ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di otto fascicoli.

XVIII, 2 1975

STUDI TEDESCHI

a cura di L. Zagari e M. Freschi

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

RECENSIONI

AION

SEZIONE GERMANICA

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVIII, 2

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1975

ARTICOLI E SAGGI

FAUST E LA VIGNA DI NABOTH. 'RISPECCHIAMENTO' ALLEGORICO O IMMAGINE COME CATEGORIALITÀ STORICA? *

Auch hier geschieht was längst geschah,
Denn Naboths Weinberg war schon da. (*Regum* I, 21)

Lukács, Faust, Filemone e Bauci

Sarebbe più che sufficiente un solo particolare per ravvisare nella posizione attuale che compete a Lukács nella cultura letteraria italiana un *pendant* di quella che, ancora a metà del secolo, era occupata da Benedetto Croce: ormai da qualche anno sembra che non ci si senta più a proprio agio se non si esibiscono, bene in ordine e il più spesso possibile, le proprie carte di superatori di Lukács, specialmente di quello degli anni trenta e quaranta. Del resto, come già nel caso di Croce, le critiche risultano sovente fondate: tanto fondate, anzi, da lasciarsi ridurre anche troppo facilmente alle formule di un praticabile catechismo. Giusto è, non v'è dubbio, rimproverare a Lukács una seconda intenzione normativa celata sotto tanti dei suoi giudizi, dai quali è infatti agevole dedurre la precettistica di una sorta di classicismo realistico, se per classicismo intendiamo prima di tutto l'assolutizzazione di un determinato modello. Giusto è il notare come in Lukács il rigore delle analisi tenda a degenerare nella rigidità di una dialettica hegelianamente aprioristica, in cui spesso si confondono i confini fra il realismo come scelta di poetica militante (e di gusto) e il realismo come categoria filosofica (rispecchiamento e

* Il presente lavoro, destinato alla miscellanea di studi in onore di Vittorio Santoli, viene qui pubblicato in anteprima per gentile concessione dell'editore Mario Bulzoni di Roma. Il lavoro è stato completato nell'agosto 1974.

tipicizzazione dei nodi dialettici nascosti nella struttura reale e sociale). Giusto, certo, ma ormai poco produttivo perché, almeno nel campo della letteratura tedesca, già tutto o quasi è stato detto sulle deformazioni storiografiche che da quelle posizioni unilaterali conseguono: e pensiamo soprattutto all'elevazione della « Klassik » goethiano-schilleriana a modello culturale, alla complementare liquidazione del romanticismo ricondotto (o meglio ridotto) alla sua genesi reazionaria, all'ostilità verso scrittori del Novecento cui spesso è toccato di vedersi invitati a tornare a scuola, magari dai grandi realisti borghesi dell'Ottocento [1].

È facile però individuare altri settori in cui l'impostazione lukácsiana risulta non solo più agguerrita ma, soprattutto, dotata di un ben più ampio respiro storiografico e che forse non sono stati ancora tutti adeguatamente riproposti alla discussione nell'ambito di un ripensamento dell'opera critica del filosofo ungherese. È proprio su uno di questi punti che intendiamo concentrare qui l'attenzione, per motivi che per altro finiranno forse col risultare anche più decisamente polemici: a noi sembra infatti che solo misurandoci con tali più consistenti riuscite della riflessione lukácsiana potremo assicurarci le basi per riporre fruttuosamente in questione tutto il suo approccio alla storia della letteratura tedesca e la sua stessa impostazione ideologica [2].

[1] Ci limiteremo a segnalare, per i diversi centri problematici citati nel testo, alcuni contributi della germanistica italiana che, pur nella disparità degli orientamenti, hanno variamente contribuito a quella prima revisione dell'impostazione lukácsiana che nel testo consideriamo più o meno conclusa: G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1969; C. Magris, *Tre saggi su Hoffmann*, Milano-Varese 1969; L. Zagari, *'Paradiso' artificiale e 'sguardo elegiaco sui flutti'. La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del romanticismo*, Roma 1971; M. Marianelli, introduzione a Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, Bari 1967; di P. Chiarini, fra l'altro, *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari 1970²; di F. Masini, fra l'altro, *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, Bari 1973, nonché gran parte degli scritti più recenti di C. Cases.

