersonale. In dialogo con Roberto Esposito*. Bazzicalupo, Laura (a cura di). Milano: Mimesis, 2008, 57-76.
- Borsò, Vittoria. "Scrivere al limite dell'estraneo: produttività e trasformazione degli spazi culturali." In *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco*. Carpi, Anna Maria, Dolei, Giuseppe, Perrone Capano, Lucia (a cura di). *Proteo* 41. Roma: Artemide, 2009, 177-196.
- _____. "Tier und Maschine: Margo Glantz an den Schwellen der Differenzen". In *Über die Grenzen des natürlichen Lebens. Inszenierungsformen des Mensch-Tier-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania*. Leitner, Claudia, Laferl, Christopher F. (a cura di). Berlin, Wien et al.: Lit-Verlag, 191-220. 2009, 191-220.
- _____. "Benjamin-Agamben – Biopolitik und Gesten des Lebens". In Borsò, Vittoria, Liska, Vivian, Morgenroth, Claas, Witte, Bernd (a cura di). *Benjamin -Agamben. Politics, Messianism and Kabbalah*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010: 35-48.
- _____. "Auf den Spuren jüdischen Denkens und Schreibens in der Triestiner Literatur." In Schönborn, Sibylle (a cura di). *Jüdisches Denken in Europa*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012: 101-119.
- _____. "Jenseits von Vitalismus und Dasein. Roberto Esposito's epistemologischer Ort in der Philosophie des Lebens." In Borsò, Vittoria (a cura di). *Wissen und*

- Leben. Wissen für das Leben. Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik.* Bielefeld: Transcript, 2014: 141-172.
- _____. "La materialità della rappresentazione e la scena dello sguardo. Resistenze, passaggi, percorsi." In Cometa, Michele, Mariscalco, Danilo (a cura di). *Rappresentanza/rappresentazione. Una questione degli studi culturali.* Macerata: Quodlibet, 2014: 25-46
- _____. "Lazarus und die Latenz des (Un-)Möglichen. Krisen und Chancen des Vergessens." In Hennigfeld, Ursula (a cura di), *Lazarus als Metapher in den Wissenschaften* (in corso di stampa).
- _____. "Der Kaufmann im Wissen der Literatur: Transformationen und Zäsuren im Verhältnis von Ökonomie und Leben". In Lütge, Christoph, Strosetzki, Christoph (a cura di), *Der ehrbare Kaufmann zwischen Bescheidenheit und Risiko.* (in corso di stampa).
- Castoriadis, Cornelius. "Radical Imagination and the Social. Instituting Imaginary." In Curtis, David (ed), *The Castoriadis Reader.* Oxford: Wiley-Blackwell, 1997: 319-337.
- Cooke, Brett, Turner, Frederick (eds.). *Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts,* Lexington: ICUS, 1999.
- Beltrán, Rosa. *El cuerpo espuesto.* México: Alfaguara, 2013.
- Canguilhem, George. *La Connaissance de la vie* (1952). Paris: VRIN, 1992.
- Cometa, Michele. "Die notwendige Literatur. Skizze einer Biopoetik." In Borsò, Vittoria, Cometa, Michele (a cura di). *Die Kunst das Leben zu bewirtschaften. Bios zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik.* Bielefeld: Transcript, 2013, 171-194.
- Cosmides, Leda, Barkow, Jerome H, Tooby, John (eds.). *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture.* New York: Oxford University Press, 1992.
- Culler, Jonathan. *Flaubert. The Uses of Uncertainty.* Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- Deleuze, Gilles. *L'image mouvement.* Paris: Ed. de Minuit, 1983.
- _____. *Critique et Clinique.* Paris: Ed. de Minuit, 1993.
- Didi-Hubermann, Georges. *Devant l'image.* Paris: Ed. de Minuit, 1990.
- _____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.* Paris: Ed. de Minuit, 2002.
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why.* Seattle: University of Washington Press, 1997.
- Eibl, Karl. *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie.* Paderborn: Mentis Verlag, 2004.
- Eibl, Karl, Mellmann, Katja, Zymner, Rüdiger (a cura di) *Im Rücken der Kulturen.* Münster: Mentis, 2007.
- Esposito, Roberto. *Bios: biopolitica e filosofia.* Torino: Einaudi, 2004.

- _____. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino: Einaudi, 2007.
- _____. *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 2010.
- _____. *Dieci pensieri sulla politica*. Bologna: Il Mulino, 2011
- Ferraris, Maurizio. *Il Manifesto del nuovo realismo*. Roma: Laterza, 2012.
- Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*. (a cura di Albert Thibaudet, René Dusmenil). Paris: Gallimard (La Pléiade), 1972.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. “La vie: l’expérience et la science (1985).” In Defert, Daniel, Ewald, François (a cura di) *Michel Foucault. Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, 4: 763-776.
- _____. “Nietzsche, la généalogie, l’histoire (1972)”. In n Defert, Daniel, Ewald, François (a cura di). *Michel Foucault. Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, 2: 136-156.
- _____. *Naissance de la Biopolitique*. A cura di Michel Senellart, sotto la direzione di François Ewald e Alessandro Fontana. Paris: Gallimard-Seuil, 2004.
- _____. *Du gouvernement des vivants*. Paris: Gallimard-Seuil, 2012.
- Freud, Sigmund. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. In *OSF 5*, Torino: Bollati Boringhieri, 1905.
- Glantz, Margo. *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama, 2005..
- Gumbrecht, Hand Ulrich, Pfeiffer, Karl Ludwig (a cura di). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988.
- _____. *Production of Presence. What Meaning cannot Convey*. Stanford: University Press, 2004.
- Haraway, Donna. “The promises of monster: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others.” In Grossberg, Lawrence, Nelson, Carin, Treichler, Paula A. (eds). *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992: 295-337.
- Heidegger, Martin. *Denkerfahrten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.
- Latour, Bruno. “Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune”. In Alvise Mattozzi (a cura di). *Il senso degli oggetti tecnici*. Roma: Meltemi, 2006: 81-124.
- _____. *Enquête sur les modes d’existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris: La découverte, 2012.
- Levinas, Emmanuel. *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. Den Haag: Nijhoff, 1974.
- Liotard, Jean-François. “Logos and Techne.” In *The Inhuman Reflections on Time*. Trad. Bennington, Geoffrey, Bowlby, Rachel. Stanford: Stanford University Press, 1991: 47-56.

- Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1900). Reprint. Prefazione di Gereon Wolters. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- Marazzi, Christian. "Bioökonomie und Biokapitalismus." In Borsò, Vittoria, Cometa, Michele (a cura di). *Die Kunst das Leben zu bewirtschaften. Bios zwischen Politik, Ökonomie, Ästhetik*. Bielefeld: transcript, 2013: 39-52.
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco. *L'alberto della conoscenza*. Milano: Garzanti, 1999.
- Meillassoux, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil, 2006
- Menninghaus, Winfried. *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.
- _____. *Wozu Kunst: Ästhetik nach Darwin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2011.
- Miller, Geoffrey F. *The Mating Mind. How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. New York: Doubleday, 2000.
- Nancy, Jean Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.
- _____. *The birth of presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- _____. *La Déclosion, Déconstruction du christianisme*. Paris: Galilée, 2005.
- Pinotti, Andrea/Tedesco, Salvatore (a cura di). *Estetica e scienze della vita*. Milano: Cortina, 2013.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- Renner, Ursula/Hülk, Walburga (a cura di). *Biologie, Psychologie, Poetologie: Verhandlungen zwischen den Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005.
- Rheinberger, Hans-Jörg. *Experimentalsysteme und epistemische Dinge – Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2001.
- _____. "Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen". *NZZ*, 5.5.2007.
- Rose, Nicolas. "Was ist Leben? – Versuch einer Wiederbelebung." In Weiß, Martin G. (a cura di). *Biös und Zoë. Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009: 152-178.
- Saba, Umberto. *Tutte le poesie*. A cura di Arrigo Starà. Milano: Mondadori, 1988.
- Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966.
- Sugiyama, Michelle Scalise. "Narrative Theory and Function: Why Evolution Matters". *Philosophy and Literature* 25.2 (2001): 233-250.
- _____. "Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design." In Gottschall, Jonathan, Sloan Wilson, David (eds). *The Literary Animal*.

- Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston: Northwestern University Press, 2005: 177-196.
- Turner, Frederick. *Beauty: The Value of Values*. University of Virginia: UP of Virginia, 1991.
- Turner, Frederick, Cook, Brett (eds.). *Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts*. Lexington: Paragon House, 1999.
- Vaccaro, Salvo. "Biopolitik und Zoopolitik." In *Wissen und Leben – Wissen für das Leben. Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik*. Ed. Borsò, Vittoria. Bielefeld: Transcript, 2014: 173-190.
- Vogl, Joseph. "Einleitung." In Vogl, Joseph (a cura di) *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink, 1999, 7-16.
- _____. *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin: Diaphanes, 2008.

Zur Ästhetik und Poetik des Spinnennetzes

Szilvia Gellai

Karlsruher Institut für Technologie

*P*roblemaufriss

Sind Spinnennetze schön? Die Antworten darauf mögen kontrovers ausfallen. Während die einen den feinen Geweben absolute Bewunderung zollen, wenden sich die anderen angeekelt von ihnen ab oder gleich besenbewaffnet zu. Wie man zu den omnipräsenten Fanggebilden steht, hängt jedenfalls seit jeher stark von der Beurteilung ihrer Herrinnen ab. Empfindungen der Spinne gegenüber werden oft unmittelbar auf ihr Netz projiziert.

Es scheint hier zwischen Schöpfer und Werk eine äußerst enge Verbindung, ja Identifizierung zu bestehen, die auf der sprachlichen Ebene ebenfalls fassbar ist, hat doch den Namen des Tieres seine Fäden produzierende Tätigkeit (ahd. *spinnan*: Fäden ziehen) motiviert. Francis Ponge geht in einem seiner feinfühligsten *Stücke* sogar so weit, zu behaupten, die Spinne sei eins mit ihrem Netz (199): “Denn was ist sie schließlich, die Spinne? Wenn nicht die Entelechie, / die unmittelbare Seele, die der Spule, dem Faden, dem Netz, / Der Jägerin und ihrem Leichentuch gemeinsam ist” (203). So griffig seine teleologische Formel auch klingt, ist ein nüchterner Zusatz notwendig: Nicht alle Spinnen bauen Netze. Sie sind sehr wohl ohne Netze denkbar; umgekehrt trifft dies freilich nicht zu. Wenn also die vorliegende Studie die Einheit der Spinne und ihres Gespinnstes nahezulegen scheint, resultiert dies erstens aus der Bedingtheit von Netzen und zweitens aus der Textauswahl¹.

Fokussiert werden im Folgenden das Spinnengewebe und die narrativen Ausgestaltungen seiner Metaphorik. Die Auswahl der Texte und Analyseaspekte erfolgte im Spiegel jüngerer thematologischer Forschungsbeiträge zum Spinnenmotiv, wobei der Arachne-Mythos aus Ovids *Metamorphosen* allseits als zentraler Referenztext betrachtet wird. Klaus Lindemann und Raimar Stefan Zons erachten die Episode für den “Ursprungsmythos aller Spinnengeschichten” und sehen in ihr vier bis in die Moderne nachwirkende Grundkonstellationen präformiert: “die Spinne nämlich als das hässliche und böse Tier, die Einheit von Frau und Spinne, die Spinne als Abbild des Aufruhrs gegen göttliche und weltliche Ordnung und schließlich [...] die Spinne als Weberin unübertrefflicher Texturen” (6). In ihrer umfassenden Monographie *Métamorphoses d’Arachne* begreift Sylvie Ballestra-Puech die ovidische Erzählung geradezu als Werkzeug, um andere Texte zu lesen und um den Zusammenhang zwischen den scheinbar so verschiedenen metaphorischen Bedeutungen der Spinne und ihres Netzes zu verstehen (406). Maßgeblich erscheint ihr hierbei jene Spannung, die zwischen Immanenz und Transzendenz besteht (ebd.)

Ausgehend von diesen Beobachtungen scheint es nun sinnvoll, rekurrente Merkmale von Spinnennetzgeschichten in drei dialektischen Hypothesen, die sowohl kulturgeschichtlich als auch bioästhetisch untermauert werden sollen, zu bündeln. Zu zeigen gilt, 1) dass die Bildlichkeit des Spinnennetzes ins dynamische Wechselspiel von Macht und Widerstand eingelassen ist, 2) dass das Gefährlich-Dämonische der Spinne und ihres Gewebes tendenziell an Weiblichkeit gekoppelt ist, sich diskursiv entfaltet und männliche Akteure ‘einspinnt’, 3) und dass das als vergänglich apostrophierte Spinnennetz das Transzendente tangiert. Das kleine Korpus, an das die Leitaspekte herangetragen werden, besteht aus Ovids Arachne-Erzählung und drei Beispielen aus der Moderne: Hanns Heinz Ewers Novelle *Die Spinne* (1909), Ken Kesey’s *One flew over the cuckoo’s nest* (1962) sowie Manuel Puigs *El beso de la mujer araña* (1976).

In den Textbeispielen werden unterschiedliche Spielarten und Gewichtungen der thesenartig gefassten Komplexe deutlich. Erscheint die Geschichte der Arachne als paradigmatisch für die Lebenssituation des nonkonformen Künstlers, wirft die Lektüre moderner Texte Licht auf das Dispositiv des Wahnsinns, der Sexualität, des Gefängnisses sowie auf den *bios* als Lebensweise des Menschen in seiner gesellschaftlichen und politischen Einbettung. (Karafyllis 2) Ferner soll die Analyse einen zentralen

Topos des Spinnennetzes, die Gefangenschaft, zu verhandeln und präzisieren helfen.

Kulturgeschichtlicher Überblick²

Wenn Ponge über die Spinne als “unheilvolle Seiltänzerin” (201) spricht, erfasst er damit poetisch jene grundlegende Ambivalenz, die der Tiergestalt seit Jahrtausenden – und zwar nicht nur in der westlichen Vorstellung – innewohnt.

Der Doppelsinn des Spinnennetzes ist bereits in der hinduistischen Philosophie präsent. In den vedischen Schriften, den *Upanishaden* (180, 218), wird die heilige Weltseele Atman-Brahman, aus der die Welt entstand, mit der aus sich selbst heraus schöpfenden Spinne parallelisiert (Schroeder VI). Ihre Fäden symbolisieren gleichsam den Urstoff, aus dem das alles durchdringende, kosmische Gewebe hervorging; jenes Unvergängliche, aus dem sich höheres spirituelles Wissen speist. Gleichzeitig fungiert das Spinnennetz aber auch als Sinnbild von Maya, einer zwiespältigen Denkfigur, in die zwar die schöpferische Kraft einer demiurgischen Göttin einfließt, sich allerdings mit dem illusorischen Charakter ihrer Werke paart. Denn Maya bedeutet nicht nur Kunst, sondern auch Zauberei, Blendwerk, Betrug – alles Materiell-Vergängliche in der Welt (Zimmer 31). Wiewohl also der Gegensatz von Brahman und Maya, dem Ewigen und Flüchtigen, nicht größer sein könnte, sind ihre Symbole identisch. Entscheidende Akzente fallen einerseits auf die natürliche Kreativität, die sich im Gespinst der Spinne manifestiert, andererseits auf die Blendung durch dieses Gespinst.

Die produktiv-listige Doppelnatur prädestinierte die Spinne schon früh für die Rolle eines Tricksters, den die Ethnologie als “Grenzgänger und kulturelles Paradoxon” definiert, “das zwischen Gegensätzen und Widersprüchen vermittelt” (Kuper 31). Als gewitzte, schelmische, manchmal auch tölpelhafte Figur tritt die Spinne in der Folklore verschiedener afrikanischer Völker sowie bei manchen Indianerstämmen Nordamerikas auf. Weit verbreitet ist die Idee eines Spinnenwesens, das “durch das Spinnvermögen eine Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre” (Rieken 103) herstellen kann. Als einem Grenzgänger zwischen den Welten wird dem Tier eine wichtige kulturstiftende Tat zugesprochen: Es soll das Feuer für die Menschen gestohlen haben. Obschon die feuer-

bringende Spinne sowohl im christianisierten Volksglauben als auch in afrikanischen und indianischen Mythen lebt (Szilágyi 229), unterscheiden sich die Konzepte entscheidend: Raubt die Spinne der Europäer das Feuer aus der Hölle, holt sie es in nicht-westlichen Mythen aus dem Himmel (Kuper 31).

In der westlichen Provenienz des Feuergeschenks wird die Nähe der Spinnen zu teuflisch-dämonischen Kräften deutlich. Ihre Verwandtschaft zu magischen Urgeschöpfen ist seit der vorhomerischen Tradition der Griechen, wo sie aus dem Blut mal der Titanen, mal des Typhon oder der Gorgo Medusa geboren sein sollen, bezeugt (Szilágyi 229).

Man beachte die jahrtausendealte Verankerung der Spinne im Diskurs der Körperstoffe. Die Phantasie vom Ursprung im Lebenssaft wirkt wie ein ätiologischer Zirkelschluss gezogen aus der vampirisch anmutenden Ernährungspraxis des Tieres, wobei das mit Gift gelähmte und in Spinnseide gewickelte Opfer mit einem Verdauungsssekret *liquidiert*, verflüssigt und ausgesogen wird. Alles, was Körper ist, scheint bei diesem Vorgang zu fließen, was der Imagination der 'blutigen' Genealogie der unheimlichen Geschöpfe Vorschub geleistet haben mochte. Selbst der berühmte Mediziner Paracelsus wird um 1530 noch postulieren, dass Spinnen aus dem feurigen Gift der Menstruation, von Teufeln ausgebrütet werden, und zwar eigens für Zauberei (Lindemann/Zons 18, 54).

Wendet man sich nun dem Spinnennetz wieder zu, hat es an Zuschreibungen desselben an göttliche Kunstfertigkeit nicht gefehlt: Göttinnen der Weberei treten oft als Spinnen in Erscheinung, beispielsweise die Ix-chel der Maya oder die sumerische Uttu (Friedrich 263). Aristoteles ist in seiner *Historia animalium* nachgerade entzückt von der kunstreichen Lebensweise der zierlichen Netzspinnen und schildert detailliert Entstehung und Funktion des Fanggewebes (IX, 39). Daneben gab die Effizienz des Netzes, dessen Vibrationen beim Zappeln der Beute zu einer reflexartigen Reaktion der Spinne führen, seit vorsokratischer Zeit Anlass zu Metaphern, die den humanen Wahrnehmungsapparat veranschaulichen sollten. Die originär heraklitische Analogie wird im *Hegemonikon*-Konzept von Chrysipp tragend: Wie die Spinne in der Mitte ihres Netzes die Signale der hineingeratene Fliege empfangt, spüre das Hegemonikon – das leitende, im Herzen lokalisierte Prinzip der Seele – die Impulse der Sinne (Michalski/Michalski 65).

Ist die Antike noch von einer dialektischen Spinnensymbolik geprägt, schwindet die positive Bedeutungsschicht während der Folge-

jahrhunderte, insbesondere im Mittelalter nahezu vollständig. Ohnehin schon den Ungeheuern und Urfeinden der Olympier zur Seite gestellt (Szilágyi 229), gesellt sich die Spinne hier erst recht Gottes Widersacher, dem Teufel, und den ihm verfallenen Ketzern und Sündern zu (Michalski/Michalski 67). Über Letztere heißt es im *Alten Testament*:

Sie brüten Basiliskeneier und wirken Spinnwebe. Isst man von ihren Eiern, so muss man sterben; zertritt man's aber, so fährt eine Otter heraus. Ihre Spinnwebe taugt nicht zu Kleidern, und ihr Gewirke taugt nicht zur Decke; denn ihr Werk ist Unrecht, und in ihren Händen ist Frevel. (Jesaja 59, 5-6)

Bedingt durch die christliche Deutungshoheit wird die Spinne zu einem diabolischen Wesen und rangiert fortan auf der Liste der bösen, giftigen und ekelerregenden Kreaturen – neben der Schlange und Kröte – weit oben. Ferner ist ihr fragiles Netz 'eitel', weshalb es bald in die Reihe der Vanitas-Motive eingeht. Insgesamt liefert das Spinnennetz gemäß der biblischen Tradition das Sinnbild der Gottlosigkeit, Nichtigkeit sowie der Orientierung an vergänglichen Werten³ (Rieken 114). Ein heikles Bild ist das Gespinst der Spinne zudem auch ob seiner allegorischen Verknüpfung mit dem Tastsinn, *tactus* – einem Sinn, dessen "Vielschichtigkeit und Uneindeutigkeit", so Claudia Benthien, "in dem vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert populären Genre allegorischer Fünf-Sinne-Darstellungen ablesbar" (224) ist. Häufig wird das Taktile in derlei Serien von einer webenden Frauengestalt verkörpert und von einer Spinne im Netz begleitet, die "das vorsichtige Tasten und Berühren und das handwerkliche Geschick" (225) repräsentieren soll.

Von Zeit zu Zeit wird das luziferische Geschöpf parabelartig mit emsigen Insekten verglichen. Die aus frühneuzeitlichen Emblemen bekannte Opposition von Spinne und Biene etwa kehrt in Jonathan Swifts *The Battle of the Books* (1704), verfasst anlässlich der berühmten *Querelle* der Alten und der Moderne, wieder. Die aus sich heraus wirkende Spinne wird hierin zum Sinnbild der – von Swift gering geschätzten – modernen Autoren und zur Kontrastfigur des Honigsammlers als Inkarnation alter Tugenden. Wiewohl der Satiriker den Sammelfleiß der Bienen anpreist, wird für das literarische Schaffen kommender Epochen gerade die Erfindungsgabe der Spinne maßgeblich (Michalski/Michalski 79).

Rehabilitiert wird die geschickte Weberin samt Netz erst in der Aufklärung, die zum einen das Erwachen eines anhaltenden naturwissenschaftlichen Interesses förderte, und zum anderen die Philosophen unter

dem Abstraktionsschub nach Metaphern suchen ließ, die ihnen aus ihrer begriffslogischen Not bei naturhistorischen Ordnungsversuchen halfen (Friedrich 280-281). Als Paradebeispiel hierfür gilt Denis Diderots *Le Rêve de d'Alembert* (1769), dessen Gedankengang die Spinne nicht nur als Metapher "eines sich selbst reproduzierenden und wandelnden Naturzusammenhanges" (Friedrich 282) stützt, sondern wo ihr Gespinst "zum philosophischen Modell des Organismus" (ebd.) avanciert.

Mit der aufkommenden Kritik der Aufklärung wird die Entdämonisierung der Spinnen vorübergehend rückgängig gemacht. Erneut geraten sie in Verruf, wie die zeitgenössische Ikonographie dies belegt. So setzt das Spinnengewebe in politischen Karikaturen zu einer europaweiten Karriere an, wobei die Rolle der unersättlichen Monsterspinne Napoleon I. innehat (Miersch 3). Das negative Urteil wird auch literarisch bestätigt: In Jeremias Gotthelfs schauriger Novelle symbolisiert *Die schwarze Spinne* (1843) den Teufelspakt, den eine junge Frau einzugehen und zu brechen wagt.

Die Verquickung von gefährlicher Weiblichkeit, Spinne und Gewebe sollte – verstärkt durch die psychoanalytische Lesart der bösen, phallischen Mutter bei Karl Abraham (228-35) – bis in die Moderne überleben und in die Erotik der *femme fatale* einfließen. Dies legt auch den Schluss nahe, es sei alles Bedrohliche am Tier eng mit dem Frauengeschlecht verknüpft. Nichtsdestoweniger entdeckten Dichter und Künstler – Symbolisten, Surrealisten, *Oulipiens* insbesondere – die Spinnen und ihre Netze für sich wieder: als Imaginationsflächen des Selbst und Bilder der Schöpfung (Ballestra-Puech 158-65). Allerdings scheint das Ingeniöse des Spinnensymbols – von wenigen Ausnahmen abgesehen⁴ – eher das männliche Subjekt für sich in Anspruch zu nehmen, was den Bestand einer privilegierten Perspektive bekräftigt.

Zusammenfassend lassen sich drei zentrale Stränge, drei stark miteinander verflochtene Widersprüche ausmachen. Erstens geht es um die ingeniose Anlage der Spinne, gleichnishaft das Netz des Lebens zu produzieren, Kultur und Ordnung hervorzubringen. Gleichzeitig fungiert das grenzgängerische Wesen wiederholt als Gegenbild zu etablierten symbolischen Ordnungen. Zweitens ist die Rede von der ausgeprägten Verbindung der Webspinne zur Frau. Dieser Konnex ist selbst vielschichtig und reicht über die Analogie mit der Textilproduktion als typische Frauendomäne deutlich hinaus. Er rührt einerseits am Rätsel der Weiblichkeit, der Existenz einer natürlichen kreativen Funktion, ist andererseits aber mit

Unreinheit, Magie und Bedrohung konnotiert. Schließlich wäre auf die bildhafte Verankerung der Spinne in Leiblichkeit, Sinnlichkeit und Materialität zu verweisen, obschon ihr kreisförmiges Gewebe – und damit schließt sich auch der Kreis der Widersprüche – an jene kreative Energie gemahnt, die der Schlüssel unvergänglicher Werke ist. Mit diesem Kontrastprogramm im Hinterkopf komme ich nun zur Besprechung der ästhetischen Aspekte.

Die organische Ästhetik des Spinnennetzes

Wer über die Ästhetik des Spinnennetzes Näheres in Erfahrung bringen will, kann derzeit vor allem auf zoologische Texte zurückgreifen (z.B. Peters, Kullmann, Zschokke). Angesichts der Beschreibungen verschiedener Netzkonstruktionen – etwa von trichterförmigen Wohnhöhlen, senkrecht aufgespannten Baldachinen oder jenen Raumnetzen, die als Vorbilder des Münchner Olympia-Zeltdaches gedient haben (Bach) – wird einem rasch klar, welch ein Unrecht Webspinnen geschieht, wenn ihre ganze Baukunst mit Radnetzen allein assoziiert wird. Doch aller Formvielfalt zum Trotz gilt das Radnetz als das Inbild des Spinnennetzes und wird auch von Arachnologen als Höhepunkt der stammesgeschichtlichen Entwicklung von Fanggeweben begriffen (Kullmann/Stern 24). Von dieser intuitiven Ineinssetzung zeugt u.a. eine Anzahl bildkünstlerischer Darstellungen spätestens seit dem 15. Jahrhundert⁵. Das Radnetz stellt somit eines der ältesten und mit dem schillernden Begriff des Netzes bis heute wohl am stärksten konnotierten Bilder der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte dar.

Im Lichte von gestaltpsychologischen Erkenntnissen verwundert diese Attraktion kaum: Die "Ordnungsliebe der Sinne", wie Wolfgang Metzger 1936 ein Funktionsprinzip unserer Wahrnehmung bezeichnete (Eibl-Eibesfeldt 120), entzündet sich vornehmlich an prägnanten, geschlossenen, symmetrischen Formen – eben an *Gestalten* wie dem Radnetz, das sich durch geometrische Perfektion und ganzheitliche Harmonie auszeichnet. Ein weiterer Grund für die stillschweigende Identifizierung von Spinnennetzen mit Radnetzen liegt wohl in ihrer vertikalen Lage, die nicht nur Fluginsekten entgegenkommt, sondern auch dem Gesichtssinn des Menschen. Statistisch begegnet uns dieser Netztyp am häufigsten.

Durch den ästhetischen ‘Absolutismus’ seines Zentrums repräsentiert das Radnetz eine klare hierarchische Ordnung. Es vermittelt und unterstreicht das Bild der Mitte sogar dreifach. Für den ersten Akzent sorgt der Umstand, dass alle geraden Radialfäden auf die Nabe (Warte) des Rades zulaufen. Vom Netzzentrum geht wiederum die für die Beute verhängnisvolle Klebspirale aus⁶. Durch den visuellen Sog der konzentrisch bis spiralförmig verlaufenden Fangfäden wird der zentrische Blickfang ein zweites Mal gesteigert. Schließlich tendiert man wegen der Erwartung der häufig auf der Warte lauernenden Jägerin ebenfalls dazu, zuallererst die Radmitte zu fixieren. Selbst wenn die Spinne – wie oft zu beobachten – am Netzrand verweilt, spricht die konzentrische Verfasstheit ihres Gewebes für die originär zentrische Position der Konstrukteure, “denn von der Peripherie her kann entwicklungsgeschichtlich kein zentrisches Gewebe entstanden sein” (Stern/Kullmann 50). “Zentrische Gewebe können nur entstehen, wenn die Erbauer selber das Zentrum sind” (282). Auf diese Weise bildet die Mitte rezeptionsästhetisch wie auch phylogenetisch gesehen den Ort, den die Spinne als Netzsubjekt schlechthin sogar *in absentia* besetzt.

Über ein hierarchisches Gebilde zu sprechen, scheint in Hinblick auf die Konstruktionsweise ebenfalls begründet. Radnetzspinnen bauen ihre Netze ja nicht nach einem feststehenden Bauplan oder absoluten Maßstäben (Peters 217), sondern den Strukturverhältnissen eines filigranen Werkganzen entsprechend, das zahllose Korrektur- und Erneuerungsmaßnahmen und die Abstimmung der Netzteile aufeinander erfordert⁷. “So steht im Radnetz tatsächlich alles mit allem in innerer Verbindung, nimmt alles auf alles Bezug”, schreibt Hans M. Peters und erklärt: “Aber diese Beziehungen erschöpfen sich nicht in einer rein geometrischen Ordnung: Das Ganze ist hierarchisch aufgebaut. Das zeigt sich darin, dass die Gestaltung des umfassenderen Ganzen der Gestaltung der Teile übergeordnet ist” (242). Die Formganzheit des Radnetzes resultiert also aus netzimmanenten Strukturgesetzen (ebd. 243-244).

Es entsteht der Eindruck, als hätte jemand die gesamte Konstruktion fortlaufend im Auge. Dabei bauen Spinnen ihre Netze ausschließlich tastend, quasi blind; sie leben und weben “in einer Tastwelt” (Kullmann/Stern 189), was zunächst einmal erklärt, wie nachtaktive Tiere derart wohlgestaltete Gespinste bauen können. Überdies schärft dieses (nicht unbedingt geläufige) arachnologische Detail den Blick für

Affinitäten und Differenzen zwischen der faktischen, internen Wahrnehmung von Netzen sowie ihrer dichterischen Funktionalisierung. In Anbetracht dessen, dass die – für die Beute ohnehin unsichtbaren – Fanggewebe selbst von Spinnen primär nicht visuell erfahren werden, sondern in erster Linie taktil-somatisch, drängt sich der Gedanke an Architekturen und ihre Rezeptionsmodi auf⁸.

Was nun literarische Diskurse über Spinnennetze anbelangt, findet sich in ihnen das durch die Spinne zentral überwachte Signalfadensystem tatsächlich vielfach als ein architektonisch fundiertes Machtgefüge gespiegelt, nämlich als die von Michel Foucault theoretisierte Anordnung des Panoptikums⁹. So leben die Helden von spinnenumwobenen Erzähltexten als “Gefangene einer Machtsituation, die sie selber stützen” (Foucault, *Strafen* 258) und sind – besonders in der Moderne – ihrer permanenten Überwachung bewusst. Auf diese Weise schreibt sich die panoptisch anmutende, konzentrische Ästhetik des Radnetzes in metaphorisch einschlägige Narrative ein. Gleichzeitig scheint das im Panoptikum vorherrschende und auf die Gewebemetapher projizierte Prinzip der Sichtbarkeit die traditionelle okzidentale – und anthropozentrische – Hierarchie der Sinne (Neuner 6) zu bestätigen, d.h. das Gefälle zwischen Gesichtssinn und Tastsinn zu pointieren. In Wahrheit jedoch kommt es in Spinnennetztexten zu einem poetischen Tauziehen der Sinne. Denn Täuschung ist in Machtsituationen mit Fallencharakter, auf die das Bild des Gewebes mannigfach appliziert wird, stets im Spiel¹⁰: Immer wieder wird das Primat des Sehens fraglich. Immer wieder melden sich Körper im Modus der Taktilität und Bewegung zu Wort, um das Visuelle zu kontrapunktieren oder gar seine Validität zu unterminieren. Es geht um Körper im Spannungsfeld von Sexualität und Weiblichkeit, wobei in manchen Fällen auch die zum Klischee gewordene, tödliche Erotik von Spinnenweibchen, die ihre Gatten nach der Kopulation verzehren, entfaltet wird.

Es sei schließlich hinzugefügt, dass sich die Rolle von literarischen Spinnen keineswegs bloß in der des machtvollen Souveräns erschöpft. Vielmehr hält das Netz gewissermaßen auch die Schöpferin fest: “Doch wird die Spinne nach der Entstehung des Spinnennetzes auch zu dessen Gefangenen: ohne es kann sie nicht mehr existieren. Allein im Spinnennetz kann sie sich frei bewegen”¹¹ (Menyhért 147). Manche Spinnen verlassen ihre ‘selbstgeschaffene Fadenwelt’, bestätigt Ernst Kullman poetisch (372), tatsächlich nie – womit wir bei Arachne angelangt wären.

Arachne oder ein Mythos der endlosen Strafe

Das sechste Buch der *Metamorphosen* beginnt mit der Geschichte der Arachne, einer famosen Weberin aus dem Orient, die durch Stolz über das eigene Talent ins Verderben gestürzt wird. Ihre Hybris erzürnt Pallas Athene: die Göttin nicht nur des Krieges und der Weisheit, sondern auch der Kunst und des Handwerkes. Als Arachne in einem Weber-Wettstreit sich Pallas künstlerisch als ebenbürtig erweist, wird sie von ihr in eine Spinne verwandelt. Dies ist der mythische Keim, den Ovid seinerzeit aufgriff und ambitioniert zu entfalten verstand. In der jüngeren Forschung ist ein erfreulicher Zuwachs an Publikationen zu verzeichnen, die die Erzählung auf vielfältige, anregende Weise kommentieren. Das anhaltende Interesse für die Episode beruht nicht zuletzt auf ihrem hohen Stellenwert in den *Metamorphosen*: Denn Arachnes Gewebe kann inhaltlich, strukturell wie stilistisch als Mikromodell des Ovidischen Werkganzen gesehen werden (Andrae 219-240).

Nun zur Erzählung: Nachdem sie den Musenbericht über die Bestrafung der hochmütigen Pieriden gehört hat, sinniert Pallas über ihre göttliche Macht und Würde, die es um jeden Preis zu wahren gilt. Ihre Gedanken wandern zu Arachne, "von der sie gehört hatte, sie stehe ihr an Ruhm in der Webkunst nicht nach" (*Met.* VI, 6-7). Ungeachtet ihrer bescheidenen Herkunft verlassen sogar die Nymphen ihre angestammten Plätze, um ihr zuzuschauen. Es geht nicht allein um die Bewunderung der fertigen Werke. Vielmehr fasziniert der Entstehungsprozess selbst, Arachnes Anmut beim Spinnen. "Man hätte schließen müssen", so der Erzähler, "Pallas selbst sei ihre Lehrmeisterin gewesen" (*Met.* VI, 23). Gegen eine göttliche Mentorin jedoch protestiert die Weberin heftig, sie schlägt sogar eine Kraftprobe vor.

Die Gottheit betritt die Bühne des Geschehens tatsächlich, vorerst aber in der Gestalt einer Greisin, um Arachne zu mahnen, den höchsten Ruhm in der Webkunst nicht für sich zu beanspruchen. Als die Weberin den ungebetenen Rat harsch ausschlagend die Kampfansage an Pallas wiederholt, gibt sich letztere endlich zu erkennen. Die jähe Anagnorisis¹² lässt die Weberin bald erröten, bald erleichen. Doch selbst im Angesicht der hehren Göttin bleibt sie standhaft – und der Wettkampf beginnt.

Beschrieben wird sonach die Entstehung zweier Bildteppiche, zweier Erzählungen, die den Antagonismus zwischen Göttern und Sterblichen darstellen. Die symbolische Mehrdeutigkeit des Webens, das auf der einen

Seite seit jeher mit Dichten und Texten (zu lat. *textere*: weben, flechten) verquickt ist, auf der anderen jedoch als genuines Bild weiblicher Handarbeit gilt (Greber 150-151), wird hier ebenfalls sinnfällig. Das ovidische Werk bedient sich beider Analogien; mehr noch: Dichtkunst und Textilherstellung werden miteinander – wie in der Forschung wiederholt akzentuiert (Andrae 222, Volk 72, Schmitz-Emans 256) – im Verb *deducere* (*Met.* VI, 69) als Metapher fein gesponnener Geschichten kurzgeschlossen und intertextuell semantisiert¹³.

Ovid beginnt mit der Tapisserie von Pallas, die ganz im Zeichen der göttlichen Hierarchie steht. Ins Zentrum webt die Göttin ihren alten Wettstreit mit dem Meerese Gott um den Namen der Stadt Athen, wobei die Olympier mit Zeus in ihrer Mitte als erhabene Schiedsrichter figurieren. Ein Duell, aus dem Pallas durch das wertvolle Geschenk des Ölbaumes ans attische Volk siegreich hervorging. Vier winzige Eckbilder flankieren das Kernmotiv. Es sind wieder Wettkämpfe der Athene, diesmal aber mit anmaßenden Sterblichen ausgetragen, die für ihre Hybris mit der Verwandlung gebüßt hatten, und Arachne als Exempel dienen sollen. Den Rand des Gewebes schmückt Pallas mit den “friedbringenden Ölzweigen” (*Met.* VI, 101) ihres Baumes. In der metonymischen Signatur schwingt indes auch Siegesgewissheit mit (Vincent 367).

Hat Athene sich selbst sowie Demonstrationen ihrer göttlichen Macht in den Mittelpunkt gerückt, erzählt Arachnes Bildteppich 21 Geschichten über den Missbrauch ebendieser Gewalt. Es geht um Liebschaften von Göttern, die in verwandelter Gestalt sterbliche Frauen zuhauf getäuscht, verführt und vergewaltigt haben (Reinhardt 24-40). Die Schandtaten der eben noch majestätisch thronenden Olympier reihen sich assoziativ aneinander. Dabei sind die Darstellungen von erstaunlicher Lebensnähe und Expressivität. Potenziert wird die verwobene Struktur der Tapisserie durch ihre Rahmung mit Efeuranken, deren Geflecht auf Arachnes Webkunst hindeutet und – nach Hans Bernsdorffs Dafürhalten – künstlerische Souveränität symbolisiert (352). Das Ergebnis ist ein Meisterstück: “Nicht einmal Pallas, nicht einmal der Neid selbst könnte dieses Werk tadeln” (*Met.* VI. 129-30).

Ein Eklat: Athene *Ergane*, die Erfinderin der Webkunst, kann in ihrer ureigenen Profession die sie herausfordernde Sterbliche nicht besiegen. Außer sich zerreißt sie deshalb Arachnes Bildteppich und schlägt ihr mit dem Weberschiffchen mehrfach ins Gesicht. Als die zutiefst getroffene Weberin sich daraufhin erhängen will, verwandelt Pallas sie in eine Spinne:

“Bleib zwar am Leben, aber hänge, Vermessene!” (*Met.* VI, 136) Im nächsten Atemzug wird zudem ihre gesamte Nachkommenschaft verflucht.

Wie in der Forschung reich belegt, repräsentieren die beiden Ekphrasen zwei grundverschiedene Perspektiven und dichterische Stile. Während Athenes theozentrisches Werk den künstlerischen Konventionen der augusteischen Klassik folgt, d.h. Symmetrie, Ponderation, Geschlossenheit (Lausberg 115) sowie eine hypotaktische Struktur zeigt (Vincent 371), sind im anthropozentrischen Gewebe Arachnes Züge der hellenistischen Kunstauffassung unverkennbar. Gemeint sind Serialität und Detailfülle, eine potenziell endlose Parataxe und dezentriert-asymmetrische Organisation der Erzähleinheiten (Vincent 371, Andrae 226, 233).

Die hierarchische Weltordnung, das Gefälle zwischen Gott und Mensch, ist in der Episode von Anfang an greifbar. Albrecht wies auf den generellen Vorsatz von Pallas, ein Exempel zu statuieren, hin (463). Die Initialzündung für sie kommt, als es heißt, Arachne stehe ihr an Ruhm nicht nach. Diese Motivierung kehrt auch in der provokativen Warnung der getarnten Athene zurück. Es stellt sich daher die Frage, was den Ruhm eines Menschen in den Augen einer Gottheit überhaupt so bedrohlich erscheinen lässt?

Ein ideengeschichtlicher Hinweis von Peter von Matt ist hierbei aufschlussreich, erinnert er doch daran, dass der Ruhm für die Griechen “die genuine Form von Unsterblichkeit” (159) gewesen war und sich vom neuzeitlichen Konzept grundlegend unterscheidet: “Aber die antike Kategorie des Ruhms als eines schlechthin höchsten Wertes, der alles Leiden, alles Elend wettmacht, ist in dieser radikalen Eindeutigkeit aus unserer Zivilisation verschwunden” (158). Es spricht nichts dagegen, diese Auffassung auch für das Verständnis Ovids gelten zu lassen, hofft er doch im Nachwort der *Metamorphosen* selbst, durch das Werk im ewigen Ruhm fortzuleben (*Met.* XV, 876-879). Vor diesem Hintergrund scheint die Sorge Athenes eher verständlich. Denn der höchste Ruhm bedeutet ein Stück Unsterblichkeit. Sollte Arachne dies erlangen, würde die Grenze zwischen Gott und Mensch verwischen.

Ballestra-Puech unterstreicht die Paradoxie dieser Grenze, oder im Wortlaut *le passage de l'antagonisme* (406), was gänzlich einleuchtet. Für die Götter ist die hierarchische Trennung der olympischen und der menschlichen Welt essentiell. Jeder von unten kommende Versuch der Grenzüberschreitung wird gnadenlos vergolten. Von oben dagegen scheint dieselbe Grenze durchlässig und eine Vermischung mit Sterblichen zuläs-

sig zu sein. Hierfür bietet der arachneische Katalog ja genug Beispiele. Es handelt sich also in der Tat um eine Passage, die den Durchgang allerdings nur in eine Richtung gestattet.

Hinsichtlich der Metamorphose der Meisterweberin brachte Albrecht die plausible These Heinrich Dörries in die Diskussion ein, derzufolge der Strafcharakter der ovidischen Verwandlungen in der Perpetuierung festgefahrener Verhaltensweisen bestehe (460). In Arachnes Fall sei dies, bejaht Bernsdorff, die Fixierung der Weberin "auf das Spinnen und Knüpfen von Geweben" als "die permanente Verkörperung dieser Haltung" (353). Dieser Auslegung wäre kritisch hinzuzufügen, dass Arachne bereits *vor* ihrer Verwandlung bestraft wird, und zwar weniger mit den Schlägen der Göttin als mit der Zerstörung der einmaligen Tapissérie. Dass die Persönlichkeit der Weberin "im höchsten Maße mit ihrer Leistung identisch" und "daher in dieser tödlich verwundbar" sei, betont Albrecht ja selbst: "Das Zerreißen des Teppichs trifft Arachnes Lebensnerv" (462). Dies ist doch die eigentliche Strafe; hinreichend dafür, sich das Leben nehmen zu wollen. Was also in der Spinnenmetamorphose perpetuiert wird, ist nicht die Webtätigkeit allein, sondern die Strafe selbst¹⁴. Führt man sich die Eigenschaften des Spinnengewebes nochmals vor Augen, wird die implizite Komplexität und Härte dieser Strafe begreiflich.

Erstens ist das Spinnennetz (aus menschlicher Sicht) äußerst fragil, leicht zerstörbar. Und da Arachne weiterhin in der irdischen Sphäre *leben* soll, bedeutet das für sie ein Spinnenlos mit allen Implikationen, u.a. mit der permanenten Gefährdung und Vernichtung ihres Gewebes. Michael Vincent schreibt: "Arachne becomes a spider perpetually weaving a web destined always to be destroyed, endlessly repeating an action of no consequence" (364). Das Spinnennetz wird also zum Symbol einer Strafe, die Arachne in die Nähe des Sisyphos rückt. Damit aber nicht genug. Denn ausgehend von den obigen ästhetischen Ausführungen steht das Spinnennetz für ein hierarchisches Gebilde. Durch ihre Metamorphose in eine Spinne wird die Textilkünstlerin mithin (wiederum implizit) bildhaft zurück in jene von Pallas' zentrischem Teppich repräsentierte, olympisch-hierarchische Ordnung katapultiert, wogegen sie mit ihrem Werk, revoltierte. In diesem "Sündenregister des Himmlischen" (*Met.* VI, 131), dessen Auftakt exemplarisch der Raub Europas durch Zeus in Stiergestalt bildet, wird das Verhältnis von Göttern und Menschen bzw. von Geschlechtern sinnlich nuanciert. Der räuberische, göttlich-männliche Griff nach dem Körper des Sterblichen, genauer: der Frau (Vogel 96),

wird durch Täuschung ermöglicht. Es sollte die Ironie der Tatsache nicht übersehen werden, dass Arachne, die die Intriganz und Verstellung der Götter (Matt 66) ebenso attackierte wie ihre Gewalttätigkeit, durch ihre Verwandlung selbst ins Sinnbild der Täuschung gebannt wird.

Folgt man Szilágyi, ist Arachne als Künstlertyp und schöpferischer Geist paradigmatisch. Ihr Wesen sei die Negation selbst und bestünde darin, die jeweils gültige Weltordnung im Namen einer "als höherrangig verstandenen" (231) zu leugnen:

[E]in solcher Künstler ist der glorifizierte wie ausgestoßene, bekränzte wie zu Tode gehetzte Rebell gegen eine Weltordnung, die er nicht als die Seinige empfindet, welche ihn – so empfindet er – ausschließt, außerhalb derer er allerdings – und dies trennt ihn endgültig und unverzeihlich von dieser Weltordnung – eine andere Welt *kennt* und sich in deren Namen gegen die ihn umgebende wehrt. (231)¹⁵

Die feministische Lesart geht freilich noch weiter, insofern als sie die bei Ovid gegebene olympische Ordnung mitsamt ihrer jungfräulichen Agentin als männlich designiert: "Athena identifies not only with the gods, but with godhead, the cerebral male identity that bypasses the female" (Miller 273). Dementsprechend interpretiert Nancy K. Miller die Strafe Arachnes als eine Reduktion auf Weiblichkeit und Frauenarbeit, die im Bereich des Kreatürlichen und Grobstofflichen verortet wird (286). Arachne wird ihres künstlerischen Vermögens beraubt. Als Spinne kann sie keine textilen Texte, keine ewigen Werke mehr schaffen, Ruhm im Sinne der Antike zu erlangen. Sie bleibt im Netz der Vergänglichkeit gefangen.

Ausblicke in die Moderne

Es folgen nun drei Skizzen von Narrativen über hermetische Welten, die den Topos der Gefangenschaft nicht minder anschaulich illustrieren. Die Metapher des Spinnnetzes steht in der Moderne ebenfalls für fallenartige Machtsituationen, in denen sich männliche Figuren verfangen. Wie bereits in der Arachne-Erzählung ist das textile Paradigma, das Spinnen von Fäden und Geweben, in allen Beispielen prägnant, wird aber stellenweise – dem jeweiligen Stand der lebensweltlichen Technisierung gemäß (Friedrich 228) – von elektrischen Netzwerken bzw. dem Modell

der Maschine überlagert. Die Schauplätze sind ein Pariser Hotelzimmer um das *Fin de Siècle*, eine amerikanische Irrenanstalt in der Nachkriegszeit und eine argentinische Gefängniszelle in den 1970er Jahren. Eine detaillierte Zusammenschau der Texte erfolgt im Anschluss.

