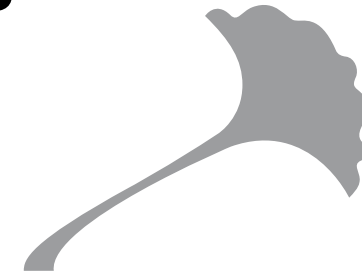


**studi
germanici**



Direttore Responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

©Copyright Istituto Italiano Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

Finito di stampare in Pomezia dalla Litografia Bruni Srl nel giugno 2012

1
2012

Einschöpfung: il concetto di plagio in Karl Kraus

Irene Fantappiè

I quaderni di Karl Kraus conservati presso la *Rathaus Bibliothek* di Vienna contengono solo in minima parte appunti o testi originali dello scrittore viennese. Ben più frequenti invece sono articoli di giornale che Kraus si è preso cura non solo di ritagliare e incollare ma anche di fare propri, cancellando le frasi che riteneva superflue e aggiungendo *a latere* nessi per legare i frammenti sopravvissuti alla sua penna. Buona parte dell'archivio krausiano, inoltre, è costituita da trascrizioni: con la sua calligrafia minuta e nervosa Kraus ha copiato scene della traduzione schlegeliana dei drammi di Shakespeare, testi delle operette di Offenbach, scritti di Nestroy, di Schiller, di Goethe. Più volte, nelle oltre trecento *Vorlesungen* tenute nei teatri di Vienna, Kraus ha presentato questi testi al pubblico come scritti propri.

L'archivio rispecchia l'opera letteraria: nei saggi pubblicati su «Die Fackel», nelle poesie e nelle *pièces* teatrali krausiane gli scritti altrui sono qualitativamente e quantitativamente rilevanti almeno quanto i propri. L'opera di Karl Kraus, com'è noto, consiste in gran parte di testi citati; non è raro, inoltre, trovare in «Die Fackel» articoli che Kraus firma con il suo nome pur non avendo scritto una sola parola, essendosi limitato a riportare sulle pagine della propria rivista uno o più testi altrui omettendo la fonte e il nome dell'autore. Delle diverse centinaia di pagine della *pièce* teatrale *Die letzten Tage der Menschheit* ben poche escono dalla penna di Karl Kraus: nel dramma compaiono interi articoli di giornale o lunghi brani di prosa letteraria inseriti senza alcuna segnalazione, fatta eccezione per la generale avvertenza nel *Vorwort* («Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden»),¹ tanto che per il lettore è quasi impossibile cogliere la differenza tra scrittura di “prima” e di “seconda mano”.

¹ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, in *Schriften*, a cura di Christian Wagenknecht, vol. X, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986-1994, p. 9.



La critica ha analizzato il carattere fortemente intertestuale dell'opera krausiana mettendo in luce la centralità del ruolo svolto dalla citazione. Non si può però fare a meno di notare che il ricorso al concetto di citazione risulta, in molti dei casi appena ricordati, estremamente problematico. Nel saggio *The Basic Function of Quotation*² pubblicato nella miscellanea a cura di Roman Jakobson *Sign, Language, Culture*, Stefan Morawski identifica le due caratteristiche fondamentali della citazione nella *literalness*, ovvero la riproduzione precisa e fedele di singole espressioni o enunciati ricavati dall'opera di un altro autore, e nella *discreteness*, la possibilità di riconoscere la citazione come tale all'interno del nuovo contesto. Entrambe sono legate all'origine giuridica della citazione. Fin dalle origini del termine, infatti, l'accento cade sull'*auctoritas*: il verbo latino *citare* significa originariamente “chiamare”, “nominare”, “fare l'appello dei testimoni chiamati a giudizio.”³ Quando un testimone è chiamato in causa la sua testimonianza deve essere la più accurata possibile e deve rimanere a lui direttamente attribuibile; da qui la necessità di mantenere le caratteristiche di *literalness* e di *discreteness*. Nella maggior parte dei casi, però, Kraus non rispetta né l'uno né l'altro criterio, poiché rielabora il materiale citato e non lo rende identificabile come tale. Per questo motivo occorre, a mio parere, non fermarsi alla definizione di «Schöpfer des Zitats»⁴ che Kraus fornisce di se stesso e prendere piuttosto in considerazione la possibilità che l'arte della citazione krausiana non sia spiegabile senza il ricorso anche alla nozione di plagio (inteso come “sotterfugio” atto alla restituzione del «Fremdes» come «Eigenes», in opposizione al falso dove lo «Eigenes» viene presentato come «Fremdes».)⁵

² Stefan Morawski, *The Basic Function of Quotation*, in *Sign, Language, Culture*, a cura di Julien Algirdas Greimas e Roman Jakobson, Mouton, Paris 1970, pp. 690-705. Sulla citazione si veda anche Antoine Compagnon, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Édition du Seuil, Paris 1979; Michael Worton - Judith Still (a cura di), *Intertextuality: Theories and Practice*, Manchester University Press, Manchester 1990; Mary Orr (a cura di), *Intertextuality. Debates and Contexts*, Polity, Cambridge 2003.

³ Cfr. anche Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Milano 2000, p. 45.

⁴ Karl Kraus, *Im dreißigsten Kriegsjahr*, in «Die Fackel», XXX (1929), nn. 800-805, p. 2.

⁵ Elisabeth Frenzel, *Fälschungen, literarische*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, vol. I, De Gruyter, Berlin 1958, pp. 444-450. Sul plagio nella letteratura tedesca cfr. anche i più recenti studi frutto dell'ampio dibattito:



Prendendo le mosse dal vivace dibattito sviluppatosi recentemente attorno a questo concetto, si tenterà di mostrare come Kraus connoti il plagio di un'accezione estremamente originale e diversa da quella dei suoi “maestri”. Se, infatti, Kraus eleva il plagio al rango di arte, è pur vero che lo reinterpreta al punto da farlo sostanzialmente esplodere dall'interno, avvicinandolo alla creazione letteraria in senso stretto.