[2] Non è qui possibile, né opportuno, addentrarsi nella vastissima bibliografia critica su Lukács. Per un primo orientamento

Partiremo, nell'analisi del blocco iniziale delle scene del V atto del *II Faust*, dalle parole stesse di Lukács:

> O si prenda l'episodio di Filemone e Bauci. Vi troviamo tutti i motivi e tutte le determinazioni essenziali dell'espansione capitalistica, dell'assalto del capitalismo che distrugge l'idillio precapitalistico, ed essi sono sviluppati umanamente, moralmente e poeticamente, senza nessuna attenuazione; e d'altra parte: non è rappresentata la passione e la colpa di un singolo uomo ma la linea monumentale di una grande necessità storica [3].

L'imprenditore capitalistico dell'inizio dell'Ottocento — questa è la conclusione di Lukács — viene rappresentato da Goethe nella sua capacità creativa (le terre che Faust strappa al mare) ma anche nella logica demoniaca che gli

è da tener presente la ben documentata *Introduzione a Lukács* di G. Bedeschi (Bari 1970), che critica l'estetica lukácsiana da un punto di vista essenzialmente razionalistico.

[3] G. Lukács, *Fauststudien, V*, in G. L., *Werke*, vol. VI, Neuwied 1965, pp. 601-21 qui pp. 618-19. Citiamo dalla trad. it. *Goethe e il suo tempo*, a cura di E. Burich, Milano 1949, p. 349. In Italia C. Cases nella sua introduzione alla trad. del *Faust* curata da B. Allason (Torino 1965) non si sofferma in particolare sulle scene iniziali del V atto ma discute nitidamente i fondamentali problemi dell'« uomo dei tempi nuovi », del pericolo che lo 'Streben' si riduca a « puro struggimento interiore », della irrinunciabilità della magia e dell'elemento diabolico pur nella coscienza (che non poteva per Goethe realizzarsi in una prospettiva storica) che « la via dell'umanità nonostante le contraddizioni di cui è pavimentata è la via giusta » (pp. LXVI-LXXV). In Baioni il supporto lukácsiano viene utilizzato per un'interpretazione più problematica dei tentativi goethiani di esorcizzare esteticamente e religiosamente il demonismo dell'evoluzione moderna, di cui vengono ricostruiti con la consueta finezza i nuclei figurativi in cui tali tentativi si raddensano, nel *Faust* e nei *Wanderjahre* (*op. cit.*, qui in particolare pp. 321-23). Ricordiamo infine che la problematica anti- o comunque post-lukácsiana che anima un libro complesso come *Critica del gusto* di G. della Volpe (Milano 1960, 1971⁴) non risulta sufficiente a liberare il capitolo faustiano (pp. 28-35) dall'idolo convenzionale di quello che della Volpe chiama ancora il « linguaggio dell'umanesimo naturalista e laico, panteista per intenderci, sviluppatosi dall'umanesimo libertario e inquieto dello *Sturm-und-Drang* ».

è connaturata (la creazione è frutto del lavoro degli schiavi e della rapina). Il mondo nuovo viene sì costruito, ma a prezzo della morte di Filemone e Bauci e cioè della distruzione del mondo patriarcale precapitalistico e dei suoi valori idillici. Vero è che non è possibile individuare un momento in cui Faust abbia esplicitamente richiesto l'incendio della capanna o la morte dei suoi due vecchi abitatori: ma questa circostanza serve solo a rendere più freddamente oggettivo il legame fra quella creazione e la distruzione che ne consegue. Certo, nelle ultime battute visionarie che precedono la morte (*Großer Vorhof des Palasts*), Faust tenterà di esorcizzare il carattere magico-demoniaco della propria opera, ma questa umanizzazione sarà proponibile solo nei termini mitologici di un'utopia per l'appunto visionaria.