Die Spinne

Die phantastische Kurzgeschichte Hanns Heinz Ewers', *Die Spinne* (1909), dreht sich um Richard Bracquemont, einen jungen Mann, der aus Verdun nach Paris kommt, um Medizin zu studieren. Aus der Rahmenerzählung geht hervor, dass er ein Hotelzimmer bezieht, wo sich an drei Freitagen hintereinander drei Gäste auf gleiche Weise erhängt hatten: am Haken über das Fensterkreuz. Der ermittelnde Kommissar und die Hotelbesitzerin stehen vor einem Rätsel. Weniger, um bei der Aufdeckung der mysteriösen Fälle zu helfen, als bei freier Kost und Logis in der fremden Stadt Fuß zu fassen, quartiert sich der Studiosus ins Zimmer ein und beginnt ein Tagebuch zu führen.

Außer der Tatsache, dass sich alle drei Todesfälle Freitag abends zwischen fünf und sechs – also zur Stunde der Höllenfahrt Christi – ereignet haben, fällt ihm zunächst nichts auf; nur die junge Frau Clarimonde von der gegenüberliegenden Straßenseite. Sie ist blass, schwarzhaarig, mit kleinen spitzen Zähnen, stets schwarze Handschuhe und ein lila getupftes schwarzes Kleid tragend. Den ganzen Tag arbeitet sie am Spinnrocken: "Es sieht seltsam aus, wie die schmalen schwarzen Finger, schnell, scheinbar durcheinander, die Fäden nehmen und ziehen – wirklich, beinahe wie ein Gekrabbele von Insektenbeinen" (120). Aus der gegenseitigen Beobachtung entsteht eine merkwürdige Romanze. Sie erschöpft sich in einem stummen Spiel am Fenster: in der gleichzeitigen Performanz rascher, identischer Bewegungsfolgen, die Bracquemont telepathisch zu kontrollieren wähnt. Das Körperspiel nimmt ihn gänzlich in Besitz. Zugleich geht die wachsende Attraktion mit einer Angst einher, die für ihn "etwas seltsam Bezwingendes, merkwürdig Wollüstiges hat" (127). In der Webarbeit der Frau meint er nunmehr Gestalten zu erkennen, wobei er dies mehr erspürt als wirklich sieht.

Es sind wunderliche Muster in ihrer feinen Arbeit, Fabeltiere, merkwürdige Fratzen. Übrigens – was schreibe ich da? Richtig ist, dass ich gar nicht sehen kann, was sie eigentlich spinnt; viel zu fein sind die Fäden. Und doch fühle ich, dass ihre Arbeit genauso ist, wie ich sie sehe – – wenn ich die Augen schließe. (127)

Die Augen verlieren ihre Dominanz nach und nach an die um die Frau kreisende Phantasie. Die – für das panoptische Gefüge typische – Internalisierung der Überwachung ist der Situation ebenfalls eigen. Als Bracquemont eines unheimlichen Freitagabends mit dem Kommissar ausgeht, fürchtet er daher die Vorwürfe der Spinnenfrau und stimmt sie später mit Treueversprechen und Küssen an die Fensterscheibe versöhnlich. Das taktile Prinzip verdrängt zunehmend das Visuelle. Bald darauf realisiert der Protagonist, inzwischen “durchdrungen von ihr bis in die letzte Fiber” (131), dass nicht – wie gedacht – er die gespielten Bewegungen erfindet, sondern Clarimonde: Sie initiiert, er ahmt nach¹⁶. So lässt sie ihn wie eine Marionette den Telefondraht durchschneiden. Das technische Netz, welches den Mann hätte retten können, wird außer Kraft gesetzt.

Als Bracquemont nicht einmal mehr seiner Feder Herr ist, wird ihm das Verhängnis vollends klar, doch ist er gedanklich wie körperlich gleichermaßen unfähig, sich aus dem Bann zu lösen: “Ich weiß, ich [...] werde mich erhängen: *nicht davor fürchte ich mich*. [...] Aber etwas, irgend etwas anderes ist noch da – *was hernach kommt*” (136). Mit letzter Kraft sucht er sich schreibend vom Fensterkreuz, wo bereits der Strick hängt, fernzuhalten. Die letzten Zeilen füllt er mit dem Einzigen, was ihm noch einfällt: seinem Namen.

Im nüchternen Protokollton erfährt der Leser hierauf, wie der Kommissar die Leiche mit angstverzerrtem Gesicht und einer zerbissenen Spinne im Mund findet. Als er nach dem Lesen des Tagebuchs das gegenüberliegende Haus inspiziert, stößt er allerdings auf seit langem unbewohnte Räume.

Einen Wink, worin das Entsetzliche, dem Tod folgende Ereignis bestanden haben mochte, gibt – als vorausdeutendes *mise en abyme* – ein vom Mediziner zu Anfang beobachtetes Schauspiel im Hotelhof: eine Spinnenhochzeit im Radnetz, die für den Bräutigam tödlich endet, indem er vom Weibchen ausgesaugt wird. Eine vampirische Praxis der Clarimonde suggeriert auch ihr Name und Erscheinungsbild¹⁷. Im Gegensatz aber zu den früheren Fällen geht die Spinnenfrau diesmal selbst mit zugrunde. Das Klischee des männerfangenden Vamps wird dadurch

zwar geringfügig unterlaufen, ohne jedoch an Kernzügen wie dem Wollüstigen, Teuflich-Dämonischen und Manipulativen einzubüßen. Die feinen Fäden der *femme fatale* sind alles andere als fragil. Ihre Reißfestigkeit exponiert die Stärke jener unsichtbaren Macht, die über Körperlichkeit entstehen und geübt werden kann. Das Netz der Spinne ist Liebesnest und Todeszelle in einem, der Mann darin Beute; soweit zumindest die Oberfläche.

Was Ewers Novelle Spannkraft verleiht, liegt in der Psychologisierung Bracquemonts. Der Student ist sich dessen bewusst, dass seine Erlebnisse einer sachlichen Prüfung nicht standhielten. Das Rationale in ihm, was eine "vernünftige Basis" (125) der Beziehung in Form eines persönlichen Treffens erwägt, kommt allerdings nicht gegen das Andere, Irrationale an. Lieber willigt er in die Täuschung ein, als dem Dunklen zu begegnen, das er auf der gegenüberliegenden Straßenseite, auf Seiten des Weiblichen, vermutet.

Ich kann doch einfach Hut und Mantel nehmen und hinunter gehen [...]. An der Türe ist ein kleines Schild, darauf steht Clarimonde – [...] Dann klopfte ich und dann – [...] ich kann mir durchaus kein Bild machen, was dann weiter kommen soll. Die Türe öffnet sich, das sehe ich noch. Aber ich bleibe davor stehen und blicke hinein in ein Dunkel, das nichts, aber auch gar nichts erkennen lässt. [...] Nur dieses schwarze und durchdringliche Dunkel. Mir ist manchmal, als ob es eine andere Clarimonde gar nicht gäbe, als die ich dort am Fenster sehe und die mit mir spielt. (126)

In dieser Vorstellung fehlt es am Gegenüber bzw. scheint sich das, was Bracquemont dort erwartet, gar nicht außen zu befinden, sondern hinter einer Tür – im Inneren. 'Clarimonde' als Schild an dieser Tür ist ein Zeichen ohne außenweltliche Entsprechung. Worauf ihr Name referiert, auch das hat der Held erfasst, liegt in seiner inneren Realität, in seiner wollüstigen Angst – oder genauer: in der Angst vor Wollust. Die Vision der Tür in die Dunkelheit taucht in der Novelle noch einmal auf, und zwar als Bracquemont begreift, dass nicht er, sondern Clarimonde die Spiele beherrscht. In diesem Moment erkennt er aber auch, dass er sich davon lösen könnte, indem er einfach *hinausgeht*: "wenn ich jetzt hinausgehe, bin ich gerettet; [...] Einen Augenblick war Paris stärker als Clarimonde" (132).

Mit anderen Worten geht es hier um die Unfähigkeit, aus *sich* selbst herauszugehen, die schöne, sinnliche Stadt Paris zu erobern. Die psycho-

analytische Lesart würde dies stützen, insofern als sie die Spinne als Sinnbild des weiblichen Genitales und das Spinnengewebe als das der weiblichen Schambehaarung deutet (Abraham 234). Clarimondes Netz ließe sich demnach als Chiffre der Beklemmung eines jungen Mannes verstehen, der sich in der Fremde und vor dem Fremden, dem Weiblichen und Erotischen unbewusst fürchtet – und im Wahnsinn endet¹⁸. Fleischeslust und Irrationalität schlagen der Vernunft, die ironischerweise durch einen angehenden Mediziner vertreten ist, ein Schnippchen.

Abermals mit Foucault gedacht, wäre zuletzt das Moment der Diskursivierung der Sexualität zu beachten (*Wille* 31), wie nämlich Bracquemont unterdrückte Lüste einerseits begierig ausbuchstabiert, im wahrsten Sinne choreographiert, andererseits aber auch gegen die Angst vor dem unheimlichen Gewebe Clarimondes mit der Feder ankämpft. Die Verteilung der Requisiten – Feder/Mann resp. Gewebe/Frau – spricht Bände. Eine althergebrachte geschlechertypologische Symbolik klingt in ihr an: “[d]er Männertraum vom unerhörten Gerät, vom perfekten, wenn auch versteckten, vom jederzeit einsatzbereiten, allen andern triumphal überlegenen Gerät” (Matt 90) und als dessen Pendant “das weibliche Phantasma vom unerhörten Gewebe” (91), welches bereits im Arachne-Mythos eine beispielhafte Realisierung erfuhr. Diese gegenderte requisitorische Opposition spielt in Keseys Freiheitsparabel ebenfalls eine wichtige Rolle.

Einer flog über das Kuckucksnest

Noch signifikanter als bei Ewers erscheint das Dispositiv des Wahnsinns in Ken Keseys *One flew over the cuckoo's nest* (1962). Erzählt wird der Roman aus der Perspektive des *Chief Bromden*, Bewohner einer psychiatrischen Anstalt seit über 15 Jahren. Er ist paranoid schizophran, leidet unter Verfolgungswahn und Halluzinationen. Er glaubt an ein unsichtbares, alles durchdringendes System, die ‘Genossenschaft’ (*Combine*), welche die Anpassung der Systemelemente – der Menschen – an ihre Umgebung durch Kontrolle und Manipulation gewährleistet, um die Gesellschaft als eine reibungslos funktionierende Maschinerie in Gang zu halten. Auch ‘weiß’ der Häuptling längst über das Kontrollgerät Bescheid, das jedermann frühzeitig installiert wird. Da er sein Leben lang ignoriert wurde und sich darum konsequent taubstumm stellt, wächst ihm

mit der Zeit eine Unsichtbarkeit zu, die ihm Einblicke hinter die Kulissen gestattet. Das Leben in der Anstalt empfindet er als eine Spiegelung der Außenwelt.

Doch ist es durchaus im Sinne der Therapeuten die "kleine Welt Drinnen" als "einen maßstabgerechten Prototyp der Welt Draußen" (*Kuckuck* 58) zu gestalten, wohin die von ihren Normabweichungen geheilten Patienten entlassen und als vollwertige Bürger wieder eingegliedert werden sollen. Für die geistige Gesundung reichen Beichten unbewusster Ängste nebst Diskussionen sowie Psychopharmaka nicht immer aus. Zur Not werden Elektroschock-Therapien und Lobotomien vorgenommen. Zu letzteren kommt es auf der von Miss Ratched geführten Station nur selten. Denn *Big Nurse*, die Große Schwester hat es in der Kunst, etwas der Umgebung anzupassen ("adjusted to surroundings", *Cuckoo* 25), zur Meisterschaft gebracht.

Practice has steadied and strengthened her until now she wields a sure power that extends in all directions on hairlike wires too small for anybody's eye but mine; I see her sit in the center of this web of wires like a watchful robot, tend her network with mechanical insect skill, know every second which wire runs where and just what current to send up to get the results she wants. (*Cuckoo* 25-26)

Neben dem Bild der unsichtbaren Drähte fühlt sich der medikamentös ruhig gestellte Bromden beständig an eine einst besichtigte Spinnerei erinnert, wo der umherrieselnde Baumwollflaum sich wie ein Nebelschleier auf das mechanische Treiben zu legen schien: "and the whole thing webbed with flowing white lines stringing the factory together" (36). Der Nebel reißt bei der Ankunft McMurphys, eines Spielers und Rebellen, der für Ratched zu einem Kontrahenten von Gewicht wird und das Leben der Station grundlegend verändert. Wir wollen uns an dieser Stelle darauf beschränken, die Natur des Netzwerkes zu kommentieren, dessen Mitte spinnenartig die Große Schwester besetzt (Link 147).

Es ist dies ein komplexes Geflecht, in dem sich diskursive wie nicht-diskursive Strategien verdichten, welche McMurphy erst allmählich im vollen Umfang erfasst. Über das Nicht-diskursive erfährt der Leser vieles aus Bromdens Gedankenstrom; Hintergründe, die außer dem Neuankömmling allen Patienten bekannt sind. Dazu gehört z.B. die Entscheidungsmacht der Schwester über den Faktor Zeit, über die Entlassung von Eingewiesenen wie McMurphy. Ihre unendliche Geduld

illustriert u.a., dass sie an der idealen Besetzung ihres Kernstabes – bestehend aus einem hörigen Arzt und drei afroamerikanischen Jungen, mit denen sie auf “einer Hochspannungs-Wellenlänge des Hasses” (*Kuckuck* 37) verbunden ist – jahrelang arbeitete. Ferner entscheidet Ratched über den Einsatz der besagten Therapiemaßnahmen.

Sie kontrolliert aber nicht nur Zeit, Personal und Patientenkörper, sondern auch den Raum, um den mit McMurphy regelrechte Duelle ausgefochten werden. Diese gipfeln seinerseits im wiederholten ‘versehentlichen’ Einschlagen der stets blankgeputzten und deshalb ‘unsichtbaren’ Scheiben jenes Glaskastens, in dem Ratched tagsüber sitzt und die Station wie “ein vollkommenes Auge der Mitte” (Foucault, *Strafen* 224) überblickt. Die panoptische Anordnung gibt ein weiteres Indiz für die zentrische Natur ihrer zwar sichtbaren, aber uneinsehbaren Macht (258) ab, die das Glas weiter potenziert und um Rigidität und Kälte erweitert. Denn trotz ihres üppigen Busens wird die Große Schwester als völlig asexuell charakterisiert: “a woman who denies her essential femaleness in order to exercise power over men” (Vitkus 77), “who controls the process of turning men into machines” (65).

Im Umgang mit Patienten hat sie hocheffektive diskursive Strategien entwickelt, die der psychologisch bewanderte Patient Harding gekonnt analysiert: “She doesn’t need to accuse. She has a genius for insinuation” (*Cuckoo* 57). Bezeichnend ist, dass Hardings filigrane Hände bei dieser Aussprache wie weiße Spinnen aus dem Schoß hervorzukriechen scheinen, was die meisterhafte Art der Schwester, “die zitternde Libido bloßzulegen” (*Kuckuck* 83) nochmals unterstreicht. Insgesamt kommt Ratched’s subtile Redekunst gänzlich ohne direkte Anschuldigungen aus; sie zehrt von suggestiven Fragen, skeptischen Gesten und Blicken, dem Schüren von Ängsten, Schuldgefühlen, von Demütigung, Infantilisierung und Bevormundung. Ihre Rhetorik spiegelt sich auch in der Physiognomie – in den sich spitzenden Puppenlippen – wider: “She becomes a parody of a nurturing, protective mother” (Vitkus 78).

Zur Bedingungsmatrix der von *Big Nurse* symbolisierten Machtmaschinerie gehört nicht zuletzt die Dressur der Patienten, sich gegenseitig zu beobachten. Mit McMurphys Auftritt wird das eingespielte Beziehungsnetz dynamisiert, seine Elemente im Machtfeld umverteilt, seine spinnengleiche Ikone unwiderruflich – und pathetischerweise zum Preis des Todes des Helden – destabilisiert. “Die Erlöserfigur McMurphy gilt es am Ende zu opfern, damit Bromden seine Freiheit gewinnen und

McMurphy durch Bromdens Erzählung zu unsterblichem Ruhm gelangen kann“ (380), lautet Joseph C. Schöpps Fazit.

Was an Kesey's harscher – und hinlänglich als frauenfeindlich kritischer – Dichotomie der Geschlechter frappiert, ist vorerst zweierlei: Einmal Ratcheds Platzierung in der Domäne der Technik, nämlich als eine roboterhafte Spinne inmitten ihres Drahtnetzes. Kontrapunktisch hierzu wird McMurphy als kräftiger Naturbursche geschildert. Mithin erfolgt eine Inversion traditioneller Geschlechterzuordnungen (Ortner), die jedoch nicht ohne Einschnitte zu haben ist. Denn: Während der ‘natürliche’ Rebell weiterhin vor Männlichkeit strotzt, wird die ‘technisierte’ Frau *in toto* ausgehöhlt und auf eine vollbusige Karikatur reduziert. Ratcheds Weiblichkeit und Verwundbarkeit werden nur in einer einzigen Szene – dort allerdings wörtlich – greifbar, und zwar als McMurphy sie überfällt, ihre Uniform aufreißt und die halbnackte Schwester zu würgen beginnt. Am Kulminationspunkt der Geschichte scheint “[s]eine Waffe gegen Angst und Autoritätsgläubigkeit” längst nicht mehr “das Lachen, das Spiel” (Ulrich 641) zu sein, wie zu Beginn. Vielmehr zeugt diese vom männlichen Patientenkollektiv seit langem ersehnte sexuelle Attacke (Vitkus 82) vom Glauben an ebenjene Waffe, die Harding von vornherein empfahl – “man has but *one* truly effective weapon against the juggernaut of modern matriarchy, but it certainly is not laughter” (Cuckoo 64) –: an das “Membrum virile als [das] Waffenwerkzeug schlechthin” (Matt 90). Als einzig wirkungsvolle Waffe gegen das unerhörte Gewebe der Großen Schwester kommt nur das unerhörte Gerät McMurphys infrage. Bloß scheint das System inzwischen auch den Mann *in natura* infiltriert zu haben. Seinen letzten Gang zum Glaskasten tritt er bereits mit den “mechanischen Gesten” (*Kuckuck* 336) eines Maschinenmenschen an. Als Roboterspinne, in deren Netz sich der Protagonist heroisch verfängt, ist *Big Nurse* ein Wappentier der kapitalistischen Nachkriegsgesellschaft der USA – der *Combine*, deren Repressivität im psychiatrischen Mikrokosmos zutage tritt.

Der Kuss der Spinnenfrau

Manuel Puig schreibt in *El beso de la mujer araña* (1976) quasi den Gegenentwurf zu Kesey's Großer Schwester, eine menschliche sinnliche Spinnenfrau, und entfaltet das Thema der sexuellen und politischen

Befreiung vor dem Hintergrund argentinischer Militärdiktaturen (Rodiek 338, Levine 256). Der Roman spielt im Wesentlichen in einer Gefängniszelle, die sich der homosexuelle Luis Alberto Molina, verurteilt wegen Verführung Minderjähriger, und der politische Gefangene Valentín Arregui Paz teilen. Der rein dialogisch konzipierte Text hält die Geschichte ihrer Beziehung fest und wird von wissenschaftlichen Fußnoten über die Homosexualität begleitet.

Der Plot lebt von Molinas Liebe zum Kino, denn er hat das Talent, Filme auf anschaulichste Weise nachzuerzählen. Er bevorzugt sentimentale Liebesfilme aus dem Hollywood der 1940er Jahre. Obschon primär zur Realitätsflucht und abendfüllenden Zerstreuung gedacht, wird damit eine permanente Gesprächsgrundlage geschaffen. Für den Hedonisten Molina sind politische wie sozialpsychologische Implikationen der Filme gleichgültig, er konzentriert sich ausschließlich auf ihre Ästhetik. Dies führt zu Diskussionen mit dem radikalen Marxisten und Intellektuellen Valentín, der um der sozialen Revolution willen Liebe und Sinnesfreuden hinten anstellt und vor einem 'Leben für den Augenblick' warnt: "Es kann eine Sucht werden, sich aus der Wirklichkeit fortzustehlen, wie eine Droge"¹⁹ (*Kuss* 85). Huldigt der Eine dem Kitsch, Gefühl und Sinnlichkeit der Bilderwelt, plädiert der Andere für politisches Bewusstsein und höhere Ziele. Mithin dienen die eingebetteten Filmresümees "als Folie, vor der sich die Protagonisten diskutierend definieren" (Rodiek 339). Was der Revolutionär jedoch nicht weiß, ist, dass sein Zellengenosse ihn um den Preis der Freilassung hätte ausspionieren sollen. Obschon Molina sich früh dagegen entschließt, spiegelt er der Gefängnisleitung weiterhin Gefügigkeit vor. Christoph Rodiek beleuchtet das Vorgehen wie folgt: "Er täuscht Valentín, insofern er sich bereit erklärt hat, ihn im Auftrag des Gefängnisdirektors auszuhorchen; er täuscht den Gefängnisdirektor, insofern er den zum Freund gewordenen Zellengenossen de facto *nicht* verraten wird" (338). In der praktizierten List fällt ein Grundzug der Spinnensymbolik mit einem Kernelement der geschlechterdifferenzierten Intrigenästhetik zusammen (Matt 36). Molinas (Spinnen-)Frausein wird evident.

Als man den Widerstand Valentíns durch die Vergiftung seiner Mahlzeiten zu brechen sucht, zögert sein Zellengenosse nicht, den Kranken zu pflegen. Neben der gegenseitigen Zuneigung entwickelt sich zwischen ihnen auch sexuelle Intimität. Vor seiner Freilassung erklärt sich Molina, wiewohl weiterhin unpolitisch (Martínez), bereit, eine Nachricht an die Guerilla zu übermitteln; eine Aktion, bei der er – ganz wie ein

Leinwandstar – umkommen wird. Als sie sich zum Abschied (das erste Mal) küssen, nennt ihn Valentín – inspiriert durch die metamorphotische Pantherfrau des ersten Filmplots²⁰ – eine Spinnenfrau, die die Männer in ihrem Netz einfängt. In diesem für den Roman zentralen intermedialen Bezug, welcher den Fluch der Verwandlung sexuell erregter Frauen in Panther mit einem Teufelspakt begründet, wird ein weiterer Topos von gefährlicher Weiblichkeit – die Dämonen- und Teufelsnähe – freigelegt und der Spinnenmetapher diskret untergeschoben.

Arregui wird zum Schluss fast zu Tode gefoltert und deliriert nach einer Morphiumspritze über den Freund. In diesem – von der Freudschen Verschiebung und Verdichtung geprägten – Traum besetzt Molina gleich drei Rollen: die eines verinnerlichten Gesprächspartners, der zwar den Namen von Valentíns ehemaliger Geliebten trägt, sich jedoch durchgehend der Sprache Molinas bedient (Rodiek 342); die einer verführerischen Insulanerin, wobei die Insel bereits als Metapher der Gefängniszelle geprägt wurde (*Kuss* 261); drittens tritt er als divenhafte Spinnenfrau auf, aus deren Unterleib und Hüften strickartige Fäden hervorkommen, die den Träumenden halb eckeln, halb reizen. Endlich ist es auch die Spinnenfrau, die Valentíns Hunger zu stillen hilft: “die Spinnenfrau wies mir mit dem Finger einen Weg in den Urwald, und jetzt weiß ich nicht, was ich zuerst essen soll von all den Dingen, die ich gefunden habe”²¹ (*Kuss* 298). Der Hunger verfügt über eine allegorische Sinnschicht: wie schon die Netzfäden – die im Sinne der Psychoanalyse männlich-genitale Bedeutung haben (Abraham 234) – verweist auch dies auf Sinneslust, die der Revolutionär vormals für sekundär erklärte. Auf welcher umfassenden Art Molina Valentíns Innenwelt durchdringt, verdeutlicht sich zum einen in der Entfaltung der homoerotischen Allegorie der Spinnenfrau (Rodiek 349), zum anderen in der innertextuellen Verwobenheit des letzten Dialogs.

Im Gegensatz zu den vorigen Textbeispielen fällt bei Puig das Spinnennetz mit keinem panoptischen Schema zusammen. Molina als Spinnenfrau nimmt niemals die symbolische Mitte einer Überwachungs-maschine ein. Vielmehr ist er selbst ein Objekt der Beobachtung, das sich durch sein normwidriges Selbstverständnis ohnedies an der Peripherie der Gesellschaft – gleichsam in der Fußnote (Levine 257-261) – befindet.

Selbst der Schauplatz ‘Gefängnis‘ ist bei Puig eher von vorpanoptischer Prägung. Zwar verfügt es über eine zentrale Kontroll- und Machtstelle, die die Häftlinge objektiviert und instrumentalisiert. Doch wird in ihm kein permanenter Sichtbarkeitszustand errichtet. Dagegen

sind die Funktionen des Kerkers – “einsperren, verdunkeln und verbergen” (Foucault, *Strafen* 257) –, dessen Dunkel Geheimnisse zulässt und das Verschwindenlassen von politischen Gefangenen (Levine 208) wie Arregui begünstigt, eindeutig erkennbar.

Letzterer verinnerlicht in seiner Haft weniger die Überwachung als die Folter: “Ich bin gefoltert worden und habe nichts gesagt [...], aber in mir habe ich einen anderen Folterer”²² (*Kuss* 192). Schleichend wächst seine “kalte Angst vor dem Tod” (*Kuss* 194). Bei jeder Hoffnung auf Gerechtigkeit, Gott oder Beistand durch Geliebte, entsteht in ihm eine Leere, die in der luziden Metaphorik des Gläsernen beschrieben wird: “das leere Gehirn, der gläserne Schädel, vollgestopft mit Heiligen- und Hurenbildern, jemand wirft das arme gläserne Hirn gegen die schmutzige Wand, das gläserne Hirn zerbricht, alle Bilder fallen heraus”²³ (*Kuss* 185). Die Spinnenfrau und ihre sentimentalischen Bilder füllen letztlich diese Leere aus.

Zusammenschau und Konklusion

Im Vergleich der Beispiele werden sowohl gemeinsame Muster als auch Unterschiede in der dichterischen Funktionalisierung der Spinnennetzmetapher greifbar. Das Netz zeigt sich als komplexes, sich diachron wandelndes Geflecht.

Bezüglich dargestellter Hierarchien und literarisch modellierter Kräfteverhältnisse ist eine Vielfalt festzustellen. Ovids Arachne stellt die geborene Künstlerin dar, die sich am Göttlichen zu messen wagt, die Feuerprobe besteht, doch zum Untergang verurteilt ist. Das Spinnendasein als Strafe kann vor der bioästhetischen Folie als nicht endende Vergeltung, hierarchische Fixierung und Festschreibung ihrer Sterblichkeit begriffen werden. Am Anfang des 20. Jahrhunderts präsentiert Ewers im schauerliterarischen Duktus einen vereinzelt Studiosus, dessen Ich nicht mehr Herr im eigenen Hause zu sein scheint: So entpuppt sich die imaginierte, vampirische Clarimonde mitsamt ihrem Netz als Chiffre einer beklemmenden Angst vor der eigenen Sexualität, die er diskursiv zu bewältigen sucht. Ebenfalls im Dispositiv der Sexualität bewegt sich Puig, insofern er die Rolle der Spinnenfrau mit einem homosexuellen Helden besetzt. Durch Molinas Filmerzählungen verwandelt sich der linksextreme Valentín allmählich die Gefühlswelt des Anderen an und entwickelt eine tiefe Zuneigung zu ihm. Das Gewebe der Spinnenfrau ist hier von inner-

textueller und allegorisch-homoerotischer Natur. Zwischen den Wänden einer Irrenanstalt situiert schließlich Kesey seine wachsamen Roboterin, *Big Nurse*. Wie sie aus der Mitte ihres Drahtnetzes die Umgebung manipuliert, soll die heilsam nivellierende Funktionsweise der US-amerikanischen Nachkriegsgesellschaft *en miniature* abbilden. Von den ausgearbeiteten Bedingungen ihrer Macht wäre die ausgefeilte Rhetorik listiger Indirektheit hervorzuheben. Bleibt festzuhalten, dass die hierarchische Struktur des Spinnennetzes sich auch in literarischen Werken, die es zu ihrem Gegenstand machen, zum Vorschein kommt. Zugleich aber gehört das Aufbegehren gegen die jeweils geltende Ordnung selbst um den Preis des Lebens seit Ovids Arachne zu den poetischen und poetologischen Grundmustern von Spinnennetztexten.

Die traditionelle Verknüpfung von Frau und Spinne lässt sich besonders anhand der modernen Beispiele weiter ausdifferenzieren. Es scheint bemerkenswert, dass die Protagonistinnen dem weiblichen Geschlecht entweder bloß rein imaginär, rein körperlich oder rein psychologisch zugehörig sind – und damit das pankulturelle Bild der Frau auf wenige Aspekte zuspitzen, u.a. auf Verführung (Ewers, Puig), Bevormundung (Kesey, Puig) Diabolie (Ewers, Kesey) und List (alle), die allesamt eine Form der Kontrolle darstellen, wohingegen es bei Arachne gerade um Kontrollverlust ging.

Das *tertium comparationis* von Spinne und Frau variiert ebenfalls und reicht von der Spinnfähigkeit bis zur Erzähl- oder Redeweise, die – wie bereits angemerkt – symbolisch seit jeher miteinander verknüpft werden. Die Diskurse von Spinnenfrauen vermögen ihr Publikum zu berühren bzw. sich des (männlichen) Gegenübers zu bemächtigen. Allen Werken ist das Kompositionsprinzip des *mise en abyme*, d.h. das Moment der Selbstbespiegelung eigen: man denke hierbei an die Ekphrasen bei Ovid, die Kreuzspinnenhochzeit bei Ewers, an Kesseys Metapher der Drahtnetzspinne und Puigs Filmresümees. Zudem wird die Bildlichkeit des Spinnennetzes als „Signatur des Unscheinbaren“ (Kaminski 84) in modernen Diskursen von der Symbolik des Gläsernen überlagert, die wiederum mit Fragilität und der drastischen Verringerung der Freiheitsgrade korrespondiert. So platziert Ewers seine Spinnenfrau hinter einem Fenster, Kesey die seine in einem panoptischen Glaskasten und Puigs Held visioniert einen Schädel aus Glas.

Ich komme zum dritten Aspekt und zum Schluss. Die sowohl kulturhistorisch als auch ästhetisch fassbare Relevanz der Taktilität und

Materialität des Spinnennetzes macht es zu einem Sinnbild der Immanenz und eines durch Sterblichkeit gekennzeichneten Lebens (*zoë*). (Karafyllis 3) Diese Immanenz berührt in Arachnes Geschichte noch das Transzendente – also den “Bereich der Ideen, Werke und Taten, der im antiken Begriff des *biós* aufschien und auf die Ewigkeit gerichtet war” (ebd.). Arachnes Hybris und Revolte gründet sich – mit Szilágyi argumentierend – darauf, dass sie eine andere Welt, eine andere Ordnung, einen anderen Maßstab kennt. Bevor ihr Meisterwerk zerstört wird und fragilen Texturen weicht, scheint darin das Ewige auf. Was für andere Welten kennen aber die Helden der Moderne?

Ewers ohnmächtiger Medizinstudent scheidet aus dieser Betrachtung ganz aus, bleiben also Keseys und Puigs systemkritische Figuren zu befragen. Glaubt man Schöpp, gelangt in Keseys Freiheitsparabel die “Erlöserfigur McMurphys [...] durch Bromdens Erzählung zu unsterblichen Ruhm” (380). Vitkus dagegen weist zurecht darauf hin, dass das sozialkritische Potenzial des Werkes sich durch die starren Geschlechterzuweisungen und die mythische Erhöhung McMurphys erheblich verringert (77). “The male myth that unites the men gathers them together against a common enemy, but surprisingly this enemy is not the Combine – it is women” (84). Man muss dem gar nicht zustimmen, um zu sehen, dass der Spieler McMurphy keine wirkliche Alternative zur ‘Genossenschaft’ kennt.

Bei Puig findet man eine weitaus subtilere Anordnung vor. Valentín schwebt eine soziale Revolution vor, ein Dasein in Gleichheit, Freiheit und Würde. Er verabscheut jede Form der Unterwerfung, aber auch der Unterwürfigkeit. Molina hingegen ist dienst- und opferbereit, denn dies entspricht seiner (weiblichen) Identität. Dass sein Selbstverständnis als Frau und sein Leben mit dem Stigma der Homosexualität ebenfalls als eine radikale Form des Widerstandes – nämlich gegen bürgerliche Normen, das kapitalistische System und die geltende Biopolitik – betrachtet werden kann, geht lediglich aus dem wissenschaftlichen Paratext hervor. Puigs Protagonisten überzeugen und erlösen sich keineswegs gegenseitig. Doch es entwickelt sich eine Beziehung, über deren Wert Valentín sich im Klaren ist.

Nach diesem kleinen Korpus über die Moderne zu urteilen, wäre freilich gewagt. Dennoch lassen die hier befragten Figuren eine massive Verschiebung der Perspektive in Richtung Körper, Körperlichkeit und Immanenz erkennen. Der Bereich der Ideen, Werke oder Taten, die sich

auf Bleibendes, Ewiges richten, kommt *in summa* kaum zum Tragen. Puigs Revolutionär bringt das moderne Gefühl auf den Punkt: “Im Leben eines Menschen, ob es kurz oder lang ist, ist alles provisorisch. Nichts ist für immer”²⁴ (*Kuss* 275).

Wenn mit anderen Worten das Provisorische das einzig Dauerhafte darstellt, scheint das Spinnennetz hierfür die perfekte Metapher zu sein. Im Bild des Gewebes blitzt ein Hiatus zwischen Immanenz und Transzendenz sowie zwischen *bios* und *zoë* auf, der einen Kommentar zur menschlichen Existenz zu leisten vermag. In Hannah Ahrendts prägnanten Worten wäre dies:

Mortalität liegt in dem Faktum beschlossen, dass dem Menschen ein individuelles Leben mit einer erkennbaren Lebensgeschichte aus dem biologischen Lebensprozess heraus- und zuwächst. Diese individuelle Lebensgeschichte unterscheidet sich von allen anderen natürlichen Prozessen dadurch, dass sie linear verläuft und so den Kreislauf des biologischen Lebens gleichsam durchschneidet. Sterblich sein – das heißt in einem Universum, in dem alles im Kreise schwingt und Anfang und Ende immerfort dasselbe sind, einen Anfang haben und ein Ende und daher in die ganz und gar ‚unnatürliche‘ Form einer geradlinigen Bewegung gebannt sein. (29)

Die ‘im Kreise schwingende’ Ordnung wurde bereits vor Jahrtausenden mit dem Bild der aus sich selbst heraus schöpfenden Spinne und ihres Gewebes assoziiert. In den besprochenen, ‘netzgewirkten’ Texten schienen wiederum Lebensgeschichten, Bio-graphien auf, die den Radialfäden des Radnetzes gleich die kreisförmige Ordnung des Lebens auf exemplarische Weise durchschneiden und zur Besinnung über die Differenz zwischen Leben (*bios*) und Leben (*zoë*) sowie zwischen Ewigkeit und Unsterblichkeit anregen.



- 1 Für Diskussionen und Anregungen danke ich den Teilnehmern des germanistischen Doktorandenkolloquiums am Karlsruher Institut für Technologie, insbesondere Dominik Schrey. Ferner bin ich Alexander Friedrich, Sergiusz Michalski, Martin Miersch und Udo Reinhardt zu Dank verpflichtet, mir ihre Arbeiten zugänglich gemacht zu haben.
- 2 Nach Redaktionsschluss erschien Sebastian Gießmanns Monographie über die Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke, in der der Spinne und ihrem Gewebe ein umfangreiches Kapitel gewidmet wird (52-115).
- 3 Im Vergleich zu Naturvölkermärchen konstatiert Rieken in der christlichen Tradition auch eine für den Zivilisationsprozess charakteristische Entfremdung von der Natur: “Die zunehmende Distanz zeigt sich ganz elementar am Schritt von der konkreten zur abstrakten Ebene und darüber hinaus an der anthropozentrischen Perspektive, der zufolge die Eigenschaften des Spinnennetzes ausschließlich an menschlichen Maßstäben gemessen werden, wodurch es als fragil und nichtig erscheint” (116).
- 4 Ballestra-Puech verweist insbesondere auf Agnes Miegel, Hélène Cixous, Grace Hallworth (362).
- 5 Als Beispiele mögen dienen: Illustrationen der ovidischen Arachne-Geschichte (vgl. die Ikonographische Datenbank des Warburg Instituts), frühneuzeitliche Embleme und Allegorie-Darstellungen des Tastsinns, Paolo Veroneses *L’Industria* (1575-77) in der Palazzo Ducale in Venedig, Balthasar van der Ast’ *Muscheln und Früchte* (1620), Kupferstiche in Maria Sibylla Merians *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705) sowie Johannes Jacob Scheuchzers *Kupfer-Bibel* (1731-35), das Deckenfresko von Franz Anton Maulbertsch im Kloster Strahov (1794), Caspar David Friedrichs Holzschnitt *Melancholie* (1803), die ab dem 19. Jahrhundert europaweit verbreiteten politischen Karikaturen, Werke der klassischen Moderne im Zeichen der Spinnensymbolik u.a. von Joan Mir o, Pablo Picasso, Man Ray und nicht zuletzt das  uvre von Louise Bourgeois. Weitere Hinweise bei Ballestra-Puech (139-83) und Michalski/Michalski.

- 6 Im Netz kleben nur diese Spiralumgänge, nicht aber die Radialen, welche die Spinne als Laufwegen benutzt (Kullmann 374). Eine detaillierte, illustrierte Beschreibung des Radnetzbaus ist bei Zschokke nachzulesen.
- 7 Zerstört man etwa – wie der experimentierende Spinnennetzforscher Peters (184) – jeden zweiten Radialfaden im entstehenden Gespinnst, verändern sich die darin herrschenden Spannkraft und Relationen abrupt. Es zeigte sich, dass Spinnen auf derartige Einflüsse flexibel reagieren, indem sie z.B. die Abstände zwischen den Klebfäden verdoppeln (ebd.).
- 8 Walter Benjamin spricht diese im berühmten Kunstwerk-Aufsatz (Kap. XV) an: “Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch” (380).
- 9 Das von Jeremy Bentham (1748-1832) stammende Gefängnis-Konzept des Panoptikums, welches Foucault mit westlichen Disziplinargesellschaften assoziierte (Strafen 256-60), sieht ein ringförmiges Gebäude mit einem Turm in der Mitte vor, der einem Aufseher die Überwachung sämtlicher, voneinander isolierter Gefangener gestattet, ohne je selbst gesehen zu werden. Da der Häftling nie weiß, ob er gerade beobachtet wird oder nicht, wird das Machtverhältnis sukzessive internalisiert und automatisiert.
- 10 Es verwundert daher nicht, dass in Spinnennetztexten Kernelemente der Morphologie und Ästhetik der Intrige (Verstellung, Anagnorisis, Intrigenrequisiten etc.), wie sie Peter von Matt herausarbeitete, auftauchen. In der Arachne-Episode sind sie unverkennbar und finden sich auch in der panoptischen literarischen Moderne. Die psycho- und soziogenetische Stringenz zwischen der Intrige und dem Überwachungsapparat des modernen Staates wird von Matt – in Anlehnung an Norbert Elias – expliziert (396).
- 11 Meine Übersetzung.
- 12 In Matts Verständnis ist die Anagnorisis als dramatischer Umschlag des Unwissens in Wissen ein Hauptereignis im Intrigenprozess (133-138).
- 13 “Ovid profitiert”, so Schmitz-Emans, “durchaus bewusst von sprachlich begründeten Suggestionen einer Analogie zwischen Weben und Dichten. Er verwendet das Verb ‘deducere’ im Sinne des Spinnens von Geschichten; die Wendung ‘deducere argumentum’ hat poetologische Konnotationen. Zudem spielt Ovid mit der Endstellung von ‘argumentum’ auf eine Vergilstelle an, in der es um ein Lied der Parzen geht”. (256)
- 14 Über eine “Verschärfung der Strafe durch Verewigung” (429) sprach bereits Viktor Pöschl, bezog sich hiermit allerdings nur auf die Bestrafung von Arachnes Nachkommenschaft.
- 15 Meine Übersetzung.
- 16 Die von Swift missbilligte Erfindungsgabe der Spinne setzt sich durch – und wird der Frau zugeschrieben.
- 17 Ebenso heißt die Vampirin in der Kurzgeschichte *La Morte Amoureuse* (1836) von Théophile Gautier, die von Ewers ins Deutsche übertragen wurde

- (Wörtche 170). Daneben ist Clarimonde getreu der Gestalt der Europäischen Schwarzen Witwe kostümiert (Michalski/Michalski 95).
- 18 Diese Deutung wird durch den phantastischen Status des Textes m.E. nicht relativiert. Vielmehr verstärkt die Todorovsche Unschlüssigkeit (*hésitation*) – die sich laut Wörtche “aus der wechselseitigen Ambiguisierung der beiden Erzählinstanzen” (181) ergibt – rezeptionsästhetisch jene Instabilität, die die Sinneseindrücke des Protagonisten auszeichnet.
- 19 “Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga” (*El Beso* 85).
- 20 Es handelt sich um *Cat People* (1942), USA, R: Jacques Tourneur.
- 21 “la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que me encontré” (*El Beso* 286).
- 22 “Me torturaron, y no confesé nada [...], pero adentro mío tengo otro torturador” (*El Beso* 172).
- 23 “el cerebro hueco, el cráneo de vidrio, lleno des estampas de santos y putas, alguien tira al pobre cerebro de vidrio contra la pared inmunda, el cerebro de vidrio se rompe, se caen al suelo todas las estampas” (*El Beso* 176).
- 24 “En la vida del hombre, que puede ser corta y puede ser larga, todo es provisorio. Nada es para siempre” (*El Beso* 263).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Arendt, Hannah. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper, 2002.
- Abraham, Karl. "Die Spinne als Traumsymbol." In *Lauter schwarze Spinnen*. Hrsg. v. Klaus Lindemann und Raimar Stefan Zons. Bonn: Bouvier, 1990: 228-35.
- Albrecht, Michael von. "Ovids Arachne-Erzählung". In *Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques*. Hrsg. v. János Harmatta. Budapest: Akadémiai, 1984. 457-64.
- Andrae, Janine. *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*. Trier: WVT, 2003.
- Anonym. *Upanishaden. Altindische Weisheit aus Brâhmanas und Upanishaden*. Übs. Alfred Hillebrandt. Düsseldorf/Köln: Dietrichs, 1958.
- Aristoteles. *Werke. Schriften zur Naturphilosophie. Thiergeschichte in zehn Büchern*. 5. IX-X. Übs. Philipp Hedwig Külb. Stuttgart: Metzler, 1857.
- Bach, Klaus [Hg.]. *Netze in Natur und Technik. Nets in Nature and Technics*. IL 8. (Mitteilungen des Instituts für leichte Flächentragwerke, Univ. Stuttgart) Stuttgart: Krämer, 1975.
- Ballestra-Puech, Sylvie. *Métamorphoses d'Arachne: l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève: Droz, 2006.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek: Rowohlt, 2001.
- Bernsdorff, Hans. "Arachnes Efeusaum. (Ovid, *Metamorphosen* 6, 127-8)". *Hermes* 125 (1997): 347-65.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. "Ernst Haeckel – Der Künstler im Wissenschaftler." In *Ernst Haeckel. Kunstformen der Natur – Kunstformen aus dem Meer*. München: Prestel, 2012: 117-29.
- Ewers, Hanns Heinz. "Die Spinne". In *Die Spinne. Schaurige und schöne Geschichten*. Hrsg. v. Hanne Kulesa. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, 1991.
- Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*. Übs. Ulrich Raulf und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

- _____. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übs. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Friedrich, Alexander. *Im Netz der Metapher. Zur Theorie kultureller Leitmetaphern*. JLU Gießen: Dissertation, 2012. [im Erscheinen]
- Gießmann, Sebastian. *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*. Berlin: Kadmos, 2014.
- Greber, Erika. "Gewebe/Faden". In *Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012: 149-51.
- Karafyllis, Nicole C. "Bios und Zoe." [Version 1.0]. In *Naturphilosophische Grundbegriffe*. Red. Thomas Kirchhoff. URL: <http://www.naturphilosophie.org/bios-und-zoe/> [letzter Abruf: 13.9.2014]
- Kaminski, Nicola. "Arachnes Netzwerke – Autorschaftsmetamorphosen bei Ovid, Malof, Ransmayr". *Amaltea. Revista de mitocrítica* 2 (2010): 71-90.
- Kesey, Ken. *Einer flog über das Kuckucksnest*. Übs. Hans Hermann. Reinbek: Rowohlt, 2002.
- _____. *One flew over the cuckoo's nest*. New York: Penguin, 2003.
- Kullmann, Ernst/Stern, Horst. *Leben am seidenen Faden. Die rätselhafte Welt der Spinnen*. München: Kindler, 1981.
- Kullmann, Ernst. "Fäden und Netze von Spinnen und Insekten". In *Netze in Natur und Technik*. IL 8. Hrsg. v. Klaus Bach. Stuttgart: Krämer, 1975: 318-78.
- Kuper, Michael [Hg.]. *Wie der Widerspruch in die Welt kam. Von der Spinne und anderen Trickstern in Afrika*. Berlin: Zerling, 1998.
- Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the spider woman: his life and fictions*. Madison: Univ. of Wisconsin, 2001.
- Link, Franz. "Das Bild der Spinne und ihres Netzes in der amerikanischen Literatur". *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 19 (1998): 135-53.
- Lindemann, Klaus/Zons, Raimar Stefan [Hg.]. *Lauter schwarze Spinnen: Spinnenmotive in der deutschen Literatur*. Bonn: Bouvier, 1990.
- Martínez, Matías. "Manuel Puig." In *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text und Kritik, 1994. URL: <http://www.munzinger.de/document/18000000380> [letzter Abruf: 23.7.14]
- Matt, Peter von. *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. München/Wien: Hanser, 2006.
- Menyhért, Anna. "Pókok és háló(i)k. Szabó Lőrinc: Tücsökzene, Petri György: Önarckép 1990". In *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Hrsg. v. Lóránt Kabdebó und Anna Menyhért. Budapest: Anonymus, 1997: 143-49.
- Miller, Nancy K. "Arachnologies: The Woman, the Text, and The Critic". In *The Poetics of Gender*. Hrsg. v. Nancy K. Miller. New York: Columbia University Press, 1986: 270-95.
- Michalski, Katarzyna/Michalski, Sergiusz. *Spider*. London: Reaktion Books, 2010.

- Miersch, Martin. "Spinne". In *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik 1789-1889*. Hrsg. v. Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt und Martin Miersch [im Erscheinen].
- Neuner, Stefan. "Peri haphes. Rund um den Tastsinn. Einführende Bemerkungen". In *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*. (31, Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13) Hrsg. v. Julia Gelshorn, Jörg Huber und Stefan Neuner. Zürich: ith, 2008: 5-12.
- Ortner, Sherry B. "Verhält sich weiblich zu männlich wie Natur zu Kultur?" In *Kulturtheorie*. Hrsg. v. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat und Thomas Hausschild. Bielefeld, Transcript 2010: 117-34.
- Ovidius, Naso. *Metamorphosen*. Hrsg. und Übers. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2013.
- Peters, Hans M. *Probleme des Kreuzspinnen-Netzes*. (Sonderdruck aus der Zeitschrift für Morphologie und Ökologie der Tiere, 36.2). Berlin/Heidelberg: Springer, 1939.
- Ponge, Francis. "Die neue Spinne". *Stücke. Methoden. Ausgewählte Werke*. Übers. v. Gerd Henninger. Frankfurt a.M.: Fischer 1965: 198-203.
- Pöschl, Viktor. "Arachne". In *Ovid – Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Werner Schubert. I. Frankfurt a.M.: Lang, 1999: 423-29.
- Puig, Manuel. *Der Kuss der Spinnenfrau*. Übers. Anneliese Botond. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Reinhardt, Udo. *Arachne und die Liebschaften der Götter*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2014 [im Erscheinen].
- Rieken, Bernd. *Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den ‚Naturvölkermärchen‘ bis zu den ‚Urban Legends‘*. Münster/New York: Waxmann 2003.
- Rodiek, Christoph. "‚El beso de la mujer arana‘ in den Versionen von Puig, Schrader und Babenco: Gattungsformation und Medienwechsel". In *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Maria Moog-Grünewald und Christoph Rodiek. Frankfurt a.M.: Lang, 1989: 335–50.
- Schmitz-Emans, Monika. "Arachne im Wettstreit. Ovids Metamorphosen als poetologischer Text". In *Das erzählende und das erzählte Bild*. Hrsg. v. Alexander Honold und Ralf Simon. München: Fink, 2010: 250-71.
- Schöpp, Joseph C. "Ken Kesey". In *Metzler Lexikon amerikanischer Autoren*. Hrsg. v. Bernd Engler und Kurt Müller. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000: 380-81.
- Schroeder, Leopold von. "Einleitung". In *Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang*. Jena: Diederichs, 1922: I-XVI.