La più compiuta riflessione di Karl Kraus sul tema del plagio si ritrova in un pressoché sconosciuto saggio del 1921, *Vom Plagiat*. Lo spunto da cui muove l'autore è l'accusa rivoltagli da Alfred Ehrenstein, che l'anno precedente aveva messo a confronto la poesia krausiana *Apokalypse* con alcuni passi dell'Apocalisse di Giovanni al fine di dimostrare il sussistere di un plagio. Come ulteriore prova dell'atteggiamento scorretto di Kraus nei confronti dei testi altrui, Ehrenstein – al quale Kraus riserva il poco amichevole epiteto di «Einfallsinsel» –⁶ aveva addotto una strofa del poemetto *Nach zwanzig Jahren*, nella quale l'autore, elencando i temi affrontati nella sua opera, avrebbe a suo parere “rubato” due versi allo *Hamlet* shakespeariano:

Geschlecht und Lüge, Dummheit, Übelstände,
Tonfall und Phrase, Tinte, Technik, Tod,
Krieg und Gesellschaft, Wucher, Politik,
Der Übermut der Ämter und die Schmach,
die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
Kunst und Natur, die Liebe und der Traum –
vielfacher Antrieb, sei's woher es sei,
der Schöpfung ihre Ehre zu erstatten!⁷

Il quarto e quinto verso – «Der Übermut der Ämter und die Schmach, / die Unwert schweigendem Verdienst erweist» – sono

⁵(segue) Philipp Theisohn, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Kröner, Stuttgart 2009; *Plagiate. Fälschungen, Imitate und andere Strategien aus zweiter Hand*, a cura di Jochen Bung, Malte-Christian Gruber e Sebastian Kühn, Trafo, Berlin 2011.

⁶ Karl Kraus, *Vom Plagiat*, in «Die Fackel», XXIII (1921), 572-576, pp. 61-66.

⁷ Karl Kraus, *Vom Plagiat*, cit., p. 61.



effettivamente tratti dalla traduzione schlegeliana dello *Hamlet* di Shakespeare; l'originale inglese suona «The insolence of office, and the spurns / That patient merit of the unworthy takes». Si tratta indubbiamente di un plagio: siamo di fronte a una appropriazione indebita di parole altrui riportate senza virgolette e senza indicazione dell'autore originale, e dunque presentate come proprie.

I due versi appartengono a uno dei monologhi più celebri della letteratura di tutte le epoche, *To be or not to be*, e la traduzione citata – la Schlegel-Tieck, una delle pietre miliari della cultura di lingua tedesca – è senza dubbio la versione di Shakespeare più nota in assoluto nella Vienna del tempo. Kraus sa bene che, di fronte a una platea di letterati, l'unico modo di giustificare il proprio operato consisterebbe nel ricordare che i due versi shakespeariani sono così conosciuti da risultare *de facto*, anche in assenza dell'esplicita indicazione della fonte, una citazione. Lo scrittore viennese però non intende difendersi sostenendo che il proprio plagio non sia tale. Fine ultimo di Kraus, al contrario, è giustificare il plagio in quanto plagio: i due versi shakespeariani, a suo parere, hanno valore in primo luogo proprio perché non suoi, e in secondo luogo per via dalla posizione che occupano.

Le parole di Shakespeare descrivono l'insolenza delle cariche ufficiali e il disprezzo che il merito paziente riceve dagli indegni. Se esse completano perfettamente l'elenco dei temi dell'opera di Kraus, però, non è grazie al loro contenuto, bensì perché sono parole non krausiane: il testo ha importanza in quanto testo altrui. Il frammento dello *Hamlet in Nach zwanzig Jahren*, inoltre, ha valore in forza della propria posizione: quella posizione nuova, “seconda”, è infatti frutto di uno spostamento che è «originale Leistung»⁸ dell'autore. Il plagio è un atto creativo, e lo è qualora si riesca a tralasciare quelle virgolette che segnalano la citazione portando a termine una appropriazione completa del testo altrui; vale a dire, qualora si sia capaci di rendere parole come quelle di Shakespeare, nate in una realtà tanto differente, forma del significato che si intende esprimere nella realtà presente. Tale significato “secondo”

⁸ *Ibidem*.



sarà necessariamente altro da quello originale: il plagio per come lo intende Kraus comporta una modificazione del testo nonostante questo stesso testo rimanga uguale a se stesso.

L'apporto creativo dell'autore del plagio non consiste dunque in una produzione di parole bensì in quella che l'autore austriaco chiama «Einschöpfung»,⁹ vale a dire in un “attingere” da qualcosa per “inserirlo” in qualcos'altro. Si tratta sostanzialmente di un movimento nello spazio. La percezione “spaziale” della lingua è la chiave di volta della produzione letteraria krausiana, come si è avuto modo di spiegare più dettagliatamente in altra sede,¹⁰ ed è proprio da questa idea del linguaggio come “corpo” che deriva la rilettura del concetto di plagio proposta da Kraus. Pensare il plagio come atto creativo è possibile infatti solo a patto di legare la dimensione spaziale della parola alla sua caratterizzazione linguistica e letteraria, ovvero a patto di considerare il deliberato cambiamento di posizione di determinate parole e la modificazione della loro funzione referenziale, poetica, metalinguistica come due variabili interdipendenti.

Se la funzione di un testo dipende dalla sua posizione all'interno del contesto, quest'ultimo acquisirà necessariamente un'importanza capitale. Proprio in questo senso va interpretata la seguente breve annotazione di Kraus pubblicata su «Die Fackel» nel 1908, la quale oltretutto conferma come il plagio sia per Kraus oggetto di riflessione fin dall'inizio della sua attività letteraria: «Es ist unmöglich, einen Schriftsteller, dessen Kunst das Wort ist, zu kopieren oder zu plagiiieren. Man müßte sich schon die Mühe nehmen, sein ganzes Werk abzuschreiben».¹¹ La scrittura letteraria secondo Kraus è *in primis* determinazione della relazione tra testo e contesto; ne consegue che per plagiare uno scrittore degno di tale nome sarebbe necessario fare lo sforzo di copiare tutta la sua opera. Per lo stesso motivo molti testi “muoiono” al di fuori dei loro contesti, specialmente i *Witze* che apparentemente sembrano fiori facili da cogliere ma appassiscono rapidamente se vengono recisi e posti all'occhiello di un'altrui giacca:

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Irene Fantappiè, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*, Quodlibet, Macerata 2012 (in stampa).