L'interesse vero dell'interpretazione lukácsiana non sta però tanto in questo sforzo di isolare i nodi dialettici dello sviluppo reale che Goethe ha colto e rispecchiato in queste scene, quanto nel fatto che lo studioso si è posto chiaramente l'ulteriore problema della forma drammatica in cui quel rispecchiamento era per Goethe storicamente realizzabile. Goethe, ultimo e supremo rappresentante della « Kunstperiode », non poteva certo far ricorso al realismo analitico di uno Stendhal o di un Balzac: l'arretratezza della situazione tedesca non gli avrebbe concesso di scorgere i contorni precisi di una soluzione concreta delle contraddizioni che pur si manifestavano a livello intuitivo. Che Goethe si tenesse lontano dalla « prosa » del romanzo realistico era premessa essenziale per lo sviluppo del suo più profondo realismo: solo rimanendo fedele a un ideale di pura bellezza come principio orientativo della propria costruzione gli fu possibile rappresentare il viluppo epico-drammatico di quelle contraddizioni. Ciò comportò la loro trasposizione allegorica, il che già di per sé escludeva la possibilità di prospettare un eventuale superamento finale delle contraddizioni in forme diverse da quelle utopico-mitiche. Ma proprio gli infelici tentativi della nuova generazione in direzione immediatamente realistica e programmaticamente progressista provano *e contrariis* quanto più intimamente

adeguate alla realtà effettiva della società tedesca fossero le forme in apparenza superate di questo tardissimo Goethe.

Ci siamo soffermati su questa ricostruzione dell'interpretazione lukácsiana proprio per sottolineare che essa non può in nessun caso venir liquidata frettolosamente come non pertinente e non produttiva. È solo sulla base di questo riconoscimento che risulta costruttivo ridiscutere in maniera dettagliata le basi stesse del discorso critico di Lukács.

Il primo punto che ci sembra richiedere da parte nostra quest'opera insieme di vaglio e di ulteriore scandaglio investe il rapporto fra Goethe e il realismo francese, un rapporto, come si è visto, di differenziazione dialettica. Discutibili ci sembrano sia le premesse di fatto che le conseguenze interpretative che Lukács ne ricava, qui e più ampiamente altrove[4]. È poi sicuro che la figura, per esempio, di un Grandet sia veramente meno ' allegorica ' (e anzi costruita secondo le leggi di un monocromatismo così sovraccarico da non potersi spiegare con le semplici esigenze della tipizzazione) di quel Mefistofele che in vesti cinque-seicentesche si compiace di teorizzare e praticare una ' moderna ' concezione del commercio come pirateria? E se questo vecchissimo Faust come moderno imprenditore è ritratto in forme che indubbiamente tutto sono fuorché realisticamente analitiche, che cosa ci autorizza a vedere in un Julien Sorel un caso esemplare di un siffatto realismo analitico? Certo la parabola dell'arrivista Julien risulta amorale solo perché vi è coinvolto lui che non è un figlio dell'*establishment*: solo per questo egli è costretto a giocare le sue carte sulla propria pelle di plebeo il quale non è in grado di elaborare dei propri valori alternativi e non può che tentare di inserirsi surrettiziamente nell'ambito dei valori elaborati dai suoi stessi ' padroni '. Pure, il fascino ancor oggi splendidamente provocatorio e non davvero soltanto archeologico della secca prosa stendhaliana è ben lontano dall'esaurirsi nella sicurezza con cui vi è colto e rispecchiato il ' tipo ' di un dato fenomeno sociale. Semmai quel fascino (e cioè poi la pregnanza comunicativa) è da ricondurre proprio alla disinvoltura con

[4] G. Lukács, *Werke* cit., vol. VI, 1965.

cui tale analisi è gettata lì come ovvio supporto di un gioco psicologico incalzante e insieme così perfettamente calibrato da suscitare in definitiva, anche nel lettore moderno, assai più fremente sconcerto che non dialettica adesione.