- Szilágyi, János György. "Arachné". In *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest: Magvető, 1982: 217-33.
- Ulrich, Michaela. "Ken Kesey". In *Kindlers Neues Literaturlexikon. Hauptwerke der amerikanischen Literatur: Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Hrsg. v. Henning Thies. München: Kindler, 1995: 641-42.
- Vincent, Michael. "Between Ovid and Barthes: Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid's „Arachne“". *Arethusa* 27:3 (1994): 361-86.
- Vitkus, Daniel J. "Madness and Misogyny in Ken Kesey's One flew over the cuckoo's nest". In *Alif. Journal of Comparative Poetics* 14 (1994): 64-90.
- Vogel, Juliane. "Galatea unter Druck. Skizzen zu einer Geschichte des räuberischen Griffes". In *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (31, Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13). Hrsg. v. Julia Gelshorn, Jörg Huber und Stefan Neuner. Zürich: ith, 2008: 95-102.
- Volk, Katharina. *Ovid. Dichter des Exils*. Übs. Dieter Prankel. Darmstadt: WBG, 2012.
- Wörtche, Thomas. *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Wimmer, 1987: bes. 170-84.
- Zimmer, Heinrich. *Indische Mythen und Symbole. Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen*. Übs. Ernst Wilhelm Eschmann. Köln/Düsseldorf: Diederichs, 1972.
- Zschokke, Samuel. "Das Spinnennetz". In *Das Netz: Sinn und Sinnlichkeit vernetzter Systeme*. Hrsg. v. Klaus Beyrer und Michael Andritzky. Heidelberg: Edition Braus, 2002: 53-58.

Ein Ganzes schaffen. Denkmodelle von künstlerischer Schöpfung am Paradigma des Organismus um 1800

Jutta Heinz

Wieland-Forschungszentrum Oßmannstedt

The value and challenge of creativity are reason enough for not ignoring or maligning the origins of literature in real individuals. For if we are still far from understanding the workings of the human mind in the most ordinary operations of life, we understand it even less at the creative extremes. It is, to say the least, odd that psychologists and cognitive scientists should want to know how a baby learns to talk while literary critics no longer much care how a poem is created. Science, it seems, can be more humane than the humanities.

Terence Reed, *Genesis* 8¹

“Dichter heißen so gerne Schöpfer” (Blanckenburg 312) – seit jeher werden Künstler und speziell Dichter als ‘alter deus’ (Scaliger) oder als ‘second maker’ (Shaftesbury) bezeichnet. Die Nähe von künstlerischer Schöpfung und Gottähnlichkeit wird schon in der Antike formuliert, beispielsweise in der von Platon im Dialog *Ion* vertretenen Inspirations-theorie von Dichtung. Unterschiedlich sind jedoch die Begründungen, die für diese Analogie von Künstler- und Schöpfertum gegeben werden: Sie stellen, je nach dem Gottesbild ihrer Zeit, auf verschiedene Facetten göttlicher Schöpfung ab, von denen das organizistische Paradigma eine mögliche ist. Im Folgenden will ich in einer Art Schnelldurchlauf durch produktionsästhetische Konzepte des 18. Jahrhunderts zeigen, wie und auf welche Weise die Vorstellung vom Kunstwerk als Organismus und von der

künstlerischen Produktion als organistischem Verfahren entsteht, und was ihre Grenzen sind. Ich werde mich dabei auf Texte von Christian von Blanckenburg, Johann Georg Sulzer, Christoph Martin Wieland, Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Moritz, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe stützen und versuchen, die strukturellen Überlegungen, die ihren jeweiligen produktionsästhetischen Konzepten zugrunde liegen, zu rekonstruieren².

*1. Der 'Kleine-Welt-Modell' von Schöpfung in der Aufklärung:
Blanckenburg, Sulzer, Wieland*

“Dichter heißen so gerne Schöpfer” – das Anfangszitat stammt von Christian von Blanckenburg, dem Verfasser der ersten deutschen Romantheorie *Versuch über den Roman* (1774). Dort begründet er diese Behauptung folgendermaßen:

Ich glaube, daß sie nur dann diesen Namen verdienen, wann sie ihren Werken so viel Aehnlichkeit, als es möglich ist, mit den Werken des *Uneingeschränkten* zu geben wissen. Wenn wir eingeschränkten Geschöpfe unsre Kraft anstrengen, um das *All*, so viel wir vermögen, zu übersehen: so entdecken wir, daß in diesem Ganzen nichts um sein selbst willen da; – daß eins mit allem, und alles mit einem verbunden ist; – daß, so wie jede Begebenheit ihre wirkende Ursache hat, diese Begebenheit selbst wieder die wirkende *Ursach* einer folgenden Begebenheit wird. Wir sehn eine, bis ins Unendliche fortgehende Reihe verbundener Ursachen und Wirkungen: ein, in einander geschlungenes Gewebe, das, wenn es aus einander zu wickeln wäre, ganz ununterbrochen einen Faden enthielte; oder vielmehr dessen verschiedene Fäden sich alle in einen Anfang – die Weisheit des Schöpfers vereinen, und dessen Ende vielleicht in unsrer höhern Vervollkommung ... doch wer kann dies, wer kann das Ganze *übersehen*? Aber Vernunft, Natur, Erfahrung bestätigen alle das wirkliche Daseyn dieser Verknüpfung. (312-3)

Der Schöpfer – sei es Gott oder der Romanautor – erscheint unter dieser Perspektive vor allem als Meister in der Herstellung kausaler Verknüpfungen: Die “kleine Welt” (314), das Kunstwerk, gleicht der großen vor allem in der Dichte der Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge. Der Mensch mit seinen schwachen Erkenntniskräften kann jeweils nur einen winzigen Ausschnitt der unendlichen göttlichen Schöpfung unter dem Mikroskop sorgfältiger studieren; diesen Ausschnitt stellt der Roman dar. Die kausalen Zusammenhänge müssen dabei – darauf legt Blanckenburg als Ästhetiker allerhöchsten Wert – “*anschauend*” (314)

erkannt werden können, also nicht analytisch erfasst; dafür ist der Roman der Aufklärung, dessen Vorbild bei Blanckenburg die pragmatische Geschichtsschreibung ist, natürlich besonders gut geeignet. Natur ist in diesem Zusammenhang praktisch identisch mit Kausalität; von lebendigen Organismen ist im ganzen Text weit und breit keine Spur.

Auch in Johann Georg Sulzers zur gleichen Zeit publizierter, einflussreicher *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771-1774) findet sich bezeichnenderweise der Wortstamm 'organ' in all seinen Flexionen und Zusammensetzungen nicht ein einziges Mal. Substituiert wird er durch die traditionellen ästhetischen Begriffe der 'Ganzheit' und 'Einheit' als notwendige Merkmale des vollkommenen Kunstwerks in der rationalistischen Ästhetik. Dabei nimmt Sulzer zu Beginn des Artikels 'Ganz' (1:416-419) seine Beispiele auffälligerweise aus dem Bereich der Mathematik, nicht der lebendigen Natur. Jedes Kunstwerk, so Sulzer, muss ein "wahres Ganzes" (1:417) sein, weil nur darin seine Vollkommenheit bestehen kann; und dafür muss es zwei Bedingungen erfüllen. Die erste ist eine vollständige, lückenlose "Verbindung oder Vereinigung der Theile" (1:417) – nichts zuviel und nichts zuwenig; von Kausalität ist hier aber nicht mehr die Rede, vielmehr klingt schon die Definition des Organismus durch das spezifische Verhältnis von Teil und Ganzem an. Dazu kommt die zweite Bestimmung für Vollkommenheit: "völlige Beschränkung" (1:416), also scharfe Abgrenzung von anderen Einheiten. Auch für Sulzer ist das Muster dieser idealen Ganzheit weiterhin "nur die Welt" als "wahres Ganzes" (1:417), die das einzelne Kunstwerk natürlich niemals vollständig abbilden kann. An diesem Punkt greift das zweite Kriterium der Einheit: Die Ganzheit eines abgegrenzten kleinen Ganzen im Kunstwerk beruht auf seinem "Wesen", einem unter Umständen nicht deutlich zu benennenden, sondern "dunklen" (1:302) Identitätsgrund, von dem die äußere Verbindung der Teile und die dadurch hergestellte Einheit nur der äußerliche Abdruck sind. Ist dieser jedoch vollkommen, so wird das Werk zwingend als schön, d. i. ganz und vollkommen empfunden.

Sulzer bleibt damit insgesamt im Sprachgebrauch und der Denkweise der rationalistischen Ästhetik im Gefolge Baumgartens: Ganzheit wird als Einheit in der Vielfalt und daraus resultierende Vollkommenheit in der äußeren Erscheinungsform gedacht. Daneben kündigen sich aber beispielsweise im Kriterium der 'Begrenztheit' und dem Teil-Ganzes-Verhältnis bereits Merkmale des Organismus an, und es wird auch zugestanden, dass ein Ganzes rational nicht vollständig beherrschbar

oder begrifflich durchdringbar ist. Ähnlich argumentiert Christoph Martin Wieland, der sich zwar wenig allgemein zu ästhetischen und poetologischen Fragen geäußert hat, aber hier und da in anderen Zusammenhängen doch so etwas wie eine Kunsttheorie entwirft. So geht er in einem 1777 in seinem *Teutschen Merkur* veröffentlichten Essay mit dem Titel *Gedanken über die Ideale der Alten*³ der Frage nach, warum die Werke antiker Plastik eine so überwältigende Wirkung auf ihre Betrachter ausübten, und wie ihre besondere Schönheit zu erklären sei (eine Variante der *querelle*-Diskussion). Dabei unterscheidet er drei idealtypische Arten von Kunst am Beispiel unterschiedlicher griechischer Bildhauer und ihrer jeweiligen Produktionsverfahren. Die erste und höchste Klasse wird vertreten von Phidias, dem Schöpfer der monumentalen Jupiter-Statue in Ephesos, einem der sieben Weltwunder der Antike. Phidias, so Wieland, schaffe offensichtlich aus einer direkten göttlichen Eingebung, vertrete also den künstlerischen Enthusiasmus in seiner stärksten Form, ähnlich wie Homer oder Shakespeare – dieser Typus ist sozusagen ein jeweils singuläres Ereignis in der Kunst seiner Zeit, das deshalb auch nicht erklärt oder verstanden werden kann. Die zweite Klasse – und die minderwertigste – vertritt der nach einem Kanon einzelner idealer Teil-Formen schaffende Polyklet: Dabei entstehe “ein Werk der Abstraktion und Wiederzusammensetzung, aus dem schönsten in *einzelnen* Formen [...], mit dem Zirkel in der Hand abgemessen, mit architektonischem Auge und fester Künstlerhand vollendet” (24:192) – also das extreme Gegenteil eines lebendigen Organismus. Die dritte Klasse von Künstlern schließlich ist die ‘menschlichste’ Variante: Sie lässt sich von exquisiten, real existierenden menschlichen Schönheiten nicht nur inspirieren, sondern entflammt an diesen ihren menschlichen Enthusiasmus (beispielsweise als Liebe zum Modell), der belebend im Künstler selbst wirkt.

Für Wieland ist also letztendlich der Enthusiasmus der platonischen Tradition – der schon im Wortstamm das Göttliche im Menschen benennt: ‘est deus in nobis’ – nötig zu einer nicht nur metaphorisch zu verstehenden Belebung, die ein Kunstwerk erst zur wirklichen Vollkommenheit bringt. Dass eben diese jedoch nur belebten Entitäten zukommt, ist Wieland so selbstverständlich, dass er es nicht weiter begründet. Das Verhältnis von Natur und Kunst wird dabei nur nebenbei thematisiert. Für Wieland ist es zum einen klar, dass Gott als “*Schöpfer der Natur*” auch der “*Schöpfer der Kunst*” (24:220) ist, weshalb sich ein Wettbewerb beider verbiete: “und niemand in der Welt kann ein Interesse darunter haben, *die*

Kunst mit der Natur zusammen zu hetzen, oder die eine auf Kosten der andern zu erheben” (24:219). Zudem sind auch für ihn künstlerische Produktionsvorgänge letztlich inkommensurabel:

Die *Imaginazion* eines jeden Menschenkindes, und die Imaginazion der *Dichter* und *Künstler* insonderheit, *ist eine dunkle Werkstatt geheimer Kräfte*, von denen das *Abcbuch*, das man *Psychologie* nennt, gerade so viel erklären kann, als die *Monadologie* von den Ursachen der *Vegetazion* und der *Fortpflanzung*. (228)

Damit werden auch hier die Grenzen eines analytischen Zugriffs auf kreative Prozesse deutlich bezeichnet. Allerdings zeigt der Vergleich mit der *Monadologie*, dass organisch-natürliche Prozesse im engeren Sinne immer noch das ‘Andere’ zur Kunst sind.

2. *Der Künstler als Verkörperung organischer Schöpfung:* *Herder und Moritz*

Solche an der Natur orientierten, im engeren Sinne organizistischen produktionsästhetischen Konzepte hatten zur gleichen Zeit bereits die jungen Autoren der Sturm und Drang-Bewegung entwickelt. Für sie ist bekanntermaßen das Genie, das die Naturgesetze unbewusst in sich trägt, die Krone der Schöpfung und gleichzeitig das beinahe gleichwertige Abbild des Schöpfers selbst – was jedoch insgesamt mehr pathetisch behauptet als theoretisch reflektiert wird. Das bekannteste Beispiel eines solchen Genies ist natürlich Shakespeare, den Herder in seinem Aufsatz *Von deutscher Art und Kunst* (1773) als “Dollmetscher der Natur” bezeichnet, da er “die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten” (536) spreche; die “ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkart zu diesem Geist Züge” (542). Damit ist das Organismus-Modell erstmals vollgültig etabliert. Zwar sind auch Shakespeares Stücke notwendigerweise nur Ausschnitte aus der unendlichen Vielfalt der Natur und der historischen Welt, aber diese Ausschnitte sind nun gegenüber den säuberlich unter dem Mikroskop zu betrachtenden Präparaten der Aufklärer ungleich dynamisiert, ja geradezu chaotisch geworden:

Die Auftritte der Natur rücken vor und ab; wirken in einander, so Disparat sie scheinen; bringen sich hervor, und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers,

der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde – dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes. (537)

Das Ergebnis ist trotzdem notwendig eine Ganzheit, wie ja auch der Theodizee-Begriff schon nahelegt, aber eben eine symbolische. Aber Herder ist in dieser frühen Schrift durchaus bereit, den Einheitsgrund dieser Ganzheit auch nicht-theologisch zu denken: “das Ganze mag jener Riesengott des Spinoza ‘Pan! Universum’ heißen” (542). Bezeichnend ist jedoch, dass nur das Genie es intuitiv vermag, alle Aspekte der Natur als Organismus zu erfassen; eben weil es, als Künstler, ihre Sprache spricht, und weil es, als Poet, organisierend tätig werden kann, wo andere nur Chaos wahrnehmen können.

Das ändert sich jedoch in Herders ‘klassischem’ Werk, den in Weimar in enger Verbindung mit Goethe verfassten *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91), die als eine monumentale Hymne auf die Schöpfung als Organismus verstanden worden sind. Der Organismus-Begriff ist allgegenwärtig, von der ersten bis zur letzten Seite. Die Hauptthese Herders ist, dass “durch die ganze belebte Schöpfung unsrer Erde das Analogon *Einer Organisation* herrsche” (Ideen 69); ja, das Leben selbst ist sozusagen nur ein Synonym für das organische Ganze: “jedes Geschöpf ist in allen seinen Teilen ein lebendig zusammenwirkendes Ganze” (119), weil in ihm eine “eingeborne, genetische Lebenskraft” (247) wirkt. Schön ist dieses universale Ganze nunmehr aber, sowohl als Natur als auch als Geschichte betrachtet, weil es ein Werk Gottes ist:

Ich beuge mich vor diesem hohen Entwurf der allgemeinen Naturweisheit über das Ganze meines Geschlechts um so williger, da ich sehe, daß er der Plan der gesamten Natur ist. Die Regel, die Weltsysteme erhält und jeden Krystall, jedes Würmchen, jede Schneeflocke bildet, bildete und erhält auch mein Geschlecht: sie machte seine eigne Natur zum Grunde der Dauer und Fortwirkung desselben, solange Menschen sein werden. Alle Werke Gottes haben ihren Bestand in sich und ihren schönen Zusammenhang mit sich: denn sie beruhen alle in ihren gewissen Schranken auf dem Gleichgewicht widerstrebender Kräfte durch eine innere Macht, die diese zur Ordnung lenkte. Mit diesem Leitfaden durchwandere ich das Labyrinth der Geschichte und sehe allenthalben harmonische göttliche Ordnung: denn was irgend geschehen kann, geschieht: was wirken kann, wirket. (617)

Aber eben deshalb, weil es hier nicht mehr um “dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes” geht (s.o.), sondern um

die nun durchsichtig gewordenen Grundlinien des allgemeinen Weltplanes, ist der Künstler auch in den *Ideen* gewissermaßen überflüssig geworden; weshalb sich auch Herder selbst immer weniger als Dichter verstehen will. An seine Stelle ist der Naturforscher gemeinsam mit dem Ethnologen, dem Kulturtheoretiker und Geschichtsphilosophen getreten – bzw. überhaupt ein jedes lebendiges Geschöpf, das in sich selbst noch einen Funken seiner ursprünglichen “Lebenskraft” fühlt und sich selbst danach bildet. Von hier aus führt der Weg zu den verwandten Bildungskonzepten Goethes und Humboldts, aber auch zu den gesteigerten Organismus-Konzepten der Frühromantiker.

Einen anderen wichtigen Übergang von den Konzepten der Aufklärer hin zur klassizistischen Auffassung des organischen Ganzen und seiner produktionsästhetischen Anwendung bildet die Ästhetik von Karl Philipp Moritz. In seinem Essay *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) ist für ihn zunächst, wie für die Vertreter der Aufklärungsästhetik, der “große Zusammenhang der Dinge” (die Natur) das “einzige, wahre Ganze” (960) und das Kunstwerk ein repräsentativer, aber im Maßstab verkleinerter Ausschnitt: “im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur, welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte” (969). Der Künstler ist also von der Natur beauftragt, die Schöpfung zu vollenden, indem er ihr ihr eigenes Abbild reflektierend gegenüberstellt. Sie hat ihn dafür auch besonders ausgerüstet: Seine “Organisation muß so fein gewebt sein, daß gleichsam die *äußersten Enden* von allen Verhältnissen der Natur im Großen, hier im Kleinen sich nebeneinanderstellend, Raum genug haben” (972). Ähnlich wie bei Herder ist hier der Künstler selbst in seiner ganzen physischen wie geistigen Konstitution ein verkleinertes Abbild der unendlich komplexen Organisation alles Lebendigen, auch wenn es hier bezeichnenderweise nicht auf die ursprüngliche Kraft (und Gewalttätigkeit) des Genies, sondern eher auf einen subtilen Verfeinerungsprozess ankommt, in dem der Dichter für alle Arten von Erfahrung empfänglich wird. Gelingt das jedoch, fühlt er das “große Ganze” “dunkel” (972) in sich selbst – und zudem das unabweisbare Bedürfnis, sich diesem immer stärker anzunähern, seine Organe immer weiter auszudehnen, bis sie soviel Natur assimilieren können wie irgend möglich.

Diese spezifisch menschliche Organisation äußert sich im Künstler in einer Reihe von einzelnen ‘Kräften’, die nun die traditionellen, eher

mechanisch gedachten ‘Vermögen’ der aufklärerischen Ästhetik und Psychologie dynamisieren: zunächst in einer allgemeinen ‘Tatkraft’, spezieller aber in der ‘Empfindungskraft’ – die eine eher rezeptive Fähigkeit ist und zur Auffassung von Geschaffenem dient – und schließlich der ‘Bildungskraft’ – dem eigentlichen kreativen Vermögen der eigenständigen Hervorbringung, das bezeichnenderweise an den ‘Bildungstrieb’ des Naturwissenschaftlers Johann Friedrich Blumenbach angelehnt ist. Dabei kommt dem Prozess der Hervorbringung in diesem Konzept der höchste Wert zu: Für Moritz ist nicht das vollendete Kunstwerk der Endzweck der Kunst, sondern seine Entstehung als “*Werden aus unsrer eignen Kraft*”: “Das Schöne hat deshalb seinen höchsten Zweck in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht” (974). Durch die enge Bindung an ein nunmehr stärker biologisch fundiertes Organismus-Paradigma kommt damit eine starke prozessuale Komponente in die Produktionsästhetik: Ebenso wenig wie ein Organismus ist das Kunstwerk eine fertige, abgeschlossene Seinsform, sondern es lebt – wie schon bei Wieland. Dieses Leben vollzieht sich bei Moritz aber primär in seiner Erschaffung und sekundär in seiner Rezeption als Wiederbelebung; als für sich stehendes Werk hingegen ist das Kunstwerk tot (oder zumindest: unbelebt).

3. Wechselwirkungen von Natur und Kunst jenseits des Organismus: Schiller

Schiller übernimmt einiges von Moritz, vor allem die Hochschätzung der künstlerischen Tätigkeit als spezifisches *Humanum* und die prozessualen Komponenten künstlerischer Produktion; er entfernt sich allerdings wieder stärker von dem naturnahen Organismus-Paradigma bei Moritz mit seinen monistischen Begleitkomponenten, da sein Ausgangspunkt die Kantische Philosophie mit ihrer streng dualistischen Grundstruktur ist. Dieser Dualismus tritt in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) in vielfacher Form in Erscheinung; nur ein Zitat mag das Argumentationsschema verdeutlichen und gleichzeitig die zentralen produktionsästhetischen Termini einführen:

Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Leben* in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. Der Gegenstand des Formtriebes,

in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Gestalt, sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt. Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also *lebende Gestalt* heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung *Schönheit* nennt, zur Bezeichnung dient. (355)

Grundlegend für Schillers Ästhetik ist die Unterscheidung von Stoff- und Formtrieb beim Menschen, die noch vage an Moritz' Unterscheidung von Empfindungskraft und Bildungskraft erinnert. Stoff und Form entsprechen den Polen von Materie und Geist im Menschen, von Empfindung und Denken bezüglich der psychologischen Konstitution, von Notwendigkeit und Freiheit im Blick auf den metaphysischen Status, von Inhalt und Form im Blick auf das Kunstwerk, von Leben und Gestalt im Bezug auf ihren jeweiligen Gegenstand. Schiller geht es jedoch dabei explizit um eine Synthese der beiden Pole, die diese in ihrer Widersprüchlichkeit nicht verleugnet oder aufhebt, sondern wesentliche Aspekte beider erhält und auf neue Weise zusammenführt: Dualität soll nicht-antagonistisch gedacht werden, da der Mensch selbst nur vollständig ist, wenn er beide Hälften seiner Bestimmung und seiner Anlagen so verwirklichen kann, dass sie sich nicht gegenseitig ausschließen oder bekämpfen – also Stoff- und Formtrieb ausgelebt werden können, Empfinden und Denken ihre jeweiligen Rechte behaupten, das Kunstwerk Lebendigkeit und Gestalt hat; nur darin verwirklicht sich für Schiller die vielzitierte Freiheit des Menschen.

Dazu postuliert Schiller auf den genannten unterschiedlichen Ebenen verschiedene Vermittlungsmodelle. Zwischen Stoff- und Formtrieb vermittelt der Spieltrieb; zwischen Freiheit und Notwendigkeit der ästhetische Zustand der freien Bestimmbarkeit; zwischen Inhalt und Form die lebendige Gestalt des Kunstwerks. Das, was diese Vermittlung herstellt, ist der oft übersehene Kern von Schillers Programm ästhetischer Erziehung; es ist dasjenige, was den Nicht-Antagonismus erst ermöglicht, nämlich das Prinzip der Wechselwirkung. Allein Wechselwirkung ermöglicht eine nicht-hierarchische, auch nicht einsinnig-kausale Interaktion zwischen zwei Teilen, indem "die Wirksamkeit des einen [Triebes] die Wirksamkeit des andern zugleich begründet und begrenzt, und wo jeder einzelne für sich gerade dadurch zu seiner höchsten Verkündigung gelangt, daß der andere tätig ist" (352). Beide Teile bedingen sich also

gegenseitig und werden gleichzeitig “durch einander bedingt” (361). Diesen der Vernunft letztlich nicht gänzlich zugänglichen Prozess versucht Schiller an verschiedenen Beispielen bzw. einem Bild zu erhellen:

Die Aufgabe ist es also, die Determination des Zustandes zugleich zu vernichten und beizubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man ihr *eine andere entgegensetzt*. Die Schalen einer Waage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleiche Gewichte enthalten. Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. (375)

Genau dieses heikle, nur momentane Gleichgewicht kennzeichnet aber den ästhetischen Zustand, der damit eine den ganzen Menschen umfassende Realisation seiner Möglichkeiten darstellt – theoretisch zumindest:

Es ist also nicht bloß poetisch erlaubt, sondern auch philosophisch richtig, wenn man die Schönheit unsre zweite Schöpferin nennt. Denn ob sie uns gleich die Menschheit bloß möglich macht und es im übrigen unserm freien Willen anheimstellt, inwieweit wir sie wirklich machen wollen, so hat sie dieses ja mit unsrer ursprünglichen Schöpferin, der Natur, gemein, die uns gleichfalls nichts weiter als das Vermögen zur Menschheit erteilte, den Gebrauch desselben aber auf unsere eigene Willensbestimmung ankommen läßt. (378)

Nun ist der ästhetische Zustand bei Schiller nicht eng auf die Produktion und Rezeption von Kunstwerken beschränkt, sondern ist im weiteren Sinne eine Haltung und ein Lebenskonzept. Gleichwohl kann er bei der Verfertigung und bei der Aufnahme von Kunstwerken bevorzugt und exemplarisch erfahren und erprobt werden. Als im Kern philosophisches Modell kommt er ohne konkrete Organismus-Bezüge aus: In der Abfolge von Natur als ursprünglicher Schöpferin und Kunst als “zweiter Schöpferin” im obigen Zitat ist zwar auch eine Einheitserfahrung zentral – nämlich die des ganzen Menschen als Sinnen- und Vernunftwesen; aber diese ist dann doch zu stark, Kant folgend, von seinen geistigen Komponenten geprägt, als dass ein monistisches Organismus-Modell eine wirklich attraktive Alternative wäre. Das ist bei Goethe, bekanntermaßen, ganz anders; gleichwohl trifft er sich in den der Natur bei ihm zugrunde gelegten Prinzipien auf überraschende Weise wieder mit Schiller.

4. *Dynamisierung des Organismus-Konzepts durch die Morphologie: Goethe*

Goethes Produktionsästhetik nimmt ihren Ausgangspunkt in der Geniebewegung, die von seinen frühen theoretischen Texten ebenso wie von Herder wesentliche Impulse erhält; hier ist das Organismus-Paradigma zwar wenig spezifisch ausgeprägt, aber emotional hoch aufgeladen und zentral. In Goethes weiterer Entwicklung variiert das Verhältnis zwischen Organismus und Dichtung jedoch mehrfach. So unterscheidet er beispielsweise in der *Einleitung in die Propyläen* (1798), einer der wichtigsten Programmschriften des Klassik-Projekts, stichwortartig “organisches Verfahren der Natur – organisierendes Verfahren des Künstlers” (6.2:9). Das Aperçu wird nicht weiter ausgeführt, gibt aber erste Hinweise: Offensichtlich praktiziert der Künstler mehr oder weniger bewusst das, was die Natur – von Natur aus – ist. “Organisierend” gebraucht Goethe dabei in dem Sinn, den das Wort im 18. Jahrhundert gemeinhin hat und der im übrigen sehr viel weiter verbreitet ist als die Rede vom ‘Organismus’ oder vom ‘Organischen’ im allgemeinen: etwas hervorbringend dadurch, dass man ein Organ dafür schafft oder die Organe dafür ausbildet. So heißt es in den *Maximen und Reflexionen* beispielsweise: “Der Mensch ist als wirklich in die Mitte einer wirklichen Welt gesetzt und mit solchen Organen begabt, daß er das Wirkliche und nebenbei das Mögliche erkennen und hervorbringen kann” (17:763). Dieses von ihm Hervorgebrachte ist dann gekennzeichnet durch genau die Merkmale, die schon Sulzer und Schiller hervorgehoben hatten: “Gestalt” und “Begrenzung” (17:763). Eine solche menschliche Schöpfung aber ist nur in einem quasi-metaphorischen Sinne organisch zu nennen; so heißt es in der bereits zitierten *Einleitung in die Propyläen*:

so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint. (6.2:13)

Natürlich und übernatürlich, “geistig Organisch” – solche allgemeinen Bestimmungen des Kunstwerks hätte wohl auch Goethes Bundesgenosse Schiller zu dieser Zeit unterschrieben. Konkretere

Konturen erhält Goethes Organismus-Begriff jedoch erst durch seine intensiven naturwissenschaftlichen Studien nach Schillers Tod und sein dabei entwickeltes Konzept der Morphologie. So erläutert Goethe in *Die Absicht eingeleitet*:

Wenn wir Naturgegenstände, besonders aber die lebendigen dergestalt gewahr werden, daß wir uns eine Einsicht in den Zusammenhang ihres Wesens und Wirkens zu verschaffen wünschen, so glauben wir zu einer solchen Kenntnis am besten durch Trennung der Teile gelangen zu können [...] Aber diese trennenden Bemühungen, immer und immer fortgesetzt, bringen auch manchen Nachteil hervor. Das Lebendige ist zwar in Elemente zerlegt, aber man kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben. [...] Es hat sich daher auch in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgetan, die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden. (12:12)

Natürlich hätte man das doch gern “umständlich ausgeführt” gehabt, aber den Gefallen tut uns der manchmal lakonische Goethe nicht, sondern belässt es bei Andeutungen über diesen grundlegenden Zusammenhang von Wissenschaft und Kunst. Deutlich ist seine Unterscheidung von (relativ fest gedachter) “Gestalt” und (sich ständig entwickelnder und umformender) “Bildung” (12:13), weswegen letztere nicht umsonst auch ein zentraler Begriff seiner literarischen Texte ist. Den Organismus verbindet Goethe in diesem Zusammenhang mit folgenden Merkmalen, die über traditionelle Konzepte hinausgehen: “Mehrheit” (12:14) statt Einzelheit; möglichst große Unähnlichkeit der Teile bei einer komplexen Ausdifferenzierung ihres Verhältnisses (“Subordination der Teile”, 12:14); Notwendigkeit einer Oberfläche, einer schützenden Hülle für ein empfindliches Inneres: “alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein” (12:16). All diese Charakteristika lassen sich leicht auf Kunstwerke übertragen, man denke nur an den Inhalt-Form-Dualismus oder an epische Organisationsstrukturen; auch hier wäre man allerdings auf Analogien angewiesen. Immerhin lassen sich auffällig ähnliche Konstruktionsprinzipien auch in Goethes literarischem Spätwerk nachweisen, wo an die Stelle individueller Erzähler nun Erzähler-Vielheiten treten und die Teile des Werks einander so unähnlich werden, dass man häufig die Einheit des

Kunstwerks in Gefahr sah (so beispielsweise in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* oder *Faust II*). Nach Goethe wäre diese Selbst-Unähnlichkeit aber nur ein Zeichen besonders komplexer Organismen. Zudem werden auch textintern und poetologisch ständig Prozesse des Trennens und Verbindens sowie Innen-Außen-Verhältnisse thematisiert⁴.

Als besonderer Glücksfall erweist sich jedoch der Umstand, dass sich Goethe 1828 noch einmal ganz bewusst mit dem genieästhetischen Ansatz seiner Jugend auseinandersetzt. Anlässlich der Übersendung einer Abschrift eines 1783 im handschriftlich verbreiteten *Tiefurter Journal* publizierten Fragments mit dem Titel *Die Natur* aus dem Nachlass von Anna Amalia schreibt Goethe an den Kanzler von Müller, er erinnere sich zwar nicht mehr genau, ob er das Fragment verfasst habe, könne sich aber durchaus mit dem dort hymnisch vorgetragenen Bild der Natur als ewig schaffende und ewig vernichtende, tausendgestaltige und gestaltlose Allgewalt, als Mutter und "einzige Künstlerin" identifizieren. Heute sei er jedoch in seiner Naturerkenntnis deutlich weiter fortgeschritten:

Ich möchte die Stufe damaliger Einsicht einen Komparativ nennen, der seine Richtung gegen einen noch nicht erreichten Superlativ zu äußern gedrängt ist. Man sieht die Neigung zu einer Art von Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht ist, und mag als Spiel, dem es bitterer Ernst ist, gar wohl gelten. Die Erfüllung aber, die ihm fehlt, ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: der Begriff von *Polarität* und von *Steigerung*, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sichs der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen; wie derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat, um zu verbinden, genugsam verbunden hat, um wieder trennen zu mögen. (18.2:359)

Hier, und das ist meiner Meinung nach bisher wenig gesehen worden, trifft sich Goethe überraschend mit Schiller von der anderen Seite, ähnlich wie im *Glücklichen Ereignis* bei der Diskussion bezüglich der Urpflanze über 'Idee' oder 'Erfahrung': Denn die 'Steigerung', die zwischen den beiden Polen jeweils vermittelt, ist nichts anderes als die Schillersche 'Wechselwirkung', nun aber nicht als philosophisches Postulat, sondern als universale Naturkraft gedacht. Alles in der Natur –

diese Ansicht hat Goethe auch an anderer Stelle bekanntermaßen immer wieder vertreten, und hier nähert er sich dem Schillerschen Konzept philosophischer Dualismen maximal an – ist polar einander zugeordnet; so zählt Goethe beispielsweise in *Physikalische Vorträge schematisiert* (1805/06) als Beispiele auf:

Dualität der Erscheinung als Gegensatz: Wir und die Gegenstände, Licht und Finsternis, Leib und Seele, Zwei Seelen, Geist und Materie, Gott und die Welt, Gedanke und Ausdehnung, Ideales und Reales, Sinnlichkeit und Vernunft, Phantasie und Verstand, Sein und Sehnsucht. Zwei Körperhälften, Rechts und Links, Atemholen. Physische Erfahrung: Magnet. (6.2:834)

Das Steigerungsprinzip sorgt nun dafür, dass die Polaritäten sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern vielmehr von ihrem Gegensatz jeweils ‘lernen’, etwas von seinem Eigenen, ihrem eigenen Wesen so Gegensätzlichem, aufnehmen; im Beispiel oben: Während die Materie auf dem Prinzip der gegenseitigen Anziehung und Abstoßung basiert (im Magneten, in der Elektrizität, im Atemholen im menschlichen Körper), strebt der Geist nach Aufstieg. Da aber Materie in der Erscheinung nie ohne Geist auftritt und Geist nie ohne Materie, übernimmt die Materie vom Geist die Steigerungsfähigkeit, und der Geist übernimmt von der Materie das polare Muster von Anziehung und Abstoßung. Beide schließen sich also nicht aus oder verdrängen sich, sondern durchdringen sich in einem fortgesetzten Prozess, bei dem ebenso wenig wie bei Schillers Wechselwirkung noch zeitlich oder logisch zwischen Ursache und Wirkung, oder hierarchisch zwischen Über- und Unterordnung unterschieden werden kann. Vielmehr steigert der Geist die Materie und erhebt sie damit über ihren ‘nur’ sinnlichen und damit immer kontingenten Charakter; die Materie hingegen sorgt dafür, dass sich der Geist nicht in luftige Höhen ohne Bodenhaftung verliert.

Von diesen Höhen der Abstraktion den Weg zur konkreten künstlerischen Produktion zurückzufinden, scheint schwer; Goethe selbst ergeht sich in diesem Zusammenhang meist in Andeutungen und Analogien. Ein etwas entlegenes Beispiel mag dennoch demonstrieren, dass er nicht prinzipiell unbegehrbar ist. Am 17. März 1832 – das ist exakt fünf Tage vor seinem Tod! – schreibt Goethe an seinen alten Freund Wilhelm von Humboldt über sein Vermächtnis, die *Faust*-Dichtung. Er beginnt den Brief mit einer längeren Erläuterung “aus dem Stegreife”, die als eine Art

rückblickendes Lebens-Resümee im Blick auf sein Verständnis des eigenen Schöpfer- und Dichtertums gelesen werden kann:

Zu jedem Thun, daher zu jedem Talent, wird ein Angebornes gefordert, das von selbst wirkt und die nöthigen Anlagen unbewußt mit sich führt, deswegen auch so geradehin fortwirkt, daß, ob es gleich die Regel in sich hat, es doch zuletzt ziel- und zwecklos ablaufen kann. Je früher der Mensch gewahr wird daß es ein Handwerk, daß es eine Kunst gibt, die ihm zur geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen verhelfen, desto glücklicher ist er; was er auch von außen empfangt, schadet seiner eingebornen Individualität nichts. [...] Die Organe des Menschen durch Übung, Lehre, Nachdenken, Gelingen, Mißlingen, Förderniß und Widerstand und immer wieder Nachdenken verknüpfen ohne Bewußtseyn in einer freyen Thätigkeit das Erworbene mit dem Angeborenen, so daß es eine Einheit hervorbringt welche die Welt in Erstaunen setzt. (4.49:282)

Offensichtlich steht hier immer noch der Organismus Modell für eine individuelle menschliche Entwicklung aus der Wechselwirkung von inneren Anlagen und äußeren Einflüssen; und wiederum tritt das Prinzip der "geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen" durch Kunst und Handwerk an entscheidender Stelle hinzu, das für eine organische Einheit von Erworbenem und Angeborenem, Innen und Außen, Form und Materie sorgt. Was hat das alles jedoch nun mit dem *Faust* zu tun? Goethe in einer überraschenden Volte zum Konkreten:

Es sind über sechzig Jahre, daß die Conception des Faust bey mir jugendlich von vorne herein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag. Nun hab ich die Absicht immer sachte neben mir hergehen lassen, und nur die mir gerade interessantesten Stellen einzeln durchgearbeitet, so daß im zweyten Theil Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse mit dem Übrigen zu verbinden. Hier trat nun freylich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freywillig thätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so langen, thätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre. (4.49:283)

Der Organismus des literarischen Kunstwerks *Faust* hat sich also offensichtlich nicht idealtypisch ungehindert entwickeln dürfen, sondern ist lückenhaft geblieben. Deshalb musste nun von außen der mit "Vorsatz und Charakter" schaffende Autor das ersetzen, was der "freywillig thätigen Natur" nicht gelungen ist. Denn das Zeitalter, das Goethe nach eigenen Aussagen so lange günstig und förderlich gewesen war, wollte ihm

irgendwann gar nicht mehr wohl, so dass er einigermaßen resigniert schließt:

Ganz ohne Frage würd es mir unendliche Freude machen, meinen werthen, durchaus dankbar anerkannten, weit vertheilten Freunden auch bey Lebzeiten diese sehr ernsten Scherze zu widmen, mitzutheilen und ihre Erwiderung zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und confus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünnenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden. Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel waltet über die Welt, und ich habe nichts angelegentlicher zu thun als dasjenige was an mir ist und geliebten ist wo möglich zu steigern und meine Eigenthümlichkeiten zu cohobiren, wie Sie es, würdiger Freund, auf Ihrer Burg ja auch bewerkstelligen.

Verzeichnung diesem verspäteten Blatte! Ohngeachtet meiner Abgeschlossenheit findet sich selten eine Stunde, wo man sich diese Geheimnisse des Lebens vergegenwärtigen mag. (4.49:283)

An die Stelle des lebendigen Organismus ist hier das verschüttete Wrack getreten; trotzdem besteht weiterhin, allen "verwirrtem Handeln" zum Trotz, die Möglichkeit zur gezielten Steigerung.

5. Modelle künstlerischer Produktion zwischen Ganzheit und Organismus

Zusammenfassend kann man folgende Modelle künstlerischer Produktion im Blick auf die Konzepte der 'Ganzheit' bzw. des 'Organismus' unterscheiden:

a) Das 'Enthusiasmus-Modell': Der Künstler schafft aus direkter oder vermittelter göttlicher Inspiration; deshalb hat das Kunstwerk die jeweilig präferierten Attribute des Göttlichen (Vollkommenheit, Einheit, Ganzheit). Variiert erscheint es im Genie-Modell: Der Künstler hat seine rational nicht erklärbaren Schöpferqualitäten nach dem Prometheus-Mythos direkt von Gott geerbt, er ist das ihm beinahe ebenbürtige menschliche Abbild.

b) Das 'Kleine-Welt-Modell': Das Kunstwerk ist ein verkleinertes Abbild der für den Menschen in ihrer Totalität und Ganzheit nicht erkenn-

baren großen Welt des Schöpfergottes. Es zeigt entweder deren durchgängige kausale Bestimmtheit in möglichst vielen Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen (das aufklärerische Modell) oder dessen lebendigen Charakter und organische Kräfte in komplexen Teil-Ganzes-Verhältnissen (in verschiedenen Varianten bei Herder, Moritz, Goethe).

c) Das Modell 'Exemplifikation von Naturprinzipien': Das Kunstwerk bzw. dessen Produktion veranschaulichen universale, vor allem aber: nicht-antagonistische Prinzipien der Überwindung von Dualität – durch Wechselwirkung zwischen den Dualismen bei Schiller bzw. durch gegenseitige Steigerung der Polaritäten bei Goethe. Sie ermöglichen so die Erfahrung von Ganzheit zumindest annähernd: als idealistisches Postulat im Spieltrieb und der lebendigen Gestalt bei Schiller, als naturanaloge Entwicklung von Individualität bei Goethe. Der biologische Organismus kann dabei als Modell verwendet werden, muss aber dynamisiert und gesteigert werden; er erhält dadurch quasi-geistige Komponenten (deren Verhältnis zu seinem natürlichen Ursprung auch bei Goethe nicht ganz klar ist) und wird erhöht störungsanfällig durch die Wirren der Zeiten und die niemals vollständig beherrschbaren äußeren Zustände – das ist der Preis erhöhter Komplexität ebenso wie der Freiheit!

Allen der hier stark abstrahiert und vereinfacht dargestellten Modellen ist eines gemeinsam: Es bleibt im Schöpfungsprozess ein nicht-aufklärbarer Rest; es handelt sich, um mit dem allerspätsten Goethe zu sprechen, um "Geheimnisse des Lebens", die nicht nur aus Defiziten der menschlichen Konstitution und einer Schwäche seines Erkenntnisvermögens, sondern auch aus dem organischen Charakter mit seinem nicht-reduzierbaren Verhältnis von Teilen und Ganzen resultieren. Diese "Geheimnisse des Lebens" können jedoch in künstlerischen Gestaltungsprozessen exemplarisch und auf besonders befriedigende Weise erfahren werden, da sie produktiv bewältigt werden – eben deshalb heißen "Dichter [...] so gern Schöpfer."



- 1 Das Motto stammt aus der Bithell Memorial Lecture 1994 von Terence J. Reed. Der allgemeine Zusammenhang von biologischen und literaturtheoretischen bzw. philosophischen Schöpfungsmodellen gerät zwar zunehmend in den Blick neuerer, von den Neurowissenschaften inspirierter interdisziplinärer Studien sowie der Kreativitätsforschung, ist in seinen historischen Wurzeln jedoch wenig systematisch untersucht. Wertvolle Überlegungen dazu finden sich in der genannten Studie von Reed sowie bei John Neubauer (*Epigenetische Literaturgeschichten*) und Helmut Pfotenhauer (*Apoll und Armpolyp*); vgl. auch Heinz (*Bildungstrieb*).
- 2 Da es mir hier nur um eine theoretische Rekonstruktion verschiedener Modelle geht, wie man ein ‘Ganzes’ im Blick auf den Organismus um 1800 denken kann, können sowohl die jeweiligen Werkkontexte als auch die teils umfangreiche, spezielle Forschungsliteratur zu den einzelnen Autoren nicht berücksichtigt werden; der Beitrag versteht sich eher als Entwurf eines Forschungsprogramms.
- 3 Zuerst unter dem Titel *Gedanken über die Ideale der Alten* in drei Teilen im *Teutschen Merkur* veröffentlicht; später nahm Wieland den Essay unter dem leicht geänderten Titel *Ueber die Ideale der griechischen Künstler* in seine *Sämmtlichen Werke* auf.
- 4 Vgl. Heinz (*Narrative Kulturkonzepte*), bes. Kap. 6.2.3.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Blanckenburg, Christian Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Leipzig/Liegnitz: David Siegerts Witwe, 1774.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: *Goethes Briefe*. Bd. 1-50, Weimar: Böhlau, 1887-1912.
- _____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. München: Hanser, 1985-1999.
- Herder, Johann Gottfried. "Von deutscher Art und Kunst. Shakespear". In *Werke*. Bd. 1. Hrsg. v. Wolfgang Pross. München/Wien: Hanser, 1984: 526-572.
- _____. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In *Werke*. Bd. 3.1. Hrsg. v. Wolfgang Pross. München: Hanser, 2002.
- Heinz, Jutta. *Narrative Kulturkonzepte. Wielands 'Aristipp' und Goethes 'Wilhelm Meisters Wanderjahre'*. Heidelberg: Winter, 2006.
- _____. "'Unendlicher Bildungstrieb' – Zu Blumenbachs 'Bildungstrieb' und seiner Rezeption in Philosophie und Literatur". In Thomas Bach, Mario Marino, Hrsg. v. *Naturforschung und menschliche Geschichte*. Heidelberg: Winter, 2011: 175-204.
- Moritz, Karl Philipp. "Über die bildende Nachahmung des Schönen". In Heide Hollmer, Albert Meier, Hrsg. v. *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Hanser, 1997: 958-991.
- Neubauer, John. "Epigenetische Literaturgeschichten bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel". In Reinhard Wegner, Hrsg. v. *Kunst – die andere Natur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004: 211-227.
- Pfotenhauer, Helmut. "Apoll und Armpolyp. Die Nachbarschaft klassizistischer Kurationsmodelle zur Biologie". In Christian Begemann, David E. Wellbery, Hrsg. v. *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2002: 203-224.
- Reed, Terence J. *Genesis. Some Episodes in Literary Creation*. London: University of London, Institute of Germanic Studies, *Oxford German Studies* 33, 1995.
- Schiller, Friedrich. *Philosophische Schriften*. In Benno von Wiese, Hrsg. v. *Werke*. Nationalausgabe. Bd. 20. Weimar: Böhlau, 1962.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [...]. Erster Theil. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1771.

Wieland, Christoph Martin: "Ueber die Ideale der griechischen Künstler". In *Sämmtliche Werke*. Hrsg. v. d. Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur u.a. Bd. 24. Hamburg: Greno, 1984: 141-244.