¹¹ Karl Kraus, *Vorurteile*, in «Die Fackel», IX (1908), 241, pp. 26.



Wie schal und leer wirken sie aber plötzlich in der andern Umgebung. Nicht wiederzuerkennen! Ein Witz, der als die naturnotwendige Äußerung eines Zorns entstanden ist, hat manchmal das Unglück, so locker zu sitzen, daß ihn jeder abreißen kann, der vorübergeht. Die Blüte läßt sich pflücken und welkt rasch. Ob sie nun ein Leser ins Knopfloch steckt oder ein Literat an seinen blütenleeren Baum. Zwar müßte man besonders eifersüchtig auf solche Blüten sein. Denn das Publikum weiß nur von diesen. Daß ich ein paar üble Dinge berührt und dazu ein paar gute Witze gemacht habe, weiß mancher. Die besseren kann man glücklicherweise nicht zitieren.¹²

Non è un caso che Kraus consideri i propri *Witze* migliori quelli più difficilmente citabili o plagiabili. Già nel 1911 afferma di non essere sorpreso che i suoi *Witze* non risultino affatto divertenti se citati dal giornalista e scrittore Max Brod: il valore di un testo, e dunque anche la capacità di un *Witz* di far ridere, dipende, scrive Kraus, dall'aria che le parole sono costrette a respirare, tanto che in una atmosfera viziata creperebbe anche una parola di Shakespeare. «Er [Max Brod] zitiert schlechte Witze, die ich gemacht habe; mit Recht, sind sie schlecht, wenn sie der Brod zitiert. Denn es kommt auf die Luft an, in der ein Wort atmet, und in schlechter Luft krepirt selbst eines von Shakespeare. Geist auf Brod geschmiert ist Schmalz».¹³ Nel gioco di parole che chiude il paragrafo Kraus sfrutta il doppio significato di *schmieren* (spalmare, corrompere) e di *Schmalz* (strutto, sentimentalismo), facendo leva inoltre sull'assonanza di Brod con *Brot* (pane). «Geist auf Brod geschmiert ist Schmalz» ha dunque un doppio significato: “lo spirito, spalmato sul pane, diventa strutto” e “lo spirito [dei miei *Witze*], corrotto da Brod, diventa sentimentalismo”.

D'altra parte, quando Kraus insiste sul fatto che l'opera di Brod (o di altri autori) è un contesto che fa “appassire” le parole altrui è anche per rimarcare la differenza con se stesso e con la propria scrittura. Alla sua rivista «Die Fackel» Kraus ascrive il merito di essere un valido contesto oltre che un valido testo, un valido contenitore oltre che un valido contenuto. L'utilizzo frequente di materiali altrui è infatti esercizio della capacità – che Kraus, a ragione, sente come pro-

¹² *Ivi*, pp. 26-27.

¹³ Karl Kraus, *Selbstanzeige*, in «Die Fackel», XIII (1911), 326-327-328, pp. 35-36.



pria – di inscrivere tutto dentro se stesso, trasformandosi in una entità spaziale che concede diritto di cittadinanza a ogni tipo di frammento del reale. Non la penna, ma forbici e colla sono i primi strumenti di Kraus, come si evince anche dai quaderni conservati nel suo archivio: l'esperienza basilare della realtà storica e linguistica avviene attraverso *découpage* e *collage*, dai quali poi nasce la scrittura. Il suo compito, afferma, consiste non nel dire o nell'esprimere, ma nel ridere («nicht auszusprechen, nachzusprechen, was ist»)¹⁴. Si tratta di un *nachsprechen* che non è mera trascrizione, poiché trasforma ciò che ridice pur mantenendolo uguale a se stesso; ciò può avvenire per mezzo del plagio, per mezzo della citazione o per mezzo di processi intertestuali che ibridano il primo con la seconda. Questi ultimi sono i più frequenti in assoluto negli scritti di Kraus: per questo, nonostante la critica abbia letto «Die Fackel», le poesie e i testi teatrali come opera dello «Schöpfer des Zitats», per interpretare criticamente questi testi è necessario prendere in considerazione anche il concetto di plagio.

Quando dà accoglienza a ogni tipo di frammenti della realtà che lo circonda Kraus è assai lontano dall'atteggiamento ludico delle avanguardie, e opera con precisi scopi satirici o didattici. Il plagio – in forma pura o ibridato con la citazione – permette infatti a Kraus di appropriarsi dei frammenti del reale, di rendere «Eigenes» il «Fremdes»: una volta iscritto nella pagina krausiana il testo altrui diventa strumento proprio. Da questa appropriazione può scaturire la satira “antropofagica” di Kraus, e a ragione Benjamin affermava che «Der Satiriker ist die Figur, unter welcher der Menschenfresser von der Zivilisation rezipiert wurde»:¹⁵ con atteggiamento quasi cannibalico la satira di Kraus trae forza da frammenti linguistici già esistenti nel mondo che lo circonda. L'“antropofagia” di Kraus è al contempo la forza e il limite della sua scrittura: imponendosi come spazio d'esistenza degli oggetti del reale Kraus ha il potere di condannare a morte tutto quanto egli non riesca o non voglia

¹⁴ Karl Kraus, *Erfahrung*, in «Die Fackel», XV (1914), 400-403, p. 46.

¹⁵ Walter Benjamin, *Karl Kraus*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser, vol. III, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, p. 341. Edizione italiana: Walter Benjamin, *Karl Kraus*, in *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002, p. 358.



assimilare. Ma se niente esiste fuori da Kraus, oltre a Kraus non esiste niente: Kraus nega il mondo proprio nel momento in cui sembra concedergli accoglienza indiscriminata.