Ma al di là di queste riserve di lettura a noi sembrano decisive — e da respingere — le conseguenze di fondo di una tale contrapposizione fra Goethe e i realisti francesi. In sostanza, se l'esperienza di Goethe si regge solo grazie alla prodigalità con cui nel Faust vengono profuse soluzioni allegorico-formali che vanno giudicate quali ripieghi (geniali, senza dubbio, ma pur sempre ripieghi), se quello goethiano è sì l'unico modo allora storicamente possibile di cogliere uno sviluppo storico-sociale arretrato e contraddittorio ma rimane — per ciò stesso — una esperienza intimamente contraddittoria e soprattutto irripetibile, se tutto ciò è vero, allora sarà difficile sfuggire a una precisa conseguenza storiografica: la vera via maestra dello sviluppo sarà, in assoluto, l'altra, quella della società francese e della sua letteratura realistica in cui risulta concepibile un massimo di capacità tipizzante, di rispecchiamento della realtà relativamente immediato. Già Brecht notava che « il carattere formalistico della teoria del realismo si manifesta anche nel fatto che essa [...] si basa esclusivamente sulla forma di pochi romanzi borghesi del secolo scorso [...] » canonizzati ed elevati a modello [5]. Questa canonizzazione precettistica del realismo analitico francese (e in effetti, secondo Lukács, anche inglese e, entro certi limiti, russo) non solo restringe in maniera soffocante la varietà di sviluppi delle moderne società europee, subordinati tutti in maniera più o meno esplicita a quella che viene presentata come via

[5] B. Brecht, *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*, in B. B., *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt am Main 1967, p. 108. Citiamo dalla trad. it. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di B. Zagari, Torino 1973, p. 178. Sul dibattito Brecht-Lukács cfr. H. Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, Neuwied und Berlin 1971 (trad. it. di G. Backhaus, Bari 1974, col titolo *Teoria marxista della letteratura*; essenziali informazioni bibliografiche alle pp. 4-5), oltre che lo scritto di P. Chiarini cit. a n. 1.

maestra, ma soffoca il giudizio sulle diverse opere letterarie. Anche nel caso delle scene in esame, in fondo Goethe viene ' assolto ' solo nella misura in cui, nonostante tutto, le forme allegoriche prescelte dal poeta (quelle forme che il poeta d o v e v a scegliere) consentono comunque un certo rispecchiamento delle contraddizioni dello sviluppo imprenditoriale moderno. Sicché la capacità di ' Aussage ' e la forma in cui ciò avviene (può, deve avvenire) vengono sì accostate l'una all'altra ma come addendi di una somma meccanica e non viste come elementi della creazione di un ' mito culturale ' [6], la cui validità venga misurata in prospettiva, per la sua capacità di porsi esso stesso come fatto nuovo nella realtà storica. E non è forse un caso se Lukács è costretto poi, dalla stessa logica interna della sua posizione, a restituire a questo Goethe ciò che gli ha tolto a livello di centralità ' europea ' della sua esperienza poetica, sotto forma di lodi della genialità impareggiabile con cui avrebbe saputo far di necessità virtù, lodi che, certo involontariamente, hanno un sapore quasi irrazionalistico.

La capanna, il giardino e la legge faustiana del baratto

Una più equa considerazione dovrà invece cercare di affrontare il testo così come esso si presenta a noi oggi, per individuare le categorie in cui si concreta e si sostanzia il mito culturale che anima queste scene [7]. Solo su questa base sarà possibile chiedersi quale sia la loro ' Aussage ' storica e insieme in che senso una simile ' Aussage ' sia con-

[6] Per una prima illustrazione di questo concetto, cui avremo occasione di far ricorso più volte, ci permettiamo di rinviare al nostro contributo *Ancora su Hölderlin e la rivoluzione francese*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Germanica », XVI (1973), n. 1, pp. 211-233, in particolare pp. 223-25.