Transformisme et création littéraire chez Marcel Proust

Pauline Moret-Jankus

Friedrich-Schiller-Universität Jena

Plusieurs études ont été consacrées aux sciences chez Proust (Luckhurst et Vannucci). Un article récent de Sarah Tribout-Joseph dans *Marcel Proust in Context* souligne la réévaluation qui a été faite de la place de la science chez Proust, désormais considérée comme partie intégrante de l'esthétique proustienne (131). La physique quantique, la relativité d'Einstein, tout cela a été évoqué (Gadda 978-979 et Vettard 246-252). Cependant, ce n'est pas cette science-là qui nous intéresse, mais la biologie, et plus précisément les théories transformistes. On verra dans cette étude que l'imaginaire biologique transformiste nourrit la création littéraire proustienne, notamment à travers les notions de métamorphose et d'hybridité. Avant d'analyser ces deux thèmes, nous allons montrer le désintéret proustien envers les fixistes, et examiner le traitement de Darwin et de Lamarck dans la *Recherche*.

Absence des fixistes

Étienne Geoffroy Saint-Hilaire n'apparaît ni dans la *Recherche*, ni dans *Jean Santeuil*, ni dans *Les Plaisirs et les jours*. Quant à Georges Cuvier, il est très parlant qu'il ne fasse qu'une seule brève apparition dans tout le roman : si l'on pense à l'importance que ce naturaliste avait pour Balzac, par exemple, qui en parlait comme du « plus grand poète de notre

siècle » (988), on sent tout l'éloignement de Proust envers cette figure majeure de la première moitié du XIX^e siècle. Examinons plus attentivement cette unique référence à Cuvier, dans *Le Temps retrouvé*, afin de mieux comprendre la cause de l'indifférence que Proust nourrit à son égard. Au front, la guerre fait rage ; à Paris, Mme Verdurin ne peut plus sentir Brichot qui est devenu sa nouvelle tête de Turc. Et ce d'autant plus que Brichot connaît soudainement un franc succès pour ses articles sur la guerre, qu'il aime à émailler de références et de citations. C'est plus qu'il n'en faut pour horripiler Mme Verdurin :

La citation la plus heureuse d'un auteur vraiment peu connu, au moins dans l'œuvre à laquelle Brichot se reportait, était incriminée comme preuve du pédantisme le plus insoutenable et Mme Verdurin attendait avec impatience l'heure du dîner pour déchaîner les éclats de rire de ses convives. « Eh bien, qu'est-ce que vous avez dit du Brichot de ce soir ? J'ai pensé à vous en lisant la citation de Cuvier. Ma parole, je crois qu'il devient fou. » (IV, *TR*, 370)

Cuvier est, à cette époque, encore très connu, et si on ne le lit plus guère, il n'est pas l'exact équivalent de l'« auteur vraiment peu connu » dont parle Proust. Son œuvre, en revanche, est tombée dans l'oubli, jouant alors le rôle de repoussoir. La référence à Cuvier provoque les persiflages de Mme Verdurin, et accélère la déchéance de Brichot dans son esprit. Quelle est donc la grande caractéristique de la pensée de Cuvier ? Il fut le plus ardent défenseur du fixisme, contre Lamarck, partisan du transformisme. Le fixisme, en biologie, est l'idée que les espèces sont fixes et ne peuvent aucunement se transformer ni évoluer dans le temps (théorie liée au créationnisme). Or, on l'a vu, l'autre grand absent du texte proustien est Geoffroy Saint-Hilaire, qui fut également une figure majeure des naturalistes français : quoiqu'il se rallie sur le tard aux idées de Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire est tout d'abord un fixiste, tout comme Cuvier. Au début du XX^e siècle, les idées de Darwin ont déjà largement pénétré les milieux intellectuels français et, si le lamarckisme revient en force (Blancaert 400-402), Cuvier est complètement hors de propos. À travers Mme Verdurin et son snobisme intellectuel, on comprend que Proust est parfaitement au courant des modes et de l'évolution des théories naturalistes ; il sait que Cuvier et son fixisme ne sont plus en odeur de sainteté parmi les milieux scientifiques et mondains. Puisque Proust s'amuse de ce snobisme vis-à-vis d'auteurs passés de mode, il faut en conclure que l'ab-

sence de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire dans la *Recherche* ne peut être expliquée par un simple phénomène à la Verdurin. La seule explication qui reste est donc que pour Proust, le fixisme, en tant que théorie, appartient à une époque révolue. En revanche, comme on va le voir à présent en examinant les places respectives tenues par Darwin et Lamarck dans son œuvre, Proust a été fasciné par les théories biologiques promouvant le changement et la transformation¹.

Lamarck

Au cours des deux dernières décennies, de nombreux chercheurs ont redonné de l'éclat à la figure quelque peu oubliée de Jean-Baptiste de Lamarck (Prochiantz et Corsi), notamment en soulignant l'immense dette de Darwin à l'égard de celui qui avait, pour la première fois, théorisé de manière systématique une transformation des espèces. Le lamarckisme a eu ceci de révolutionnaire qu'il présente une conceptualisation des variations présentes et observables dans la nature parmi les espèces. Il repose sur l'idée que la fonction transforme l'organe. Pour citer Lamarck lui-même,

[c]e ne sont pas les organes, c'est-à-dire, la nature et la forme des parties du corps d'un animal qui ont donné lieu à ses habitudes et à ses facultés particulières ; mais ce sont, au contraire, ses habitudes, sa manière de vivre, et les circonstances dans lesquelles se sont rencontrés les individus dont il provient, qui ont, avec le temps, constitué la forme de son corps, le nombre et l'état de ses organes, enfin, les facultés dont il jouit. (*Philosophie* 237)

L'organisme est donc malléable ; un membre, s'il est sollicité, se développe et se transforme. Inversement, un membre ou un organe qui n'est pas suffisamment utilisé dégénère (240). Un exemple concret et célèbre de ce phénomène de modification fonctionnelle, est celui de la girafe : selon Lamarck, la longueur du cou de la girafe provient de l'habitude qu'a cet animal de brouter les feuilles des arbres.

[...] on sait que cet animal, le plus grand des mammifères, habite l'intérieur de l'Afrique, et qu'il vit dans des lieux où la terre, presque toujours aride et sans herbage, l'oblige de brouter le feuillage des arbres, et de s'efforcer continuellement d'y atteindre. Il est résulté de cette habitude, soutenue, depuis longtemps, dans tous les individus de sa race, que ses jambes de devant sont devenues plus longues

que celles de derrière, et que son col s'est tellement allongé, que la giraffe [*sic*], sans se dresser sur les jambes de derrière, élève sa tête et atteint à six mètres de hauteur (près de vingt pieds). (256-7)

L'idée que l'habitude peut transformer un corps, un individu, puis passer ainsi de génération en génération, est habituellement résumée par l'expression 'hérédité des caractères acquis' (expression qui n'est jamais employée par Lamarck, voir Lecourt, 558). Depuis August Weismann et son étude des plasmas germinaux, la science rejette la notion d'hérédité des caractères acquis, quoique l'essor de l'épigénétique ait récemment mis cela en question (Morange). Ainsi, ce n'est pas parce qu'on mutile des souris sur des générations que les souriceaux naîtront déjà mutilés. Mais ce thème est fondamental pour comprendre Proust : on verra, tout au long de l'étude, que l'hérédité des caractères acquis est chez lui un *leitmotiv* obsédant. L'hérédité, en général, est un objet de fascination dans la *Recherche*, dont on ne va ici qu'ébaucher les contours. Il s'agit d'abord de traits physiques : ainsi, « le méplat » des joues de Legrandin ressemble à « la construction de celles de son jeune neveu, Léonor de Cambremer » (IV, *TR*, 521). On pourrait arguer que l'hérédité est la cause de l'attraction érotique du narrateur envers Mlle de Stermaria (II, *JF*, 44), et Albertine (III, *P*, 580). Selon le système proustien, les caractères sautent souvent quelques générations, pour réapparaître plus tard. C'est pourquoi,

chez Bloch, chez le petit Cambremer, chez le duc de *** il y avait [...] une célérité précoce qui n'existait pas chez les parents mais chez les grands parents qu'il<s> n'avai<en>t pas connus et ainsi comme ces volontés de la nature plus larges que les volontés individuelles, épandue sur de plus larges surfaces comme le soleil et l'ombre sur la mer, rejaillissaient comme une source ou un volcan [...] toutes les deux ou trois générations. (IV, *TR*, Esq. LXVII, 970)

Les traits du visage, les maladies, ne sont cependant pas les seuls éléments à pouvoir être hérités. Proust développe toute une théorie de l'hérédité où les goûts, les habitudes, peuvent passer de génération en génération, « car nous ne nous faisons pas de toutes pièces nous-mêmes » (IV, *AD*, 165). Ainsi, Nissim Bernard aime à fréquenter les bordels, « par atavisme d'Oriental » (III, *SG*, 239). Mlle de Stermaria a une « dureté foncière, familiale », « une sorte de cran d'arrêt atavique » (II, *JF*, 48). Quant à Françoise, elle ne peut jamais dire l'heure correctement :

Mais c'était chez Françoise un de ces défauts particuliers, permanents, inguérissables, que nous appelons maladifs, de ne pouvoir jamais regarder ni dire l'heure exactement. Je n'ai jamais pu comprendre ce qui se passait dans sa tête [...] ce qui est certain, c'est que ce phénomène avait toujours lieu. L'humanité est très vieille. L'hérédité, les croisements ont donné une force insurmontable à de mauvaises habitudes, à des réflexes vicieux. (III, P, 662)

Nous arrivons ici, avec cette mention de l'habitude, à la théorie lamarckienne des caractères acquis, puisque la transmission ne peut avoir lieu sans une forme de sédimentation de l'habitude. Observons à présent ce passage :

Les traits de notre visage ne sont guère que des gestes devenus, par l'habitude, définitifs. La nature, comme la catastrophe de Pompéi, comme une métamorphose de nymphe, nous a immobilisés dans le mouvement accoutumé. (II, JF, 262)

Margaret Mein commente ainsi ce passage : « On pense ici [...] aux traits *acquis*, selon Darwin » (94). Mais Darwin n'a pas adhéré à l'idée des caractères acquis ; c'est donc bien Lamarck qu'il faut voir ici. Allan Thiher, en revanche, a justement noté que « Proust had in mind a neo-Lamarckian theory of the acquisition of traits » (192), quoiqu'il ne creuse pas la question. Ailleurs, Proust utilise ce modèle de manière plus nuancée :

La flexibilité physique essentielle aux Guermentes était double ; [...] l'autre flexibilité, comme la forme de la vague, du vent ou du sillage que garde à jamais la coquille ou le bateau, s'était pour ainsi dire stylisée en une sorte de mobilité fixée, incurvant le nez busqué [...] sous les yeux à fleur de tête, au-dessus des lèvres trop minces [...]. (II, CG, 731)

« [P]our ainsi dire », « une sorte de » : le texte nous dit clairement ici que l'hérédité des caractères acquis est un modèle, une analogie féconde, plutôt qu'une profession de foi. Dans un avant-texte de « Combray », la famille de Swann est présentée de la manière suivante :

Fraîchement débarquée d'Orient, (sa famille n'habitait la France que depuis cinq ou six générations) elle avait encore cette instabilité, ce goût du nouveau, cette souplesse de l'organisme qui peut se prêter à ce qu'il désire [...]. (I, CS, var. c, 1099)

Il est indéniable que l'idée d'hérédité des caractères acquis a trouvé chez Proust un écho particulier. S'agit-il d'une influence directe de

Lamarck ? Proust a-t-il lu la *Philosophie zoologique* ? On peut en douter. Sa correspondance ne permet pas de retrouver la trace d'une lecture de Lamarck. En réalité, il s'agit sans doute plutôt d'une imprégnation passive de thèmes lamarckiens encore très présents à l'époque de Proust dans les milieux mondains et mêmes scientifiques ; ce qui coïncide avec la désaffectation relative de Darwin en faveur de Lamarck après 1880. Il est possible également que ce thème soit passé chez Proust à travers une lecture de Théodule Ribot, qui dans son livre *L'Hérédité*, affirme sans ambages que les caractères acquis peuvent être transmis (12).

Aspects darwiniens

Dominique Jullien, dans son ouvrage *Proust et ses modèles*, écrit fort justement : « L'étude systématique des rapports entre Proust et Darwin, en particulier sur la question de l'hérédité, reste à faire » (60). On ne saurait mieux dire. Si plusieurs critiques ont déjà déblayé le terrain (Simon, Compagnon, Surprenant, Swahn), aucune étude d'envergure n'a examiné la question. Nous venons de voir que le lamarckisme se fonde principalement sur deux idées : la transformation fonctionnelle de l'organe, et l'hérédité des caractères acquis. Qu'en est-il de Darwin, qui est également transformiste ? Si l'on reprend l'exemple de la girafe, le transformisme darwinien (que l'on pourra appeler plus précisément évolutionnisme) inverse la chaîne de causalité. Ce n'est pas parce que la girafe se trouve dans un environnement où elle doit manger les feuilles des arbres que son cou s'allonge. C'est parce qu'un jour, par hasard, une girafe est née avec un cou long, et que cette mutation a favorisé ses chances de reproduction et donc augmenté la possibilité de faire passer cette 'longueur de cou' à ses descendants : dès lors, il n'y a pas de progrès, mais pur aléatoire (variation spontanée). Quelques années après la publication de *L'Origine des espèces*, Mendel et ses lois donneront une assise plus concrète à ce mécanisme.

Plusieurs études ont mis au jour les difficultés majeures que le darwinisme a rencontrées pour s'implanter en France. Selon Yvette Conry, qui a longuement étudié la question, le darwinisme est resté « radicalement inintelligible » en France jusqu'à des dates très tardives (425). Les multiples raisons de cet échec sont résumées par Patrick Tort :

[...] a national attachment to Lamarck, the influence of Comtean positivism, the pugnacity of the Catholic Church, the generally applied and non-theoretical orientation of French research, a persistent coolness towards England, and the manner in which the epistemological frameworks that lay at the heart of the central paradigms of French science were ill-prepared for the reception of Darwinism. (in Engels 330; voir aussi Harvey)

L'aspect révolutionnaire du système darwinien (fonctionnant, on l'a vu, par une inversion de la logique lamarckienne) a fait que nombre de lecteurs de Darwin ont d'abord cru qu'il adhérait aussi à l'hérédité des caractères acquis. Clémence Royer, sa première traductrice, a elle-même favorisé ces confusions, en mettant en avant, dans son introduction, l'idée de progrès (Darwin, *Origine* LXXI, voir aussi Miles, 73), pourtant remplacée chez Darwin par l'idée d'aléatoire : « teleology without telos », résume Eve-Marie Engels (44). À cela s'ajoute le darwinisme social, qui n'a pas été théorisé par Darwin mais principalement par Herbert Spencer. Le darwinisme social appartient à cette catégorie de pensées que Claude Lévi-Strauss appelle « faux évolutionnisme », et qu'il tient pour antérieur au darwinisme (26).

Cependant, malgré ces confusions, les idées de Darwin, déformées ou non, ont eu un impact majeur sur la littérature du XIX^e siècle. Sandrine Schiano-Bennis a analysé les formes que le darwinisme a prises dans la littérature de la fin du XIX^e siècle (175-183). On ne s'étonnera donc pas que Proust, comme ses contemporains ou ses prédécesseurs immédiats, soit également en prise avec ce qui fait partie de l'air du temps. Darwin, en effet, est cité non moins de quatre fois dans *À la recherche du temps perdu*, ainsi qu'une fois dans un manuscrit, – occurrence supprimée du texte final (II, *CG*, 651 ; II, *CG*, 807 ; III, *SG*, 31 ; IV, *TR*, 360 ; III, *SG*, var. c, 1267). Enfin, sans que Darwin soit nommé, une référence amusée apparaît dans *Sodome et Gomorrhe*. Brichtot dit au narrateur, à propos de certains « grands seigneurs du passé » : « Ce *struggle for lifer* de Gondì, ce “boulangiste” de Marcillac » (III, *SG*, 269). « *Struggle for lifer* » est un néologisme créé par Alphonse Daudet en référence aux théories darwiniennes dans *L'Immortel* (367) et, reprise par écrivains et journalistes, la locution finit par entrer dans les dictionnaires (Squarzina 149-50).

Ces quelques citations ne forment cependant que la pointe de l'iceberg. C'est beaucoup plus profondément que Darwin apparaît dans la *Recherche*, et sans être toujours nommé. Antoine Compagnon a déjà mené

une enquête à propos des lectures exactes que Proust avait faites de Darwin (284) : Proust s'est inspiré, plutôt que de Darwin même, de la préface du professeur Amédée Coutance à l'un des livres du naturaliste anglais, *Des différentes formes de fleurs dans les plantes de la même espèce*.

Comme nous venons de le signaler, une des références explicites à Darwin se trouve dans l'ouverture de *Sodome et Gomorrhe*. On se souviendra que dans cette scène, lourde de sous-entendus sexuels, le narrateur, caché dans la cour de l'hôtel de Guermantes, assiste à l'union du baron de Charlus avec Jupien. Il compare cet événement à la fécondation de l'orchidée par le bourdon.

Les ruses les plus extraordinaires que la nature a inventées pour forcer les insectes à assurer la fécondation des fleurs qui, sans eux, ne pourraient pas l'être parce que la fleur mâle y est trop éloignée de la fleur femelle, ou celle qui, si c'est le vent qui doit assurer le transport du pollen, le rend bien plus facile à détacher de la fleur mâle, bien plus aisé à attraper au passage par la fleur femelle, en supprimant la sécrétion du nectar, qui n'est plus utile puisqu'il n'y a pas d'insectes à attirer, et même l'éclat des corolles qui les attirent, et la ruse qui, pour que la fleur soit réservée au pollen qu'il faut, qui ne peut fructifier qu'en elle, lui fait sécréter une liqueur qui l'immunise contre les autres pollens – ne me semblaient pas plus merveilleuses que l'existence de la sous-variété d'invertis destinée à assurer les plaisirs de l'amour à l'inverti devenant vieux : les hommes qui sont attirés non par tous les hommes, mais – par un phénomène de correspondance et d'harmonie comparable à ceux qui règlent la fécondation des fleurs hétérostylées trimorphes comme le *Lythrum salicaria* – seulement pour les hommes beaucoup plus âgés qu'eux. (III, *SG*, 29-30)

La fécondation croisée a lieu quand deux fleurs de différentes espèces se fécondent ; l'autofécondation, quand les fleurs appartiennent à la même espèce. L'idée de Darwin à ce propos est que la fécondation croisée est meilleure, dans la mesure où elle donne des fleurs plus fortes et plus belles. Comme le résume Coutance dans sa préface, l'autofécondation, qui est « une cause d'infertilité et de dégénérescence », une « loi de consanguinité appliquée au règne végétal », n'en est pas moins souhaitable de temps en temps afin de ramener « dans le rang les plantes exagérées dans un certain sens par le croisement » (Darwin, *Fleurs* XV). Proust, on le voit, adopte cette différenciation en l'appliquant directement à la sexualité humaine : l'autofécondation renvoie pour lui à l'homosexualité. L'espèce de la fleur devient alors le genre. Dans l'extrait cité, on pourrait

même déceler un sous-genre, à l'intérieur du genre : celui de l'homme qui n'aime que les hommes âgés (« l'homme qui n'aime que les vieux messieurs », III, *SG*, 9). Cet amalgame, ou cet anthropocentrisme, est clairement revendiqué : « Les lois du monde végétal sont gouvernées elles-mêmes par des lois de plus en plus hautes » (III, *SG*, 5).

Peut-on déceler d'autres influences darwiniennes dans la *Recherche* ? Sans doute, mais pour ce qui est de l'hérédité, thème central chez Proust, nous suggérons que c'est surtout le lamarckisme qui l'emporte.

Transformisme et mythologie

Nous avons déjà suggéré que l'intérêt porté par Proust à des scientifiques comme Lamarck ou Darwin, et son indifférence envers Cuvier, tiennent à ce que les premiers ont développé des théories transformistes. Le transformisme – qu'il soit darwinien ou lamarckien – apporte un gain esthétique majeur par rapport au fixisme, puisqu'il permet des représentations mouvantes, fluctuantes. Nous voudrions montrer que le transformisme de Proust, notamment lamarckien, est intrinsèquement lié à une esthétique de la métamorphose mythologique. L'aspect mythologique du système étiologique lamarckien est déjà présent dans les écrits de ce naturaliste, comme l'explique Gillian Beer :

His work also follows the pattern of all stories of how things came to be the way they are : need brings about change or – in more admonitory versions – bad behaviour results in loss and degradations. It is a pattern of story which has been predominant in many cultures. So the robin flew too close to the sun and acquired a red breast [...]. He draws on mythic concepts of metamorphosis and transformation and explains them casually. (24)

Afin d'expliquer la morphologie particulière de la girafe, Lamarck lui donne une causalité qui, selon Beer, relève autant de la mythologie que de la science, développant ainsi une forme de « just-so story » (Rose, 258), c'est-à-dire une histoire étiologique qui explique l'existence d'un fait par un récit invérifiable et attrayant. Or Proust avait désiré, un temps, appeler son roman en gestation *Les Colombes poignardées*, avant de délaisser cette éventualité : « j'ai écarté *Les Colombes poignardées* qui était allégorique » (*Corr.*, XII, 246). Quelques mois auparavant, il avait écrit à Mme Scheikévitch : « Je vous disais l'autre soir que pensant à la façon dont la

vie vous ensanglanta, que quand je vous aperçus au loin, blessée au cœur par ce grand bouquet de roses rouges, vous m'aviez fait penser à une Colombe poignardée » (*Corr.*, XII, 174). Cette image lui vient d'une promenade, comme la raconte Pierre Lavallée :

Je me souviens d'une promenade au Jardin d'Acclimatation où Marcel contempla longuement des colombes qui portaient au cœur sur leurs plumes blanches comme une tache de sang, les colombes poignardées. Il n'oublia pas ces beaux oiseaux ni leur nom qu'un moment il pensa donner à un de ses volumes. (Proust, *Corr. générale* 4, 4)

Cette expression, qui revient plusieurs fois sous la plume de Proust, témoigne de son attirance pour ce type de « just-so stories ». Loin d'être anecdotique, cela nous semble aller de pair avec la présence des mythes de la métamorphose dans *À la recherche du temps perdu*, notamment Ovide. Le thème étiologique est intrinsèque aux *Métamorphoses*. « Toute l'œuvre de Proust comme celle d'Ovide eût pu porter le titre *Les Métamorphoses* », affirme Marie Miguet-Ollagnier (*Dictionnaire Proust*, 621) ; en effet, le thème de la métamorphose ovidienne apparaît en filigrane tout au long de l'œuvre, comme dans cette description de Mme de Villeparisis :

Ainsi s'apparentait et de tout près aux Guermantes, cette Mme de Villeparisis [...] qui maintenant subissait brusquement une de ces hausses fantastiques [...], des changements aussi nombreux que les métamorphoses d'Ovide. (II, *JF*, 113-114)

C'est aussi la famille des Guermantes, qui arborent tous les mêmes traits de visage, rappelant ainsi

l'origine fabuleuse assignée au XVI^e siècle par le bon vouloir de généalogistes parasites et hellénisants à cette race, ancienne sans doute, mais pas au point qu'ils prétendaient quand ils lui donnaient pour origine la fécondation mythologique d'une nymphe par un divin Oiseau. (II, *CG*, 731-732)

Mme de Guermantes – toujours elle –, se transforme dans le *Temps retrouvé* en poisson : « cette tête rousse, ce corps saumoné émergeant à peine de ses ailerons de dentelle noire » (IV, *TR*, 505). Plus loin, cette image maritime de la duchesse s'accroît, car le narrateur aperçoit sur ses joues « une trace de vert-de-gris, un petit morceau de coquillage concassé » (IV, *TR*, 515). Dans le même temps, la foule du Bal de têtes se trans-

forme en forêt : « Les parties blanches de barbes jusque-là entièrement noires rendaient mélancolique le paysage humain de cette matinée, comme les premières feuilles jaunes des arbres » (IV, *TR*, 505). Ovide n'est pas le seul modèle littéraire à alimenter les métamorphoses proustiennes : *Les Mille et une Nuits*, comme on le sait, hantent également la *Recherche*, des travestissements de Haroun Al Raschid (IV, *TR*, 388) à la métamorphose de Zobéide en chienne (IV, *TR*, 411). Ailleurs, ce sont des légendes françaises, comme celle de Mélusine, la femme-serpent (I, *JF*, 555). Cela participe de ce que Margaret Topping appelle « the fairytale structure of *À la recherche* » (24). Toujours en suivant Topping, on voit donc, chez Proust, une coexistence de la pensée magique et de la pensée scientifique (119). Le thème de la métamorphose étiologique, d'Ovide à Lamarck, se retrouve chez Proust, qui se plaît à mêler les « sens zoologique et mythologique » (I, *CS*, 414), comme il le dit lui-même.

L'idée d'un néo-lamarckisme proustien, que nous avons mis en lumière, prend donc un tour proprement esthétique. Mais ce n'est pas tout. Le transformisme lamarckien évoque un autre thème, celui des métamorphoses animales, qui ont fasciné les naturalistes depuis, au moins, Aristote (*Histoire des animaux* V, 39). Les implications philosophiques de la métamorphose sont connues : comment comprendre la transformation d'une chenille en papillon ? Faut-il, pour classer cet animal, prendre pour référent la chenille ou le papillon, sachant qu'ils appartiennent à des types morphologiques différents ? La métamorphose pose la question de l'identité et de la catégorisation de l'individu. C'est ce que nous allons examiner à présent, à travers le thème de l'hybridité.

« La fille de Minos et de Pasiphaé »

Nous voudrions, à présent, examiner le monde proustien comme régi par le thème de l'hybridité. Proust ne cesse de créer des hybrides avec ses personnages. Ainsi Gilberte, hybride de Swann et d'Odette, est qualifiée d'« animal fabuleux », comme si elle portait un « travesti mythologique » (I, *JF*, 554). Le passage suivant pourrait être considéré comme un art poétique proustien :

Enfin Swann avait aimé la sœur de Legrandin, lequel avait connu M. de Charlus, dont le jeune Cambremer avait épousé la pupille. Certes, s'il s'agit uniquement de

nos cœurs, le poète a eu raison de parler des « fils mystérieux » que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications. (IV, *TR*, 607)

C'est, bien entendu, Proust qui crée ces hybrides, ces liens « entre les êtres », expérimentant au sein de son œuvre, tout comme Swann aimait à créer des « conjonctions » (I, *JF*, 513), des « expériences de sociologie amusante », des « bouquets sociaux » (I, *JF*, 512), à tel point qu'il avait fait de son propre mariage une forme d'expérimentation à la Mendel :

Peut-être, d'autre part, en artiste, sinon en corrompu, Swann eût-il en tous cas éprouvé une certaine volupté à accoupler à lui, dans un de ces croisements d'espèces comme en pratiquent les *mendélistes* ou comme en raconte la mythologie, un être de race différente, archiduchesse ou cocotte, à contracter une alliance royale ou à faire une mésalliance. (I, *JF*, 461)

Remarquons d'emblée la mise en équivalence entre le mendélisme et la mythologie, qui renvoie à la conjonction entre science et mythe que nous venons d'explorer. Si Swann est un écrivain raté – il n'arrivera jamais à finir son livre sur Vermeer (I, *CS*, 195) – c'est peut-être par sa vie même, nous dit Proust, qu'il accède au statut d'« artiste ».

Quel est l'hybride le plus connu de la littérature ? Sans guère de doute, le Minotaure, bête du Labyrinthe, mi-homme, mi-taureau, dont l'histoire nous est aussi contée par Ovide (317). Le Minotaure est le produit de l'union contre nature de Pasiphaé, épouse de Minos, avec un taureau envoyé par Poséidon pour punir l'orgueil de ce roi. Orgueil, ou *hubris* ; n'oublions pas l'étymologie du mot *hybride* : « mot emprunté [...] au latin classique *ibrida* “bâtard, de sang mêlé” [...], devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris* “excès” » (Rey, *Dictionnaire* 2, 1760). Minos avait été puni de son *hubris* par la naissance d'un *hybride*. Mais le Minotaure, s'il est le seul hybride de la famille, n'est pas le seul enfant de Pasiphaé. Elle aura aussi, avec Minos, une fille : Phèdre. Un vers célèbre de la tragédie éponyme de Racine est cité par Bloch dans *Du côté de chez Swann*.

Je dois confesser, d'ailleurs, que [...] le nommé Racine [a fait dans sa] vie un vers assez bien rythmé, et qui a pour lui, ce qui est selon moi le mérite suprême, de ne signifier absolument rien. C'est : [...] La fille de Minos et de Pasiphaé. (I, *CS*, 89)

Une version ancienne de ce passage se trouve dans *Jean Santeuil*. C'est alors M. Rustinlor qui tient le rôle du pédant. Il déclare à Jean, déconcerté :

« [...] Ses tragédies sont fort embêtantes, mais il y a dans *Phèdre* quelques beaux vers comme celui-ci : « La fille de Minos et de Pasiphaé » que Gautier déclarait être le seul beau vers qu'il eût jamais trouvé chez Racine. – Le seul ? demanda Jean qui cherchait inutilement à deviner la beauté de ce vers. [...] » Jean rentra chez lui le soir hanté par un problème [...]. Oubliait-il un moment ses tourments, « la fille de Minos et de Pasiphaé » venait les réveiller avec une cruauté bien digne de cette origine monstrueuse. Et pourtant ce n'était pas sans plaisir qu'il se répétait cette boutade de Gautier. Il ne percevait pas alors les belles sonorités mythologiques du vers de Racine. (239-240)

Si Proust n'adhère pas à l'idée que ce vers puisse être le plus beau de Racine (*Contre Sainte-Beuve*, 618), il n'en admire pas moins « les belles sonorités mythologiques ». Si ce vers est remarquable, ce n'est pas uniquement par son rythme, mais aussi par ce qu'il signifie en termes d'hérédité et d'identité. Dans *Phèdre*, ce vers apparaît au tout début de la première scène, dans la bouche d'Hippolyte :

Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face,
Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé. (582)

C'est la première fois qu'il est fait mention de *Phèdre* dans la pièce ; et son nom n'est pas prononcé : son individualité est remplacée par sa généalogie, son hérédité maudite. Avant que d'être *Phèdre*, elle est l'engeance de Minos et de Pasiphaé. En ce sens elle est l'égal du Minotaure. Voilà sans doute ce que Proust veut dire par « sonorités mythologiques ». Ce vers récapitule tous les enjeux présents dans l'imaginaire biologique proustien : l'hérédité, la mythologie, la poésie, l'identité.

En conclusion, on peut voir que dans la *Recherche*, la présence de Darwin et de Lamarck, et l'absence des fixistes, ne sont ni superficielles, ni arbitraires. Le transformisme véhicule une vision mouvante du monde et des relations entre les êtres que ne permettent pas les doctrines à la Cuvier. L'enjeu esthétique des théories biologiques transformistes est illustré par le thème des métamorphoses étiologiques, auquel on peut éga-

lement ajouter celui de l'hybridité. Ainsi, l'analyse de quelques passages métadiscursifs (le vers sur Pasiphaé, les réflexions sur Swann) permet de constater *in fine* que dans la *Recherche*, modèle biologique et création littéraire se nourrissent constamment l'un l'autre.



- 1 On pourrait également démontrer la présence de Haeckel, de Mendel et d'autres. Nous renvoyons sur ce point à notre thèse de doctorat, « Race, imaginaire biologique et identité dans *À la recherche du temps perdu* », Durham University.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Aristote, *Histoire des animaux*. Paris : Les Belles Lettres, 1968.
- Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin* [1831], dans *L'Œuvre de Balzac*, Albert Béguin et Jean Ducourneau (éd.). Paris: Le Club Français du Livre, t. 7.
- Beer, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Blanckaert, Claude, *De la race à l'évolution. Paul Broca et l'anthropologie française (1850-1900)*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Bouillaguet, Annick, Rogers, Brian (éd.), *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- Compagnon, Antoine, "Darwin en littérature", in *Darwin : 200 ans*, Alain Prochiantz (éd.). Paris: Odile Jacob, 2010, 283-301.
- Conry, Yvette, *L'Introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*. Paris: Vrin, 1974.
- Corsi, Pietro, Gayon, Jean, Gohau, Gabriel, Tirard, Stéphane (éd.), *Lamarck, philosophe de la nature*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- Darwin, Charles, *De l'origine des espèces par sélection naturelle ou des lois de transformation des êtres organisés* [1859], trad. et préface de Clémence Royer. Paris: Guillaumin et Masson, 1870.
- _____. *Des différentes formes de fleurs dans les plantes de la même espèce* [1877], trad. Heckel, préface d'Amédée Coutance. Paris: Reinwald, 1878.
- Daudet, Alphonse, *L'Immortel. Mœurs parisiennes*. Paris: Lemerre, 1888.
- Engels, Eve-Marie, Glick, Thomas (éd.), *The Reception of Charles Darwin in Europe*. London: Continuum, 2008, 2 vol.
- Gadda, Carlo Emilio, *Saggi, giornali, favole e altri scritti I (Opere di Carlo Emilio Gadda III)*. Milano: Garzanti, 1991.
- Harvey, Joy, "Darwin in a French Dress: Translating, Publishing and Supporting Darwin in Nineteenth-Century France", in E.-M. Engels, T. Glick (éd.), *The Reception of Charles Darwin in Europe, op. cit.*, p. 355-374.
- Jullien, Dominique, *Proust et ses modèles*. Paris: José Corti, 1989.
- Lamarck, Jean-Baptiste de, *Philosophie zoologique*. Paris: Dentu, 1804.
- Lecourt, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

- Lévi-Strauss, Claude, *Race et Histoire* [1952]. Paris: Denoël, 1987.
- Luckhurst, Nicola, *Science and Structure in Proust's À la recherche du temps perdu*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- Mein, Margaret, "Le thème de l'hérédité dans l'œuvre de Proust", *Europe* 502-503 (1971): 83-99.
- Miles, Sara Joan, "Clémence Royer et *De l'origine des espèces* : traductrice ou traîtresse ?", *Revue de synthèse*, 4. 1 (1989): 61-83.
- Morange, Michel, "Quelle place pour l'épigénétique ?", *Médecine/Sciences* 21.4 (2005): 367-69.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Danièle Robert. Paris: Actes Sud, 2001.
- Prochiantz, Alain (éd.), *Darwin : 200 ans*. Paris: Odile Jacob, 2010.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (éd.). Paris: Gallimard, 1987-1989. Abréviations comme suit : volume en chiffres romains, titre abrégé, page (I, CS, 20).
- _____. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Correspondance générale*, Robert Proust et Paul Brach (éd.). Paris: Plon, 1933.
- _____. *Correspondance*, Philip Kolb (éd.). Paris: Plon, 1970-1993. Abréviations comme suit : *Corr.*, volumes en chiffres romains, page (*Corr.*, XII, 23).
- Racine, Jean, *Phèdre* [1677], dans *Théâtre complet*, Jacques Moral et Alain Viala (éd.). Paris: Classiques Garnier, 2010.
- Rey, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998.
- Ribot, Théodule, *L'Hérédité : étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, et ses conséquences*. Paris: Librairie philosophique de Ladrance, 1873.
- Rose, Steven, Lewontin, Richard, Kamin, Leon, *Not in Our Genes : Biology, Ideology and Human Nature*. London: Penguin Books, 1984.
- Schiano-Bennis, Sandrine, "La postérité littéraire de Charles Darwin chez les intellectuels français de la fin du XIX^e siècle", in Georges Letissier et Michel Prum (éd.), *L'Héritage de Charles Darwin dans les cultures européennes*. Paris: L'Harmattan, 2011, 175-183.
- Simon, Anne, "De l'histoire naturelle aux histoires surnaturelles: hybridités proustiennes", in Lucile Desblache (éd.), *Hybrides et monstres: transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2012, 19-32.
- Squarzina, Anna Isabella, "*Struggle for life*: un néologisme lutte pour la vie", *Neologica* 5 (2011): 145-159.
- Surprenant, Céline, "Darwin and Proust", in Thomas Glick, Elinor Shaffer (éd.), *The Literary and Cultural Reception of Charles Darwin in Europe*. London: Bloomsbury, 2014, 432-57.

- Swahn, Sigbrit, "Textes naturalistes et roman proustien", in Juliette Frolich (éd.), *Point de rencontre: le roman, actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994*. Oslo: Université d'Oslo, 1995, 1:59-72.
- Thiher, Allan, *Fictions Rivals Science: the French Novel from Balzac to Proust*. Columbia/London: University of Missouri Press, 2001.
- Topping, Margaret, *Supernatural Proust: Myth and Metaphor in À la recherche du temps perdu*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- Vannucci, François, *Marcel Proust à la recherche des sciences*. Paris: Éditions du Richer, 2005.
- Vettard, Camille, "Proust et Einstein", *La Nouvelle Revue française* 107 (1922) : 246-252.
- Watt, Adam (éd.), *Marcel Proust in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Variazioni poetiche di modelli evolutivi. Thomas Mann e l’Homo aestheticus

Francesco Rossi

Università di Pisa

Verstärkt kehrt immer im Leben das
Anfängliche wieder
(GKFA 12.1:352)

*L*a citazione in esergo tratta dai *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* riflette una concezione della vita improntata alla ricorsività. Determinante per il suo significato è l’aggettivo “verstärkt”, il quale, in posizione incipitaria, sta a indicare che l’idea che qui si esprime non è tanto quella di un ‘eterno ritorno dell’uguale’, quanto piuttosto di un processo di incremento e rafforzamento progressivo della vita di natura ciclica. Significativo è il contesto finzionale in cui questa frase si inserisce: siamo all’interno del museo di scienze naturali di Lisbona e Felix Krull, dopo aver visitato il piano superiore occupato dalla storia degli altri esseri viventi, sta per recarsi, sotto la guida del suo mentore, il paleontologo Professor Kuckuck, nel sotterraneo dedicato interamente alle origini del genere umano. Questo *descensus ad inferos* – o *ad superos*, a seconda del punto di vista, come lo stesso Felix in un gioco di prospettive non manca di far notare (*ibidem*) – è in realtà il punto di arrivo di una riflessione articolata e complessa sull’esistenza, sulle sue origini e le sue metamorfosi, una riflessione che, a ben vedere, si estende lungo l’intera parabola creativa di Thomas Mann fino ad arrivare a queste pagine intrise di ironia, sebbene ancora cariche dell’afflato filosofico che contraddistingue le sue

opere maggiori. Capire perché l'autore sul finire della sua carriera abbia deciso di mettere in bocca la sua visione del mondo a un personaggio così ambiguo e apparentemente superficiale come Felix Krull non è facile. Felix è un cavaliere d'industria, un artista dell'imbroglio, quindi tutt'altro che un filosofo o un poeta. E a renderlo tale non è certo sufficiente la messa in prospettiva dei fatti *ex postero* propria del genere memorialistico parodiato nelle sue 'confessioni'. La profondità di un siffatto personaggio andrà cercata, semmai, nel tipo umano che esso rappresenta, quello cioè dell' 'artista', dell'individuo talentuoso e geniale, capace di sintesi e di cambi di identità repentini, campione di sensibilità e insuperabile imitatore.

Maestro del travestimento, Felix Krull si colloca infatti alla fine di una lunga serie di studi o, per usare una metafora musicale, variazioni sullo stesso tipo antropologico fondamentale che il presente contributo ha il compito di prendere in esame. In riferimento a un termine che negli ultimi anni ha registrato un successo notevole nella psicologia evoluzionistica lo chiameremo *Homo aestheticus*, tenendo presente che applicare un concetto nato in una disciplina in un'altra non è mai un'operazione scontata, sebbene gli studi recenti (per una rassegna dei quali si rinvia alla premessa di Maurizio Pirro al presente volume) abbiano messo chiaramente in evidenza l'utilità di tali iniziative. In generale occorre premettere che una parte considerevole dell'antropologia evoluzionistica contemporanea considera l'uomo un essere dotato di una peculiare "facoltà estetica" (Bartalesi 139-149). Secondo i maggiori studiosi di questa disciplina, l'emergenza dell'estetico si deve principalmente all'evolversi di istinti congeniti in comportamenti e attività simboliche intenzionali, alla cui origine si ipotizza la presenza di strategie ataviche di adattamento all'ambiente. In particolare, il termine *Homo aestheticus* è stato utilizzato da Ellen Dissanayake in riferimento alla sua teoria sulla funzione adattiva dell'arte, intesa non tanto nel senso di un semplice prodotto, bensì di un 'comportamento' (behaviour) che permette lo sviluppo di particolari caratteristiche nell'uomo. Nel libro *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, alla base delle esperienze artistiche e delle performance culturali nelle società complesse la studiosa pone la facoltà di 'rendere speciale' – "making special" (39-63) –, un'attitudine specificamente umana all'elezione e all'esaltazione di oggetti o fenomeni che considera distintiva rispetto agli altri animali da un punto di vista evolutivo, in quanto causa di affinamento e di incremento delle potenzialità cognitive nell'essere umano. Secondo questa prospettiva, l'arte non rappresenterebbe dunque

soltanto una semplice prerogativa umana, bensì un vero e proprio vantaggio sul piano adattivo.

Thomas Mann non è stato né un antropologo né un biologo di professione, o meglio, lo è stato, ma soltanto dall'interno del suo ruolo (peraltro assai complesso) di scrittore e critico della cultura. Come autore 'scientifico', "ein Mann von encyclopädischem Wissen" (Genz-Fischer 31), è stato però ampiamente recepito e la sua poetica risulta improntata, almeno nella sua fase iniziale, a un realismo descrittivo caratterizzato dallo sguardo freddo e indifferente dell'osservatore empirico, come Jürgen Brokoff ha dimostrato in un recente saggio (5-16). Quello della distanza tra il soggetto e l'oggetto dell'osservazione, del racconto mosso da un autentico interesse conoscitivo, è infatti un *topos* della narrativa del naturalismo, da cui l'opera di Mann prende le mosse. Se dunque le sue considerazioni sull'*Homo aestheticus* finiscono per intersecarsi con una più ampia riflessione sulla vita e sulle leggi che la governano non deve stupire. Entro la storia dell'individuo si legge in filigrana l'intera storia della natura, cosicché ciò che all'inizio si presenta come un approccio dilettantesco al problema della vita assume man mano i tratti di una vera e propria *Weltanschauung* in cui convergono spunti provenienti da fonti molteplici e diverse, letterarie e scientifiche. Nel delinearne i tratti essenziali (premesse che non è tanto la consistenza scientifica, quanto la complessità poetica di tale visione del mondo a interessare il presente contributo) si procederà in tre tappe: dopo aver richiamato gli aspetti salienti della concezione del *bios* così come emerge dagli scritti manniani (1), si prenderà in esame l'idea di evoluzione che essa implica, senza trascurarne le singole componenti (2) – mimetismo, evoluzione come progresso verso la bellezza e verso una sempre maggiore compiutezza organica – per poi affrontare, infine, partendo da tali premesse, la riflessione manniana sull'individuo estetico (3).

1.

La concezione del *bios* che caratterizza la prima fase della produzione manniana è notoriamente improntata all'idea di 'decadenza'. L'attenzione dello scrittore si focalizza inizialmente su parabole fallimentari, come la vicenda del piccolo signor Friedemann, questo "von der Natur stiefmütterlich behandelte Mensch" (GW XIII:135) che letteralmente si autoan-

nulla di fronte alla *femme fatale* Gerda von Rinnlingen, allegoria di un'energia vitale dirompente. Un atteggiamento similmente pessimistico si ritrova nel primo grande romanzo di Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in cui si parla del corpo in termini spregiativi come di una "blinde, unbedachte, bedauerliche Eruption des drängenden Willens" (GKFA 1.1:724) e dove già dal sottotitolo si intuisce lo schema socialdarwinistico alla base dell'intera narrazione: ad essere raccontata è la storia della nascita, evoluzione e morte di un organismo, quello della famiglia patrizia ottocentesca, osservato nel suo *habitat* sociale con un'attenzione del tutto particolare per la fisiologia dei suoi singoli componenti. In un'ottica decisamente naturalistica vi vengono descritte le malattie, le morti e gli innamoramenti che riguardano i personaggi nei diversi cicli generazionali.

Se alla base dei testi riconducibili a questa prima fase esiste già un filo conduttore idealmente riconducibile alle teorie sull'evoluzione, esso andrà dunque ricercato nella *décadence*, tenendo conto che questo concetto, di origine storiografica, diventa centrale nella medicina, nella sociologia e nell'estetica del tardo Ottocento. È infatti nei primi anni Novanta che Max Nordau introduce con successo il concetto di "Entartung" nel discorso sull'arte. Nello stesso periodo la malattia cessa di essere considerata una forma di esistenza deficitaria *tout court*, tanto che alcuni cominciano a ritenerla una manifestazione incrementale della vita. Sulle orme di Nietzsche sono in molti a sostenere che il patire comporti un accrescimento della capacità conoscitiva e un affinamento della sensibilità nell'essere umano. Thomas Mann è tra questi. In racconti come *Tonio Kröger* e *Schwere Stunde* malattia, *pathos* e creatività entrano in un rapporto di stretta interdipendenza, così come la malattia e l'eros. La suggestiva visione della giungla tropicale presente nel primo capitolo di *Der Tod in Venedig* (GKFA 2.1:504) vuole essere la cifra di una vitalità dionisiaca, rigogliosa quanto pericolosa, nei cui tratti già si prefigura il morbo che conduce il protagonista Aschenbach ineluttabilmente alla morte.

Intorno alla problematica della 'vita', nel senso più ampio del termine, ruotano dunque fin dall'inizio questioni fondamentali nell'opera di Thomas Mann. Lo *Zauberberg*, al quale l'autore lavora nei primi anni Venti, può essere idealmente considerato il punto d'arrivo di molti quesiti, sebbene, allo stesso tempo, costituisca il punto di partenza per una nuova e, perlomeno dal punto di vista evolutivistico, ben più articolata concezione del *bios*. In quest'opera la malattia, anche qui metafora pervasiva della *décadence*, viene trattata per la prima volta in termini evolutivi

piuttosto precisi. In corrispondenza della sezione intitolata “Forschungen” il protagonista Hans Castorp, disteso sul suo lettino nella veranda del sanatorio in cui si trova ricoverato, si interroga sull’origine e sulle metamorfosi della vita ripetendo più e più volte la domanda faticosa: “Was war das Leben? Man wußte es nicht” (GKFA 5.1:416). Grazie alle sue letture Hans scopre che alla base dello sviluppo del *bios* si trova un vero e proprio “Gedächtnis” tale da consentire “die Vererbung erworbener Eigenschaften” (GKFA 5.1:427). Lo sviluppo di questa memoria non sembra tuttavia lineare, né sembra ancora corrispondere a una finalità specifica, ma assume piuttosto i tratti di una “pathologisch üppige Wucherung” nonché “infektiöse Erkrankung der Materie” (GKFA 5.1:433). Come i commentatori più recenti non hanno mancato di sottolineare, l’idea che la vita sia una ‘malattia dello spirito’ risale al romanticismo, più precisamente a Novalis, anche se in questo caso, come si vedrà in seguito, le fonti si sovrappongono. Comunque vale la pena di sottolineare come Mann, considerando la biodiversità alla stregua di una proliferazione patologica del vivente, prosegua sulla linea di pensiero tracciata da Schopenhauer e da Nietzsche.