È necessario specificare che con l'andare del tempo cambia il modo in cui lo scrittore viennese sfrutta questa sua capacità. Nei primi due decenni di attività, il contesto krausiano ha un effetto distruttivo sul testo altrui: le parole degli altri testimoniano contro il loro stesso autore. Citare, in particolare, significa citare in giudizio.¹⁶ Come scrive Canetti, «Das Zitat, wie er es gebrauchte, sagte gegen den Zitierten aus, es war oft der eigentliche Höhepunkt, die Vollendung dessen, was der Kommentator gegen jenen vorzubringen hatte. Es war Karl Kraus gegeben, Menschen sozusagen aus ihrem eigenen Mund heraus zu verurteilen».¹⁷ Dopo la guerra mondiale, invece, il “contesto” krausiano diventerà, soprattutto grazie al crescere dell'attenzione dedicata all'attività di traduzione, anche – per dirlo con una sua espressione – un «erwähltes Gefäß»¹⁸ che protegge i materiali contenuti dalle offese dell'epoca presente così da conservarli intatti per il futuro.

Anche l'utilizzo da parte di Kraus dello strumento del plagio risente di questo cambiamento. Con l'andar del tempo, infatti, oggetto di plagio saranno sempre più frequentemente e – negli ultimi anni – quasi esclusivamente i grandi maestri, *in primis* proprio Shakespeare. L'importanza del poeta e drammaturgo inglese per l'opera di Kraus¹⁹ è difficile da sottovalutare, ed è conseguenza non solo della particolare funzione svolta da Shakespeare nel panorama della letteratura tedesca già fin dal diciottesimo secolo ma anche della filosofia della lingua sottesa agli scritti krausiani. L'interesse per Shakespeare dipende an-

¹⁶ Cfr. Irene Fantappiè, *Accusativo assoluto. Karl Kraus, la legge e la doppia morale*, in Karl Kraus, *Con le donne monologo spesso. Morale, stampa e vita erotica nella Vienna d'inizio Novecento*, a cura di Irene Fantappiè, Castelveccchi, Roma 2007, pp. 7-34.

¹⁷ Elias Canetti, *Karl Kraus, Schule des Widerstands*, in *Das Gewissen der Worte*, Hanser, München 1974, p. 45. Edizione italiana: *Karl Kraus, scuola di resistenza*, in *La coscienza delle parole*, trad. di Renata Colorni e Furio Jesi, Milano, Adelphi 1984, p. 67.

¹⁸ Cfr. «Die Fackel», XIII (1911), 329-330, p. 24.

¹⁹ Irene Fantappiè, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*, cit.



che da motivazioni storico-politiche: si acuisce infatti durante la prima guerra mondiale in quanto espressione dell'urgenza di reagire a quegli “ultimi giorni dell'umanità” e dà origine a un ampio programma di riscritture, il *Theater der Dichtung*, che Kraus porta avanti per vent'anni e afferma di considerare come l'acme della propria attività di scrittore. Non è un caso dunque che nel saggio *Vom Plagiat*, scritto proprio quando Kraus lavorava al *Theater der Dichtung*, si affermi che neppure un nuovo Shakespeare sarebbe in grado di scrivere versi più adatti a Kraus di quelli shakespeareiani – poiché, appunto, non si tratterebbe di versi shakespeareiani.

Se in Kraus il plagio ha valore in quanto tale ciò non significa che abbia valore sempre: proprio in quanto forma d'arte, infatti, il plagio è sottoposto allo stesso giudizio critico al quale sottostà la poesia. A coloro che ritengono il plagio *scelus semper et ubique* Kraus replica che questa pratica non infrange nessuna norma: la ripresa di un passo di Shakespeare o espressioni tratte dalle Sacre Scritture è autorizzata dalla sua riuscita, allo stesso modo in cui un testo letterario non necessita di guadagnarsi il diritto a esistere ma viene semplicemente giudicato per il suo valore.

Nun wird es gewiß mehr Leute geben, denen das Zitat bekannt ist – und ich rechne sogar meinen Enthüller dazu –, als solche – und zu ihnen rechne ich ihn nicht –, die verstehen werden, daß mein Gedanke geradezu von dieser Voraussetzung lebt, also darin seinen Wert hat, daß er ein Plagiat ist. Wäre dies nicht der Fall, so wäre der Gedanke wertlos und ich hätte mir bloß ein Schmuckstück angeeignet, das meinen eigenen Besitz beschämt. Aber der Gedanke beruht nicht in den zwei Zeilen, sondern eben darin, daß sie nicht von mir sind, und in der Stelle, an der sie nun stehen. Natürlich ist die Liste der Plagen und Klagen, die Hamlet aufzählt, ein wichtigeres Werk als die Liste meiner Themen und der Sprachwert der beiden Zeilen nicht zu verkennen. Aber es handelt sich hier nicht um diesen, sondern einzig darum, daß auch hier jedes Thema eine Klage ist und die noch fehlenden zwei: die bedrückende Staatlichkeit und die totschweigende Öffentlichkeit eine Lücke ließen, in die das Zitat einschlüpfen mußte, weil ja ganz sicher ist, daß von keinem Shakespeare hier etwas stärkeres Neues gefunden werden könnte als dieses Shakespeare-Zitat, aber nicht als Inhalt, sondern weil es ein Zitat ist. Der künstlerische Wert dieser Einfü-