[7] Le citazioni dal *Faust* sono tratte da *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden (HA), vol. III, a cura di E. Trunz, 1962² (ora anche München 1972), mentre le traduzioni sono tratte dall'edizione di F. Fortini, Milano 1970, d'ora in poi indicata con la sigla F.

cepibile e, soprattutto, recepibile da un lettore moderno. Sarà quindi necessario partire dal più semplice e cioè non, astrattamente e in maniera già pre-giudicata, dal contrasto fra mondo imprenditoriale e idillio pre-capitalistico ma — inizialmente — dalla semplice contrapposizione di due nuclei ideologico-figurativi: la capanna di Filemone e Bauci e il palazzo di Faust con il suo ' Ziergarten '.

E ciò che in prima istanza risulta è appunto il fatto di questa contrapposizione che è, essa, a definire i due nuclei ideologico-figurativi, non solo in quanto tali, ma proprio nei contenuti della loro peculiarità. Essa si rivela infatti costruita non solo secondo il principio dell'antitesi fra l'uno e l'altro nucleo ma anche secondo una più profonda e a tutta prima misteriosa contraddittorietà all'interno di ciascuno di essi. Ci riferiamo, in prima approssimazione, a ciò che è già stato osservato da numerosi critici, soprattutto da Emrich [8]. Il mondo di Faust si presenta con una duplice, dissonante connotazione. Esso, certo, è un mondo aperto: la lotta col mare evoca distese sterminate di acque e di terre emergenti, schiere infinite di lavoratori, così come la stessa pirateria suggerisce ulteriori figurazioni di uomini e di spazi aperti all'infinito. Sicché questa scenografia dell'aperto, di ciò che è frutto della mano dell'uomo, sembra disporsi spontaneamente come categoria figurativa di ciò che storicamente si fa, nella spregiudicata, aspra pienezza di una creatività *in fieri* che proprio grazie alla sua apertura può riassorbire in sé sia la ricchezza delle conquiste umane sia la crudeltà delle umane colpe.

Sta però di fatto che noi vediamo Faust in uno ' Ziergarten ', un giardino di piacere che si configura come ciò che per eccellenza è chiuso, raccolto [9]. E, trasportata nelle

[8] W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Bonn 1957², p. 392 ss. Conviene per altro ricordare che tutta la pur fondamentale interpretazione di Emrich si basa su una discutibile contrapposizione fra « un'attività civilizzatrice legata alla preoccupazione » e l'« ' azione ' libera, legata solo all'istante » (p. 394 e *passim*).

[9] È qui appena il caso di ricordare che la figurazione del giardino, in particolare in contrapposizione a una ' natura ' aperta e

dimensioni ideologiche della macrostoria, cos'altro è la diga — frutto supremo del lavoro di Faust — se non la figurazione assolutizzata, appunto, di una chiusura protettrice di ciò che è situato al suo riparo?

Che non si tratti di particolari accidentali, sprovvisti di specifica valenza ideologica, risulta dai termini insistitamente spaziali in cui si concreta la brama, apparentemente immotivata, di Faust, che non riesce a rinunziare al possesso della misera capanna posta ai margini di quel suo mondo, aperto e chiuso insieme. Faust d e v e eliminare la capanna perché la sua presenza troppo rudemente sottolinea proprio il carattere limitato e in fondo chiuso di quel mondo che il suo possessore vorrebbe poter chiamare infinito. Quella di Faust non è quindi la brama dell'accumulazione pura che, divenuta fine a se stessa, può divenire la morbosità propria del moderno imprenditore e per esempio del balzacchiano Grandet: al contrario è il terrore di sentirsi racchiuso e costretto in un mondo che, per quanto vasto, ha in sé la condanna di trasformarsi continuamente nella chiostra serrata del « maledetto " qui " » (11233).