All’epoca della stesura di questa sezione dello *Zauberberg* la riflessione manniana sul *bios* ha tuttavia già raggiunto un livello di complessità tale da rendere necessario un lavoro preliminare di aggiornamento e integrazione delle premesse nietzscheane e schopenhaueriane, come dimostrato dagli studi di Manfred Eigen e di Malte Herwig. Ad esempio, come Luca Crescenzi ha fatto notare nell’introduzione alla più recente edizione italiana del romanzo (LXXIX), Mann ripropone la questione fondamentale del rapporto tra lo spirito e la materia e tra la vita e la morte sulla scia delle considerazioni metapsicologiche contenute in *Jenseits des Lustprinzips* di Sigmund Freud, in cui si ipotizza l’esistenza di una tendenza fondamentale negli organismi al ritorno allo stato inorganico. Inoltre, allo scopo di conferire ulteriore realismo alle descrizioni, lo scrittore compulsa diversi trattati e libri di divulgazione scientifica, tra cui la *Allgemeine Biologie* di Oscar Hertwig (la quinta edizione del 1920) e lo *Handbuch der Physiologie* di Ludimar Hermann (la quattordicesima edizione del 1910), ricavandone cognizioni piuttosto precise in fisiologia, zoologia, microbiologia, biologia evolutiva e comparata. Per fare un esempio, il riferimento alle teorie che paragonano l’evoluzione a un “Gedächtnis” in quanto “Vererbung erworbener Eigenschaften” si trova nella *Philosophie des Organischen* di Hans Driesch del 1909 (221), uno

dei tanti testi che Mann può aver consultato in preparazione alla stesura di “Forschungen”. Da tali opere, siano esse di carattere specialistico o divulgativo, Thomas Mann trae dunque quelle immagini plastiche, quei termini tecnici e quei dettagli concreti che lo mettono in condizione di trattare argomenti complessi, come l’emergere della vita dalla materia inerte, la formazione degli organismi evoluti a partire dagli organismi cellulari più semplici e, infine, l’affioramento dello spirito nell’uomo, senza nulla togliere allo spessore poetico del narrato.

È significativo che le ‘ricerche’ di Hans Castorp sulle metamorfosi del vivente sfocino in una vera e propria cosmogonia concepita su base evolutiva e articolata in tre eventi cruciali o “Urzeugungen” (concipi-menti originari), il primo coincidente con la genesi della materia dall’im-materiale, il secondo con la distinzione della sostanza organica da quella inorganica, corrispondente alla nascita della vita, il terzo, infine, con l’e-mergere di un essere dotato di ‘spirito’, l’uomo, che per questo si eleva al di sopra degli altri organismi. L’ipotesi che si tratti di una *Weltanschauung* radicata nel nostro autore appare confermata dal fatto che il brano dello *Zauberberg* qui menzionato non è l’unico a riportare questa teoria. Essa si ripresenta infatti tale e quale in altri due testi importanti scritti una trentina d’anni dopo “Forschungen”, ovvero nel quinto capitolo del terzo libro dei *Bekenntnisse* di Felix Krull e in *Lob der Vergänglichkeit*, un breve scritto nato nel 1952 come intervento a una trasmissione radiofonica (GW X:383-385). Da quest’ultimo testo è tratta la seguente citazione, in cui meglio che altrove troviamo riassunta l’idea di evoluzione sviluppata da Thomas Mann:

[...] *gewinnend* gerade und Sympathie erweckend wird es [scil. „das Leben“] als Episode –und obendrein durch die *indefinibel* geheimnisvolle Bewandnis, die es mit ihm hat. Nach seiner Stofflichkeit unterscheidet es sich durch nichts von allem übrigen materiellen Sein. Als es sich dem Anorganischen entband, mußte *etwas hinzukommen*, was noch kein Laboratorium recht zu fassen und auszumachen vermocht hat. Und nicht bei diesem Hinzukommen blieb es. Aus dem Bereich des Tierischen trat der Mensch hervor, - durch Abstammung, wie man sagt; in Wahrheit wiederum durch Hinzukommendes, das man mit Worten wie „Vernunft“ und „Kulturfähigkeit“ nur mangelhaft bestimmt. Die Erhebung des Menschen aus dem Tierischen, von dem ihm viel geblieben ist, hat den Rang und die Bedeutung einer Urzeugung, - es war die dritte nach der Hervorrufung des kosmischen Seins aus dem Nichts und nach der Erweckung des Lebens aus dem anorganischen Sein. (GW X:384)

Questa visione complessiva risale in primo luogo, almeno nei suoi tratti essenziali, alle considerazioni di Schopenhauer sulla graduale oggettivazione della volontà, essendo la volontà espressione di un'energia cosmica di cui l'intero universo è pervaso. Tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo Secolo sono diverse le teorie che, ispirandosi alla filosofia schopenhaueriana, contemplanò il rapporto tra materia, vita e spirito declinando il concetto metafisico di 'volontà' in una concezione totalizzante dell'immanenza, come illustrato da Wolfgang Riedel nel suo studio fondamentale sull'antropologia letteraria intorno al 1900 (42-84). L'idea che a fondamento del divenire sussista un'energia vitale unica e inesauribile è diffusa all'epoca e si ritrova tanto nel concetto di "evoluzione creatrice" di Henri Bergson quanto nel biocentrismo del 'cosmico' Ludwig Klages. In *Holism and Evolution* (1926) anche Jan Christiaan Smuts guarda ai tre grandi regni dell'esistente come a un unico *continuum* in cui si condensa la totalità dei processi evolutivi e dove materia, vita e spirito non sono che manifestazioni polimorfe di uno stesso 'essere' originario in continua evoluzione.

Negli anni Venti, tuttavia, accanto a quello schopenhaueriano si fa strada nella produzione narrativa e saggistica di Mann un altro paradigma evolutivo, quello goethiano, destinato a diventare in seguito predominante, per cui dall'*Homo natura* si passa all'*Homo aestheticus*. Durante i lavori preparatori al grande saggio su *Goethe e Tolstoj*, condotti in parallelo alla stesura dello *Zauberberg*, lo scrittore ha modo di approfondire il pensiero del Goethe scienziato e 'filosofo della natura' basandosi soprattutto sul fortunato volume di Albert Bielschowsky *Goethe. Sein Leben und seine Werke* (1896-1904) contenente un capitolo su "Goethe als Naturforscher" destinato a esercitare un influsso considerevole sulla concezione dello *Zauberberg* e del *Krull*, come ammesso dallo stesso Mann nei suoi diari (Tagebücher 15.6.1921). In particolare il concetto di *Steigerung* – cioè incremento – del vivente verso una sempre maggiore bellezza incontra il favore dell'autore (Koopmann, *Imitation* 96-102). Non è dunque soltanto il sommo poeta, ma anche il Goethe fautore di una visione dell'evoluzione fondamentalmente positiva a diventare il modello al quale Thomas Mann guarda con sempre maggior interesse negli ultimi anni della sua carriera. L'idea di evoluzione che emerge nei suoi scritti ne esce quindi modificata, e la concezione iperpatologica dell'esistenza che ancora si riscontra nello *Zauberberg* lascia il posto alla visione del mondo descritta in *Lob der Vergänglichkeit* qui appena ricordata.

2.

In realtà, il modello goethiano, pur recepito indirettamente, è ben presente a Thomas Mann almeno fin dai primi anni del Novecento. Sebbene lo scrittore dimostri di conoscere anche le teorie sull'evoluzione di Darwin – questo nome si trova spesso nei suoi taccuini (Koopmann, *Imitation* 93) –, la sua, tuttavia, è una concezione dell'evoluzione collocabile all'interno della grande tradizione della *Naturphilosophie* tedesca, la quale, seguendo la linea Goethe – Carus – Haeckel, si contraddistingue rispetto al darwinismo più ortodosso per l'attenzione particolare nei confronti dei risvolti morfologici, estetici e teleologici dei processi naturali. A fondamento della prospettiva cosmogonica illustrata nel paragrafo precedente sta infatti l'idea di una continuità evolutiva sostanziale tra i tre grandi regni dell'esistente, materia, natura e spirito, di origine essenzialmente monistica.

Il lungo dialogo tra Felix Krull e il professor Kuckuck nel vagone-ristorante del treno notturno per Lisbona nei *Bekenntnisse* è l'ultimo dei grandi dialoghi manniani, all'apice di una serie di scene di discussione metafisica che comincia con lo *Zauberberg* per poi proseguire, non senza importanti rimandi intratestuali, in *Lotte in Weimar* e nel *Doktor Faustus*. Il dialogo in questione presenta una versione ampliata, ironizzata e sapientemente articolata dei pensieri esposti in *Lob der Vergänglichkeit*, in cui lo scrittore giunge a problematizzare tutto ciò che va sotto il nome di 'vita' a partire dalla sua intrinseca 'storicità' e transitorietà. Al termine di tali considerazioni non si trova più il pessimismo cosmico di matrice schopenhaueriana, bensì quella "Allsympathie" che Kuckuck stesso considera un sentimento primordiale di armonia universale che riconduce idealmente i viventi al 'tutto' da cui provengono. Egli si fa dunque portavoce di una visione dell'evoluzione teleologica e panteistica, in cui le linee di demarcazione tra i singoli regni e generi dell'esistente sono destinate a cadere: "Das Organische selbst kenne die klare grenze nicht zwischen seinen Arten", così si esprime Kuckuck, per il quale di conseguenza "[d]er Mensch bewahre das Tierische, wie das Leben das Unorganische in sich bewahre" (GKFA 12.1:317). L'idea centrale della visione del mondo di Kuckuck è però quella della copresenza e simultaneità di tutti gli stadi evolutivi nell'uomo e nella natura:

Es gebe den Fortschritt [...] vom Pithecanthropus erectus bis zu Newton und Shakespeare, das sei ein weiter, entschieden aufwärts führender Weg. Wie es sich

aber verhalte in der übrigen Natur, so auch in der Menschenwelt: auch hier sei immer alles versammelt, alle Zustände der Kultur und Moral, alles, vom Frühesten bis zum Spätesten, vom Dümmeften bis zum Geheuersten, vom Urtümlichsten, Dumpfeften, Wildeften bis zum Höchst- und Feinstentwickelten bestehe allezeit nebeneinander in dieser Welt [...]. (GKFA 12.1:318)

A fronte di tali considerazioni occorre tenere a mente che l'operazione condotta da Thomas Mann in questo e in analoghi passaggi è in realtà duplice. Mentre da un lato egli porta il lettore a conoscenza di una teoria, dall'altro ne mette in discussione la validità, posto che l'enunciazione di essa avvenga entro un contesto di finzione.

Le molteplici origini di un personaggio come Kuckuck sono note (Wysling, *Wer ist Professor Kuckuck* 285-312). Nella costruzione di questa figura di studioso e dei suoi discorsi Thomas Mann si avvale, oltre all'immane Schopenhauer, delle memorie del biologo Hans Driesch, della *Allgemeine Biologie* di Paul Kammerer (1915), a integrazione del volume di Hertwig sopra menzionato, e inoltre di opere divulgative come *Urwelt Sage und Menschheit* (1924) di Edgar Dacqué, paleontologo e membro della società teosofica – che compare già nella prosecuzione del trentaquattresimo capitolo del *Doktor Faustus* nei panni del dottor Egon von Unruhe come paladino di un “sublimierter Darwinismus” politicamente sospetto (10.1:527) – e *The Universe and Dr. Einstein* (1948) di Lincoln Barnett, collaboratore della rivista statunitense *Life*. Persino il nome ‘Kuckuck’ ha un suo corrispettivo nella storia della biologia, deriva infatti dallo scienziato Moritz Kuckuck, il cui lavoro *Die Lösung des Problems der Urzeugung* (1907) si trova citato nel trattato di Kammerer utilizzato da Mann come fonte per il suo romanzo (Koopmann, *Naturphilosophie* 128).

Sebbene la filosofia della natura di questo personaggio assomigli a un *patchwork* di teorie differenti, la visione del mondo che ne deriva è una sola ed è riferibile a una corrente di pensiero ben precisa. Le prospettive sul *bios* sviluppate da Hertwig e Kammerer sono infatti riconducibili al pensiero di Ernst Haeckel (Herwig 26-31). All'ottobre 1903 (Wysling, *Narzissmus* 381) risale l'acquisto da parte di Mann dell'edizione economica dei *Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie* (1899), l'opera più celebre di quest'autore destinata a lasciare un segno profondo nella sua opera. Prosecutore della grande tradizione tedesca e divulgatore del darwinismo in Germania o, per meglio dire, fau-

tore di una versione tedesca dell'evoluzionismo darwiniano, Haeckel non nega l'importanza dei concetti di 'selezione naturale' e di 'lotta per la sopravvivenza', ne accentua semmai l'aspetto olistico in funzione di una visione unitaria che, senza soluzione di continuità, contempla gli organismi primitivi accanto a quelli più evoluti. In questo modo, la sua teoria evidenzia i fattori che predispongono all'evoluzione, mostrando come nelle cellule vi sia qualcosa di simile a una memoria, e come persino nella grazia inorganica dei cristalli possa albergare qualcosa di paragonabile a un'anima. Haeckel si schiera dunque contro qualsiasi forma di dualismo o relativismo sul piano empirico e conoscitivo, sostenendo una concezione filosofica dell'essere, il 'monismo', che invece ne contempla la sostanziale unità nella totalità. Per i monisti, infatti, se è vero che persino nell'inorganico alberga la vita, spirito e materia, nascita e morte, forma e divenire rappresentano gli estremi coincidenti di un'unica realtà onnicomprensiva.

Il dialogo nel treno notturno funge da prologo al sopralluogo, narrato nel settimo capitolo del terzo e ultimo libro dei *Bekenntnisse*, da parte di Felix Krull nel museo di scienze naturali di Lisbona. Come noto, in quest'episodio Mann riversa una serie di impressioni raccolte in prima persona durante un paio di visite presso il *Field Museum of Natural History* di Chicago nell'ottobre del 1951 (Herwig 238-253). Alla vista dei diorami a grandezza naturale raffiguranti scene di vita preistorica lo scrittore si sente assalito da quello che lui stesso definisce nel suo diario un "biologischer Rausch", accompagnato dalla sensazione "daß dies alles meinem Schreiben und Lieben und Leiden, meiner Humanität zum Grunde liegt" (Tagebücher 4.10.1951). Nel romanzo si parte dalla muta bellezza di un cervo bianco che accoglie i visitatori sull'atrio del museo, per poi passare immediatamente all'osservazione delle forme di vita più semplici come le conchiglie. Seguono descrizioni di dinosauri, mammut, scimmie e, infine, a coronamento di tutti i viventi, scene raffiguranti ominidi, che il narratore considera, utilizzando un *Leitmotiv*, "aus feinerem Holze geschnitzt [...] als alle anderen" (GKFA 12.1:353). Ad essere tracciata è dunque una storia dell'evoluzione in grande stile. Il punto di vista adottato è anche qui quello del monista, comparativo e totalizzante, laddove la coincidenza tra alto e basso, sincronia e diacronia e persino la sfumatura antropocentrica nel finale corrisponde in pieno alla tradizione di pensiero in questione.

Ad essere messa in rilievo nell'episodio della visita al museo è dunque la continuità e contiguità delle classi, dei generi e delle specie sotto il

profilo morfologico. Il portato estetico di una tale prospettiva sul *bios* è evidente, dato che si considera la bellezza dei singoli esseri viventi come il risultato di una diversificazione progressiva sul piano evolutivo. Lo stesso Haeckel mette in risalto quest'aspetto più e più volte nei suoi scritti, dotandoli di pregevoli tavole illustrative a corredo visivo delle descrizioni verbali. L'ipotesi di una stretta parentela tra *bios* e attività estetica si evince peraltro già dai titoli di opere come *Die Natur als Künstlerin* (1913) e *Kunstformen der Natur* (1899-1904) – quest'ultimo posseduto da Thomas Mann (Herwig 28). Lunghi dall'essere considerato una facoltà esclusivamente umana, l'estro creativo può essere pertanto attribuito alla natura e quindi ricondotto alle sue manifestazioni primordiali.

Per concepire una qualche bellezza nel *bios* resta tuttavia fondamentale il soggetto osservante. La bellezza va innanzitutto scoperta, essendo il senso estetico prerogativa di chi osserva. Chi apprezza la bellezza del creato lo fa perché è anche in grado di produrre quell'armonizzazione e sintesi tra i fenomeni che prelude alla loro conoscenza. Tra i precursori di Kuckuck, ma anche sotto certi aspetti dello stesso Felix Krull, troviamo dunque Jonathan Leverkühn, il padre di Adrian, una delle figure più indelebili del *Doktor Faustus*. Nel romanzo Jonathan incarna il ruolo di artista-scienziato, il cui ambito d'interesse esclusivo consiste nell'indagine delle manifestazioni di vita più sensazionali, ambigue e illusorie. Le ricerche che questo personaggio in modo dilettantesco conduce nel terzo capitolo del *Faustus* si svolgono davanti agli sguardi meravigliati degli astanti. Si comincia con quelle specie di farfalle che, per ingannare i predatori, “in phantastisch übertriebener Schönheit ein ephemeres Leben fristen” (GKFA 10.1:26) e il cui colore azzurro intenso non sarebbe altro che il prodotto di un'illusione ottica, dovuta all'interferenza delle onde luminose (Genz-Fischer 47), per poi proseguire con la descrizione di quelle che invece si difendono mimetizzandosi alla perfezione con l'ambiente circostante, come la farfalla foglia (“Blattschmetterling”, GKFA 10.1:27). Ben presto anche i disegni a struttura regolare presenti sui gusci delle conchiglie attirano l'attenzione dello studioso dilettante, che ricorre in proposito al *topos* di origine romantica della “Geheimschrift” (GKFA 10.1:31)¹.

Nell'immagine della natura che filtra dai discorsi di Jonathan Leverkühn il fenomeno del mimetismo – nel suo significato biologico (Mimicry), consistente nell'insieme di quelle strategie adattive che consentono a certi organismi di evitare i predatori 'imitando' alla perfezione i connotati di altri esseri viventi – riveste dunque un ruolo fondamentale.

Questo tema viene poi ripreso nei *Bekenntnisse* in riferimento all'eterna lotta tra la tigre dei denti a sciabola e le sue prede corazzate (GKFA 12.1:350). Che questo meccanismo di autoinganno che la natura attua contro se stessa sia in realtà un circolo vizioso è chiaro fin da subito: "Wo bleibt die Zweckmäßigkeit", si chiede l'artista-scienziato (GKFA 10.1:27), al quale Felix Krull sembra rispondere direttamente nei *Bekenntnisse*: "Was denkt die Natur sich? Sie denkt sich gar nichts" (GKFA 12.1:351). La risposta a questo genere di domande non andrà cercata tanto in una presupposta razionalità del *bios*, quanto in quel sentimento devoto di "Geheimnisvolle Andacht" (GKFA 10.1:29) che caratterizza gli individui estetici come Jonathan e Felix. Ed è per questo motivo che gli esperimenti del padre di Adrian assomigliano a delle vere e proprie performance artistiche. Si parte dalla "Gesichtsakustik" (GKFA 10.1:32) delle figure di Chladni, che sono immagini prodotte dal movimento di granelli di sabbia disposti su di una lastra metallica in vibrazione, la cui forma cambia regolarmente a seconda delle proprietà della lastra stessa e della frequenza delle vibrazioni provenienti da un corpo elastico, per poi proseguire con i fiori di ghiaccio, la cui simmetrica bellezza rivaleggia con quella del mondo vegetale, e infine, a seguire, coi fenomeni collegati alla capillarità dei liquidi, da Mann associata all'immagine del "Fresstropfen", una 'goccia divorante' che sembra ingoiare ciò che le si avvicina, e della pressione osmotica, capace di generare escrescenze eliotropiche sinistramente simili a pianticelle assetate di luce (GKFA 10.1:36). Tutti fenomeni, questi, presi dalla linea di confine tra vita e non-vita, una linea che non si lascia mai completamente definire e che, in quanto tale, suscita nell'uomo capace di intuirne il mistero un misto di curiosità e devozione.

3.

Se è dunque ormai chiaro che con un personaggio come Kuckuck, costantemente in bilico tra l'obiettività e la mistificazione, Thomas Mann intende parodiare una categoria di autori ben precisa, quella cioè dei divulgatori di scienza, andrà ora indagata la funzione rivestita dalla sua controparte. Nella premessa al presente lavoro si è formulata l'ipotesi che Felix Krull rappresenti una delle tante personificazioni possibili dell'*Homo aestheticus*, il quale è, nella sua essenza, un imitatore di forme, un dilettante che si presta a un continuo gioco di rispecchiamento parodico dei

fenomeni di cui fa esperienza ma che è comunque caratterizzato da una sorta di rispetto atavico per il vivente. Esattamente come lo sono le farfalle di Jonathan Leverkühn, anch'egli è un organismo mimo, capace cioè di adattarsi all'ambiente circostante traendone qualche vantaggio nella 'lotta per la sopravvivenza'. Tra le numerose associazioni mitologiche possibili, soltanto una risulta esplicitata nel dialogo con Kuckuck, quella con il dio Hermes (GKFA 12.1:310), divinità del 'transito' e della 'traslazione', e quindi dei ladri, del commercio, degli interpreti, degli impostori, degli inventori e dei poeti. Correlato biologico di Felix è inoltre il giglio di mare ("Seelilie", GKFA 12.1:303), un tipo di echinoderma che si mimetizza così bene con la vegetazione marina da sembrare un fiore, cui viene paragonato. Si tratta ora di delineare il percorso – o di delinearne quantomeno i punti salienti – che ha condotto alla creazione di questo straordinario personaggio, partendo dagli inizi fino ad arrivare agli scritti più tardi.

Nei confronti del *bios* Felix Krull adotta il punto di vista dell'entusiasta, un punto di vista che lo distingue dagli altri per il suo "Sinn für die Formen und Charaktere des Lebens" (GKFA 12.1:346). Incorreggibile narciso, Krull pone inoltre se stesso al termine della lunga catena dell'evoluzione e considera i suoi predecessori alla stregua di "Vorversuche in der Richtung auf mich, will sagen: den Menschen" (GKFA 12.1:348). Facendo così, assimila il punto di vista del professore, il quale, dal canto suo, non fa che riproporre una concezione tra le più tradizionali: l'uomo, in quanto essere dotato di capacità riflessiva, rappresenterebbe l'unico e vero "Träger der wachsten Empfindung" (GKFA 12.1:319), l'anello finale del creato attraverso cui la natura arriva alla coscienza di se stessa. A collocarlo al di sopra e al di là degli altri esseri viventi interverrebbe una differenza qualitativa, espressione di un vantaggio di ordine cognitivo, ovvero ciò che Kuckuck chiama "das Wissen von Anfang und Ende" (GKFA 12.1:318 e GW X:384). Il professore tiene particolarmente a distinguere l'uomo dalla scimmia, e al rilievo mossogli dal giovane interlocutore, che non senza una certa ingenuità sostiene la discendenza dell'essere umano dai primati, ribatte: "sagen wir lieber: er stammt aus der Natur und hat seine Wurzel in ihr. Von der Ähnlichkeit seiner Anatomie mit der der höheren Affen sollten wir uns vielleicht nicht zu sehr blenden lassen, man hat gar zuviel Aufhebens davon gemacht" (GKFA 12.1:312). Se di derivazione si deve proprio parlare, aggiunge, vi sono pur sempre molti elementi che accomunano l'uomo al maiale o al ratto. Eppure, tra i due, è in questo caso Felix Krull a sembrare il più vicino alla prospettiva

autoriale. Per capire il perché di questa sua vicinanza occorre fare preliminarmente un passo indietro.

Già in un appunto preparatorio al saggio (mai portato a termine) *Geist und Kunst* risalente al 1909 è interessante osservare come nel delineare il tipo dell'individuo estetico Mann adotti un approccio genealogico, nel senso nietzscheano del termine:

Das Variété Talent der Künstler zu jener äffischen (Affen-)Begabung gehörig, die vielleicht nicht nur beim Schauspieler, sondern überall, die seelische Grundlage des Künstlers ist, dieser unbändig interessanten, nie genug zu kritisierenden, die Erkenntnis immerfort reizende Kreuzung von Lucifer und Clown. Das Parodische ist die Wurzel [...] bei jedem Künstler. (Wysling, *Geist und Kunst* 182)

Se, come si legge nello stesso appunto, l'attore è considerato un "Künstler im Urzustand", è evidente che Mann mira qui a fissare i tratti caratteristici di un tipo antropologico ben preciso, destinato a diventare centrale nella sua riflessione. La sola immagine della "Kreuzung von Lucifer und Clown", per fare un esempio, oltre a essere riutilizzata in alcune lettere², ricompare nel saggio *Der Alte Fontane* (GKFA 14.1:255) del 1910, diventando fondamentale per due tra le figure più importanti nell'*oeuvre* dello scrittore lubecchese: il Goethe di *Lotte in Weimar* e lo Adrian Leverkühn del *Doktor Faustus*. Sin dalle prime fasi della sua riflessione sull'individuo estetico, dunque, Thomas Mann utilizza la metafora evolutiva della scimmia, evidenziandone l'aspetto demoniaco, essendo l'animale tradizionalmente associato al maligno, e insieme parodistico. Demonismo e parodia rappresentano dunque per lui due prerogative essenziali dell'*Homo aestheticus*.

Alla base di queste annotazioni stanno gli scritti di Nietzsche su Wagner, come lo stesso Mann non manca di sottolineare più volte, ad esempio nel frammento n. 44 di *Geist und Kunst*, anch'esso, come il precedente, risalente al 1909, in cui si accenna allo "heiterer Pessimismus" nietzscheano in riferimento alla figura dell'artista come "eitler und sinnlicher Affe" e caricaturista nato (Wysling, *Geist und Kunst* 173). Nello specifico, come già rilevato da Wysling, il parallelo tra artista e scimmia è ripreso dall'aforisma 324 del quarto libro di *Morgenröthe* incentrato sulla "Philosophie der Schauspieler", in cui è invece proprio la pulsione imitativa ad essere criticata, ovvero la tendenza propria di ogni imitatore a rinunciare a una personalità propria nel momento stesso in cui indossa una

maschera. L'attore vi viene paragonato a un "idealer Affe [...] und so sehr Affe, daß er an das 'Wesen' und das 'Wesentliche' gar nicht zu glauben vermag: Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Kulisse und Publikum" (231). Ora, se per Nietzsche la scimmia sta all'origine del tipo umano dell'istrione, e tale tipo umano a sua volta rappresenta lo "Urzustand" di quello dell'artista, non desta meraviglia che Thomas Mann ricerchi proprio nell'atto puerile dello scimmiettare la radice dell'arte, o per meglio dire: il suo correlato evolutivo.

Tuttavia, nella prospettiva transvalutativa di matrice nietzscheana che caratterizza il primo Mann la parodia è ancora collegata all'imbroglio e all'illusione in un senso del tutto negativo: almeno fino al *Tod in Venedig* il dono di una sensibilità artistica corrisponde a una perdita sul piano della morale. Eppure, paradossalmente, a catalizzare la riflessione manniana sulle prerogative dell'individuo estetico è proprio una questione di natura etica, questione che la novella veneziana pone in tutta la sua forza. Una prima, provvisoria soluzione a questo problema consiste, come noto, nella distinzione operata da Mann tra 'artista' e 'letterato', laddove il primo, in virtù del suo rapporto schietto e immediato con la vita, raccoglie l'eredità dell'amoralismo nietzscheano:

Der Künstler [...] ist sittlich indifferent, unverantwortlich und unschuldig wie die Natur, deren rechter Sohn er ist. Schöpferisch gerichtet seinem Wesen nach, nicht betrachtend, sondern tätig, ja der Tätige an sich und als Werkmensch des Zugeständnisses an die Materie gewöhnt, läßt er sich nicht einfallen, das Ehrenaft und das Nützliche als Gegensätze zu empfinden. Ein Bursche, der lebt und leben läßt, sinnlich, kindisch, auf Spiel, Glanz und Feste bedacht, überläßt er jedem, der Lust dazu hat, die Beurteilung der Gotteswelt, die er zu schmücken und nachzubilden sich begnügt. (GKFA 14.1:359)

Con la figura dell'artista geniale e ingenuo 'come la natura' l'imitazione perde i suoi connotati negativi configurandosi come una sorta di anti-morale dell'individuo estetico su base biologica e antropologica. Secondo quest'ottica Thomas Mann può affermare già nel 1921 "daß das Talent der Nachahmung in der Jugend beinahe das Talent selber ist, und daß es etwas wie originelle Nachahmung gibt" (recensione a *Knaben und Mörder*, GKFA 15.1:368). Ma la vera e propria svolta 'etica' la inaugura non già le *Betrachtungen eines Unpolitischen* qualche anno prima, al cui modello di una "exzentrische Humanität" forgiata dalla guerra (GKFA 13.1:500) si sovrappone la figura del buonannulla eichendorffiano, *Homo*

aestheticus per antonomasia, che è “Gotteskind”, “Genie”, “Künstler” e “Mensch, und er ist es so sehr, daß er überhaupt nichts außerdem sein will” (GKFA 13.1:412, 414). Qualche pagina più avanti si definisce l’artista “ein Abenteurer des Gefühls und des Geistes, zur Abwegigkeit und zum Abgrunde geneigt” (GKFA 13.1:438). Dietro a queste parole s’intravede già l’immagine del giglio di mare.

La riflessione manniana sull’individuo estetico prosegue poi con il grande saggio *Goethe und Tolstoi* del 1925 (ma risalente a un discorso pronunciato già nel 1921), in seguito sottotitolato significativamente *Fragmente zum Problem der Humanität*. Già questo sottotitolo focalizza di primo acchito l’attenzione sull’aspetto strettamente ‘umanistico’, e quindi, trattandosi di due ‘caratteri’ esemplari, antropologico del problema. Questioni di natura letteraria vi vengono di fatto ampiamente trascurate, centrale appare invece l’interesse per il rapporto tra il *bios* e l’umano. Campioni dell’estetico, Goethe e Tolstoj rappresenterebbero infatti quei ‘figli della natura’ dei quali, contrapposti ai ‘figli dello spirito’ Schiller e Dostoevskij, si evidenzia ciò che Mann chiama “das dämonisch Determinierte”, la “tellurische Abhängigkeit” e, infine, persino l’animalità, intesa, in un senso metafisico, come una forma di trascendenza. “Bei Goethe findet sich das Göttlich-Tierische mit Freimut und naturaristokratischem Stolz bejaht auf allen Stufen und in allen Formen, auch der geschlechtlichen” (GKFA 15.1:851, 901). Una trascendenza che risulta esplicitamente associata a un privilegio di natura biologica e insieme estetico-cognitiva³.

Ed è questa idea che nello *Zauberberg* giunge a maturazione anche da un punto di vista poetico, nel senso che nel romanzo Mann trova per la prima volta la formula giusta per convertire in narrazione l’ideale antropologico emerso nei saggi precedenti. Al centro del romanzo sta infatti un altro *Homo aestheticus*, Hans Castorp, la cui educazione alla vita passa attraverso una presa di coscienza progressiva dei propri sensi: soprattutto del gusto (numerose le scene conviviali); della vista («Mein Gott! Ich sehe!», GKFA 5.1:130); e infine dell’udito (“Fülle des Wohllauts”, GKFA 5.1:963). L’evoluzione verso un’umanità più ‘alta’ coincide qui con un percorso di affinamento della sensibilità. Il lavoro sui sensi si intreccia con un lavoro sull’interiorità, grazie al quale l’uomo della civilizzazione Hans Castorp impara a conoscere e apprezzare il suo lato animale. E il passo dall’antropologia alla mitologia è breve: nello *Zauberberg* la ‘scimmia ideale’ è ormai diventata anch’essa divinità, sotto forma del dio babbuino Thot (GKFA 5.1:789). Da questo momento in poi il binomio Thot-Hermes diventa per Thomas Mann un vero e proprio schema antropologico in cui

è racchiusa l'origine mitica della scrittura (Dierks 215-226), divenendo un elemento portante della figurazione mitografica dello *Joseph* e conoscendo un'estrema prosecuzione proprio nei *Bekenntnisse* di Felix Krull, dove la riflessione sul mito finisce per diventare un'appendice alla riflessione più generale sul legame che intercorre tra l'individuo estetico e il *bios*.

Tra il critico del dilettantismo del primo periodo e l'antropologo della cultura dell'ultimo interviene dunque una svolta. Già nel saggio su *Dürer* del 1928, ad esempio, si accenna a un'idea della storia che, in virtù del mito, "immer Fleisch ist und Gegenwart" e per la quale "viel weniger sind wir Individuen, als zu sein wir hoffen oder fürchten" (GW X:232, 233). In questa fase ulteriore l'assimilazione di elementi centrali del pensiero di Sigmund Freud, al quale lo scrittore dedica due saggi, riveste un'importanza cruciale. Nel primo, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929), la teoria freudiana viene definita nel complesso una "Naturwissenschaft gewordene Romantik" (GW X:278) e viene posta sulla scia della tradizione pessimistica inaugurata da Schopenhauer e proseguita da Nietzsche. Il saggio più consistente sotto il profilo argomentativo è però il secondo, *Freud und die Zukunft* (1936), nel quale si sancisce espressamente il passaggio, più volte sottolineato dalla critica, "vom Bürgerlich-Individuellen zum Mythisch-Typischen" (GW IX:493). Diventa ora interessante tentare di enucleare proprio in questo scritto, incentrato in realtà sul rapporto tra psicanalisi e mitologia (GW IX:499), gli elementi che possono risultare interessanti nell'ottica di una biopoetica dell'individuo estetico.

In *Freud und die Zukunft* Thomas Mann inizia con l'osservare come tra il mestiere dello scrittore e quello dello psicologo esistano affinità riscontrabili nella comune attenzione alla componente patologica dei meccanismi psicologici: quella "Liebe zur Wahrheit" cui si accompagna sempre un "Sinn für die Krankheit" (GW IX:480,481), inteso sulla scia di Kierkegaard e di Nietzsche. La più importante radice comune tra psicanalisi e letteratura è per Mann tuttavia un'altra: è il mito inteso come modello psicologico alla base dei comportamenti umani. A fungere da punto di partenza della riflessione mitologica di Mann non è per la verità l'opera di Freud, bensì il saggio *Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers)*⁴ del suo celebre allievo Ernst Kris, il quale offre una spiegazione della ricorsività di determinati *topoi* nelle biografie di artisti antichi e moderni da un punto di vista strettamente psicanalitico. Il genere della biografia d'artista, la cui origine si perde nei miti dell'anti-

chità, riattiverebbe infatti un tratto ancestrale della mente umana, fondato sul rapporto, tipicamente narcisistico, che l'eroe – spesso caratterizzato da tratti sovrumani e geniali, ma anche infantili – intrattiene con il prossimo e con il mondo che lo circonda. Dimostrando come ogni biografia consista nella ripetizione di mitologemi volta per volta esemplati sulle vite dei singoli individui, Kris inaugura di fatto una prospettiva sul mito che ne sottolinea il carattere pedagogico.

Thomas Mann non fa che compiere il passo successivo, applicando da un lato questo principio alla propria 'biografia d'artista' e dall'altro generalizzandone l'assunto. Imitare il mito, per lui, significa dare forma alla propria esistenza, ed è questo anche il compito supremo che lo scrittore assegna all'arte e all'*Homo aestheticus*. L'imitazione del mito, in altre parole, diventa qualcosa di molto simile a un comportamento adattivo. "Das zitathafte Leben", cioè la vita dell'imitatore, così scrive Mann, "ist eine Art von Zelebration; insofern es Vergegenwärtigung ist, wird es zur feierlichen Handlung, zum Vollzuge eines Vorgeschiedenen durch einen Zelebranten, zum Begängnis, zum Feste", per poi aggiungere: "Ist nicht der Sinn des Festes Wiederkehr als Vergegenwärtigung?" (GW IX:497).

Qui lo scrittore sembra anticipare le teorie di Ellen Dissanayake, la quale si spiega la propensione umana al "making special" attraverso il riferimento a una facoltà, distintiva rispetto alla maggior parte degli altri animali, di contrapporre eventi, oggetti o momenti straordinari ad altri considerati invece ordinari. La studiosa ipotizza in particolare che l'esercizio di tutte quelle attività in cui la componente estetica predomina non solo abbia apportato all'uomo un maggiore senso di controllo sulla realtà, ma ne abbia anche acuito la consapevolezza di occupare una posizione privilegiata nel mondo, rendendolo capace di distinguersi, in quanto specie, dagli altri animali (72). Per Dissanayake come per Mann l'*Homo aestheticus* è dunque uno "Zelebrant des Lebens" (GW IX:498), poiché è principalmente attraverso la cerimonia dell'arte che egli acquista coscienza della propria umanità.

E con questo concetto, che prelude alle teorie della psicologia evolutiva cui si è accennato inizialmente, il cerchio si chiude. Dal punto di vista dello scrittore, l'identificazione con modelli esemplari extrapersonali è "bestimmend für das Erleben – nicht nur des Künstlers" (Kris analizza principalmente biografie di artisti), "sondern des Menschen überhaupt" (GW IX:492). Secondo Thomas Mann, in tutti gli esseri umani alberga uno *Homo aestheticus*: se la mimesi si rivela essere una costante antropo-

logica la cui funzione consiste nel dare una forma all'esistenza, alla base di ciò che lo scrittore chiama "Traulichkeit des Lebens" (GW IX:492), essa risulta giustificata sul piano evolutivo, oltre che morale. La mimesi esistenziale non implica solo un'imitazione di tratti esteriori, bensì anche un'operazione di *imprinting* che coinvolge l'identità e il carattere: è "mythische Identifikation", "Wiederherstellung des Mythos in Fleisch und Blut" (GW IX:496).

Sul medesimo tema Thomas Mann ritorna nel maggio 1940, davanti agli studenti dell'Università di Princeton, in un testo che verrà pubblicato più tardi con il titolo *On Myself*. In questo scritto sono riprese (a volte alla lettera) molte tra le argomentazioni contenute nel secondo saggio su Freud. Anche in questo caso, nel raccontare la storia della propria carriera di scrittore Mann getta uno sguardo d'insieme sul fenomeno dell'individuo estetico, cosicché le barriere tra finzione letteraria e realtà autobiografica cadono per lasciar posto a una scrittura in cui vita e arte, sfera privata e sfera pubblica si riversano l'una nell'altra. E non è un caso che qui riemerge ancora una volta l'immagine della scimmia, quando Mann afferma che "die primitive Wurzel der Kunst [...] ist [...] das Komödiantische, ein *affischer* Grundinstinkt des Kopierens und Nachahmens" (GW XIII:128). Abbandonata la prospettiva critica della prima fase, lo scrittore prorompe ora in una vera e propria "Lob der *Nachahmung*" (GW XIII:132), mentre va alla ricerca dell'origine della sua inclinazione artistica nei suoi giochi infantili. In questa lode all'imitazione Mann va nuovamente ben al di là dei suoi modelli argomentativi, e lo fa anche qui in una sorta di filogenesi della cultura che vede ripetersi nella storia del singolo individuo un processo di sviluppo che riguarda la sua 'specie'. Nel semplice piacere provato dal bambino nel porsi dietro a una maschera, arrivando a identificarsi con essa, vede racchiusa l'intera evoluzione del teatro occidentale (GW XIII:129). "Alles Leben", scrive Mann, "ist Wiederkehr und Wiederholung, und der sogenannte 'Charakter' des Individuums eine mythische Rolle, die in der Illusion origineller Einmaligkeit gespielt wird" (GW XIII:165). Il carattere fondamentalmente imitatorio dell'arte non è dunque visto più come una tara sul piano morale, dal momento che è proprio dall'imitazione che vita e morale traggono quelle forme che ne favoriscono la prosecuzione, la quale, date le premesse, è necessariamente anche una ripetizione. L'arte, dunque, non solo aiuta l'*Homo aestheticus* a sopravvivere in quanto specie, ma anche a rendersi più consapevole della propria 'specialità'.



- 1 Anche in questo caso le fonti sono note. Come emerge dal commento al *Faustus* a cura di Ruprecht Wimmer con la collaborazione di Stephan Stachorski, si tratta dei volumi *Falterschönheit. Exotische Schmetterlinge in farbigen Naturaufnahmen*, comparso nel 1935 a cura di Adolf Portmann e con una prefazione di Hermann Hesse, e *Kunstgebilde des Meeres. Muscheln und Schneckengehäuse*, illustrato da acquarelli di Paul A. Robert e corredato da un'introduzione generale di Arnold Masarey, dell'anno successivo (GKFA 10.2:196).
- 2 Questa formula ricompare tale e quale in lettere ad Heinrich Mann (8. 1.1904, GKFA 21: 261) e a Samuel Lublinski (13.6.1910, GKFA 21:454).
- 3 Si attribuisce al grande scrittore addirittura la capacità di presagire istintivamente eventi cataclismatici: "Auch der nervöse Apparat der Tiere vermag ja dergleichen Ereignisse vor- und mitzuführen" (GKFA 15.1:901).
- 4 Il saggio compare nel ventunesimo volume della rivista *Imago* nel 1935 (320-344, per quanto riguarda la ricezione in Thomas Mann si vedano Wysling, *Narzissmus* 220 e Dierks 152).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. I-XIII. Frankfurt am Main: Fischer, 1960-1974 (GW).
- _____. *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Bd. 1.1-38. Hrsg. v. Heinrich Detering et al. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Frankfurt a.M.: Fischer, 2001ff. (GKFA).
- _____. *Tagebücher 1918-1921*. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979.
- _____. *Tagebücher 1951-1952*. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.
- Bartalesi, Lorenzo. *Estetica evolucionistica: Darwin e l'origine del senso estetico*. Roma: Carocci, 2012.
- Brokoff, Jürgen. "Sozialbiologie und Empathieverzicht Thomas Manns frühe Novellistik und die Poetik des »kalten« Erzählens". In Börnchen, Stefan, Mein, Georg, Schmidt, Gary, Hrsg. v. *Thomas Mann: Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*. München: Fink, 2012: 5-16.
- Crescenzi, Luca. *Introduzione*. In Thomas Mann. *La montagna magica*. A cura e con introduzione di Luca Crescenzi e un saggio di Michael Neumann. Traduzione di Renata Colorni. Milano: Mondadori, 2010: LIII-XCIV.
- Dierks, Manfred. *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: an seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum »Tod in Venedig«, zum »Zauberberg« und zur »Joseph«-Tetralogie*. Bern et al.: Francke, 1972.
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*. New York et al.: Free Press, 1992.
- Driesch, Hans. *Philosophie des Organischen*. Leipzig: Engelmann, 1909.
- Eigen, Manfred. "»Was war das Leben?« Thomas Mann und die Evolution". In Elsner, Norbert, Hrsg. v. *Scientia Poetica: Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004: 335-353.
- Genz, Henning, Fischer, Ernst Peter. *Was Professor Kuckuck noch nicht wußte: Naturwissenschaftliches in den Romanen Thomas Manns, ausgewählt, kommentiert und auf den neuesten Stand gebracht*. Reinbek: Rowohlt, 2004.
- Herwig, Malte. *Bildungsbürger auf Abwegen: Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2004.

- Koopmann, Helmut. "Naturphilosophie im »Zauberberg«". In Engelhardt, Dietrich von, Wißkirchen, Hans, Hrsg. v. „*Der Zauberberg*“ – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Stuttgart: Schattauer, 2003: 124-136.
- _____. "Imitation, Mutation, Evolution. Steuern Lebensprozesse das Erzählen?". In Sprecher, Thomas, Hrsg. v. „*Was war das Leben? Man wußte es nicht!*“ Thomas Mann und die Wissenschaften vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006. Frankfurt am Main: Klostermann, 2008: 92-110.
- Kris, Ernst. "Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers)". *Imago* 21 (1935): 320-344.
- Nietzsche, Friedrich. *Morgenröte*. In *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München et al.: DTV – De Gruyter, 1980.
- Riedel, Wolfgang. »*Homo natura*«: *Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin–New-York: De Gruyter, 1996.
- Wysling, Hans. "«Geist und Kunst». Thomas Manns Notizen zu einem «Literatur-Essay». Ediert und kommentiert von Hans Wysling". In Scherrer, Paul, Wysling, Hans, Hrsg. v. *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern – München: Francke, 1967: 123-233.
- _____. *Narzissmus und illusionäre Existenzform: zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1995.
- _____. "Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten 'großen Gespräche' Thomas Manns" (1976)". In *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1996: 285-312.

Transfragmentarismus als biopoetische Strategie der literarischen Antimoderne

Angelika Straubenmüller

Universität Heidelberg

1. Einleitung

Die Krise der Moderne ist nicht zuletzt eine Krise des bios im Sinne einer fortwährenden, durch Fragmentarisierung gekennzeichneten Entfremdung des Menschen von seiner Natur durch Mechanisierung und Technisierung maßgeblicher Lebensräume. Die Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit als “stahlhartes Gehäuse” (Weber) ist Ausdruck dieser Dissoziation, die sich ästhetisch in der Anpassungsstrategie der “Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete” (Adorno), in einer dezidiert fragmentaristischen Ästhetik, widerspiegelt.

Demgegenüber profiliert die Antimoderne die Idee einer transfragmentarisch zu erreichenden heilen Welt, indem sie sich unter anderem an den populär-naturwissenschaftlichen Erkenntnissen des Monismus orientiert, der das organische Eingebundensein der menschlichen Existenz im Sinne einer “intensiven Mannigfaltigkeit” (Driesch) zu beweisen sucht. Diese dezidiert biopoetische Strategie wird im hier vorgestellten Beitrag dargestellt und anhand des Beispiels der *Paracelsus-Trilogie* (1917-1926) von Erwin Guido Kolbenheyer veranschaulicht. Im Zuge dessen werden sowohl die ästhetischen Implikationen der geschilderten antimodernen Strategie transparent als auch das mithin darwinistische Literaturverständnis des Autors, der sein Werk als Beitrag zur Steigerung der Fitness seiner Leserschaft verstanden wissen wollte und ihm damit –

paradigmatisch für die Antimoderne – einen Anspruch auferlegte, der sich rückblickend als erfolgloser coping-Versuch entlarvte.

2. Die Krise des bios: Fragmentarismus als Signum der modernen Epoche

Dass das wesentliche Merkmal der Moderne darin besteht, sich in ihrer Vieldeutigkeit einer systematischen Beschreibung zu entziehen, wurde bereits von prominenten Zeitzeugen attestiert (Kiesel, Aufklärung 515). Diese Heterogenität bedingt eine Vielzahl unterschiedlicher Bestimmungen, die auf das jeweilige Erkenntnisinteresse ausgerichtet sind und aus deren Gesamtschau sich wiederum der mithin kleinste gemeinsame Nenner extrahieren lässt, der häufig im Bereich der kollektiv geteilten menschlichen Grunderfahrungen – im Zeitgeist – verortet wird. Historisch geprägt durch den umfassenden Wandel der Industrialisierung, ist dieser durch “le transitoire, le fugitif, le contingent” (Baudelaire 884), also vor allem durch Unbeständigkeit, geprägt. Die aus diesem ständigen Wandel resultierende Kontingenz geht mit dem Verlust vormals gültiger Ideen und Ideologien einher, die die menschliche Existenz in einen transzendenten, auf Sinn und Ziel ausgerichteten Rahmen einzubetten suchten, auf den Punkt gebracht im topisch gewordenen Diktum von der “Transzendentalen Obdachlosigkeit” (Lukács 31).

Transzendentes wird ersetzt durch absolute Immanenz, in der der Mensch ganz auf sich und das von ihm Geschaffene zurückgeworfen ist. Zum Schutz versieht er sich mit dem von Weber erwähnten “stahlharten Gehäuse” (Kiesel, *Diagnose* 31), ist damit nicht mehr von einem empfindsamen, durchlässigen Sinnesorgan, sondern von einer unflexiblen Oberfläche umgeben, die einen Austausch zwischen Innenleben und Außenwahrnehmung verhindert und somit eine Verkümmerng des bios zur Folge hat. Im Zuge dessen verliert der Mensch den Bezug zu sich selbst als ganzheitliches, womöglich in einen ‘größeren Plan’ eingebundenes Lebe-Wesen.