gung besteht in der selbstverständlichen Deckung mit den noch zu bezeichnenden Themen und die originale Leistung in der Weglassung der Anführungszeichen. Das Leben, in das die Worte eingesetzt sind, ist von dem Leben, dem sie entnommen sind, so verschieden, daß auch nicht die Spur einer innern Identität mehr vorhanden ist, und die äußere, also das Plagiat, ist nichts anderes als die Leistung, die es bewirkt hat. Aber wahrscheinlich wird es leichter möglich sein, vor einem intellektuellen Forum mit der Begründung, daß es ja doch ein unverkennbares Zitat ist, von dem Vorwurf der Aneignung freigesprochen zu werden als ihm plausibel zu machen, daß eben diese der originale Wert ist und daß sich die Produktion hier nicht in den Worten, sondern in ihrer Einschöpfung vollzieht. Wie diese den Bestandteil der Sprache, das gegebene Wort, so kann sie auch den Bestandteil des vorhandenen Kunstwerks, der wieder Stoff wurde, betreffen. Ob sie ihn nun in eine solche gedankliche Beziehung bringt, die schon in dem bloßen Ergreifen ihr Leben und ihre Berechtigung bewährt, oder ob sie ihm wie jede Nachdichtung neue Werte abgewinnt, sie wird allemal nur dem verdächtig erscheinen, dessen Respekt vor dem Wort sich bloß der Distanz dazu verdankt und dessen Materialkennerschaft nicht weiß, worauf es ankommt und daß die Erlaubnis der Nachschöpfung ausschließlich von deren Wert und von dem Ruhm des Originals abhängt. Die Übernahme der Shakespeare-Stelle ist durch den Einfall, sie zu übernehmen, berechtigt; die Verwendung von Bibelmotiven erst durch die Entscheidung, daß sie gelungen ist – eine Entscheidung, die aber auch jedem andern Gedicht erst den Eigenwert bestimmt. Wer den Wert des Stoffes vor Nachdichtung behütet, ist zu jener Entscheidung ebenso wenig befugt wie einer, der den Unwert eines Stoffes behauptet.²⁰

Muovendo da questa concezione del plagio come forma d'arte sottoposta a un giudizio di valore, inoltre, Kraus da una parte ribatte con vigore a chi gli rimprovera plagi che non ha fatto e dall'altra simpatizza con altri scrittori – come Brecht – che hanno agito in modo simile al suo. Poco nota è una lunga e nettamente ostile recensione agli scritti krausiani apparsa sul giornale bolognese «Il Resto del Carlino» il 18 marzo 1913 (addirittura prima di quello che viene convenzionalmente considerato il termine *ab quo* della ricezione di Kraus in Italia, la pubblicazione su «Lacerba» nell'autunno del 1913 di *Una scelta di aforismi* nella traduzione di Italo Tivolato):

²⁰ Karl Kraus, *Vom Plagiat*, cit., pp. 62-63.



“È impossibile ignorarla: c'è in ogni buco di tabaccaio, spunta da tutte le tasche della gente allegra e aiuta la digestione di tutti gli impiegati degli infiniti ministeri della capitale. Diciamo che nessuno scrittore di Vienna gode la popolarità dell'uomo dalla fiaccola, ma è dir poco. Kraus è come il mezzo sigaro: qualche cosa tra l'inutile e il piacevole. Un'abitudine, un per finire e un passatempo. A lungo andare può riuscire insopportabile, ma sa frantumarsi. Si divide da se stesso in centellini. La sua rivista è sgranellata, una rivistina bijou dove non c'è mai pericolo di perdere il filo e si può sempre lasciare a domani il paragraffetto che viene. Il male più grande che gli possa capitare è di essere preso sul serio: ma gli è accaduto rare volte e se ne è sempre brillantemente vendicato. [...] Kraus è un artista dell'ozio, una pasta d'uomo gioviale per cui la filosofia è più detestabile d'un catarro intestinale, un uomo, se Dio vuole, senza principi e senza fede. La sua posizione di privilegio, a Vienna, è data dalla sua chiacchiera piacevole, che non esaurisce mai un argomento pel gusto di chiacchierare ancora”.²¹

La recensione, che Kraus riporta e commenta sul numero della rivista «Die Fackel» stampato nell'aprile dello stesso anno, contiene pesanti critiche all'autore viennese che viene raffigurato da una parte come un abile imbonitore – qualcosa «a metà tra l'inutile e il piacevole», un «artista dell'ozio» che scrive bazzecole su una «rivistina bijou» – e dall'altra come «un uomo, se Dio vuole, senza principi e senza fede». Ciononostante Kraus liquida con indifferenza l'articolo e il suo autore, limitandosi a paragonare il «Carlino» al «Kleiner Witzblatt». Ben altra reazione provoca invece il paragrafo successivo nel quale lo si accusa di plagio:

“L'interesse morale verso le cose che cadono sotto il suo scalpello critico è superficiale e fosforescente. Sul mondo degli asini e dei babbei à la prevalenza del suo ingegno aguzzo: ma preoccupazione interiore non c'è. Gran parte di quel po' di serio che è in fondo ai suoi aforismi, perfino molti dei suoi calembours sono rubati a Weininger.”

Das ist stark, bitte. Es ist ein Glück, daß wenigstens die Kalauer, die in den Jahrgängen der Fackel vor dem Auftreten Weiningers vorkamen, als Eigenbau anerkannt bleiben. Wie ich sofort nach dem Erscheinen des Buches

²¹ Karl Kraus, *Notizen*, in «Die Fackel», XV (1913), 372-373.



»Geschlecht und Charakter« zu arbeiten begann, stellt sich nunmehr heraus. Ich nahm zunächst die Aphorismen vor. Freilich gibt es in jenem Buch keine Aphorismen. Aber nur die Blindheit meiner deutschen Feinde konnte bisher übersehen, daß ich einfach die Kapitel Weiningers zerstückelt habe. Wie wäre es sonst möglich, daß sie sich entgehen ließen, was jetzt ein Italiener mit Händen greift? Man lese einmal »Sprüche und Widersprüche« oder »Pro domo et mundo« ohne Absätze herunter und man wird direkt paff sein. Mit dem Buch »Über die letzten Dinge« hat mir Weininger schon besser vorgearbeitet: es enthält Aphorismen. Was nun molti meiner calembours anlangt, die ich ihm geraubt habe, so ist dies nach dem Gesagten ohneweiters einleuchtend, wengleich der Umstand, daß die Werke Weiningers keine calembours enthalten, die Untersuchung schwieriger macht als die Feststellung. Aber da man in Bologna Weininger genau kennt, so ist anzunehmen, daß man dort auch die in Österreich und Deutschland noch nicht bekannten Werke Weiningers kennen dürfte, in denen es bekanntlich von Kalauern wimmelt. [...]

Wer bezweifelt, daß berichten lügen heißt? Aber nun sieht man, daß auch die Literaturkritik, seit sich die Zeitung ihrer bemächtigt hat, auf Gerüchten beruht. Ich soll die Explosion von Schönbrunn erfunden haben. Ich soll die Witze, die Weininger gemacht haben soll, gestohlen haben. Eher könnte ein Methangaswerk explodieren, als daß ich es erfinden würde. Und eher könnte ich es erfinden, als Weiningers Witze plagieren.²²

All'accusa di aver plagiato le opere di Otto Weininger Kraus reagisce con estrema durezza, facendo notare che gli si rimprovera di aver copiato *calembours* da un libro che non ne contiene (il riferimento è al celebre trattato *Geschlecht und Charakter*²³ del 1903). Kraus procede per paradossi. È possibile, scrive, che a Bologna si conoscano opere di Weininger che in Austria e in Germania sono ancora sconosciute, e solo la cecità dei tedeschi deve aver impedito che ci si accorgesse di quanto adesso, grazie agli italiani, è finalmente divenuto chiaro: i giochi di parole di Kraus non sono altro che testi di Weininger ridotti in frammenti.

²² *Ivi*, pp. 38-40.

²³ D'altra parte *Geschlecht und Charakter* è un libro fondamentale per Karl Kraus. Così come Weininger, anche Kraus identifica donna e sessualità ma non ne trae motivo di disprezzo.



È sufficiente leggere gli aforismi di *Pro domo et mundo* o *Sprüche und Widersprüche* tutti di seguito, *et voilà*: il lettore si troverà di fronte a una pagina di Weininger. Con un procedimento tipicamente krausiano, poi, all'argomentazione *per absurdum* che mette in luce le incongruenze logiche e le pecche linguistiche del testo altrui segue un ragionamento di più ampio respiro. Kraus osserva che, da quando la stampa ha preso possesso anche della critica letteraria, quest'ultima fonda le proprie argomentazioni su chiacchiere e dicerie: si tratta di un corollario delle teorie espresse nel noto *pamphlet* intitolato *Heine und die Folgen* (1910), dove Kraus si era scagliato contro la sovrapposizione tra letteratura e giornalismo della quale Heine costituiva un modello indiscusso.

Una ulteriore accusa di plagio viene rivolta a Kraus da Alfred Kerr. L'inimicizia tra lo scrittore viennese e il critico tedesco risale all'inizio degli anni venti: a partire dal 1921, e in particolare dopo il 1925, Kraus pubblica su «Die Fackel» scritti nei quali attribuisce a Kerr numerose poesie dai toni guerrafondai pubblicate tra il 1914 e il 1917 e firmate con lo pseudonimo *Gottlieb* (dietro questo pseudonimo si nascondono due persone una delle quali era effettivamente il critico tedesco). Kerr, che proprio in quegli anni intende affermarsi come pacifista, non soltanto contesta la veridicità delle affermazioni krausiane, ma accusa Kraus di plagio riprendendo i già citati argomenti di Alfred Ehrenstein e aggiungendovi una prova ulteriore: in una satira sul critico Ihering Kraus aveva scritto «Wenn es hohl klingt, wo ein Kopf mit einem Buch zusammenstößt, muß es dann immer das Buch gewesen sein?» senza esplicitare che la frase fosse di Lichtenberg. Kraus risponde a Kerr nel saggio *Wer glaubt ihm* (1928): quantomeno, scrive, io ho attinto direttamente dall'originale, visto che il noto *Witz* di

²³ (segue) La donna pansessuale, espressione della Bellezza, è sì diversa dall'uomo artista, espressione dello Spirito, ma ne è anche il necessario complemento: l'errore di Weininger, agli occhi di Kraus, è di usare parametri etico-intellettuali per un essere che richiede criteri estetico-edonistici. Cfr. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, W. Braumüller, Wien-Leipzig 1903 (ed. it. *Sesso e carattere*, trad. di Giulio Fenoglio, Bocca, Milano 1939); Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982 (ed. it. *Spirito e sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, trad. di Mirella Torre Einaudi, Torino 1990); Irene Fantappiè, *Accusativo assoluto. Karl Kraus, la legge e la doppia morale*, cit.



Lichtenberg suona «Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, ist das allemal im Buch?».²⁴ Dunque Kerr, nella sua invettiva, pur intendendo citare Lichtenberg non si accorge di citare proprio Kraus, rendendosi a sua volta colpevole di una attribuzione erronea di un testo letterario.²⁵ Le querele incrociate tra Kerr e Kraus non avranno conseguenze legali, ma i due torneranno ad affrontarsi pochi mesi dopo a proposito del teatro di Bertolt Brecht. È nota la polemica anti-brechtiana di Kerr: il 3 maggio 1929 il critico pubblica sul «Berliner Tageblatt» un articolo in cui giustappone testi di Gay, Villon e Kipling alla *Dreigroschenoper* e accusa Brecht di aver nascostamente citato la traduzione di Villon a opera di K. L. Ammer (pseudonimo di Karl Klammer). Così Brecht risponde a Kerr:

Eine Berliner Zeitung hat spät, aber doch noch gemerkt, daß in der Kiepenheuerschen Ausgabe der Songs zur “Dreigroschenoper” neben den Namen Villon der Name des deutschen Übersetzers Ammer fehlt, obwohl von meinen 625 Versen tatsächlich 25 mit der ausgezeichneten Übertragung Ammers identisch sind. Es wird eine Erklärung verlangt. Ich erkläre also wahrheitsgemäß, daß ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums.²⁶

Da parte sua Kraus esprimerà la propria simpatia per il presunto plagiatario nel saggio *Kerrs Enthüllung*, sostenendo che Brecht risulti, nei venticinque versi copiati dalla traduzione di Villon, in ogni caso più originale di quanto non lo sia Alfred Kerr nei suoi testi. Le argomentazioni esposte da Kraus in difesa di Brecht ricordano quelle utilizzate per controbattere alle accuse di Ehrenstein, al quale Kraus aveva dedicato una battuta nel 1920 all'interno dello scritto intitolato *Die Gefährten*: «Daß die hundert Verse der »Apokalypse«, auch wenn nicht ein Wort darin von mir wäre, dennoch von mir wären, darüber werde ich ihn vergebens belehren, so we-

²⁴ Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, a cura di Franz H. Mautner, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 2002, p. 291.