Nicht nur in wissenschaftlichen Arbeiten zur Moderne wird dies als dominantes Merkmal herausgestellt [vgl. die Rede von “Totalitätsverlust” (Scheuer 395), “Diagnose des Disparaten” (Japp 296), “Erfahrung des Zerrissenwerdens” (Kiesel, *Geschichte* 50), “Trauma der Zersplitterung” (Pulvirenti 17), “Bewusstsein einer zerfallenden Gesellschaft” (Gabriel 32), “Symptom des Zerfalls” (ebd. 10) etc.], sondern die Fragmentarisierung

erschien bereits zeitgenössischen Denkern als vordringliches Sigel der Zeit und somit auch als stilbildendes Prinzip der Ästhetik [z. B.: Hugo Ball: *Kandinsky* (Anz 124 ff.); Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief* (Hofmannsthal 466); Hermann Broch: *James Joyce und die Gegenwart* (Broch 12); Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* (Musil 662, 744, 749)].

Die wahrgenommene Fragmentarisierung bedingt als Verlust einer vormals vorhandenen Einheit eine krisenhafte Situation, eine neue Erfahrungswirklichkeit, die aus evolutionstheoretischem Blickwinkel einen neuen Lebensraum – einen scope – bildet, in dem sich der vielfach anpassungsfähige Mensch verhältnismäßig reibungslos zurechtfinden kann (Tooby 19). Dies gilt nicht nur für die veränderte Alltagswelt, sondern in hohem Maße freilich auch für die kulturelle Sphäre, innerhalb derer sich für das, was gemeinhin als Moderne bezeichnet wird, die bewährte Anpassungsstrategie der Mimesis durchsetzte. Adornos Rede von der “Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete” (Adorno 39) ist von dieser Warte aus zu erschließen. Entsprechend entwickelte sich nicht nur in den bildenden Künsten eine Ästhetik, die den fragmentarischen Zeitgeist in sich aufnahm, indem sie sich in der Ausbildung genuin fragmentaristischer Methoden (Collage, Montage, Aleatorik, Silbenpoesie etc.) von der Idee verabschiedete, ganzheitlich Sinnvolles darbieten zu können (Dällenbach 7ff).

Aus dem Blickwinkel des akademischen Kanons betrachtet, erweist sich dies als geeignete coping-Strategie, gesetzt den Fall, der Anpassungserfolg eines ästhetischen Verfahrens bemisst sich – ebenso wie derjenige einer tatsächlichen ‘Spezies’ – nicht nur am eigenen Überleben, sondern auch an der Produktivität der ausgebildeten Anpassungstaktik für kommende Entwicklungsstufen. Dies ist für den modernen Fragmentarismus gegeben, insofern der von ihm eingeschlagene ästhetische Weg von der darauf folgenden Postmoderne im Sinne einer dezidiert fragmentaristischen Tradition weiter beschritten wurde.

Auf der Suche nach den Gründen für diesen Erfolg betreten wir spekulativen Boden, jedoch kann – im Einklang mit Tooby und Cosmides’ These von der Funktionalität von Fiktion – vermutet werden, dass die Moderne durch die progressive Verarbeitung des Fragmentarischen als Archiv für Handlungsmuster rezipiert wurde, die sich in der jeweiligen Aktualisierung als vorteilhaft und relevant für den Rezipienten auswirkten, insofern als sie alternative Handlungsspielräume und coping-Strategien in Konfrontation mit der fragmentarischen Wirklichkeit bereit-

hielten (Tooby 14). Der damit einhergehende Pluralismus ist nicht nur konstitutiver Bestandteil, sondern in sich wiederum eine Voraussetzung für den Fortbestand moderner Kunst: Sie überlebt schließlich auch deshalb, weil sie sich nicht auf eine Sichtweise auf das Leben festlegt, sondern mit unterschiedlichsten Möglichkeitswelten spielt.

3. Fragmentarismus und Antimoderne

In deutlicher Abgrenzung dazu steht der Versuch einer ästhetischen Bewältigung der fragmentarischen Gegenwart durch die sogenannte Antimoderne, die sowohl hinsichtlich der ästhetischen Verdichtung der Wirklichkeit als auch in Bezug auf die Frage nach der Rolle des Verdichters in zerklüftenden Zeiten die Ansätze der Moderne nicht schlichtweg negiert, sondern vielmehr eine eigenständige Herangehensweise zu entfalten strebt. Dabei handelt es sich um eine coping-Strategie, die zumindest hinsichtlich des Fortbestands im akademischen Kanon als gescheitert betrachtet werden kann, dient doch die sogenannte Antimoderne hier vor allem als Negativschablone und Sammelbegriff für reaktionäre, in jedem Fall ästhetisch minderwertige und geistig unbefriedigende Erzeugnisse (z. B.: Schonauer; Wulf). Indes gilt von einer Metaebene aus, betrachtet für den Kosmos der Literaturwissenschaft, dass sie selbst ihre eigene Existenz im scope der Wissenschaften nur verteidigen wird, so sie sich aufrichtig, eingehend und sachlich mit allen Werken beschäftigt, die eine jeweilige Zeit als Literatur klassifiziert und die als solche Bewusstsein gleichermaßen abbildet und prägt.

3.1 Kolbenheyers Paracelsus-Trilogie als Paradigma des "Antimodernen Transfragmentarismus"

In diesen Zusammenhang ist die nun folgende Auseinandersetzung mit Kolbenheyers Paracelsus-Trilogie als Zeugnis eines antimodernen coping-Versuchs in Konfrontation mit dem Fragmentarischen einzuordnen. Davor gilt es jedoch zunächst, Inhalt, Rezeption und Kontext dieses Werkes in groben Zügen zu skizzieren, was insofern geboten erscheint, als dass der vormalige "Longseller" (Meier 404) nach 1945, unter anderem aus geschichtspolitischen Gründen und mithilfe erheblicher, wenngleich unfreiwilliger Unterstützung durch die 1951 noch unter Kolbenheyers

selbst gegründeten «Kolbenheyer-Gesellschaft», zunehmend dekanonisiert wurde.

Wie bereits dem Titel zu entnehmen ist, steht die historische Persönlichkeit Theophrast von Hohenheim, genannt Paracelsus (1493-1541) im Mittelpunkt der Trilogie. Auf den ersten Blick beschäftigen sich die einzelnen Teile der Trilogie entsprechend einer klassischen Bildungsgeschichte zunächst mit der Kindheit des Protagonisten (I: *Die Kindheit des Paracelsus*, 1917), mit dessen Lehr- und Wanderjahren (II: *Das Gestirn des Paracelsus*, 1921) und schließlich mit dem Wirken der gereiften Persönlichkeit (III: *Das dritte Reich des Paracelsus*, 1926, im Folgenden als I, II und III). Damit hat sich Kolbenheyer für einen bereits vielfach literarisierten Stoff entschieden (Weimann 358), bearbeitete diesen jedoch in neuartiger Weise, indem er seine Trilogie auf die Grundlage ausgiebiger historischer Quellenstudien stützte und in diesem Zusammenhang suchte, das “Paracelsus-Werk in fast seiner ganzen Breite” (Goldammer 358, 405) zu fassen, wobei er nicht zuletzt den symbolischen Gehalt des Stoffes – das Leben eines Neuerers im “Schwellenzustand” des ausgehenden Mittelalters (Kolbenheyer, *Bauhütte* 228) – nachdrücklich profilierte (Mahrholz 177 f.; Kalkschmidt 308 ff.; Hofacker 129 ff.).

Obleich das Ergebnis dieses Vorhabens in Bezug auf die Biographie der Hauptfigur lediglich an sechs Stellen des immerhin 826 Seiten starken Werkes von den biographischen Tatsachen abweicht (Reclam 32-37), ist die Trilogie nur vordergründig als biographischer Historischer Roman aufzufassen, offenbart doch ein zweiter Blick, dass sie vor allem als literarische Verarbeitung der Krisen der Moderne zu lesen ist. Dabei misst sie – im Einklang mit genuin moderner Literatur – dem Fragmentarismus als beherrschenden gegenwärtigen Zeitgeist einen hohen Stellenwert bei, jedoch macht sie sich diesen nicht als Strukturprinzip zu eigen, kürt ihn nicht zur Vorlage für künstlerische Mimesis. Vielmehr setzt sie in ihrer coping-Strategie auf die Überwindung des brüchigen Ist-Zustandes durch die Rückbesinnung auf ganzheitliche Bezugsrahmen. Die Gleichzeitigkeit von vorwärtsgerichteter Wirkungsabsicht und rückwärtsgewandtem Instrumentarium liefert mit der ihr innewohnenden Paradoxie von Revolution und Tradition, von Mohler auf den Begriff der «Konservativen Revolution» gebracht (10), einen ersten Anhaltspunkt für die Problematik des nun zu illustrierenden antimodernen Nicht-Anpassungsversuchs, den ich aufgrund seiner spezifischen Bezugnahme auf den Fragmentarismus

als «Antimodernen Transfragmentarismus»¹ bezeichne, der sich in drei Phasen untergliedern lässt: Die Diagnosephase der Jetztzeit in Form einer Benennung der herrschenden Defizite, die darauf folgende Introversion als Phase der Selbstvergewisserung und Reflexion über eine mögliche Überwindung der benannten Defizite, wobei biologistische Konzepte von vornehmlicher Bedeutung sind, und schließlich die Phase der Transaktion, in der die erdachten Lösungsansätze in konkret lebensweltliche Zusammenhänge gestellt werden.

Die erzählerische Umsetzung dieser drei Phasen gilt es im Folgenden in den Blick zu nehmen, um davon ausgehend klären zu können, welche ästhetischen Methoden die Trilogie entwickelt, um ihr ehrgeiziges Projekt einer Überwindung des Fragmentarismus vermeintlich in die Tat umzusetzen und wie deren Wirkung zu bewerten ist. Anschließend und zugleich den Beitrag abschließend weitet sich die Perspektive auf den Anspruch des Autors hinsichtlich der Bedeutung seiner transfragmentarischen Literatur als Mittel zur Steigerung der evolutionären Widerstandskraft seiner Leser im rückwärtsgewandten Kampf um eine Überwindung des gegenwärtigen scopes.

3.1.1 Bestandsaufnahme: Die Schlechtigkeit der Moderne

Die Trilogie skizziert ein eindeutig pessimistisches Gesellschaftsbild, indem sie elementare menschliche Lebensräume und Verhaltensweisen der absoluten Sinnlosigkeit und Dekadenz anheim stellt. Hierzu nimmt sie schwerpunktmäßig drei Bereiche menschlicher Existenz in den Blick, namentlich Religion, Wissenschaft und urbanes Leben, die als Erscheinungsformen der krisenhaften Moderne entworfen werden.

Der thematische Komplex der Religionskritik steht vor allem innerhalb der *Kindheit des Paracelsus* im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Ganze drei von insgesamt elf Kapiteln befassen sich mit einem religiösen Ereignis, der Wallfahrt nach Einsiedeln (um 1496), dem Geburtsort des Protagonisten. Innerhalb dieser Schilderungen werden die wichtigsten Komponenten der Religionskritik entwickelt und profiliert; vielfach erwähnt, wiederholt und variiert, sind sie topische Bestandteile der Trilogie. Dabei zielt die Kritik vor allem auf die institutionalisierte Religion des Christentums in Gestalt der katholischen Kirche ab, die als Institution der Entfremdung, als eine von den Grundsätzen ihrer Lehre

abgekommene, diese pervertierende Einrichtung geschildert wird, die aufgrund ihres dekadenten Materialismus und ihrer moralischen Verwerfungen die "Transzendente Obdachlosigkeit" (Lukács 31 f.) des modernen Menschen vertieft, anstatt Halt, Heil und Orientierung zu bieten (I:Kapitel 4-6).

Ein ähnlich negatives Bild zeichnet die Trilogie auch von der Wissenschaft, die im Sinne der Lehr- und Wanderjahrs-Konzeption innerhalb des zweiten Bandes der Trilogie einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Als "Zungenkämpfe" (II:80) bezeichnet der Erzähler etwa die Disputationen im studentischen Tübingen und prägt damit eine Formulierung, die nicht nur den akademischen Alltag, sondern zugleich den diskursiven Geist des Humanismus in den Blick nimmt, dessen bezeichnendes Defizit die Präferenz der begrifflichen Welt vor der dinglich-elementaren ist. Diese Bevorzugung führt auf der einen Seite zu einer Überformung der Außenseite, zu einer Fixierung auf Habitus und Stil und bedingt gleichzeitig eine Entfremdung vom Wesentlichen, beispielhaft verkörpert in der negativ gezeichneten Figur des Erasmus von Rotterdam (II:379 ff.).

Ein derart auf Äußeres gerichteter akademischer Habitus führt bei den gescholtenen Professoren zu einer auf materialistischen Gewinn ausgerichteten Korruptierbarkeit, die ihren wissenschaftlichen Ethos ebenso in Frage stellt wie die fortwährende Selbstbezüglichkeit, durch die die Wissenschaft ihrer eigentlichen Aufgabe, neue Erkenntnisse zu befördern, nicht mehr gerecht werden kann (II:240). Diese aufseiten der Antimoderne verbreitete Kritik an der vermeintlichen inhaltlichen Leere (Langbehn 96), die hier zutage tritt, brandmarkt die Wissenschaft als ein bloß hüllenhaft existentes System, das – ähnlich wie die Religion – allein von dogmatischen Regeln und lebenspraktisch irrelevanten Worthülsen getragen wird. Beispielhaft illustriert wird diese Aushöhlung anhand der dargestellten Mediziner, die nicht mehr dazu in der Lage sind, die Bestimmung ihrer Profession – Menschen heilen – zu erfüllen (II:394 ff.).

In der Entfremdung zwischen ursprünglichem Sinn und gegenwärtiger Ausführung spiegelt sich das deutlichste Defizit der Wissenschaft wider, das als ein Mangel an kohäsiver Kraft beschrieben werden kann. Dieser bedingt die auf verschiedenen Ebenen nachvollzogenen Entfremdungserscheinungen, die in letzter Konsequenz die Kluft zwischen Begriff und Wesen nicht zu überwinden vermögen, sondern in fragmentarischer Weise vergrößern und zementieren.

Verortet werden diese Entfremdungserscheinungen im (Lebens-)raum Stadt, hierbei im Gleichklang mit ähnlich urbanitätskritischen Ausführungen innerhalb reflektiert moderner Roman (Becker-Cantarino 367 ff.).

Dementsprechend präsentiert sich die Stadt als Raum des Defizits im Sinne einer umfassenden Heillosigkeit. Unheil ist die Stadt, weil sie mit ihrer Hermetik nicht Ort des Lebens, sondern vielmehr Vorhof des kommenden Untergangs ist. In ihrer strukturellen Leblosigkeit wird sie zum Nährboden für Destruktivität und avanciert damit zum Gegenmodell ihrer ursprünglichen Verfasstheit als Lebensraum. So ist die Stadt innerhalb der Paracelsus-Trilogie durchweg destruktiv, Kontingenz, Tod, Krankheit und Unmoral symbolisierend (II:120 ff.). Mit dieser Deutung knüpft die Trilogie an eine Symbol-Tradition an, die auf die beschleunigte Industrialisierung des 19. Jahrhunderts zurückverweist und zugleich biblische Erklärungsmuster inkorporiert (Butzer 364).

Folgerichtig tragen auch die sich hier befindlichen Menschen das Siegel des Untergangs. In ihrer hedonistischen Hingabe an kulinarisch-kulturelle Reize ignorieren die Städter nicht nur die existentielle Bedrohungssituation, in der sie sich befinden, sondern verlieren darüber hinaus jegliches Verantwortungsgefühl füreinander, handeln an sich und den anderen erbarmungslos und büßen im Zuge dessen ihre Menschlichkeit ein. Sie verkommen zu einer animalischen Fest- und Feiervesellschaft, in der weder wahre Kunst, noch echter Austausch möglich ist (II:129 ff.; III:44 f.). Der spätere Ausbruch der Pest innerhalb der als Dystopie entworfenen Stadt Ferrara erweist sich vor diesem Hintergrund als logische Konsequenz des durchgängig dekadenten Lebensstils der urbanen Gesellschaft und dient als Metapher für das destruktive, fragmentierende Potential der Stadt (II:152-215). Eingezwängt in die Mechanismen einer ständischen Gesellschaft pervertieren die Städter die kulturelle Technik des Kommunizierens, sind in ihrer modernen Sprachkrise gefangen und verlieren sich in atomisierten Ellipsen (II:269-335).

In der Gesamtschau weisen die nun cursorisch dargestellten Defiziterscheinungen innerhalb der Trilogie auf eine tiefgreifende Entfremdung der gegenwärtigen Existenzformen vom 'wesentlichen' Leben hin. Die darin eingebettete Zivilisationskritik, die nicht zuletzt in ihrer harschen Schelte der römischen Kirche deutlich kulturkämpferische Züge trägt (Borutta 107), lässt bereits an dieser Stelle vermuten, dass die

avisierter Überwindung dieses Ist-Zustandes nur durch eine Abkehr von allem Zivilisatorischen und einer damit verbundenen Rückwendung zum Naturhaften im Sinne des bios vonstatten zu gehen vermag. Diesen Weg beschreitet die Trilogie in der nachfolgend umrissenen Phase der Introversion.

3.1.2 *Introversion als Rückwendung zum bios*

Träger des Introversionsprozesses ist Theophrast, dessen Eignung zur heldenhaften Überwindung der defizitären Gegenwart ihm bereits in die Wiege gelegt worden war (I: 61 f., 217, 314, 358; II:18). Auf seiner Suche nach dem Urprinzip des Lebens begibt er sich auf einen Erkenntnisweg, der sich aus fünf verschiedenen Stationen zusammensetzt. Alle fünf Erkenntnisorte dienen dabei zunächst als Ausgangspunkt für eine Lossagung von institutionellen, zumeist zivilisatorischen Strukturen, worauf eine Introversion des Protagonisten in den Lebensraum der Natur folgt, die wiederum in einem mystischen Einheitserlebnis in der Tradition der unio mystica mündet. Innerhalb dieser mystischen Einheitsmomente erlangt der Protagonist – analog zur *cognitio dei* – die maßgeblichen Aufschlüsse auf dem Weg zur transfragmentarischen Überwindung der Gegenwart.

Die erste der fünf Stationen ist die Klosterschule, die der junge Theophrast besuchen soll (Benzenhöfer 29). Zur Bildung des Protagonisten tragen die hier verbrachten Jahre kaum bei, hatte er doch hier nach eigener Aussage keine entscheidenden geistigen Impulse erhalten (II:29). Die nächtens und heimlich vollzogene Loslösung von der Institution folgt dem Wunsch des Protagonisten, „für sich“ zu leben, und wird entsprechend als Befreiungsschlag wahrgenommen (II:27). Angestoßen wurde er von der einzig bedeutenden Lehrpersönlichkeit des Klosters, dem Bischof Erhard, der dem Jungen auf dem Sterbebett prophezeit, er werde als „Mensch der Mitte“ die geistige und elementare Welt in Einklang zu bringen wissen und bald erkennen, dass „kein Ding in sich beschlossen“ bleibe (II:26). Diese Prophetie nimmt deutliche Anklänge an das von Landauer in *Skepsis und Mystik* entwickelte Konzept der Teilhaftigkeit, das – ausgehend davon, dass die modernen Menschen „keine Religiosi mehr“ seien und „nichts mehr feststeht und kein Grund mehr ist“ (5) – die transfragmentarische Forderung nach einer neuen Verbindung zwischen Mensch und Welt erhebt, zu deren Verwirklichung der Mensch „nicht bloß Stücke der Welt wahrnehmen“, sondern „selbst ein Stück Welt“ werden solle (21), wobei die Identifikation des Selbst als ein Stück

der Welt zu einer positiven Auffassung des Fragmentarischen im Sinne der Teilhaftigkeit am Großen und Ganzen führt. Diese Wahrnehmung wird laut Landauer durch eine Introversion ermöglicht, in der “wir ganz in uns selbst zurück[kehren]”, um so “das Weltall leibhaftig” zu finden (ebd.).

In diesem Sinne vollzieht Theophrast mit der nächtlichen Loslösung vom Kloster und der darauf folgenden introversiven Versenkung in die neblige Nacht einen ersten Schritt weg von der entfremdenden Institution, zurück zur Natur, die ihn harmonisch umfängt, so dass ihn wiederum ein auf die Tradition der *unio mystica* verweisendes “Gefühl der Weltnähe [...] durchrieselt” (II:32).

Der Forderung Landauers nach einer Rückkehr zu sich selbst folgt Theophrast auch auf der zweiten Stufe seines Erkenntnisweges, wobei er sich hier an den Öfen der väterlichen Werkstatt in Villach befindet. In dieser von der elementaren Macht des Feuers geprägten, als ganzheitlicher Erfahrungsraum entworfenen Welt (II:46) findet der Protagonist zu einem Gefühl von “Heilung und Inkehr” (II:55), das ihm zu der maßgeblichen Einsicht verhilft, “allein und selber” (II:60) sein zu müssen.

Entsprechend löst er sich wiederum von der ihm nun vertrauten Welt, um sich an der Universität in Tübingen dem Studium der Medizin zu widmen, das seine Hoffnungen jedoch als institutionalisiertes System und vor dem Hintergrund der bereits beschriebenen defizitären Darstellung alles Akademischen erwartungsgemäß enttäuscht, indem es ihn nicht näher zu sich bringt, sondern vermittelt fragmentarischer Methoden seine “Welt peinigend zerklüftet” (II:86). Demgemäß trennt er sich von der Institution, sucht innerhalb einer erzählerisch aufwendig gestalteten Sturmwanderung den Weg in die Natur, vereint sich sinnlich mit ihr (II:86 f., 101) und erlangt in der Vereinigung die maßgebliche Erkenntnis, dass sein Studium ihn bei der Suche nach der ersehnten Einheit mit dem *bios* nicht unterstützt, sondern vielmehr davon entfremdet habe.

Nach der folgerichtigen Loslösung von der Universität erreicht die Introversion in den *bios* eine neue Stufe, indem sich der Protagonist nicht mehr mit dem Naturerlebnis an der Erdoberfläche zufriedengibt, sondern gemäß seinem Bestreben “von aller Gelehrsamkeit zum Lebendigen zurückzufinden” (II:112), sich in die Tiefen eines Bergschachtes begibt (II:113), um sich dort mit der aus dem Gestein austretenden Flüssigkeit – der Guhr – (Grimm IX:1053) zu benetzen, die ihm “Mutter” und “samenkräftige Feuchte” zugleich (II:114), mithin also die Repräsentanz einer Verschmelzung zwischen weiblicher und männlicher Kreatürlichkeit, ist.

Deutlich zeigt sich hier die monistische Prägung der introversiven Suche des Helden: Auch die Monisten, 1906 im in Jena gegründeten Monistenbund offiziell vereint, begaben sich, ausgehend von einer tiefgreifenden Beunruhigung über die “zerklüftete[], zerfahrene[], ruhelose[] Zeit” (Fuchs 73), auf die Suche nach einem allen Dualismus überwindenden Weltbild (Breidbach 55), das sich aus der konkreten Anschauung des Natürlichen ergeben und auf einem allem zugrundeliegenden, gänzlich unteilbaren Urprinzip basieren sollte, das die unterschiedlichen Vertreter des Monismus wahlweise als energetisches Konzept (Driesch 16) oder vererbare primäre Materie (Haeckel 10) identifiziert zu haben meinten. Dieses einheitliche und ewige Prinzip wurde konkret in der ununterbrochenen Fortpflanzung einer numinosen “Zellseele” (ebd. 59) verortet, die gemäß dem Prinzip der Wechselrepräsentanz (Klinger 180 f.) als Mikrokosmos alle Eigenschaften des Makrokosmos in sich birgt, also kein Bruchstück ist, sondern als Teil ein ideales Ganzes. Damit knüpft der Monismus an die romantische Fragment-Tradition Schlegelscher Provenienz an (vgl. Schlegel, Fragment 204; Frank 212) und beschreitet damit – wohlgerne in Reaktion auf den wahrgenommenen, hauptsächlich dem Dualismus zulasten gelegten Fragmentarismus der Gegenwart (Haeckel 14) – einen genuin antimodernen Weg, indem er das Fragmentarische annimmt, jedoch dessen Resultat – das Teilstück – in Rückwendung zu dessen Innerem als neue Ganzheit definiert und den Fragmentarismus damit transfragmentarisch zu überwinden sucht. In diesem Sinne findet Theophrast während seiner Introversion ins Berginnere durch die Verschmelzung mit dem monistischen Prinzip des Berges, symbolisiert in der Guhr, zur Überwindung der dualistisch interpretierten Viersäftelehre (II:115 f.) und formuliert eine “neue unerhörte Einheit zwischen Medizin und Alchymie” (II:119).

Welch profunde Bedeutung dieser erkenntnistheoretische Ablösungsprozess trägt, wird aus Theophrasts Reaktion auf das Gesehene ersichtlich, die sich auf der Gefühlsebene in einem Zustand äußerster Erregtheit artikuliert, den der allwissende Erzähler mit der Gemütsverfassung Martin Luthers im Zusammenhang mit dessen solafide-Erkenntnis vergleicht (II:118).

Die auf diesem Weg nachdrücklich betonte Tragweite des Ereignisses erstreckt sich auch auf die poetologische Deutungsebene der Trilogie, insofern als die angesprochene Vereinigung von Medizin und Alchymie den vom Autor Zeit seines Lebens unternommenen Versuch widerspiegelt, mehr zu sein als “nur” ein Schriftsteller, seine Kunst nicht

um ihrer selbst willen zu betreiben (Alchymie), sondern mit ihr im Leben der Menschen wirksam zu werden und diesen vermeintlich zu helfen (Medizin) – ein Vorhaben, mit dem er, wie noch zu zeigen sein wird, die faktische Wirkmacht des Fiktiven im bios überstrapazierte.

Für die immanente Logik der Trilogie gilt dies freilich nicht; schließlich ist Theophrast ein wahrhaft antimoderner Held, der seine Mission gegen alle Widrigkeiten zu verteidigen und durchzusetzen vermag, wie sich anhand der dritten Phase – der Transaktion – zeigen wird. Zunächst jedoch schließt die Phase der Introversion, nach der maßgeblichen Erkenntnis für den transfragmentarischen Umbruch im Berg, mit einer letzten Selbstvergewisserung im Rahmen einer Bildungsreise an die Universität von Ferrara, die – der bereits bekannte antiromanische Impetus der Trilogie lässt es bereits vermuten – in der Einsicht mündet, dass alles Wesentliche sich außerhalb der mit Attributen der Gestrigkeit und des Zerfalls ausgezeichneten Welt der romanischen Gelehrsamkeit zu suchen ist (II:133 ff.). Theophrast entdeckt nach der Abkehr vom Akademischen einen neuen, für den weiteren Verlauf maßgeblichen Erkenntnisort im Freundeskreis seiner deutschen Stubengenossen, in deren Beisein er das bereits angeklungene Prinzip der Teilhaftigkeit erneut profiliert, indem er – nun apodiktisch frei von jeglichem Zweifel – konstatiert, dass “das Glück des Menschen [...] im Menschen” selbst ruhe, da alle Erscheinungsformen der menschlichen Existenz “nur ein Spiel und Lauf des ersten Samens und Gebärens” (II:143 f.) seien. Die geistige Nähe zwischen dieser Hinwendung zum bios und Landauers neomystischem Konzept der Unendlichkeit in Form einer unverbrüchlichen “Generationenkette” (Landauer 30) sowie zur ebenfalls in diese Stoßrichtung verweisenden, bereits erwähnten Idee der monistischen “Zellseele” (Haeckel 59), tritt hier erneut deutlich zutage.

Außerdem kündigt sich in der Besinnung auf das biologische Prinzip der Vererbung, zumal in Verbindung mit der Abkehr von der romanischen Welt, hin zum eindeutig germanisch geprägten Freundeskreis (II:139-145), die dezidiert völkische Wendung des Paracelsischen Erkenntnisprozesses an, die in der nun zu besprechenden Phase der Transaktion zum Tragen kommt.

3.1.3 Heiles und Ganzes: Transaktion als Sieg des bios

Auf der Grundlage seiner innerhalb der Introversion gewonnenen Einsichten avanciert Paracelsus zum Überwinder – zum Transakteur – der

schlechten Gegenwart und erfüllt infolgedessen sein Schicksal als Held, der seinen Wissensvorsprung nicht nur zur Veränderung seines eigenen Lebens nutzt, sondern sich – im neu erworbenen Bewusstsein der Teilhaftigkeit – der Heilung des gesamten ihn umgebenden, krisenhaften weil fragmentarischen und disparaten scopes verschreibt. Um diese Mission erfüllen zu können, muss sich der Held zunächst seiner konkreten Verortung, den unterschiedlichen Bestandteilen seiner Rolle sowie dem ihm zur Verfügung stehenden Instrumentarium bewusst werden – drei Aufgaben, deren Lösung die Trilogie im Verlauf der zweiten Hälfte behandelt.

Gemäß der erwähnten völkischen Konnotation findet er seinen Wirkungsort nicht etwa innerhalb einer geografisch bestimmbareren Wirkungsstätte, sondern vielmehr im ideellen Raum der Gemeinschaft des germanischen Volkes. Seine endgültige Verortung im Völkischen ereignet sich während des Bauernkriegs – einer Zeit, die “ins Gemeine rief” (II:328) und den Protagonisten, der sich selbst und seine Kunst als Arzt bis dato “frei” wähnte (ebd.), dazu zwingt, sich mit Fragen der Parteinahme zu beschäftigen, sich infolgedessen mit der Gemeinschaft auseinanderzusetzen und sein eigenes Einzelgängertum aufzugeben, das ihm “zur Gewissenslast” zu werden drohte (ebd.). Sein in Zeiten der Krise entwickeltes Bewusstsein für die eigene Verantwortlichkeit als Arzt in der Gemeinschaft ist wiederum poetologisch zu deuten und steht in enger Verbindung zur von Kolbenheyer thematisierten Frage nach der “Lebenswirkung der Dichtkunst” (Lebenswert 1), die den evolutionstheoretischen Nutzen von Fiktion und die daraus erwachsende Rolle des Fiktionsschaffenden zum Gegenstand hat.

Auf die von Paracelsus zunächst als Zwang wahrgenommene Notwendigkeit, ein Verhältnis zur Gemeinschaft zu entwickeln, folgt als positives, gleichsam völkisches ‘Erweckungserlebnis’ ein Gottesdienstbesuch des Helden, der den dort vorgetragenen, gegen Rom gerichteten deutschen Kirchengesang als “geheiligt[en] Widerstand” (II:386) und völkisch einigendes “ergreifende[s] Bekenntnis zur Eigenart des deutscheigenen Wesens” (II:389) wahrnimmt.

Den außerhalb solch besonderer Einheitserlebnisse konkret erfahrbaren völkischen Raum definiert die Trilogie als Entität, die sich durch Kohäsion nach innen und Abgrenzung nach außen Form gibt. Die Bindungskraft nach innen wird durch weitere Teilhaftigkeitserlebnisse des Helden repräsentiert, innerhalb derer er gewärtigt, “daß der selbsteigenste Mensch nur wächst, wenn er über sich hinauswächst und in die andern”

(III:93). Die organologische Komponente, ausgedrückt im gewählten Bewegungsverb des Wachsens, deutet an, dass die imaginierte Einheit des Völkischen körperlich definiert ist und damit nicht nur über ein verbundenes Innenleben, sondern vor allem über eine körperliche Umgrenzung verfügt, die das Eigene vom Fremden trennt und deren Unversehrtheit es nach außen zu verteidigen gilt. Die äußerst problematische Beurteilung des Regensburger Judenpogroms als eine in ihren Mitteln zwar verfehlte, letztlich jedoch unvermeidbare ‘Reinigung’ des völkischen Körpers von ‘Fremdbestandteilen’ (III:160 ff.) bildet lediglich das drastischste Beispiel für die innerhalb der Trilogie mehrfach vertretene Ansicht von der zersetzenden Wirkung des Fremden (vgl. I:298; III:347). Entsprechend ist Paracelsus’ Einsicht in den zur Überwindung der Krise notwendigen Aufbau eines Bezugs zur Gemeinschaft nicht humanistisch, sondern strikt völkisch zu deuten, indem sie auf “Menschen gleichen Blutes” (III:245) beschränkt bleibt, worin sich die von Kolbenheyer in der *Bauhüttenphilosophie* entworfene These widerspiegelt, dass das Volk als “Parakosmos” die höchste Einheit sei, derer der Einzelne konkret, und das heißt körperlich, teilhaft werden könne, weshalb alle Energie auf die Festigung eines völkischen Bewusstseins zu verwenden sei (*Bauhütte* 363).

Dem verschreibt sich auch der Protagonist der Trilogie, der im Anschluss an seine Verortung im Volk mit der Frage befasst ist, in welcher Rolle er diesen Raum auszufüllen imstande ist. Im Zuge dieses von Beginn an auf Führerschaft ausgerichteten Selbstvergewisserungsprozesses weitet Paracelsus seinen Wirkungsbereich sukzessive aus, indem er seine zunächst noch buchstäblich zu verstehende Heilerrolle um die Charakteristika eines revolutionären Erziehers und Missionars erweitert.

Als Heiler tritt Paracelsus zunächst in seiner Eigenschaft als Arzt in Erscheinung, wobei seine damit verbundene Tätigkeit von Beginn an metaphorisch aufgeladen ist, kuriert er doch mit seiner Kunstfertigkeit nicht schlicht körperliche Gebrechen, sondern verändert den Zustand seiner Gegenwart, indem er das Prinzip des bios gegen den zersetzenden Zeitgeist durchzusetzen vermag. Dass er somit als Arzt eine Heilsfigur christologischen Ranges (Wachsmuth 237-242) ist, betont die Trilogie mehrfach, indem sie ihm in der Tradition der *imitatio christi* etwa eine Jüngerschaft zur Seite stellt (II:246) oder in der Beschreibung seines Bewusstseinszustandes auch sprachlich mit biblischen Analogien spielt (II:310).

Die Erweiterung seiner Rolle zum revolutionären Erzieher ereignet sich im Rahmen seiner Berufung zum Basler Stadtarzt, die mit einer

Lehrtätigkeit an der Universität verbunden ist (II:408-411) – ein Amt, das er durch seinen als revolutionär empfundenen Habitus in starker Abgrenzung zu herrschenden wissenschaftlichen Gepflogenheiten erneuert – er ist ‘volksnah’, ohne akademischen Standesdünkel und doziert in deutscher Sprache (II:423 f.) – und das seiner Verkündigung erstmals ein breites Publikum garantiert. Weiterhin vergrößert wird dieses durch seine fortwährende Wanderschaft, innerhalb derer seine Tätigkeit missionarische Züge gewinnt, weshalb der Erzähler Paracelsus explizit als Prediger ausweist (III:329).

Dem vom Prediger genutzten Kommunikationsmittel des gesprochenen Wortes wird zur Durchsetzung der Transaktion das geschriebene zur Seite gestellt, dessen Aneignung der Protagonist zwar als Kampf empfindet, auf das zu verzichten ihm jedoch unmöglich erscheint, will er – verba volant – die Gültigkeit des von ihm Mitgeteilten materiell und damit überzeitlich gewährleisten (II:337). Das Schreiben ist damit von Anfang an handlungsorientiert und nur dann legitim, wenn es der Transaktion dient, also in seiner Existenz die Gegenwart performativ verändert. Hierbei kann es entweder als Mittel des Kampfes eingesetzt werden (I:311; II:252, 476 f.), oder es transformiert die Umwelt, indem es diese befruchtet (II:273; II:256). Beides steht in diametralem Gegensatz zum intellektualistischen, durch Rationalität und Kalkül gekennzeichneten Schreibprozess humanistischer Provenienz (II:380) und betont, zumal unter wiederholter Zuhilfenahme von Metaphern aus dem semantischen Feld der Quelle (II:256, 342; III:298, 358), die ursprünglich-organische, aus dem bios stammende und damit transfragmentarische Kraft des Paracelsischen Schreibens, wodurch der Protagonist zum Medium des Lebens selbst erhoben wird (III:320). Dass er diesem höchsten Anspruch Genüge trägt und seine Mission erfüllt, beweist letztlich die symbolisch aufgeladene Pflanzung eines Baumes auf seinem Grab (III:400 f.).

4. Der biopoetische Anspruch Kolbenheyers als Überforderung der Fiktion

Die nun dargestellte, im Leben des Paracelsus allegorisierte Überwindung der fragmentarisch-unheilen Gegenwart erstreckt sich, wie bereits angedeutet, auch auf die Gestaltungsebene der Trilogie. Hier zeigt sich der Versuch, mithilfe der Nutzung unterschiedlicher poetischer Strategien den erkenntnistheoretisch begründeten, ästhetisch wirksamen Konflikt der

modernen Sprachkrise als Krise der Totalität (Lukács 31 f.; Broch 12) zugunsten der Rückgewinnung eines ganzheitlichen Nachvollzugs des bios zu überwinden.

In der Annäherung an dieses Vorhaben experimentiert die Trilogie mit unterschiedlichen Techniken und Stilmitteln, deren Wirkung auf die Evokation eines transfragmentarisch ganzheitlichen Kunstwerks ausgerichtet ist. Dies spiegelt sich bereits in der Wahl des Genres wider, schafft doch die Biographie des Protagonisten einen in seiner biologischen Begrenzung unhinterfragbaren und dadurch stabilisierend wirkenden Rahmen. Auch die Geschichtlichkeit der Trilogie ist auf Ganzheit ausgerichtet: Sie versucht, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu integrieren, indem sie mithilfe einer rückwärtsgewandten Deutung der Gegenwart ein Konzept für die Zukunft zu entwickeln strebt.

Gattungsfragen erweisen sich auch in Hinblick auf die innere Stabilisierung dergestalt als bedeutsam, dass in Anknüpfung an die romantische Idee der Universalpoesie lyrische, dramatische und epische Elemente in die Trilogie integriert werden, etwa in Form von Liedern und Gedichten (z. B.: I:17, 64, 77), Regieanweisungen oder dramatischer Figurenrede (z. B.: II:225 ff.). Die dadurch bedingte Vielfalt unterschiedlicher Stilebenen reicht von der poetischen Anrufung (z. B.: III:345) bis hin zu handfesten Vulgarismen (z. B.: I:92) und wird durch die Nutzung unterschiedlicher dialektaler Färbungen zusätzlich erweitert, hinter der sich die Intention vermuten lässt, eine Gesamtschau aller sprachlichen Erscheinungsformen darzubieten.

Dass es dem Autor selbst mit seiner Literatur um nicht weniger als eine biopoetische "Offenbarung des Lebens" (Lebenswert, 5) zu tun ist, macht dieser in seinem programmatischen Aufsatz *Lebenswert und Lebenswirkung der Dichtkunst in einem Volke* deutlich. Hier bestimmt er die Funktion seiner Dichtung vor einem dezidiert evolutionstheoretischen Hintergrund und positioniert sich in diesem Zusammenhang als Vertreter einer antimodernen littérature engagée, die an ihren eigenen Ansprüchen scheiterte.

Bereits zu Beginn seiner Abhandlung konstatiert er, dass die Dichtung eine konkrete "Lebensfunktion" erfülle, indem sie das Volk, von ihm als letzter, noch unmittelbar erlebbarer "überindividueller Lebenskörper" (6) bestimmt, im "Kampf" um die "Lebensentfaltung" unterstütze (ebd.). Dass Kolbenheyer seine Literatur als Beitrag zur Bewaffnung im darwinistischen Überlebenskampf betrachtet, kann

anhand dieser Äußerungen als erwiesen betrachtet werden. Im Anschluss an dieses Postulat setzt er sich mit der Frage auseinander, wie eine Dichtung beschaffen sein müsse um dieser Aufgabe gerecht zu werden. Dabei stellt er fest, dass die Funktion der Unterstützung nur dann gewährleistet sei, wenn die Dichtung den Lesenden auf einer emotionalen Ebene erreiche, indem sie die "Gefühlmannigfaltigkeit", wohlgemerkt des eigenen Volkes, erlebbar mache (9). Überhaupt bleibt Kolbenheyer in seiner Funktionsbestimmung der Dichtung auf das Völkische beschränkt, der er hier aber höchste Bedeutung beimisst, greift sie doch durch das Ansprechen der Gefühlsebene in das "innere Wachstum des Menschen" (11) ein und gestaltet dieses "bildnerisch" mit (10). Eine derart immense Einflussnahme könne durch die sprachliche Schaffung eines "Gefühlserlebnisses" gelingen, bei dem das "Mitfühlen" im Vordergrund steht, was er wiederum durch eine gewisse Stilistik bewerkstelligt sieht. Zur Spezifizierung einzelner Bestandteile dieser Stilistik bescheidet sich der Autor mit einer Aufzählung unterschiedlicher sprachlicher Parameter wie "Wortwahl" und "Satzbau" (12), ohne jedoch zu klären, wie diese im Einzelnen zu gestalten seien.

Seine Abhandlung zur Funktion des Fiktiven beschließt Kolbenheyer mit Überlegungen zum Verhältnis zwischen Freiheit und Kunst. Dass diese, derart eingebunden in einen gesellschaftlichen Auftrag, nicht frei sein kann, ist auf Anhieb einleuchtend. Entsprechend führt der Autor aus, dass die Kunst zwar in ihrer Entstehung frei sein solle, dies jedoch in ihrer Wirkung keinesfalls sein dürfe. Gleiches gilt ipso facto für die Person des Künstlers, der sich als "Funktionsexponent" des Volkes begreifen müsse und ihm als Medium für den durch ihn sprechenden Willen der Gemeinschaft dienen (20) solle.

Dass die Trennung zwischen Entstehung und Wirkung so nicht tragbar ist, da das Wissen an die zu erzeugende Wirkung den Entstehungsprozess maßgeblich prägt, wird von Kolbenheyer nicht gesehen. Auch der nunmehr ausgeführte Anspruch Kolbenheyers an seine eigene Rolle als Dichter und an die Reichweite des von ihm Geschaffenen im bios kollidiert in vielerlei Hinsicht mit der Wirklichkeit, wie die Rezeption der Paracelsus-Trilogie nahelegt. Diese wurde von der Kritik zwar durchaus positiv aufgenommen (vgl. Mahrholz und Kalkschmidt), jedoch aufgrund ihrer teilweise von der Chronologie abweichenden, sich ins Panorama weitenden Struktur, der bisweilen als wenig verständlich wahrgenommenen Sprache und der vorausgesetzten historischen

Beschlagenheit (vgl. Herwig 237; Fittbogen 85 f.) als ein “artistisches”, nur Gebildeten zugängliches Werk eingestuft (Brandenburg 568). Kolbenheyer stellt dies in seiner apologetischen Erinnerungsschrift *Sebastian Karst* rückwirkend als eine absichtlich eingebaute Verständnisbarriere zum Zwecke der Vorselektion ‘würdiger’ Lesenden (Sebastian Karst II:129) dar und offenbart damit en passant eine der strukturellen Schwächen seiner biopoetischen Strategie: Er bezeichnet seine eigenen schriftstellerischen Erzeugnisse als Heilmittel zur Stärkung der Abwehrkräfte des Volkes ohne letztendlich zu wissen, wer diese einheitlich wahrgenommene Zielgruppe sei. So ist die transfragmentarische Vorstellung eines völkischen Raums bei aller Kritik an der religiösen Idee als “Hypostase” (*Bauhütte* 22 f.) schließlich selbst auf eine faktisch nicht erschließbare Entität ausgerichtet, deren Existenz auf nationalen Mythen wie dem «August-Erlebnis» beruht, die – von Kolbenheyer in aller Eindringlichkeit beschworen (*Sebastian Karst* I:105) – nur in erzählter Form existieren (Wolfrum 99 f.). Damit zielt die Wirkungsabsicht schlussendlich ins Leere, was die spezifische Problematik antimoderner coping-Strategien verdeutlicht: die Eindimensionalität der vorgestellten Kommunikationssituation. Während die evolutionstheoretische Funktion von Fiktion in einer kontingenten Wirklichkeit wohl in der Präsentation vielfacher Möglichkeitswelten zu suchen ist (Tooby 21), deren Relevanz sich für die Lesenden letztlich auf höchstpersönlicher, situativ gebundener Ebene individuell ergibt, will das antimoderne Kunsterzeugnis sein heilbringendes Dogma des Transfragmentarismus in Form eines Sender-Empfänger-Modells verkünden, womit sie den eigenen Einfluss zu hoch veranschlagt und zugleich sowohl die Bedeutungsvielfalt der ausgesandten Botschaft als auch die Auslegungsfreiheit der mannigfachen Anzahl von Empfängern unterschätzt.

Inwieweit diese innere Unstimmigkeit ein Grund für die mangelnde Überlebensfähigkeit antimoderner Literatur im bios des akademischen Kanons sein könnte und wie es um den Fortbestand der coping-Strategie des «Antimodernen Transfragmentarismus» im Bereich der sogenannten Trivilliteratur bestellt ist, gilt es neben vielen weiteren Fragestellungen noch zu erforschen, was den erkenntnistheoretischen Mehrwert einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Antimoderne und Biopoetik veranschaulicht.



Note, Notes, Anmerkungen, Notes



- 1 Zur Trilogie vgl. ausführlich meine z. Zt. in der Endphase befindliche Dissertation zum «Transfragmentarismus» als antimodernes Strukturprinzip am Beispiel der Paracelsus-Trilogie Kolbenheyers.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Ball, Hugo. "Kandinsky" (1917). In Anz, Thomas, Stark, Michael, Hrsg. v. *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1982: 124-127.
- Baudelaire, Charles. "La Modernité". In Le Dantec, Y.-G., Hrsg. v. *Le Peintre de la vie moderne. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- Becker-Cantarino, Barbara. "Die Hure Babylon. Zur Mythisierung von Gewalt in Döblins Berlin Alexanderplatz". In Ecker, Hans Peter, Hrsg. v. *Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag*. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 1997: 367-374.
- Benzenhöfer, Udo. *Paracelsus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.
- Borutta, Manuel. *Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.
- Brandenburg, Hans. "Erwin Guido Kolbenheyer". *Die schöne Literatur* 20 (1929): 561-575.
- Broch, Hermann. *James Joyce und die Gegenwart. Essay. Mit einem Vorwort von Hannah Arendt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Breidbach, Olaf. "Monismus, Positivismus und 'deutsche Ideologie'". In Hülk, Walburga, Renner, Ursula, Hrsg. v. *Biologie, Psychologie, Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften..* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005: 55-71.
- Butzer, Günter, Jacob, Joachim. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2008.
- Dällenbach, Lucien, Hart Nibbrig, Christiaan. "Fragmentarisches Vorwort". In Dällenbach, Lucien, Hart Nibbrig, Christiaan L., Hrsg. v. *Fragment und Totalität..* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984: 7-18.
- Driesch, Hans. *Philosophie des Organischen*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1928.
- Fittbogen, Gottfried. "Kolbenheyers Romane". *Deutsche Rundschau Berlin* 191 (1922): 78-89.
- Frank, Manfred. "Das «fragmentarische Universum» der Romantik". In Dällenbach, Lucien, Hart Nibbrig, Christiaan L., Hrsg. v. *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984: 212-225.