²⁵ Karl Kraus, *Wer glaubt ihm? Ich treib' aus jeder Stadt hinaus den Schuft*, in «Die Fackel», XXX (1928), 781-786, p. 26.

²⁶ Bertolt Brecht, *Eine Erklärung*, in *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, a cura di Elisabeth Hauptmann, vol. XVIII, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967, p. 100.



nig wie ich ihm begreiflich machen würde, daß ein Gedicht, das ein Expressionist schreibt, auch wenn jedes Wort von ihm ist, doch nicht von ihm ist».²⁷ Anche se tutti i cento versi della sua poesia *Apokalypse* fossero copiati da un altro testo, sarebbero comunque da attribuire a Karl Kraus; all'inverso, non è da considerarsi del suo autore la poesia di un espressionista che pure ne ha scritto ogni parola. D'altra parte, sostiene Kraus, il tentativo di far capire una cosa del genere a persone come Ehrenstein è vano.

Con la sua teoria del plagio Kraus riprende alcune istanze già presenti nel suo panorama culturale aggiungendovi però nuovi accenti. Parlando dello scrittore, Goethe aveva affermato: «Warum soll er sich scheuen, Blumen zu nehmen, wo er sie findet?».²⁸ La differenza tra queste argomentazioni e la teoria krausiana sta nel fatto che lo scrittore viennese, muovendo dalla propria concezione della lingua come “corpo”, si esprime a favore del plagio mettendo l'accento non sulla pratica in se stessa bensì sulla modificazione del testo che essa presuppone. Heine aveva scritto: «Der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt».²⁹ Anche per Kraus la bellezza della costruzione che risulta sostenuta da “colonne” altrui è *conditio sine qua non* del plagio; non si deve dimenticare però che, se in Heine queste stesse “colonne” rimangono uguali a loro stesse, la riflessione krausiana sul tema si concentra tutta sull'apporto creativo dell'autore “secondo”.

È per mettere in evidenza come i propri plagi siano frutto

²⁷ Karl Kraus, *Die Gefährten*, in «Die Fackel», XXII (1920), 552-553, p. 11.

²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Begegnungen und Gespräche*, a cura di Renate Grumach, vol. XIV, De Gruyter, Berlin 2001 (Gespräch mit Kanzler von Müller, 17.12.1824). Heine invece aveva scritto: «Der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt». Heinrich Heine, *Über die französische Bühne und andere Schriften zum Theater*, in *Sämtliche Schriften*, a cura di Klaus Briegleb, vol. III, Hanser 1976, München, p. 319.

²⁹ Heinrich Heine, *Über die französische Bühne und andere Schriften zum Theater*, in *Sämtliche Schriften*, a cura di Klaus Briegleb, vol. III, Hanser 1976, München, p. 319.



di una «originale Leistung» che Kraus si prende cura di dedicare alcune riflessioni al processo della scelta del testo da plagiare. Questo processo di scelta è esso stesso un atto creativo. La poesia *Gebet an die Sonne von Gibeon* deve molto, scrive Kraus, al Libro di Giosuè, ma oggetto di plagio non è la traduzione canonica di Lutero bensì quella di Leander van Eß. Kraus giustappone le due versioni alla propria poesia non tanto per portare alla luce l'avvenuto plagio, quanto per sottolineare che quest'ultimo deriva da una prospettiva critica e da una scelta meditata:

Da das Buch Josua gegen mein »Gebet an die Sonne von Gibeon« bis heute unbeschützt geblieben ist, mag es dankenswert sein, selbst auf jene Quelle zu verweisen, bei deren Benützung ich mich wieder weniger an Luther als an Leander van Eß gehalten habe. Die Stelle vom Geschrei ist aus den Abschnitten 5, 10, 16 und 20 des VI. Cap. bezogen. Die Gegenüberstellung soll noch nicht mein Plagiat aufzeigen, sondern nur, daß ich den Lärm von dort genommen habe, wo er lebendiger ist als im berichthaften »Feldgeschrei« und daß er dort fast schon den Dialekt meiner Verkürzung hat.

<p>(5) Und wenn man des Halljahrs Horn bläset, und tönert, daß ihr die Posaunen höret, so soll das ganze Volk ein großes Feldgeschrei machen; so werden der Stadt Mauern umfallen, und das Volk soll hinein fallen, ein Jeglicher stracks vor sich.</p>	<p>Und es soll geschehen, wann man das Jobelhorn bläst, wann ihr den Schall der Trompete höret; so soll das ganze Volk ein großes Geschrei erheben; dann wird die Mauer der Stadt umstürzen an ihrer Stelle; und das Volk soll hinaufsteigen, Jeder vor sich hin.</p>
<p>(10) Josua aber gebot dem Volk, und sprach: Ihr sollt kein Feldgeschrei machen, noch eure Stimme hören lassen, noch ein Wort aus eurem Munde gehen, bis auf den Tag, wann ich zu euch sagen werde: Machet ein Feldgeschrei; so machet dann ein Feldgeschrei.</p>	<p>Und dem Volke gebot Josua, und sprach: Ihr sollet kein Geschrei erheben und nicht hören lassen eure Stimme; kein Wort soll aus eurem Munde gehen, bis zu dem Tage, wo ich euch sagen werde: Erhebet Geschrei! dann erhebet Geschrei.</p>