- Gabriel, Gottfried. "Wittgenstein, Weininger und die Wiener Moderne". In Bachmaier, Helmut, Hrsg. v. *Paradigmen der Moderne*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 1990: 29-49.
- Goldammer, Kurt. "Paracelsus-Bild und Paracelsus-Forschung. Wissenschaftliche und populäre Elemente in der Literatur". In Goldammer, Kurt, Hrsg. v. *Paracelsus in neuen Horizonten. Gesammelte Aufsätze*. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1986: 358-376.
- Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Hirzel, 1852 ff.
- Haeckel, Ernst. *Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie*. Stuttgart: Emil Strauß, 1899.
- Herwig, Franz. "Neue Romane." *Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst* 19 (1921-22): 236-240.
- Hofacker, Erich. "Zu Kolbenheyers Paracelsus". *Monatshefte für deutschen Unterricht* 37 (1945): 129-145.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Ein Brief". In *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt am Main: Fischer, 1979: 461-472.
- Japp, Uwe. *Literatur und Modernität*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1987.
- Kalkschmidt, Eugen. "Ein Paracelsus-Roman". *Oberdeutschland. Eine Monatsschrift für jeden Deutschen* 5 (1921/1922): 308-311.
- Kiesel, Helmuth. "Aufklärung und neuer Irrationalismus in der Weimarer Republik". In Schmidt, Jochen, Hrsg. v. *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989: 497-522.
- _____. *Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger*. Heidelberg: Manutius Verlag, 1994.
- _____. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: Beck, 2004.
- Klinger, Cornelia. *Flucht – Trost – Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. München – Wien: Hanser, 1995.
- Kolbenheyer, Erwin Guido. *Die Kindheit des Paracelsus*. Neudr. der Erstaufl. 1917. München: Langen und Müller, 1939.
- _____. *Das Gestirn des Paracelsus*. Neudr. der Erstaufl. 1921. München: Langen und Müller, 1939.
- _____. *Das dritte Reich des Paracelsus*. Neudr. der Erstaufl. 1925. München: Langen und Müller, 1939.
- _____. *Die Bauhütte. Grundzüge einer Metaphysik der Gegenwart* (1925). In *Gesamtausgabe Letzter Hand*, II:1. Darmstadt: Kolbenheyer-Gesellschaft, 1957.
- _____. *Lebenswert und Lebenswirkung der Dichtkunst in einem Volke*. München: Langen und Müller, 1935.

- _____. *Sebastian Karst. Über sein Leben und seine Zeit*. In *Gesamtausgabe Letzter Hand*, II:3. Darmstadt: Kolbenheyer-Gesellschaft, 1957.
- Landauer, Gustav. *Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik*. Berlin: Fontane & Co, 1903.
- Langbehn, Julius. *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. Leipzig: Hirschfeld, 1890.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. München: dtv, 1994.
- Mahrholz, Werner. "Bemerkungen zu Erwin Guido Kolbenheyers Romanen". In Dietz, Karl, Hrsg. v. *Schwarzer Greif. Ein Almanach*. Rudolfstadt: Greifenverlag, 1925: 177-189.
- Meier, Pirmin. *Paracelsus. Arzt und Prophet. Annäherungen an Theophrastus von Hohenheim*. Zürich: Ammann Verlag, 1993.
- Mohler, Armin, Weissmenn, Karlheinz. *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*. Graz – Stuttgart: Ares 2005.
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.
- Pulvirenti, Grazia. *FragmentenSchrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne*. Mit einem Vorwort von Detlev Kremer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Reclam, Ernst Heinrich. *Die Gestalt des Paracelsus in der Dichtung. Studien zu Kolbenheyers Trilogie*. Leipzig: Reclam, 1938.
- Scheuer, Helmut. "Zur Christus-Figur in der Literatur um 1900". In Bauer, Roger, Hrsg. v. *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977: 378-403.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Ausgabe seiner Schriften*, Hrsg. v. Ernst Behler. München u. a.: Schöningh, 1958 ff. Bd. 12: 78ff.
- Schonauer, Franz. *Deutsche Literatur im Dritten Reich: Versuch einer Darstellung in polemisch-didaktischer Absicht*. Olten – Freiburg im Breisgau: Walter, 1961.
- Tooby, John, Cosmides, Leda. "Does beauty build adapted minds?" *Substance* 30 (2001): 6-25.
- Wachsmuth, Bruno. *Der Arzt in der Dichtung unserer Zeit*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1939.
- Weimann, Karl-Heinz. "Paracelsus in Literatur und Dichtung". In Dopsch, Heinz, Hrsg. v. *Paracelsus (1493-1541). "Keines andern Knecht..."*. Salzburg: Pustet, 1993: 357-365.
- Wolfrum, Edgar. *Krieg und Frieden in der Neuzeit. Vom Westfälischen Frieden bis zum Zweiten Weltkrieg*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- Wulf, Joseph. *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1989.

Biopoetics of Control and Resistance in William Burroughs' *The Nova Trilogy*¹

Steen Ledet Christiansen

Aalborg University

The question I wish to answer, through a reading of William Burroughs' *Nova* trilogy, is how language takes control of the human and how technics take part in what Gilles Deleuze has called societies of control. In order to do so, I wish to take seriously William Burroughs' oft-quoted idea that language is a virus. While this idea of language as virus has been behind many information theoretical readings of Burroughs' works, it is clear that Burroughs' poetics is as much a poetics of embodiment, or what I will call a biopoetics.² A biopoetical reading is relevant due to the highly affective experience of reading Burroughs. Often disturbing and unsettling, Burroughs' prose is mostly a matter of ruptures and non-sequiturs, rather than a narratively driven story. By paying attention to the corporeal impact of Burroughs' writing, we get a better sense of how writing and language exert control over human beings.

A traditional definition of biopoetics is that it is the study of "biological influences on the composition and consumption of the arts, including literature" (Cooke, "Literary Biopoetics" 1). I wish, however, to suggest that we may productively reverse this formulation in the study of William Burroughs' literary output. That is to say, how does the composition of literature influence our human biology? This may seem positively perverse, since literature is surely a subset of the human, considering that only human beings produce literature. However, reading Burroughs' *Nova* trilogy, it becomes evident how much of a corporeal impact language has on human beings. This happens in two ways. The first is the thematic con-

cern of the trilogy and arguably Burroughs' entire oeuvre. Burroughs has consistently discussed how language becomes a technology of control that warps human bodies. The second impact is the experience of reading Burroughs' cut-up prose. Especially in the *Nova* trilogy are we exposed to the non-sequitur shifts of this technique, while Burroughs also employs scatological and other offensive words and phrasings. All in all, Burroughs' writing produces transgressive writing both at the level of form, content, and theme.

I will approach Burroughs' writing first from the perspective of contagion. Words transfer between bodies and adapt in the process, and we must understand how Burroughs conceives of such transfer. Outlining Gilles Deleuze's concept of societies of control, I then turn to how societies of control work on human bodies through code and modulation. Particularly language as modulated code becomes central to understand Burroughs' dystopic vision of the world. In this way, affect, control, and language all tie together to modulate human bodies.

In order to develop this notion of biopoetics, I will draw on Eugene Thacker's argument about biomedica as the conflation of information and body (Thacker 2004), or what we can call bioinformatics. However, this leaves unanswered the question of bioenergetics, or the question of the felt intensities of Burroughs' writing. I propose that biopoetics is as much a matter of energetics as opposed to informatics, what is usually referred to today as literature's affective dimension. As such, the question becomes one of transfer and dispersal instead of transmission and parsing. To develop this affective dimension of literature, I draw on Tony Sampson's concept of virality (2012), the way energetics and not only information is shared and transferred between bodies by way of media.

The *Nova* trilogy is comprised of *The Soft Machine* (1966), *The Ticket That Exploded* (1967), and *Nova Express* (1964). The trilogy stands as a work, which centers squarely on the bodily effects of language and writing, insisting that language alters the human body as much as the human mind. Thematically and narratively, the novels are filled with brief blitzes on time travel, interplanetary travel, tape recorders as part of a large techno-conspiracy, and a galactic organization known as the Nova Mob.

Biopoetics is the analysis of biological influences on aesthetics, to rephrase Cooke's argument slightly. Our need for entertainment, sensation, and sociality are all biological needs, prior to any specific cultural formation and modulation of these needs. Art and literature become ways

of adapting to cultural environments, providing biological needs in whatever form is necessary. Art and literature therefore adapt to our needs, prompting an evolutionary understanding of art and literature. Any study of culture or art must therefore be biocultural, as a kind of synthesis between biology and culture (Nordlund 316). Brett Cooke therefore proposes the term biothematics as an attempt to theorize human concerns (Cooke, “The Promise of a Biothematics”). Yet these approaches to literature all extend from a communications theory, or better, an information theory based in the transmission of meaning from text to reader. Meaning emerges from the interface of text, reader, nature, and culture.

The limitation of this argument is that it produces a view of the reader as outside the text. I do not mean this in a Derridean sense but an affective sense. Rather than an outside observer, I am actively produced by the text. This argument is (non-)phenomenological rather than epistemological, insisting that we come away changed from our encounter with the text.³ Another way of phrasing this is to say that biothematics is about informatics, whereas my interest is in energetics. Rather than the transmission of thematics, I am interested in the transfer of energies – how are we affected by the text? The purpose for this focus is that in order to fully appreciate Burroughs’ poetics, we must go beyond seeing his writing as simply a cultural critique of issues of control, and understand that his writing is a full-blown assault on technologies of control; an attempt at destroying or at least challenging societies of control. Such an approach has its precedence in for instance Robin Lydenberg’s *Word Cultures* (1987) and Steven Shaviro’s “Two Lessons from Burroughs” (1995), although I emphasize the transformative aspects of Burroughs’ trilogy more.

Eugene Thacker makes an interesting argument in his book *Biomedica*, where he points to how new technologies shape our understanding of the body. He traces how recent developments in biotechnology and informatics have conflated the body with information. DNA code is seen as similar to computer code and therefore the biological and digital domains collapse and become the same domain (Thacker 5). As Thierry Bardini phrases it,

For a part at least, *the biological understanding of life has become a software problem*. By this I do not mean that the understanding of life required the right software, but rather that life itself had become equated with a software problem. (Bardini ch. 2, emphasis in original)

Manipulate the code and you manipulate the body. Exactly this notion of code lies behind Gilles Deleuze's concept of societies of control. Code is something to be manipulated in order to control biopolitical subjects. Burroughs' works are of vital importance here, because he shows us that the code does not emerge with computers but with language. In *Nova Express*, there is a section titled "Technical Deposition of the Virus Power" that details how the human could be coded in binary systems, even at the molecular level. And yet, "it was found that these information molecules were not dead matter but exhibited a capacity for life which is found elsewhere in the form of virus" (William S Burroughs, *Nova Express* 49). Deeply embedded in the human are the code and the virus; there is no easy distinction between the two. Furthermore, Burroughs also shows that control is not only a matter of manipulating and modulating code but also a matter of amplification. This is why language is a virus; it transfers energy as much as it transmits information.

Word Contagion

When we take William Burroughs' dictum that language is a virus at face value, we open up to a nonhuman understanding of human life. No longer is the human privileged as the carrier of language, a typical definition of the human, but rather we move along a poststructuralist trajectory, which regards language as the carrier of the human. Yet this does not explain how language maintains a level of control over the human, nor how or why language would be a virus. In order to understand the controlling and viral aspects of language, we need to turn to the virality thesis developed by Tony D. Sampson, based on the social epidemiology of Gabriel Tarde. The similarities between Burroughs, Tarde, and Sampson come primarily in their non-anthropocentric worldview. As Sampson explicates, Tarde makes "no distinctions between individual persons, animals, insects, bacteria, atoms, cells, or larger societies of events like markets, nations, and cities" (Sampson 7).

Burroughs' poetics has always emphasized such assemblages of different scales as the human, for Burroughs, is rarely in control but rather the subject of control ranging from insects, mugwumps and junk to intergalactic conspiracies and tape recorders. Both Burroughs and Tarde question the divide between nature and culture, both regarding each as the

articulation of the other in a constant struggle. In *The Ticket That Exploded*, we hear that “The ‘Other Half’ is the word. The ‘Other Half’ is an organism. Word is an organism. The presence of the ‘Other Half’ a separate organism attached to your nervous system on an air line of word” (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 49). Not simply the carrier of the human, language and the word for Burroughs is not even human in origin, but rather something nonhuman, even inhuman in its violence. That language is nonhuman should not surprise us, considering Burroughs’ conception of the word as alien. What is necessary to emphasize is the way that human beings become articulated through the encounter with language. We are not separate from language but programmed into an absolute need for body and word, the two inseparable and intertwined. Part of the human being is therefore nonhuman, even as language makes the human being into something specific. Tarde’s flat ontology allows for a view of language as one part of an assemblage of the human, where the body becomes another part; the human is thus both body and word as interwoven being. We might in fact argue that the human emerges from the constant tension between body and word, configured in *The Ticket That Exploded* as two organisms: “The body is two halves stuck together like a mold – That is, it consists of *two* organisms” (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 159).

The word remains the medium of connectivity that binds human society together, but this connectivity comes at the price of parasitism: “The word may once have been a healthy neural cell. It is now a parasitic organism that invades and damages the central nervous system. Modern man has lost the option of silence. Try halting your sub-vocal speech. Try to achieve even ten seconds of inner silence. You will encounter a resisting organism that forces you to talk. That organism is the word.” (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 49-50) Tarde phrases the same understanding differently, arguing that society holds together through micro-relational forces of imitative encounters — in other words, through the figure of a virus (Sampson 19). While the word enables structure and social cohesion, this comes at the price of feeding much of our consciousness to the word virus, thus producing a symbiotic relationship between the two.

Repetition and the spread of this repetition is what make society into a coherent assemblage. These viral forces follow, according to Tarde, three laws: imitative repetition, opposition, and adaptation (Sampson 20). These

three laws of repetition, opposition, and adaptation together make up the important fact that “the social is not given, it is made” (Sampson 21). Different objects radiate imitative repetition that other objects will begin to imitate based on either opposition or adaptation. Neither opposition nor adaptation should be understood in a Darwinian fashion, emphasizes Sampson, but are rather antagonistic forces that arouse inventiveness and stimulate adaptation. Both forms of modified imitation are located in desire, whether that desire is biological or cultural (Sampson 23).

In this way, we can see how technology and cultural techniques easily become part of the assemblage that makes up the social. Technics participates in desire because it modulates and amplifies desire in specific ways, and so technics become indissoluble from desire; they exist in a feedback loop. Imitation is inherently biocultural. Burroughs regards viral imitation in much the same way, although with a definite pessimistic slant:

Virus defined as the three-dimensional coordinate point of a controller – Transparent sheets with virus perforations like punch cards passed through the host on the soft machine feeling for a point of intersection – The virus attack is primarily directed against affective animal life – Virus of rage hate fear ugliness swirling round you waiting for a point of intersection and once in immediately perpetrates in your name some ugly noxious or disgusting act sharply photographed and recorded becomes now part of the virus sheets constantly presented and represented before your mind screen to produce more virus word and image around and around it’s all around you the invisible hail of bring down word and image. (William S Burroughs, *Nova Express* 72-73)

Burroughs emphasizes how the word (and image) control affects and emotions, which we can correlate with the bodily aspects of the human (“affective animal life”) and we see how Burroughs regards all human affects as tied to negative aspects and issues of control. These negative affects, for Burroughs, become how we are controlled. This view of human society here is not far from Tarde’s vision, except that Tarde also allows for positive affects, such as love, which is a non-entity in Burroughs’ writings. What Burroughs would substitute for love is the algebra of need, in other words desire. Because of the word virus, the human has two main desires, which Tarde describes as the continuum of biological need and cultural need. In the *Nova* Trilogy, this continuum consists of two parasites:

Well these are the simple facts of the case and I guess i ought to know – There were at least two parasites one sexual the other cerebral working together the way parasites will – That is the cerebral parasite kept you from wising up to the sexual parasite – Why has no one ever asked the question: ‘What is sex?’ – Or made any precise scientific investigation of sexual phenomena? – The cerebral parasite prevented this – And why has no one ever asked: ‘What is word?’ – Why do you talk to yourself all the time? – Are you talking to yourself? – Isn’t there someone or something else there when you talk? (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 144-145)

We immediately see how the sex parasite equals the body and thus the nature pole for Tarde, while the cerebral parasite equals the word and thus the culture pole. We can also recognize how language maintains control over the body. This is emphasized by Burroughs in *Nova Express*: “What scared you all into time? Into body? Into shit? I will tell you: ‘the word.’ Alien Word ‘the.’ ‘The’ word of Alien Enemy imprisons ‘thee’ in Time. In Body. In Shit. Prisoner, come out. The great skies are open” (William S Burroughs, *Nova Express* 4). In Burroughs’ paranoid fantasies, the Cartesian split of mind and body not only becomes a prison, but ironically the word, the cerebral parasite, becomes the evil demon whom Descartes was so afraid of – Descartes’ evil demon is the cogito in Burroughs’ worldview.

The evil demon of the word becomes the central enemy for Burroughs, and can be seen in the *Nova* trilogy as the cause of the interplanetary war that is waged cross the wounded galaxies. The human emerges as an assemblage of the two virus parasites, cerebral and sex. As we are told in *Nova Express*: “These colorless sheets are what flesh is made from – Becomes flesh when it has color and writing – That is Word And Image write the message that is you on colorless sheets determine all flesh” (William S Burroughs, *Nova Express* 28). ‘Determine all flesh’ reveals the control aspect inherent in the word, that way that we are formed by the word, made in its image, so to speak.

The insight that Burroughs brings to the entanglement of word and body is that this contagion is not only what Sampson calls affective contagion, although certainly Burroughs emphasizes the negative affects as part of this bodily control. Burroughs highlights that this affective contagion is also one of affective control; the word spreads through affective contagion, following the three laws set forth by Tarde (imitative repetition, opposition, and adaptation), and exerts control in this manner. Control and

affect are inextricably linked for Burroughs and linked precisely through technologies, language being the primary technology.

To briefly sketch how Tarde's three laws work according to Burroughs' worldview, language and writing enforces imitative repetition through its viral nature. Even something as simple as grammar reinforces and reproduces certain structures and ways of thinking, correlating with imitative repetition. Successful modes of writing are the adaptations, such as Burroughs' algebra of need, one successful iteration of control. Opposition, then, is not a struggle of negations with the purpose of winning, but rather something like Burroughs' sex parasite and cerebral parasite. Constantly challenging each other, they also make each other stronger and more capable along the way. Opposition is challenge but not eradication.

Control and Affect

In "Postscript to Societies of Control," Gilles Deleuze traces the origins of a new kind of society superseding Foucault's disciplinary society. Deleuze explicitly draws the term 'control' from Burroughs and views Burroughs as the first theorist of this new society. In a brief outline, Deleuze emphasizes two aspects of control societies: code and modulation. Modulation first: "Enclosures are molds, distinct casting, but controls are a modulation, like a self-deforming cast that will continuously change from one moment to the other, or like a sieve whose mesh will transmute from point to point." (Deleuze 4) Once again, Sampson's virality thesis is evident in the transmutation and continuous change of a control society. Modulation is therefore close to the adaptive law of virality. None of this is exactly surprising, since Deleuze (both alone and in his collaborations with Guattari) drew on Tarde, while Sampson, in his turn, often reads Tarde alongside Deleuze. However, it makes explicit the relation between affective contagion as a means of control, in how affect is modulated. Brian Massumi remains one of the main authorities of modulated affect; so let us turn to him to get a sense of how modulation works.

In his dense *Parables for the Virtual*, Massumi argues "Affect holds a key to rethinking postmodern power after ideology." (Massumi 42) Postmodern power is for Massumi equal to Deleuze's notion of societies of control, and we can easily see how Sampson's virality thesis connects to societies of control in the emphasis on affective contagion as the diffu-

sion of postmodern power. Through imitative repetition, power is diffused into every aspect of the social field. No place is free from the impact of imitation, everything is modulated. When one level of the social field begins adapting to another level, the virus spreads. Massumi argues that affect plays a part in how ideology is internalized and naturalized and emphasizes the way that non-signifying practices still exert power of individuation. Burroughs, never one to mince words, has the appropriate response:

I would like to sound a word of warning – To speak is to lie – To live is to collaborate – Anybody is a coward when faced with by the nova ovens – There are degrees of lying collaboration and cowardice – That is to say degrees of intoxication – It is precisely a question of regulation. (William S Burroughs, *Nova Express* 7)

As long as we are caught in the webs of signification, we are exposed to the cerebral parasite; we are still part of the control society. Language, of course, is much older than control societies, and here we should stress that Burroughs' concept of control is almost ahistorical. As soon as we have language, control follows. Language, for Burroughs, does not simply mean spoken language, but all forms of written codes across time. Control is a deeper, much more ancient effect: "I have explained that the Mayan control system depends on the calendar and the codices which contain symbols representing all states of thought and feeling possible to human animals living under such limited circumstances – These are the instruments with which they rotate and control units of thought" (William S. Burroughs, *The Soft Machine* 91) Here we see code entering the discussion, which is Deleuze's second characteristic of a control society.

In the societies of control, on the other hand, what is important is no longer either a signature or a number, but a code: the code is a password, while on the other hand the disciplinary societies are regulated by watchwords (as much from the point of view of integration as from that of resistance). The numerical language of control is made of codes that mark access to information, or reject it. (Deleuze 5)

For Deleuze, the emphasis on code, password, and access to information correlates with information society and the computer. Burroughs, indifferent to the constraints of history and time, is clearly of the same opinion that code (for him that equates language), passwords and access to information are the tools of control. He simply projects this perspective

back through time as a case of control always already having existed (since the Mayans). The word was the first method of control.

While there have been many different views of how the control society has been brought about and maintained, the role of media has always been prominent. As Richard Grusin points out, “media practices [...] are techniques of power in a control society.” (Grusin 76) Burroughs reveals exactly the same position, with his interest in how language is used “to discipline, control, contain, manage, or govern” the human animal. (Grusin 79) Burroughs’ writing is thus a modulation that attacks the code, while at the same time employing the code of language. Burroughs’ prose is itself a forceful modulation of affect; its semantic shocks and grammatical inconsistencies generate run-away feelings uncontrollable as merely literary prose. There is wildness, randomness, chaos at work as a kind of splicing in itself, evident in passages like this from *The Soft Machine*:

Uranian Willy the Heavy Metal Kid, also known as Willy the Rat – He wised up the marks. ‘This is war to extermination – Fight cell by cell through bodies and mind screens of the earth – Souls rotten from the Orgasm Drug – Flesh shuddering from the Ovens – Prisoners of the earth, come out – Storm the studio.’ His plan called for total exposure – Wise up all the marks everywhere Show them the rigged wheel – Storm the Reality Studio and retake the universe – The plan shifted and reformed as reports came in from his electric patrols sniffing quivering down streets of the earth – the reality film giving and buckling like a bulkhead under pressure – burned metal smell of interplanetary war in the raw noon streets swept by screaming glass blizzards of enemy flak. (151-152)

Here we also find the common theme of resistance and rejection of power in Burroughs, which is what Grusin refers to as biopower from below and connects to Sampson’s virality thesis in the dispersal of power’s direction – no longer does power flow only from the top down, it also pushes up from below. What acts as the means of dispersal here, are of course media. While the word is Burroughs’ primordial medium, we can take the tape recorder to be a metonymic image for all forms of technological media:

Get it out of your head and into the machines. Stop talking stop arguing. Let the machines talk and argue. A tape recorder is an externalized section of the human nervous system. You can find out more about the nervous system and gain more control over your reaction by using a tape recorder than you could find out sitting twenty years in the lotus posture. Whatever your problem is just throw it into the

machines and let them chew around it a while. (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 163)

The human nervous system, the human sensorium, or our embodied selves are all words for the same thing and peculiarly something overlooked in much work on control societies. While Deleuze has always been attentive to bodies, they are peculiarly missing in his essay on control societies. There is even a tendency in Burroughs studies to understand Burroughs' writing and his concern with language as an immaterial concern with information, which ignores the body.⁴ Yet, no one who really reads Burroughs can believe that the body – or the sex parasite, more properly – is ignored. It is the locus of control, the host of the word virus, and the subject of the algebra of need. Deleuze's concept of modulation and code must therefore be read in terms of corporeality to properly explain Burroughs' insights. Modulation, then, stops being merely the manipulation of a signal but a matter of transforming bodies. Constantly in Burroughs, we find bodies that transform under pressures from language.

With Eugene Thacker's, Gabriel Tarde's, and Tony Sampson's arguments in mind, we need to realize that there is no meaningful distinction between human bodies and the bodies of media. Instead, all bodies intersect and influence each other, energies flowing between them. Burroughs never believed that language was incorporeal, but insisted that language has a body, however small it might be. In fact, the word virus is inherently physical since Burroughs uses the metaphor of parasite and in *The Ticket That Exploded*, B.J. realizes what he (and the rest of humanity) is up against: "I know now when it is too late what we are up against: a biologic weapon that reduces healthy clean-minded men to abject slobbering inhuman things undoubtedly of virus origins." (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 5) Word is virus, but it is not an immaterial, intangible thing because its effects are real, physical and material, in other words affective and corporeal.

Word Bodies

What Burroughs insists on is the bodily aspect of the word. When the word is a virus, it is a physical being with physical effects, what Rotman has called the "ongoing bio-cultural-technological 'writing' of the body's

meanings, expressions, affects, and mobilities.” (Rotman 4) We are written by the word, as long as ‘written’ is understood to mean ‘produced’ and ‘word’ as the assemblage of language, alphabet, and subsequent media. That is the truth of the control society as presented by Burroughs: it is not only a matter of access or non-access to information but also a complete wiring of our biology. Writing is a remediation of speech, although words must take the place of gestures, intonation and other emotive expressions. Writing, for Burroughs, repurposes the human but in the same movement constitutes and produces the human. The sex parasite and the cerebral parasite is what make the human animal, meaning that we are splicings of technology and nature.

The human-media symbiosis is not a new argument as such. What is significant about Burroughs’ word virus is the fact that control is integral to this assemblage. As Burroughs puts it: “look around you look at a control machine programmed to select the ugliest stupidest most vulgar and degraded sounds for recording and playback which provokes uglier stupider more vulgar and degraded sounds to be recorded and play back inexorable degradation look forward to dead end” (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 215)

The challenge we face when confronted with the control machine is that of imitative repetition. As Burroughs sees it, language and writing join forces to produce imitative repetition as a form of control, a control that is exceedingly difficult to escape or resist. At the same time, Burroughs’ own poetics emphasize the concept of resistance as a thematic undercurrent to his entire output, whether in his literary or other artistic pursuits. As we hear in *The Soft Machine*: “Cut word lines – cut music lines – smash the control images – smash the control machine – burn the books – kill the priests- kill! Kill! Kill!-” (William S. Burroughs, *The Soft Machine* 92-93) Smashing and cutting are weapons in this fight against control. As I see it, cutting up words, music, and images become a resistant technique against the control technology of language and writing.

Burroughs’ poetics on a formal level becomes a matter of oppositional inventiveness against imitative repetition, or phrased a different way: biopolitical strategies of social power, that Sampson terms molar virality, versus accident and spontaneity, that Sampson terms molecular virality (Sampson 5-6). Language is a molar virus that exerts control through its spread and contagious control, by enforcing certain ways of thinking and feeling. This notion that words enforce social order is not in

itself a new or even recent thought, but what makes Burroughs' vision so revealing is that he emphasizes the nonhuman aspects of language as control. There is no distinct agency at work, other than the inherent force of language as a system. No one is in control, in effect, although control is at work. No intentionality, no direction, only a forceful flow that limits and inhibits what can be said and thought and felt. Burroughs often emphasizes this lack of agency of control, such as the Trak police and the Trak Reservation:

The Trak Reservation so-called includes almost all areas in and about the United Republics of Freelandt and, since the Trak Police process all matters occurring in Trak Reservation and no one knows that is and is not Reservation cases, civil and criminal are summarily removed from civilian courts with the single word TRAK to unknown sanctions. (William S. Burroughs, *The Soft Machine* 43)

Control is thus not a matter of knowledge or agency, but appears more like a nonhuman force suffusing everything. Therefore, Burroughs proposes to introduce accident and spontaneity into language, but in a radically different way from the other Beat writers. Just as language is a non-human force of control, so must the accident be nonhuman, outside human intentionality and control. Only in this way can the lines of flight emerge, for as long as a human being remains in control of the word, the word is in fact in control of the human being. Arguing that the cut-up techniques may interrupt consciousness as Richard Doyle has suggested (Doyle 186) is not radical enough. I do not dispute Doyle's claim but wish to extend it to include a disruption of bodies.

Lydenberg has suggested that the materiality of language must be taken seriously, and not only as a sensuous surface but as an "exploration of the physical universe of the body" (Lydenberg 138). There is, for Lydenberg as for Burroughs, a clear connection between the body of language and the human body; word is not, not immaterial. Similarly, Shaviro points out that to search for meaning in language is to ask the wrong question. Language works primarily through the imperative function, it is power as action (Shaviro 42). Cutting up words and jarring them together produces an unusual imperative that comes not from a sender in the traditional sense, but from the body of language itself. While the meaning may be garbled, the impact is not.

In a later piece, Doyle further argues that a "recognizable 'subjective correlative' to the emerging informatics vision of living systems can be per-

ceived" (Doyle "Naked Life", 240). This correlative emerges from the blurring of machines and living systems, although again only in the direction of information. Doyle is right to suggest that the living systems can be mutated, but they can also be overloaded through catastrophic expenditure of energy, which the cut-up technique can also be seen as. Shaviro's argument, after all, insists that it is not the meaning of an utterance that matters, but its imperative function: any response to an utterance is the meaning of the utterance, even if the response is purely bodily, i.e. affective.

On the one hand, the *Nova* trilogy and most of Burroughs' other works include mutating bodies. In *The Soft Machine*, an example is Clem Snide who introduces himself like this: "I am a Private Ass Hole – I will take on any job any identity any body" (William S. Burroughs, *The Soft Machine* 67), or Johnny Yen, whose face is cut into fragments of light (William S. Burroughs, *The Soft Machine* 74). On the other hand, Burroughs constantly insists that cut-up techniques may induce corporeal sensations and bodily reactions, this is also why Burroughs insists that word is flesh; writing has corporeal effects on us for language encourages imitative repetition, the rhythms and pleasures of reading. While I would not go so far as to suggest that our bodies mutate while reading literature, even a literature as radical as Burroughs', I do believe that we experience sensations that go beyond meaning and signification.

The stutter and clack of Burroughs' cut-ups generate an intense rhythm, which is both enticing and infuriating. The lack of punctuation, the grammatical errors, the peculiar extra spaces between words, all these and more make reading Burroughs a process of estranging us from written language. Along with non-sensical sentences such as "Naked youths bathed in blue against the pinball machine danced and clicked" (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 63), we come away with the realization that Burroughs' prose carries more than information. There is a tactile, crackling energy that sparks sensations in the reader, but which cannot be recuperated into meaning or significance without doing violence to their affective qualities.

These affective qualities are not lodged in the narratives Burroughs constructs. While affective and emotional responses to the narrative are often the case, Burroughs' writing, especially in the *Nova* trilogy, is far more choppy and nonlinear than narratives usually are. Clearly Burroughs' employs recognizable narratives, most famously his routines, but his *Nova* trilogy novels are more situational and episodic. Characters,

locations, and events all feel disjointed even as they morph and change with no warning. Reading Burroughs' prose is filled with ruptures, wrenching us away from narrative goals and expectations. There are no clear narrative set-ups and pay-offs, no clear turning-points, but rather a charged mood of constant tension. It is through this mood that control becomes a matter of which (negative) affects are played back by the assemblage; modulation and code, in other words. This playback is the affective contagion of the word virus and it is why the future bleeds out of old recordings and why we can program our own playback:

listen to your present time tapes and you will begin to see who you are and what you are doing here mix yesterday in with today and hear tomorrow your future rising out of old recordings you are a programmed tape recorder set to record and play back / who programs you / who decides what tapes play back in present time / who plays back your old humiliations and defeats holding you in prerecorded preset time / you dont have to listen to that sound you can program your own playback you can decide what tapes you want played back in present time. (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 213)

Splicing, mixing, and cutting-up are all methods of attacking the word virus by forcing it to mutate. Burroughs does not offer an escape from the word virus, there is no such thing, there is only the Tardean opposition, which simply introduces new organizing principles added to the repetitions of the existing playbacks. Wising up the marks is a strategy based on complicity, because there is no other option. Jason Morelyle draws on Foucault's conception of power as always producing its own resistance (Morelyle 84). Morelyle points out that Burroughs himself has argued for a distinction between control and use, insisting that all "control systems try to make control as tight as possible, but at the same time, if they succeeded completely, there would be nothing left to control" (William S. Burroughs, *The Adding Machine*). However, Morelyle goes on to argue that

It is crucial to understand that Burroughs's work in no way represents a literal moving 'beyond' or standing 'beside' oneself, but an interrogation of the *limits of the self* that points to the possibility of sociopolitical transformation within a society of control. (Morelyle 85)

As Burroughs would say, to speak is to lie but to keep silent is impossible. We can therefore use language and writing against itself, as it were,

even as this embeds us deeper in the word virus. Contesting biopower from below becomes a matter of creating a new, different strain of virus:

the physiological liberation achieved as word lines of controlled association are cut and will make you more efficient in reaching your objectives whatever you do you will do it better record your boss and co-workers analyze their associational patterns learn to imitate their voices oh youll be a popular man around the office but not easy to compete with the usual procedure record their body sounds from concealed mikes the rhythm of breathing the movements of after-lunch intestines the beating of hearts now impose your own body sounds and become the breathing word and the beating heart of that organization become that organization (William S Burroughs, *The Ticket That Exploded* 208-209)

As Burroughs' scathingly affective prose proves, meaning and sense always emerge from whatever is cut up and spliced together. If we are machines, playing back recordings, then splicing and cutting up media are techniques of power from below. There is therefore a distinctly nonhuman component in Burroughs' concept of the human: we are a viral assemblage of language and media, cerebral and sex parasites, but there is no doubt that there is a strong sense of the physical body and the control media may have on the human body. As Rotman points out, technology does not represent an escape from embodiment. (Rotman 103) Instead, the implicit and subliminal effects of technology's material effect cannot be separated from human bodies. To argue that we can move beyond corporeality, that language, writing, or even thought could be immaterial, is wrong.

Lydenberg points to Burroughs' interest in developing a resistance strategy against the word, "if the word traps us in a body, writes us into the body's needs and fears, we must learn to 'leave the body behind.' If the power of the word depends on its invisibility we must make it visible, force it to take on the body we have cast off" (Lydenberg 187, 137). It is in this light that I believe we should see Burroughs' interest in astral bodies. Alex Houen discusses this fascination in *Powers of Possibility*, arguing that Burroughs explored astral bodies in the *Cities of the Red Night* trilogy (Houen 124). However, as Houen also suggests, these astral bodies were inspired by space travel research suggesting the development of genetic viruses for astronauts. Viruses, of course, need hosts and so these new bodies might be astral, but they are not immaterial.

Burroughs' literary output is anything but pleasant. Not pleasant to read, not full of pleasant ideas. Instead, as I have attempted to show, read-

ing Burroughs is a jarring experience. The cut-up techniques throw us outside of ourselves, outside of our normal experience, but do so in a way that makes it possible to see things differently. Not in some transcendent way, Burroughs would have no truck with that, but a shocking revelation of the vapidity and imitative repetition of most prose.

Reading Burroughs is a corporeal experience, a shock to our senses and sensibilities. His stories are gross, extreme, laughable, boring, and his prose can often feel like a dull murmur of insects: unintelligible, vaguely creepy and unsettling. It is for this reason, that I believe that at least to some extent, the cut-up technique should be regarded also as a way of dispersing energy. While energy is certainly transferred in terms of the jarring prose, the tenuous grasping for meaning represents an expenditure of energy that we are not compensated for. In the same way, rejecting and refusing transfer of energy, making the energy dissipate, becomes simply a strategy of resisting the negative affects that language attempts to transfer to us, as modes of control. A rejection of modulation can be done through dispersal, not only noise, but the amplification and subtraction of energy.

By extending biopoetics to include consideration not only of the informatic level of literature, but also including the sensuous, corporeal aspect of language's materiality and its formal impact on our bodies in terms of modulation, we are able to answer a range of different questions. An affective biopoetics reveals the intensities of writing, the way that writing and literature become techniques of control from the outside. Ideology's corporeal effects are made evident: not only does ideology limit what we can think, but it also limits how we can feel. Furthermore, at least in the case of Burroughs, but I believe also for other writers, we find a way of articulating a resistance to ideology that goes beyond the simply cultural, but actively engages with our biocultural bodies.



- 1 In the following quotes from the three books that make up the *Nova* trilogy, I have attempted to reproduce Burroughs' typographical use. This means that some words have multiple spacings between them, punctuation is inconsistent and often erroneous, as is the case with capitalization. I have maintained this unusual form of writing, not only because it is conventional in Burroughs studies, but also because this unconventional way of writing is significant to my argument.
- 2 See, for example, Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. (Cambridge: MIT Press, 1999.), Oliver Harris, "Can You See a Virus? The Queer Cold War of William Burroughs." (*Journal of American Studies* 33.02 (1999): 243-266.), and Robin Lydenberg, "Sound Identity Fading Out: William Burroughs' Tape Experiments." in *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde*. Kahn, Douglas, and Gregory Whitehead (eds). (Cambridge: MIT Press, 1992.) 409-438.
- 3 For more on non-phenomenology, see Steven Shaviro, "Non-Phenomenological Thought". *Speculations* V, 2014, 40-56.
- 4 Especially Thierry Bardini's deployment of Burroughs as *patient 0* of the hypervirus in his book *Junkware* (Minneapolis: Minnesota UP. 2011), 179ff.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Bardini, Thierry. *Junkware*, Minnesota UP, 2011. Print.
- Burroughs, William S. *Nova Express*. New York, NY: Grove Press, 1992c. Print.
- . *The Ticket That Exploded*. New York: Grove Press, 1992b. Print.
- Burroughs, William S. *The Adding Machine*. Reprint edition. Grove Press, 2013. Print.
- . *The Soft Machine*. New York: Grove Press, 1992a. Print.
- Cooke, Brett. “Literary Biopoetics: An Introduction.” *Interdisciplinary Literary Studies* (2001): 1–8. Print.
- . “The Promise of a Biothematics.” *Sociobiology and the Arts* (1999). Ed. Jan Baptist Bedaux and Brett Cooke. Amsterdam: Rodopi, 1999. Print.
- Deleuze, Gilles. “Postscript on the Societies of Control.” *October* 59 (1992): 3–7.
- Doyle, Richard M. *Darwin’s Pharmacy: Sex, Plants, and the Evolution of the Noösphere*. Washington UP, 2011. Print.
- . “Naked Life: William S. Burroughs, Bioscientist.” *Naked Lunch @50: Anniversary Essays*. Ed. Oliver Harris, and Ian MacFadyen. Carbondale: Southern Illinois UP, 2009. Print.
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. Palgrave Macmillan, 2010. Print.
- Houen, Alex. *Powers of Possibility: Experimental American Writing since the 1960s*. Oxford ; New York: Oxford UP, 2012. Print.
- Lydenberg, Robin. *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs’ Fiction*. Urbana: Illinois UP, 1987. Print.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke UP, 2002. Print.
- Morelyle, Jason. “Speculating Freedom: Addiction, Control, and Rescriptive Subjectivity in the Work of William S. Burroughs.” *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*. Ed. Davis Schneiderman and Philip Walsh. London: Pluto Press. Print.
- Nordlund, Marcus. “Consilient Literary Interpretation.” *Philosophy and Literature* 26.2 (2002): 312–333.
- Rotman, Brian. *Becoming Beside Ourselves: The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*. Durham: Duke UP, 2008. Print.

Sampson, Tony D. *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*. U of Minnesota Press, 2012. Print.

Shaviro, Steven. "Two Lessons From Burroughs." *Posthuman Bodies*. Ed. Judith M. Halberstam and Ira Livingston. Bloomington: Indiana UP, 1995. Print.

Thacker, Eugene. *Biomedia*. Minneapolis: Minnesota UP, 2004. Print.

Fra Terrence Deacon e la biologia teoretica: l'origine della facoltà estetica e la questione del gioco

Salvatore Tedesco

Università

*L*a questione dell'origine della facoltà e dell'atteggiamento estetico e quella della configurazione della mente estetica giocano un ruolo centrale nell'attuale dibattito estetico, dal momento che ad esse si riconosce tanto la capacità di contribuire in modo decisivo a ridefinire l'assetto disciplinare dei saperi estetici odierni – come, fra gli altri, hanno mostrato con grande chiarezza Menninghaus (Promessa 21-23) e Desideri (93-134) – quanto quella di prospettare i compiti nuovi che attendono tali saperi ben al di là della tradizionale e ormai consunta configurazione di un'estetica come “filosofia dell'arte” (es. “aesthetic experience” 3-5). Il riferimento alla lezione darwiniana e dunque l'adozione di una chiave interpretativa di tipo evuzionistico, in quest'ottica, costituiscono un punto di partenza che tuttavia si presta ulteriormente a una straordinaria varietà di scelte metodologiche, che a loro volta per un verso implicano differenti orizzonti di costruzione dell'estetico, e per l'altro verso indirizzano in modo differente l'attuale dibattito delle scienze della vita e le teorie della mente.

L'interpretazione della natura e del ruolo di una “facoltà estetica”, insomma, opera come una cartina tornasole in almeno tre ambiti cruciali e ancora oggi di difficile definizione per il discorso evuzionistico, quali sono l'emergere di “innovazioni” in ambito evolutivo, la relazione fra “configurazioni” e “funzioni” e, in parallelo, la definizione di quell'ambito sfuggente che è l'evoluzione culturale (si vedano in questo senso alme-

no Odling-Smee; Cavalli Sforza; Donald; Falk; O'Brien; Wimsatt). È giusto in ragione di questo complesso di motivazioni che la proposta formulata da Terrence Deacon nel suo saggio "The Aesthetic Faculty" appare come una delle più interessanti e meritevoli di discussione in vista degli sviluppi, certo almeno in parte ulteriori rispetto alle intenzioni del suo stesso autore, che essa è in grado di propiziare.

Secondo quanto programmaticamente propone Deacon (Faculty 21) già in apertura del suo lavoro, l'attitudine estetica emergerebbe nella cognizione umana per il tramite dell'investimento simbolico di una varietà di giustapposizioni, miscelazioni e ricombinazioni di capacità, esperienze e investimenti, in grado di indurre esperienze nuove ed emergenti, fortemente connotate in senso emozionale. Coerentemente con tale assunto, Deacon ritiene oltremodo improbabile tanto il reperimento di strutture neurali, modalità comportamentali e risorse emozionali interamente nuove e inedite in senso filogenetico, quanto – correlativamente – l'ipotesi che l'atteggiamento estetico costituisca in senso proprio un "adattamento", come invece è sostenuto – a vario titolo – nel campo della sociobiologia e della psicologia evoluzionistica ad essa correlata (Tooby e Cosmides; Volland e Grammer; per una ricognizione vedi anche Cardaci nonché Sterelny e Griffiths).

Non solo, sostiene Deacon (Faculty 23), è estremamente improbabile che le capacità estetiche-artistiche siano state direttamente oggetto di selezione (che cioè si siano evolute come adattamenti funzionali a un qualche diretto aumento della fitness), ma le accomunerebbe alle pratiche ed esperienze linguistiche (Deacon è anche più analitico, e parla senz'altro del leggere e dello scrivere) il fatto di esser supportate da capacità cognitive evolute per altre ragioni. Insomma, per dirla in breve, nei termini dell'attuale dibattito evoluzionistico non si tratterebbe di "adattamenti" nel senso della sintesi moderna evoluzionistica che ha fondato il paradigma delle odierne scienze della vita, ma casomai di "exaptations", secondo la terminologia coniata da Stephen Jay Gould (Gould e Vrba), ovvero di caratteri che hanno acquisito una funzione differente da quella per la quale si erano originariamente configurati.

In questo modo ci troviamo di fronte a un'analisi tutta sviluppata nel solco della relazione fra continuità filogenetiche e loro ricomposizione formale in quadri di attività che determinano l'insorgere dell'atteggiamento e della facoltà estetica nel prodursi stesso di nessi innovativi fra strutture e funzioni. È in questo quadro descrittivo che Deacon avanza l'i-

potesi che possa darsi una “complementarità cognitiva” (Faculty 23) e persino, in senso biologico stretto, una “omologia compositiva” (Faculty 27-29) fra la ricombinazione di strutture e funzioni che determina nella sua prospettiva l’emergere del linguaggio e quella che dà vita alla facoltà estetica.

Si tratta di una prospettiva estremamente fertile, che varrebbe la pena indagare ulteriormente (in questo senso ancora Desideri, 120-122, nonché Tedesco, Homology), ma non meno interessante è un’altra coimplicazione presente nella proposta di Deacon: se per un verso, ragiona infatti il nostro (Faculty 23), ci troviamo di fronte a un insieme di “capacità che richiedono un considerevole esercizio e supporto culturale per svilupparsi”, il che dunque porta senz’altro a evidenziare e valorizzare l’esistenza di una “ampia variabilità individuale e culturale nei fenomeni artistici”, per l’altro – e a dispetto di tale vincolo culturale che impedisce una diretta riconduzione di tali fenomeni al “biologico” – si evidenzia una “sorprendente universalità di specie”, una sorta di coappartenenza o reciproca convertibilità fra specie umana e configurazione (pur storicamente e culturalmente variabile) della facoltà estetica, insomma: “Per quanto l’espressione artistica non ‘venga naturalmente’ [‘come naturally’] come invece il linguaggio e gran parte del comportamento sociale, essa è essenzialmente culturalmente universale in una forma o in un’altra. Ovvero, vi è un gran numero di aspetti comuni trans-culturali, storici e relativi allo sviluppo, ampiamente riconosciuti nelle attività e creazioni artistiche” (Deacon, Faculty 23).

Deacon insomma inizia a disegnare la mappa di un territorio teorico che implica per un verso una sensibile ridefinizione della strumentazione delle scienze biologiche (dall’adattazionismo novecentesco verso quei nuovi orizzonti del dibattito di cui appunto Gould è stato un autorevole esponente e che adesso sempre più decisamente si intitola a una nuova “sintesi estesa” della teoria dell’evoluzione, nel senso di Pigliucci e Müller), per l’altro ripensa l’orizzonte stesso di quel dibattito, indirizzandosi verso l’individuazione di un ambito in cui la trasformazione e l’innovazione culturale e storica, senza essere negate nella loro produttività e peculiarità, risultano tuttavia accessibili agli strumenti di una “scienza naturale” come la biologia.

Continuità e discontinuità fra le prestazioni animali e l’originarsi della facoltà estetica umana (ma, si vede già, ciò sembra alludere quasi a un ruolo cruciale giocato dall’estetico per l’ominazione in quanto tale, per

l'originarsi di qualcosa come un essere umano differentemente indirizzato rispetto ai suoi compagni di strada evolutivi) non appaiono dunque identificabili semplicisticamente in un adattamento che stia accanto ad altri o che appaia senz'altro inscrivibile in una lettura modulare della mente (fondamentale in tal senso il lavoro di Griffiths; mi permetto di rinviare anche a Tedesco, *Evo-Devo*), ma richiedono piuttosto il riconoscimento di uno "stile cognitivo che non ha precedenti nel regno animale" (Deacon, *Faculty* 24).