<p>(16) Und am siebenten Mal, da die Priester die Posaunen bliesen, sprach Josua zum Volk: Machet ein Feldgeschrei, denn der Herr hat euch die Stadt gegeben.</p>	<p>Und es geschah beim siebenten Male, wie die Priester in die Trompeten stießen, da sprach Josua zu dem Volke: Erhebet Geschrei! denn der Herr hat euch die Stadt gegeben.</p>
<p>(20) Da machte das Volk ein Feldgeschrei, und bliesen die Posaunen. Denn als das Volk den Hall der Posaunen hörte, machte es ein großes Feldgeschrei. Und die Mauern fielen um, und das Volk erstieg die Stadt, ein Jeglicher stracks vor sich. Also gewannen sie die Stadt.</p>	<p>Da erhob das Volk Geschrei, und man stieß in die Trompeten. Und es geschah, wie das Volk den Schall der Trompeten hörte, erhob es ein großes Geschrei; und es fiel die Mauer auf ihrer Stelle; und das Volk stieg hinauf in die Stadt, ein Jeder vor sich hin, und sie nahmen die Stadt ein.</p>

Das Geschrei ist in die folgenden Strophen übernommen:

Und der eifrige Gott, welcher am siebenten Tag der Zerstörung nicht ruht, hieß sie vollenden, bis sie der besiegten Welt den Fuß auf den Nacken gesetzt und ein Geschrei erheben gedurft.

Denn es ward ihnen gesagt, nicht zu erheben so lang Geschrei, bis ihnen gesagt, daß sie erheben Geschrei, dieses hielten sie ein, dann aber gingen sie hin, Geschrei zu erheben wie ihnen gesagt.³⁰

Che negli scritti krausiani il concetto di plagio sia un necessario complemento di quello di citazione lo si evince anche dal fatto che la citazione di per se stessa, per lo scrittore viennese, non ha necessariamente valore, anzi è spesso strumento della trasformazione delle «Ideen» in «Phrasen». In occasione dei festeggiamenti schilleriani

³⁰ Karl Kraus, *Vom Plagiat*, cit., pp. 65-66.



del 1909 Kraus scrive una invettiva contro coloro che utilizzano citazioni di un autore come sostegno alle proprie banalità. L'idea muore nella frase fatta, ovvero l'idea muore se il processo della citazione non modifica il proprio oggetto bensì lo rende mera decorazione. Risuona qui l'eco della polemica krausiana contro l'ornamento espressa sia nelle satire contro le ricche scenografie di Reinhardt sia negli scritti a supporto dell'amico architetto Adolf Loos, autore di *Ornament und Verbrechen*. In *Vom Plagiat* Kraus scrive che se il suo plagio da Shakespeare non comportasse una variazione esso sarebbe solo l'appropriazione indebita di uno «Schmuckstück»;³¹ allo stesso modo in *Schrecken der Unsterblichkeit* afferma che solo quando Schiller in Germania smetterà di svolgere la funzione di una decorazione per la stufa potrà tornare davvero nella sua patria con tutto il suo potenziale rivoluzionario.

Wie sagt doch Schiller ...« Alle jene, die so anfangen, wenn sie zur Quelle ihre Banalität führen wollen, müssen erst vom Schauplatz des deutschen Geisteslebens weggeputzt werden, ehe wir uns überhaupt wieder in ein Verhältnis zu Schiller setzen lassen. Was sie an ihm anbetungswürdig finden, sind Ideen, die als Phrasen gestorben sind, wenn sie nicht als Phrasen geboren wurden. Wenn seines Geistes Blut in ihnen lebte, so gerann es und taugte nicht zum Lebenssaft nachkommender Geister. Von einer Gebärde der Verzückerung, die wir als Erbe bewahren, würde unsere Kultur auf die Dauer ein klägliches Dasein führen. Was die Schillerfeierler der Jugend einimpfen wollen, kann in Wahrheit nicht das sein, was wir ihm zu danken haben. Schlimm stünde es um Deutschland, wenn wir mit diesem Schutt einer zu den Sternen emporgerecten Voraussetzungslosigkeit, wenn wir mit den Trümmern dieser baufälligen Wolkenkratzer der Empfindung durch die Jahrhunderte wirtschaften wollten. Wenn nur erst Schiller als Ofenschmuck des deutschen Heims entfernt ist, kann er noch als Revolutionär in das deutsche Heim zurückkehren.»³²

Il plagio in Kraus è dunque un'arte del “dire di seconda mano” che non significa soltanto dire una seconda volta: traslato e iscritto nella pagina krausiana, il testo altrui acquisisce nuovo significato e nuova vita. L'opera letteraria di Kraus è sotto questo punto di vista

³¹ *Ivi*, p. 61.

³² Karl Kraus, *Schrecken der Unsterblichkeit*, in «Die Fackel» XI (1909), 291, p. 24.



un perfetto corrispettivo dei suoi quaderni conservati a Vienna: il frammento può essere cancellato con un tratto di penna oppure può essere ripetuto, citato, plagiato, e così facendo riportato alla luce diverso ma uguale a se stesso. Tutto, in Kraus, si gioca all'interno della dinamica tra distruzione e rinascita, entrambe sottoposte alla funzione di giudice assunta dall'autore. In effetti Kraus istituisce un “tribunale della parola” che, a seconda dei casi, cancella o ripete il testo per condannarlo o salvarlo. Per tale *Allmensch* e *Unmensch*,³³ la scrittura è una pratica del giudicare; d'altra parte, scriveva Benjamin, «Man versteht nichts von diesem Manne, solange man nicht erkennt, daß mit Notwendigkeit alles, ausnahmslos alles, Sprache und Sache, für ihn sich in der Sphäre des Rechts abspielt.»³⁴ Tribunale e diritto: l'apocalisse tanto spesso invocata, infatti, porta alla catarsi solo se implica assoluzione o condanna, e cioè quella pratica del giudicare che, nella sua produzione letteraria, si esprime anche per mezzo del plagio.

³³ Cfr. *ibidem*.

³⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 342.