L'unicità di tale stile cognitivo, nella prospettiva di Deacon, si apre a tre livelli differenti d'indagine: il primo, che qui lasceremo sostanzialmente fuori dalla nostra considerazione (ma si veda ancora Tedesco, *Homology*), riguarda il suo fondamento neuroanatomico. Il secondo riguarda l'esatta identificazione del carattere saliente di tale *nuovo* "stile cognitivo". Il terzo livello riguarda infine il comportamento, e caratterizza la peculiarità del comportamento estetico umano e la sua posizione *nel* (e *rispetto al*) continuum filogenetico; vale qui tuttavia, e sarà per noi la vera e propria leva interpretativa su cui cercheremo di far ruotare la nostra argomentazione, che tale livello del comportamento non costituisce affatto una mera "applicazione" dei primi due livelli, ma che anzi i tre livelli stanno insieme, si determinano e divengono vicendevolmente, e che prendere sul serio un punto di vista evolucionistico significa appunto trarre le implicazioni di questo dato teorico. Solo due parole dunque a proposito del primo livello, quello neuroanatomico, per osservare che le ricerche di Deacon (più ampiamente sviluppate nel fortunatissimo *La specie simbolica*) conducono a spostare l'attenzione dalla ricerca di "novità strutturali" eventualmente presenti nel cervello umano (la pura e semplice identificazione di aree cerebrali "deputate" all'attività estetico-artistica, osserva Deacon forse con una punta di ottimismo per la nostra categoria di umanisti, verrebbe respinta da ogni serio studioso delle arti perché incapace di dare un contributo diverso dalla mera e oziosa verifica che "*qualcosa* sta succedendo nel cervello": *Faculty* 27), all'identificazione di una modalità operativa – uno "stile cognitivo" appunto – differente: da ciò appunto la centralità della relazione fra questo primo punto e gli altri due livelli, per un verso, e la sostanziale compatibilità fra il senso delle ricerche di Deacon e altri approcci (uno su tutti: Alva Noë) che puntualizzano come il farsi della cognizione umana, e di quella estetica in senso specifico, implichi "un aspetto significativo [...], come ad esempio il suo inquadramento socio-culturale, che è extraneuronale – ad esempio, dipendente da

qualcosa che sta al di fuori del cervello” (Deacon, Faculty 28). In questo modo ci troviamo di fronte a un’analisi tutta sviluppata nel solco della relazione fra continuità filogenetiche e loro ricomposizione formale in quadri di attività che determinano l’insorgere dell’atteggiamento e della facoltà estetica nel prodursi stesso di nessi innovativi fra strutture e funzioni. È in questo quadro descrittivo che Deacon avanza la proposta di una “omologia compositiva” fra la ricombinazione di strutture e funzioni che determina nella sua prospettiva l’emergere del linguaggio e quella che dà vita alla facoltà estetica.

Se dunque nella ricerca sull’emergere del linguaggio e della facoltà estetica “non sono state identificate in modo non ambiguo strutture corticali o subcorticali ‘nuove’ (cioè non omologhe)” (Deacon, Faculty 28), al centro dell’attenzione di Deacon starà invece la specificità della riorganizzazione funzionale e ricombinazione formale da cui tali prestazioni cognitive traggono origine in quanto “emergente effetto sistemico complesso” (Deacon, Faculty 29). L’articolazione di tale effetto sistemico implica appunto la considerazione di dinamiche solo parzialmente interne al cervello, ma fortemente correlate, piuttosto, alle peculiari forme che assumono nella specie umana la comunicazione e la trasmissione sociale (fondamentali, in questo, le già richiamate ricerche di Merlin Donald sull’evoluzione della mente), e soprattutto correlate alla modificazione che ciò porta nel cuore dei “sistemi motivazionali” (Deacon, Faculty 29) che presiedono al comportamento cognitivo umano. Chiudo queste rapide osservazioni su questo – peraltro evidentemente decisivo – primo livello d’analisi, osservando che un intero settore della ricerca estetica contemporanea si muove appunto in direzione di una considerazione sistemica delle interazioni da cui, ben al di là del mero livello cerebrale, emerge l’atteggiamento estetico; si tratta di una linea di ricerca in senso proprio morfologica secondo la lezione della tradizione goethiana, oggi presente in numerosi lavori italiani (si veda appunto il volume curato da Luigi Russo su *Estetica e morfologia*) e recentemente pervenuta a risultati interessantissimi nell’ultimo lavoro pubblicato da Olaf Breidbach pochi mesi prima della sua prematura morte, *Neuronale Ästhetik*, se è vero che, come diceva appunto Breidbach, assumere in tutta la sua ampiezza l’impegno filosofico nei confronti delle neuroscienze significa prenderle in considerazione “in quanto scienze che agiscono secondo principi estetici” (10-13). E ciò non significa banalmente “tradurre” un contenuto neurologico per il tramite dell’individuazione delle forme di rappresentazione proprie di una determinata disciplina. Il dato cul-

turale non è riducibile: “Quel che ci appella non è semplicemente quel che si adatta alla nostra dotazione sensoriale. Il neuroriduzionismo, che cerca di descrivere in forma di espressioni fisiologiche tutto ciò che percepiamo, trascura il fatto che noi in tali descrizioni presupponiamo una teoria psicologica e dunque una visione del nostro mondo culturale. Il culturale non si contrappone però al biologico. Piuttosto deve essere conciliato con la biologia” (Breidbach 13).

Ma appunto, anche alla luce delle convergenti osservazioni di Breidbach, è proprio il valore del quadro sistemico in cui s’inscrive l’emergere della facoltà estetica a risultare adesso centrale per la nostra analisi, conducendoci nel vivo della questione dello “stile cognitivo” che Deacon individua come peculiare della specie umana; ovvero, con le parole dello stesso Deacon, “la nostra capacità, recentemente e idiosincriticamente evoluta, di comprendere e usare simboli” (Faculty 32).

La *capacità simbolica* non andrà senz’altro confusa con il territorio più ampio dell’attribuzione di *significazione*, che una lunga tradizione di studi etologici a partire quantomeno da Jakob von Uexküll e dalla biologia teoretica del primo Novecento ci ha insegnato a riconoscere nel comportamento animale, e non solo in quello delle specie “superiori” dal punto di vista tassonomico. Gli elementi della realtà ambientale si caratterizzano per l’animale, alla luce degli studi etologici, non solo in quanto dotati di significazione, ma in modo specifico in quanto soggetti a *cambiamento* in questa significazione. Per rifarci agli esempi classici della *Bedeutungslehre* di Uexküll (106), per un cane un sasso che giace sul terreno percorso sarà dotato di una “tonalità dell’andare” che si tramuterà per lui in “tonalità del lancio” quando un viandante se ne dovesse servire per scacciare quello stesso cane; si tratta di un fenomeno, in questo senso, grossomodo coestensivo con la vita organizzata (in senso ancor più radicale oggi ad esempio in Kauffman 13), e in quanto tale relativo non solo a “necessità/opportunità biologicamente determinate”, ma soprattutto a significati iscritti nell’ambiente e nella relazione in cui organismo e ambiente reciprocamente si definiscono (ancora Uexküll, ad esempio Ambienti 54-69).

Quel che rende unica la comunicazione simbolica è il suo “stare per” qualcos’altro; cioè, potremmo suggerire con riferimento alle tematiche bioteoretiche ora sfiorate, il far riferimento a un elemento che non è già dato in senso ambientale, non è meramente richiesto come “soluzione di” un problema ambientale, ma introduce in esso una caratteristica “mobi-

lità”, capacità di innovazione, che non è tanto o forse non è assolutamente concepibile come l’introduzione di un “elemento nuovo”, quanto piuttosto come uno sfondo nuovo su cui si proiettano le configurazioni di quella stessa “realtà ambientale”. Si tratta, evidentemente, di una capacità di riconfigurazione intimamente connessa a quell’“indice di rilevanza dell’attenzione” (Faculty 37), come assai adeguatamente lo definisce Deacon, che è sì presente “in ogni percetto, memoria, o programma motorio memorizzato” (ivi), ma che in modo elettivo connota emotivamente determinate configurazioni della nostra esperienza e di conseguenza anche determinati oggetti o prodotti. Insomma, come già osservava Dewey ottant’anni fa, l’esperienza è emotiva ma in essa non si danno cose separate che si chiamino emozioni (67). Anche in questo caso, Deacon traccia una netta linea di separazione fra la propria prospettiva e quella analitica propria della tradizione sociobiologica e della psicologia evolucionistica che ad essa si richiama: non emozioni specifiche e altrettanto specializzati moduli mentali su di esse calibrati, ma piuttosto una coloritura specifica del nesso sistematico fra cognizione, emozione, comportamento: “l’esperienza estetica [...] riflette una connessione filogeneticamente atipica fra certi generi di esperienze percettive, valutazioni cognitive di tali esperienze, e le emozioni che derivano da tali valutazioni” (Faculty 26).

E qui tuttavia a far problema, nella nostra ottica, è l’assunto che esista una “filiazione” delle emozioni dalle valutazioni cognitive, posizione evidentemente assai più debole di quella sostenuta altrove dallo stesso Deacon, quando afferma invece che “l’emozione non è distinta dalla cognizione. L’emozione non può essere dissociata dalla cognizione” (Faculty 37), e che va ravvisato nella configurazione emotiva dell’esperienza un “marcatore di assegnazione di priorità” (*prioritizing marker*) capace di svolgere un “ruolo precognitivo” nell’organizzazione delle nostre interpretazioni, attività e scelte (ancora Deacon, Faculty 37).

Si tratta, va aggiunto, di un modello che sembra avere più di un punto in comune con l’ipotesi del “marcatore somatico” di Damasio (235-280), e comunque nettamente caratterizza l’emozione in senso somatico/sensoriale, e in ultima analisi appunto estetico. Come stanno dunque le cose? Che tipo di relazione, infine, va stabilito – per tornare ancora alla distinzione fra tre livelli descrittivi che prima abbiamo operato – fra strutture cerebrali, modalità cognitive e configurazione del comportamento (estetico)?

In maniera forse non del tutto coerente, Deacon caratterizza l’emergenza di una tendenza al miscelarsi e alla giustapposizione di sistemi

motivazionali nella forma di nuove qualità esperienziali intendendola come la “cancellazione” (*delection*: Faculty 24 e 30) di precedenti vincoli funzionali che conduce a un’attitudine (estetica) libera da immediate implicazioni funzionali, ma disponibile a molteplici specifici investimenti finalistici.

Ci si potrebbe chiedere, in alternativa, se un concetto d’interazione senza elementi finalistici fra differenti strutture e sistemi motivazionali non possa essere compreso come il nesso formale che precede l’effettiva implementazione di specifiche funzioni cognitive ed esperienziali. Una simile proposta descrittiva, secondo la fondamentale revisione che ne effettua Desideri (120-122), può infatti essere ripensata, piuttosto che come la “cancellazione” di determinate funzioni, come la prima apertura di un possibile orientamento nei confronti del mondo, capace di anticipare – appunto esteticamente – la costruzione della nostra vita mentale unificata: capace cioè, diremmo kantianamente, di anticipare “il senso dell’esperienza”.

In due occasioni, per noi strategiche, Deacon espone la sua concezione relativa alla peculiarità della facoltà estetica concepita come “riadattamento sistemico” *via cancellazione* di precedenti investimenti funzionali: anzitutto, lo fa con riferimento al comportamento dell’uccello giardiniere maschio (bower bird), che edifica complesse “gallerie”, assai elaborate e spesso arricchite di ogni sorta di oggetti di vari colori, destinate ad attirare la femmina. Ebbene, propone Deacon, tali strutture sarebbero chiaramente evolute da comportamenti ancestrali volti alla costruzione del nido, ma avrebbero perso la loro funzione “edificatoria”, il loro vincolo funzionale, per incorporare “mere fioriture comunicative” (Faculty 24) in una peculiare modalità di corteggiamento. La strategia di Deacon, qui, appare per la verità doppiamente debole: per un verso, infatti, non si comprende perché il passaggio da una funzione (quella edificatoria) a un’altra (il corteggiamento) varrebbe come “cancellazione” di vincoli funzionali, e non piuttosto senz’altro come reinvestimento funzionale; ma per l’altro, e soprattutto, in tal modo sfugge a Deacon una possibilità fondamentale inscritta nella stessa teorizzazione darwiniana: quella cioè di interpretare il comportamento sessuale come irriducibile all’ambito descrittivo degli adattamenti funzionali propri della selezione naturale, incardinandolo piuttosto in una differente logica “estetica” della selezione sessuale (in proposito Menninghaus, *Promessa* 67-122; più in breve Menninghaus, *Kunst* 196-214). Una logica tuttavia, ne converrà il lettore, che a questo punto rischia però di apparire straordinariamente opaca,

lasciandoci nell'incertezza sulle forme peculiari con cui s'inverna nel comportamento la riconfigurazione sistemica che sin qui si è cercato di seguire con Deacon.

È fortunatamente lo stesso Deacon a permetterci di approfondire la questione, allorché all'esempio tutto sommato ancora piuttosto incidentale del comportamento dell'uccello giardiniere fa seguito l'effettiva articolazione del comportamento simbolico umano, che Deacon ritrova nelle attività del gioco e nell'assunzione di quello che definisce come un "atteggiamento rappresentazionale", che tende a cogliere gli elementi della realtà come segni di qualcosa che essi stessi non sono. Ma tale atteggiamento rappresentazionale non è a giudizio di Deacon una prestazione umana priva di antecedenti nel regno animale, e appunto il comportamento del gioco varrà come luogo elettivo di questa messa in forma "rappresentazionale" della realtà.

Il gioco della lotta dei piccoli animali di molte specie, spiega Deacon, esprime la "significazione" della lotta senza dividerne le conseguenze, e in questo senso diviene un comportamento "*about fighting without being fighting*" (Faculty 30), relativo al combattimento senza essere combattimento. La rassomiglianza fra il gioco della lotta e la lotta, prosegue Deacon, evoca (*evokes*) ricordi della lotta o attiva (*activates*) modelli di comportamento associati alla lotta, senza però portare con sé le conseguenze dolorose che sono proprie della lotta stessa; in tal modo il gioco stesso appare solo come un "surrogato", e per parte loro "i partecipanti mantengono un atteggiamento rappresentativo nei confronti di questi comportamenti"; ecco, di nuovo, in che senso a giudizio di Deacon "la cancellazione critica di certe conseguenze chiave *indica* che si tratta di una mera rappresentazione" (ivi). A distinguere, ulteriormente, il gioco umano da quello animale è il sistematico ricorso a una "cornice" di regole e ruoli che fanno riferimento a un'eredità culturale e non più solo filogenetica/biologica, e in modo crescente quello alla mediazione linguistica e simbolica attraverso la quale questa cornice viene istituita e mantenuta (i giochi di ruolo, il "facciamo finta che ...").

Ci è davvero possibile, come fa Deacon, equiparare "evocazione" di ricordi e "attivazione" di pattern comportamentali? Nessun dubbio che entrambi gli ambiti interagiscano nel gioco, ma che genere di transizione è possibile fra *attivazione* di modelli comportamentali e *cancellazione* di vincoli funzionali? Non sono qui in discussione in ultima analisi due modelli differenti di comprensione del rapporto fra storia della specie e

individuo, filogenesi e ontogenesi? Il gioco è il comportamento che riguarda “la realtà, disattivata”, oppure il comportamento che “attiva” la relazione (espressiva, conoscitiva, operativa) con la realtà? La mera equiparazione delle due alternative rischia – riteniamo – di far perdere il nucleo saliente della questione.

È qui che ci viene in aiuto il lavoro di Helmuth Plessner, che al gioco dedica un breve ma importantissimo paragrafo nel suo capolavoro del 1941, *Il riso e il pianto*. La teorizzazione del gioco prodotta in ambito bio-teoretico, fra Viktor von Weizsäcker (che probabilmente ne stabilisce le coordinate teoriche di fondo, con l’idea dell’*indeterminismo metodologico*), Frederik Buytendijk e appunto lo stesso Plessner, costituisce un capitolo della storia delle idee scarsamente studiato, per quanto – a ben vedere – non privo di effetti di lungo termine su un dibattito che coinvolge pensatori come Wittgenstein e Gadamer (lettori, l’uno e l’altro, dell’importante libro di Buytendijk su *Wesen und Sinn des Spiels*); ma non è un punto di vista “begriffsgeschichtlich”, quello che qui ci interessa in questo momento.

Condizione e “terreno di svolgimento” del gioco è il vincolo che lega il giocatore al gioco, e con ciò all’indeterminatezza della contromossa da parte dell’altro giocatore. Nel gioco siamo allo stesso titolo liberamente creativi e sottomessi alla peculiare autonomia del gioco. “Siamo insieme liberi e non liberi”, dice Plessner (126), “vincoliamo e siamo vincolati. Tra noi e l’oggetto (la cosa, il compagno) regna un rapporto ambivalente del quale siamo e non siamo padroni, giacché pur avendone il controllo esso ci cattura. Un siffatto rapporto si produce nel gioco con la nostra volontà e contro la nostra volontà” (ivi).

Pensiamo a una tipica situazione di gioco infantile, come ad esempio “guardie e ladri”, o “strega comanda colore”: perché il gioco sia possibile occorre l’esistenza di un vincolo dei soggetti fra loro, nonché fra soggetti e ambiente. Ma di che natura è questo vincolo? Perché una scrivania o un vano nella porta divengano la “prigione” o la “casa” del gioco, è necessario che i soggetti si accordino sull’attribuzione di quella significazione, e che d’altra parte la realtà “vera” palesemente traspaia “attraverso” il vincolo del gioco: solo se la scrivania è contemporaneamente scrivania (nella “realtà”) e casa (nella “rappresentazione” del gioco) il gioco può alla lettera aver luogo. Non a caso deficit psichici che impediscano di riconoscere questa duplicità impediscono anche l’esecuzione di simili giochi “di ruolo”.

Appunto perciò questo vincolo, che per un canto è *necessitante* nel senso che solo in presenza del vincolo ha luogo il gioco stesso, solo *ex-post* si consolida nella determinatezza di una *dipendenza*. Dal gioco umano, dall'individuazione della peculiarità del gioco umano all'interno di quel territorio più ampio che è "il gioco dell'uomo e dell'animale come manifestazione degli impulsi vitali" (così nel titolo olandese dell'edizione originale del libro di Buytendijk), emerge così questo peculiare legame, che allude contemporaneamente alla relazione ambientale propria dell'organismo vivente e alla presa di distanza dalla realtà propria dell'uomo.

Non meno importante è la seconda caratteristica messa in evidenza da Plessner: il "carattere d'immagine" (*Bildhaftigkeit*: il carattere "metaforico", se vogliamo), dell'oggetto di gioco, per così dire, che dona alla situazione di gioco la sua peculiare tonalità affettiva (*Stimmung*) e struttura. *Medium* del gioco è dunque il "vincolarsi immaginativamente" (Plessner 128), il gioco è la configurazione propria del vincolo.

Giocare, spiega Plessner (128-129), "è dunque per l'uomo un tenersi a metà in una doppia prospettiva. Per un verso gli riesce solo quando nasconde la realtà continuamente presente, in quanto essa traspare continuamente entro la chiusa sfera del gioco. Per l'altro egli si mantiene in essa solo attraverso la tutela del labile stato intermedio di un vincolo continuamente rinnovato, al contempo reciproco e contraddittorio, poiché consistente in un vincolare e in un essere vincolato". E così, a giudizio di Plessner, non potrà tanto dirsi che il gioco venga a interrompere e sospendere la normale coerenza funzionale del nostro agire "serio", quanto piuttosto la precede, kantianamente la anticipa nel proprio regime duplice del vincolare e dell'essere vincolato; ma tale regime è in sé irrisolvibile, e allora chi gioca lo risolve – ma appunto lo risolve, prende coscienza della dinamica complessiva del gioco e ne fuoriesce dandovi una paradossale risposta – interrompendo l'azione del giocare, abbandonandosi al riso che scioglie la duplicità fra gioco e realtà e conduce all'unico regime funzionale/operativo della realtà: "Per questo noi ridiamo [...]. L'eccitazione della sospensione nel gioco si manifesta nella continua oscillazione tra attrazione e repulsione che domina il rapporto del giocatore con il compagno (o l'oggetto) del gioco", e il riso assumerà dunque la valenza di "una reazione a una situazione limite di fronte alle relazioni univoche con le quali abbiamo solitamente a che fare nella vita" (Plessner 129-130). Reazione limite, e insieme reazione che in certo modo instituisce la peculiarità umana, costringendo l'uomo a prender coscienza del proprio vive-

re non meramente nel vincolo ambientale e nel vincolo della relazione con gli altri soggetti (biologici), se è vero che l'essere umano *diviene tale* appunto a partire dall'assunzione cosciente della duplicità di quel vincolo con la realtà e con l'altro, a partire dal proprio – umano – essere *vincolato e sempre eccedente* nei due mondi del gioco immaginativo e della realtà funzionale.

“Vincolo”, “carattere d'immagine” e “indeterminatezza della contro-mossa” costituiscono dunque le condizioni del gioco, e fondano la sua rilevanza per l'instituirsi stesso della relazione ambientale per gli organismi viventi e della sua valenza espressiva/configurativa; per questo il gioco, che compare già in modo caratteristico presso gli animali superiori, trapassa però in questi ultimi con relativa facilità e assenza di rotture alla “serietà”, e da essa ancora fa ritorno verso il gioco (Plessner 127), e per questo nella sua *Bildhaftigkeit* il gioco regolarmente fa proprie e iscrive nel proprio cerchio rappresentativo le risorse ambientali. Per l'essere umano, viceversa, questo continuum inavvertito si fa duplicità coscientemente vissuta: l'uomo vive “a partire da” un vincolo di fondo con la realtà ambientale e con l'agire degli altri soggetti, ma tale interazione non è meramente presente, ma appunto attivamente vissuta. È così che per l'uomo – infine, e come esito del suo stesso processo di ominazione – “la sfera del gioco si presenta come contrapposta alla sfera della serietà” (ivi), e le due sfere tornano a separarsi in conseguenza del riso che ne avverte l'insolubile coesistenza.

L'alternativa che trovavamo in Deacon nella forma di una giustapposizione tanto insoddisfacente quanto irrisolta (il gioco che *attiva* nella mente i pattern caratterizzanti la relazione con la realtà; il gioco come comportamento che *riflette la cancellazione* di determinati investimenti funzionali nella relazione con la realtà) ci viene dunque presentata da Plessner e dalla scuola bioteoretica come autentica relazione sistemica, che nell'estetico-artistico dell'umanità moderna per un verso trova certamente una risoluzione, e potremmo persino dire una “sublimazione”, nascente dal disinnescare determinati investimenti propri della relazione con la realtà e la sua durezza, ma per l'altro verso consente di esprimere con particolare chiarezza, appunto nella sua insolubile duplicità, quel decorso complessivo della relazione sistemica. Relazione che appunto si dimostra, nel gioco e nell'anticipazione estetica, come quel vincolo a partire dal quale si istituisce la “serietà” della realtà vissuta e della relazione con i soggetti altri, mentre il carattere d'immagine del vincolo stesso

guida a “supportare immaginativamente” tanto le relazioni vissute quanto la progettazione del nuovo.

Ma il nesso fra gioco e origine della facoltà estetica si presta a essere ulteriormente approfondito alla luce del dibattito della grande e troppo dimenticata stagione della riflessione bioteoretica, perché proprio Buytendijk, proseguendo in certo modo il discorso di Plessner in un saggio del 1947, sottolinea come il vincolo di cui si è detto, che lega colui che gioca all’ambiente e alla contromossa dell’altro giocatore, si configuri come apertura dell’incontro reciproco (“*Begegnung*”, Buytendijk, Lächeln 109) fra due soggetti. E se per Plessner, come abbiamo visto, il riso è la reazione per eccellenza umana per mezzo della quale nell’interruzione dell’azione del gioco si riconosce la duplicità della condizione umana, cosicché nella sospensione di qualsiasi tipo di azione finalizzata – tanto quella delle normali funzioni della realtà, quanto persino delle azioni del gioco – sarà possibile vedere l’emergere di una condizione estetica che al tempo stesso *precede, interrompe e manifesta* nella loro struttura profonda i normali circuiti operativi della cognizione umana, per Buytendijk il quadro descrittivo si apre e complica ulteriormente, perché alla modalità espressiva del riso in quanto sequenza fra tensione e suo scioglimento (il rilassamento che fa seguito appunto all’interruzione dell’agire), si affianca adesso (nel segno delle contrapposizioni polari che regolano la profonda “unità di tensione e distensione”, Buytendijk, Lächeln 109) la modalità espressiva del sorriso, in cui viceversa il vincolo si esprime in quanto reciprocità dell’incontro/*Begegnung*, e la tensione che istituisce il vincolo dell’incontro si manifesta come la tensione di una attesa, “una certa gioia interiore [...] che pure già ci rasserenava (*erheitert*) interiormente” (ivi). Il riso che mette fine all’azione del gioco e riconosce la paradossale duplicità del vincolo è *ausgelassen*, sfrenato, il sorriso che apre al vincolarsi dell’incontro è invece *gelassen*, calmo (Buytendijk, Lächeln 108; la base sta probabilmente nelle ricerche di Henry Head, *Studies in Neurology*). In questo senso il sorriso è espressione di una calma intimamente paradossale, anticipazione di un incontro, segno di una chiusura e autosufficienza che è al tempo stesso apertura e ricettività, stabilità e instabilità insieme (Buytendijk, Lächeln 117). La condizione estetica, il suo originarsi, si distende in questa tensione polare, che il gioco rivela e che letteralmente dà origine all’essere umano dell’uomo.

“Il sorriso è l’espressione dell’umanità che fiorisce” e che, nel costituirsi stesso del Sé, dubita e di nuovo lascia e chiede che questo Sé si apra

all'incontro con l'altro (Buytendijk, Lächeln 117-118). È appunto quanto ci viene dimostrato, a giudizio di Buytendijk, dal primo sorriso del neonato, per mezzo del quale egli riconosce la madre, e risponde nell'incontro e nell'attesa all'attesa e all'offerta della madre, secondo il celebre verso di Virgilio (Ecl. iv, 60), citato in chiusura anche da Buytendijk: *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem.*

Il gioco e lo sviluppo della mente estetica, in questa prospettiva, non ci parlano dunque di un fenomeno marginale, limitato per quanto suggestivo; ci forniscono, piuttosto, di una chiave interpretativa centrale per la comprensione della forma di vita umana, del comportamento e delle peculiarità della cognizione umana. Una prospettiva che trova singolari conferme in alcune delle voci più avvertite del dibattito evoluzionistico contemporaneo (ad esempio Falk, o ancora Miall e Dissanayake). È tempo, riteniamo, che la prospettiva morfologica che nutre la ricca fenomenologia delle analisi della scuola bioteoretica torni ad arricchire in modo più ampio il dibattito evoluzionistico dei nostri giorni, finalmente libero dalle ipoteche di un adattazionismo troppo unilaterale, e disponibile a integrare insieme evoluzione filogenetica e sviluppo della forma vivente, prospettiva biologica e culturalismo.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Breidbach, Olaf. *Neuronale Ästhetik. Zur Morpho-Logik des Anschauens.* München: Wilhelm Fink, 2013.
- Buytendijk, Frederik Jacobus Johannes. *Wesen und Sinn des Spiels.* Berlin: Wolf, 1933, trad. tedesca di Id. *Het spel van mensch en dier als openbaring van levensdriften.* Amsterdam: Cosmos, 1932.
- _____. “Das erste Lächeln des Kindes.” In *Das Menschliche. Wege zu seinem Verständnis.* Stuttgart: Koehler, 1958: 101-118.
- Cardaci, Maurizio. *Psicologia evoluzionistica e cognizione umana.* Bologna: Il Mulino, 2012.
- Cavalli Sforza, Luigi Luca. *L'evoluzione della cultura.* Torino: Codice edizioni, 2010.
- Damasio, Antonio. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano.* Milano: Adelphi, 1995.
- Deacon, Terrence. *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello.* Roma: Fioriti, 2001.
- _____. “The Aesthetic Faculty”. In Turner, M., Ed. by, *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity.* New York/Oxford: Oxford University Press, 2006: 21-53.
- Desideri, Fabrizio. *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente.* Milano: Raffaello Cortina Editore, 2011.
- Dewey, John. *Arte come esperienza.* Palermo: Aesthetica edizioni, 2007.
- Donald, Merlin. *L'evoluzione della mente.* Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- Falk, Dean. *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio.* Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- Gould, Stephen Jay, Vrba, Elisabeth. *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione.* Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Griffiths, Paul E. “Evo-Devo Meets the Mind: Towards a developmental evolutionary psychology”. In Samson, Roger, Brandon, Robert, Ed. by. *Integrating Evolution and Development. From Theory to Practice.* Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 2007: 195-225.
- Head, Henry. *Studies in Neurology.* 2 voll. London: Hodder & Stoughton, 1920.
- Kauffman, Stuart. *Esplorazioni evolutive.* Torino: Einaudi, 2005.

- Menninghaus, Winfried. *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.
- _____. *La promessa della bellezza*. Palermo: Aesthetica edizioni, 2013.
- Miall, David S., Dissanayake, Ellen. "The Poetics of babytalk". *Human Nature*, 14, 4 (2003): 337-364.
- Noë, Alva. *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della nostra coscienza*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2010.
- O'Brien, Michael J., Shennan, Stephen J. *Innovation in Cultural Systems. Contributions from Evolutionary Anthropology*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 2010.
- Odling-Smee, F. Joh, Laland, Kevin N., Feldman, Markus. *Niche Construction. The neglected Process in Evolution*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003.
- Pigliucci, Massimo, Müller, Gerd B. *Evolution: The Extended Synthesis*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 2010.
- Plessner, Helmuth. *Il riso e il pianto*. Milano: Bompiani 2000.
- Russo, Luigi, a cura di. *Estetica e morfologia. Un progetto di ricerca*. Aesthetica Preprint 96. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2012.
- Sterelny, Kim, Griffiths, Paul. *Sex and Death. An Introduction to Philosophy of Biology*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1999.
- Tedesco, Salvatore. "Evo-Devo Meets the Mind. La questione dell'esperienza estetica e l'evoluzionismo contemporaneo, dall'ipotesi degli adattamenti modulari all'interpretazione sistemica dell'omologia". *Rivista di estetica* 3 (2013): 157-180.
- _____. *Compositional Homology and Creative Thinking*. In stampa.
- Tooby, John, Cosmides, Leda. "Does beauty build adapted minds? Toward an evolutionary theory of aesthetics, fiction and the arts". *Substance*, 94/95, 30(1), 2001: 6-27.
- Uexküll, Jakob von. *Bedeutungslehre*. Hamburg: Rowohlt, 1956.
- _____. *Ambienti animali e ambienti umani*. Macerata: Quodlibet, 2010.
- Voland, Eckart, Grammer, Karl, a cura di. *Evolutionary Aesthetics*. Berlin: Springer, 2003.
- Wimsatt, William. "Entrenchment and Scaffolding: An Architecture for a Theory of Cultural Change". In Caporael, Linda, Griesemer, James R., Wimsatt, William, Ed. by. *Developing Scaffolds in Evolution, Culture and Cognition*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 2014: 77-105.

Note sugli autori
Notices sur les collaborateurs
Notes on Contributors
Die Autoren

Vittoria Borsò, professore ordinario emerito, cattedra di Romanistik I (letteratura in lingua spagnola francese e italiana) dell'Università Heinrich Heine di Düsseldorf (1998-2013). Membro del Consiglio di Amministrazione dell'Università. Membro del collegio di valutazione in letterature europee e americane della Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Codirettrice del collegio dottorale 1789 "Materialità e Produzione", finanziato dalla DFG. Cavaliere Ufficiale della Repubblica d'Italia. Campi di ricerca attuali: Teoria della memoria in letteratura e media, cultura visuale, materialità e medialità, Italian Theory, epistemologia e poetologia del *bios*. Alcune Pubblicazioni: *Wissen und Leben – Wissen für das Leben. Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik* (2014) a cura di V. Borsò; *Die Kunst das Leben zu »bewirtschaften«*. *Biós zwischen politik Ökonomie und Ästhetik* a cura di V. Borsò e M. Cometa (2013); *Benjamin – Agamben. Politics, Messianism und Kabbalah*, a cura di V. Borsò *et al.* (2010); *Das andere denken, schreiben, sehen* (2008); *Transkulturation. Literarische und mediale Grenzräume im deutsch-italienischen Kulturkontakt*, a cura di V. Borsò e H. Brohm (2007).

Steen CHRISTIANSEN is Associate Professor of English at Aalborg University, Denmark. His research interests include visual culture, popular film, and science fiction with a particular emphasis on questions of embodiment and sensation. He is currently working on two book projects,

one on postvitalist science fiction and the other on action cinema in the 21st century. Among his recent publications: "Hyper Attention Blockbusters: Christopher Nolan's Batman Trilogy". In *Akademisk kvarter*, Vol. 7, 2013, s. 143-157, "Requiem for a Dream som mindre film: Darren Aronofskys postfilmiska estetik", in *I gränlandet: Nya perspektiv på film och modernism*. Gidlunds bokförlag i Hedemora, 2013. s. 180-198.; "Suburban Apocalypse: The Haunted House of Capitalism". in *Terminus: The End in Literature, Media and Culture*. Robert W. Rix & Brian Russell Graham (eds). Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2013. s. 185-201.

Szilvia GELLAI studierte Kunst in Mainz sowie Germanistik in Budapest und Berlin. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik des Karlsruher Instituts für Technologie und unterrichtet im Bereich der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft. Daneben arbeitet sie an einer Dissertation über den Vergleich von technischen Netzwerken und Netzwerktechniken in der Gegenwartsliteratur. Ihre bisherigen Veröffentlichungen hatten Romane von Angelika Meier, Terézia Mora und Andreas Okopenko zum Thema.

Jutta HEINZ ist Privatdozentin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Sie war wissenschaftliche Assistentin an der Friedrich-Schiller-Universität Jena (1995-2011) und hat einen Lehrstuhl für interkulturelle Literaturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg vertreten (2013/14). Sie ist Mitherausgeberin bei der Jenaer Wezel-Ausgabe, der Oßmannstedter Ausgabe der Werke Christoph Martin Wielands und hat einen Band der Frankfurter Brentano-Ausgabe ediert. Publikationen u.a.: *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall* (Dissertation, 1996), *Narrative Kulturkonzepte* (Habilitation, 2006), *Johann Karl Wezel* (2010) (Hg.) *Wieland-Handbuch* (2008).

Pauline MORET-JANKUS holds an MA in French Literature from the Sorbonne (Paris-IV), and has written a doctoral thesis at Durham University (UK), entitled « Race, biological imagination and identity in À la recherche du temps perdu ». She is currently working at the Friedrich-Schiller Universität Jena (Germany). Her research interests deal with biology and literature, the representation of race in early-twentieth-century French literature and culture, and nationhood.

Maurizio PIRRO è ricercatore di Letteratura tedesca all'Università di Bari "Aldo Moro". Ha pubblicato le monografie *Anime floreali e utopia regressiva. Salomon Gessner e la tradizione dell'idillio* (Pasian di Prato 2003), *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta* (Bari 2009) e *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* (Macerata 2011). Si è occupato, con saggi, curatele e traduzioni, della letteratura del Settecento, della cultura conservatrice del 'fine secolo', della letteratura contemporanea.

Francesco ROSSI è ricercatore di Letteratura tedesca presso l'Università di Pisa. Ha pubblicato la monografia *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis* (Würzburg 2011) e assieme a Reinhard Mehring ha curato il volume *Thomas Mann e le arti / Thomas Mann und die Künste* (Roma 2014). I suoi contributi, per lo più incentrati sul primo Novecento tedesco, vertono sul confronto tra cultura letteraria e scientifica e sul rapporto tra la letteratura, i media e le arti figurative.

Angelika STRAUBENMÜLLER studierte Germanistik und Geschichtswissenschaft an der Universität Heidelberg. Nach längerem Auslandsaufenthalt in Vietnam schrieb sie sich im Sommer 2011 zur Promotion am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft bei Prof. Dr. Helmuth Kiesel ein. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich mit dem Phänomen des »Antimodernen Transfragmentarismus« anhand des Werkes Erwin Guido Kolbenheyers. Die Autorin lebt und arbeitet in Berlin als freiberufliche Sprachlehrerin und Schreibberaterin.

Salvatore TEDESCO insegna Estetica nel Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo. Si è occupato di storia dell'estetica moderna, con particolare riferimento ai modelli metodologici della riflessione estetica; le sue ricerche più recenti riguardano l'antropologia filosofica e le relazioni fra morfologia e teoria dell'evoluzione. Fra le sue pubblicazioni, insieme a dieci monografie fra le quali *L'estetica di Baumgarten* (Palermo 2000), *Il metodo e la storia* (Palermo 2006), *Forme viventi* (Milano 2008), *Morfologia estetica* (Palermo 2010) e i recenti *Forma e forza* (Cosenza 2014) e *Forma e funzione* (Milano 2014), si ricordano qui le curatele delle opere estetiche di Baumgarten (Palermo 1998-2000), di scritti di Herder, Schiller, Weizsäcker e di alcuni protagonisti del dibattito con-

temporaneo quali Richard Shusterman e Winfried Menninghaus, la cura dei volumi *Estetica e scienze della vita* (con A. Pinotti, Milano 2013) e *Sull'Emozione* (con L. Russo, Palermo 2014). È inoltre membro dei comitati scientifici e direttivi di numerose riviste, fra le quali “Aesthetica Preprint”, “Aisthesis”, “Fata Morgana”, “Rivista di estetica”.

Abstracts

VITTORIA BORSÒ, Università Heinrich Heine, Düsseldorf

Bio-poetics: Friction and interaction between “concepts in life” and the fictional production of the dynamics of *bios*.

Current concepts of *biopoetics* deal with the analogy between evolution theory and literature as well as with the mutual challenges of evolution and aesthetics. These approaches do not take into account the fact that the relationship between *bios* and the scientific, anthropological and cultural knowledge is not given, i.e. it is not necessary in the metaphysical sense of being unavoidable. *Bios* is life in itself. Through the concept of “bio-poetics” I thus intend to deny the homology of the domains of *bios* and *poetics*, in order to find a method that does not capture life through the aprioris of conceptual frameworks. The affirmative biopolitics by Roberto Esposito, referring to the power and politics of life itself, opens up methodological perspectives for conceiving an “aesthetics of living” which, analogously, is not modelled according to exterior rules based on moral, political, social, scientific or poetological frameworks. Thus, the dynamics of living exceeds such schemes revealing itself as exceeding the operations which produce knowledge. Aesthetics means therefore the activity of material techniques that make visible the traces of life inscribed in the materiality of writings or of pictures. From these premises, I reconceive the bond between knowledge and literature referring to contemporary literary theories and analysing poetical processes and figures such as

indeterminacy in literary texts of the 19th and 20th century written in Germany, France and Italy. Eventually, this reading of literary texts demonstrates the fictional production of an “other” knowledge about the dynamics of *bios*, evolving from the aesthetics of literature.

Szilvia Gellai

Notes on aesthetics and poetics of the cobweb

The imagery of spider webs has always been characterized by a fundamental ambivalence. Disgust and admiration, transience and eternal cycle, demonization and attribution to divine genius are combined in this image much like nature and technology or woman and man. After a description of the cultural-historical roots of this dialectic relationship the paper addresses the aesthetic of the cobweb and analyses on that basis the narrative formations of the metaphor. The myth of Arachne in Ovid's *Metamorphoses* serves here as a reference for a reading of three modern texts: Hanns Heinz Ewer's *Die Spinne*, Ken Kesey's *One flew over the cuckoo's nest* and Manuel Puig's *El beso de la mujer araña*. I argue that spider webs illustrate asymmetrical and gendered power structures, in which negatively connotated spiders represent femininity. Furthermore, in literary texts spider webs seems to symbolize the eternal provisional arrangement that characterizes the life of modern figures. That may be considered as an updating of the tension between immanence and transcendence which existed since Arachne.

Jutta Heinz

Ein Ganzes schaffen. Denkmodelle von künstlerischer Schöpfung am Paradigma des Organismus um 1800

The essay deals with the role and development of organicistic ideas and concepts of aesthetic production aesthetics in the 18th century. It reconstructs und compares the structural arguments which constitute those concepts in texts of Christian Blanckenburg, Johann Georg Sulzer, Christoph Martin Wieland, Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Moritz, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe. As a result it presents different models of production aesthetics in connection to the organism: the artist (e.g. as genius) can be viewed as an alter ego of the Creator; or the work of art itself can be viewed as microcosm, which mirrors the laws of nature on a smaller scale. Finally the making of a work of art can be considered analogous

to organicistic processes in nature. Schiller's idea of the "lebendige Gestalt" and Goethe's idea of morphology both demonstrate, how holistic concepts of the natural organism inform production aesthetics.

Pauline Moret-Jankus

Transformisme et création littéraire chez Marcel Proust

Although several studies have explored the role of science in Proust's works, few have focused on the aesthetics of biology in *À la recherche du temps perdu*. This article looks at the influence of transformist theories (Darwinism or Lamarckism) in Proust's novel. It shows that naturalists such as Cuvier or Geoffroy Saint-Hilaire, who did not support the theory of the transmutation of species, are missing from the novel. Furthermore, the article analyses the themes of metamorphosis and hybridity in order to show how, in Proust, transformism – and specifically Lamarckism –, is linked with mythology and literary creation.

Francesco Rossi

Variazioni poetiche di modelli evolutivi. Thomas Mann e lo *Homo aestheticus*

Thomas Mann was a diligent reader, with pencil in hand, of popular science books. His works display not only a basic knowledge in biology, but also well-informed insights about microbiology, zoology, evolutionary biology and paleontology. In particular, Haeckelian themes and *Leitmotive* become evident in some major novels such as *Der Zauberberg*, *Doktor Faustus* or *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, so that there is a broad agreement on the significant role played by the biological discourse within his narrative fiction. Thus, this article attempts to throw light on the evolutionary features of Mann's considerations about the aesthetic individual. In this regard, after recalling the main features of Mann's conception of life as *bios*, the article considers first the idea of evolution developed from his early writings to the later ones. Second, it discusses the most important single elements of this idea, namely mimicry, natural selection and aesthetic evolution, intending it as a progression towards beauty, variety and organic completeness. Finally, the article focuses thematically on Mann's reflections on the aesthetic individual, referring to the concept of *Homo aestheticus*, which stems from the contemporary evolutionary theory.

Angelika Straubenmueller

“Transfragmentarism” – a biopoetic Strategy of literary Antimodernism

The crisis of the modern age is first and foremost a crisis of bios – this being the alienation of mankind from nature through the social impact of industrialization. As a reaction, modern literature evolved into what Adorno called “Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete”, meaning the aesthetic adaptation to the fragmented environment.

Opposing this progressive approach, antimodernists tried to regain the lost sense of wholeness by developing an aesthetic of “Transfragmentarism”, merging insights of natural science and monistic philosophy with romantic traditions. Literature following this biopoetic strategy to strengthen the mental fitness of its readers was exceptionally successful after World War I. Nevertheless, it couldn’t achieve canonisation in German literature and from today’s perspective could be regarded as a failed method to cope with the evolution of art. The following article will pursue the aim of portraying the implications of this process by examining Erwin Guido Kolbenheyer’s main work, his *Paracelsus-Trilogie* (1917-1926). As a typical antimodernist he considered his writing to be a tribute to the survival of an imagined German *Volk* and thereby overestimated the healing influence of his art on the country’s shattered post-war society.

Steen Letet Christiansen

Room for One More Inside, Sir: William Burroughs’ Biopoetics

William Burroughs’ oft-quoted idea that language is a virus is often reflected in the many different versions of the posthuman found today. While this idea of language as virus has been behind many information theoretical readings of Burroughs’ works, it is clear that Burroughs’ poetics is as much a poetics of embodiment, or what I will call a biopoetics.

In order to develop this notion of biopoetics, I will draw both on Eugene Thacker’s argument about biomedica as the conflation of information and body (Thacker 2004), or what we can call bioinformatics. However, this leaves unanswered the question of bioenergetics, or the question of the felt intensities of Burroughs’ writing. To develop this affective dimension of biopoetics, I draw on Tony Sampson’s concept of virality (2012), the way energetics and not only information is shared and transferred between bodies by way of media.

By focusing on biopoetics, we can see how written language emerges as a nonhuman force of control in Burroughs' work; his emphasis on language as alien and nonhuman reveals how human being emerges as a process of biopoetics. Burroughs' central insight is that the entanglement of word and body not only is what Sampson calls affective contagion, although certainly Burroughs emphasizes the negative affects as part of this bodily control. Burroughs underlines that this affective contagion is also one of affective control; the word spreads through affective contagion and exerts control in this manner. Control and affect are inextricably linked for Burroughs and linked precisely through biopoetics, language being primary in this case.

Salvatore Tedesco, Università di Palermo

Fra Terrence Deacon e la biologia teoretica: l'origine della facoltà estetica e la questione del gioco

Based on a comparison between the contemporary evolutionary perspective supported, among others, by Terrence Deacon, and the biotheoretical thinking of early twentieth-century Germany, this paper purports to contribute to the debate on the origin of the aesthetic faculty, enhancing the role of morphology and the question of play, meant as an exemplary manifestation of the interaction between individuals and environments.

Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994
ISSN: 1123-2684
E-ISSN: 2283-6438

Prospero è una pubblicazione annuale dell'Università di Trieste. **Abbonamenti:** Euro 25,00. Per abbonamenti e richieste arretrati rivolgersi a EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. I manoscritti, di lunghezza non superiore alle 8.000 parole, vanno inviati in duplice copia (accompagnati da un file con estensione .doc o .rtf) al comitato di redazione al seguente indirizzo: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Si raccomanda di attenersi allo stile MLA per citazioni, note e bibliografia. A richiesta si invia una versione abbreviata delle regole MLA. Per ulteriori chiarimenti è possibile rivolgersi a Roberta Gefter (gefter@units.it) o Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* pubblica saggi e recensioni sulla lingua e le letterature di lingua inglese, tedesca e francese. I manoscritti possono essere redatti in italiano, inglese, tedesco e francese. Per la **recensione** su *Prospero* i testi proposti vanno inviati alla redazione all'indirizzo sopraindicato.

Prospero is an annual publication of the University of Trieste. **Subscription:** Euro 25,00. Apply to EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Submissions:** manuscripts, which must not exceed 8,000 words in length, should be submitted in duplicate (accompanied by a file .doc or .rtf) to the editors at the following address: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Authors should comply with the MLA Style Sheet, a shortened version of which may be obtained from the editors on request. Further information may be requested to Roberta Gefter (gefter@units.it) or Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publishes essays and reviews on English (including all anglophone countries), American, German, French and francophone literatures. Contributions may be in Italian, English, German and French. **Book reviews:** all copies of books to be considered for review should be submitted to *Prospero*, at the above address.

Prospero ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift der Universität Triest. **Abonnementspreise** pro Heft: 25,00 Euro. Bestellung und Zahlung lautend auf EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, Tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Manuskripte**, die nicht mehr als 8000 Wörter umfassen und in zweifacher Kopie (mit beigelegtem file .doc oder .rtf) ausgeführt werden sollen, sind an den wissenschaftlichen Beirat mit der folgenden Adresse zu richten: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Zitierungen, Anmerkungen und Bibliographie sollen den MLA-Richtlinien entsprechen, zu denen auf Anfrage ein kurzes Merkblatt verfügbar ist. Für weitere Fragen wenden Sie sich an folgende E-Mail-Adressen: Roberta Gefter (gefter@units.it) oder Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* veröffentlicht Essays und Rezensionen über englische (alle englischsprachigen Länder einbezogen), amerikanische, deutsche, französische (alle französischsprachigen Länder einbezogen) Literatur und Sprache. Die Manuskripte können auf italienisch, englisch, französisch, spanisch oder deutsch verfaßt werden. Die zur **Rezension** in *Prospero* vorgeschlagenen Texte sind ebenfalls an die Redaktion (Adresse wie oben) zu senden.

Prospero est une publication annuelle de l'Université de Trieste. **Abonnement** : 25,00 euros. Pour abonnements et commandes d'anciens numéros, s'adresser à EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. Les **manuscrits**, d'une longueur n'excédant pas 8.000 signes, doivent être envoyés en double exemplaire (accompagnés d'un fichier au format DOC ou RTF) au comité de rédaction à l'adresse suivante: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Les auteurs doivent se conformer aux normes MLA pour les citations, les notes et la bibliographie. Une version abrégée des normes MLA peut être envoyée sur demande. Pour de plus amples informations, contactez Roberta Gefter (gefter@units.it) et Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publie des essais et des critiques sur la langue et la littérature anglaise (étendue à tous les pays anglophones), américaine et allemande, française et francophone. Les manuscrits peuvent être rédigés en italien, en anglais, en allemand, en français. Afin d'être publiés dans la revue *Prospero*, les comptes rendus proposés doivent être envoyés à la rédaction à l'adresse indiquée ci-dessus.