Con contraddizione uguale e contraria, quello che appare per definizione il mondo di ciò che è circoscritto e chiuso in sé, la capanna di Filemone e Bauci, viene rappresentato come posto in una *Offene Gegend*, in un'aperta campagna. Essa è ' natura ' ma prima di tutto proprio nel senso che è esclusa dalla chiusura, dalla protezione della diga, riservata solo alle terre artificialmente ' create ' dall'uomo. Più volte, nella prima scena, viene rievocata la violenza della tempesta e del resto l'andamento dell'azione confermerà anche troppo presto che la capanna è aperta all'irruzione dei primi bravacci di passaggio. Più esattamente diremo che il mondo di Filemone e Bauci si costituisce sì in idillio (e cioè in chiusura), ma solo come effetto della contrapposizione a un mondo diverso e che è solo

selvaggia (o anche semplicemente selvatica) costituisce una delle costanti nel gusto dell'epoca e in particolare è fondamentale per il tardo Goethe, almeno dalla *Pandora* e dalle *Wahlverwandtschaften* e fino alla *Novelle*.

quest'ultimo, con la sua minacciosa presenza massicciamente ' storica ', a isolarlo, appunto, dalla storia, nella fissità del mito edenico, per definizione preistorico.

In questo contesto occorre riprendere e sviluppare ancora un'altra osservazione di numerosi studiosi [10]: in effetti è proprio questo mondo ' naturale ', posto ai margini della storia, a risultare saturo di passato mentre quello di Faust, che nella storia sembra immerso, anzi sembra identificarsi con la storicità vista nel suo momento dinamico e creatore, finisce col rivelarsi non già moderno ma piuttosto poveramente ' nuovo ' e cioè privo di radici. Non a caso sarà Linceo, la vedetta che rappresenta insieme il cronista di questo mondo ' nuovo ', nel momento in cui questa sedicente storia nuova avrà distrutto l'idillio cosiddetto astorico, a metterne in rilievo e a piangerne l'ormai distrutta storicità, grondante di passato:

> Was sich sonst dem Blick empfohlen,
> Mit Jahrhunderten ist hin (11336-7) [11].

In realtà quella di Filemone e Bauci può chiamarsi astoricità solo nel senso che in essa la storicità è divenuta una così intima, così filtrata condizione di fatto da trasformarsi in acquisita ma ormai scontata ' naturalità '. La paradossale ricchezza della rappresentazione sta proprio nel fatto che all'inverso (ma simmetricamente) la terra faustiana strappata al mare si può chiamare ' storica ' soltanto ove da questa denominazione si elimini ogni profondità di prospettive temporali e di sedimentazioni, considerando la storia solo come atto del farsi. Non per nulla è stato possibile identificare in essa una concreta raffigurazione del goethiano mito dell'America come terra del nuovo inizio assoluto [12].

---

[10] Cfr. per es. P. Citati, *Goethe*, Milano 1970, p. 465.

[11] F.: « Quel che una volta fu grato allo sguardo / coi suoi secoli sparì ».

[12] P. Citati, *op. cit.*, p. 463. Già H. Rehder (*Das Symbol der Hütte bei Goethe*, in « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte » [DVj], XV (1937), pp. 403-423, qui p. 419) notava giustamente che il superamento della figura-

E non per nulla proprio questa terra faustiana si rivela in definitiva — posta a contatto e a contrasto con la naturalizzata storicità di Filemone e Bauci — quale semplice barbarie. Solo sulla base di questa minuziosa analisi del costituirsi figurativo dei due mondi in contrasto ha senso avanzarsi di un altro tratto verso il nucleo del problema rappresentativo-ideologico e chiedersi come poi si concreti tale contatto-contrasto e come da questa modalità venga ridefinita in maniera forse inattesa la valenza di tutta la rappresentazione e del mito culturale che la costituisce. Non ci riferiamo qui alle modalità singolarmente indirette e pure incalzanti in cui ciò avviene (anche se questo è un elemento essenziale su cui torneremo più avanti): in primo piano è per noi ora il tentativo faustiano di stabilire una comunicazione fra quei due mondi che pure si erano costituiti come tali proprio sul riconosciuto presupposto della loro incomunicabilità — un tentativo destinato non solo a fallire ma a tramutarsi in uno scontro mortale.

Faust tenta, assurdamente, di unificare i due mondi imponendo al primo — quello dell'idillio — la legge del secondo, quello del commercio. È vero che *post festum* Faust rivendicherà il carattere umano, non impositorio del suo tentativo: « Tausch wollt ich, wollte keinen Raub » (11371) [13], rimprovererà agli esecutori dei suoi ordini che hanno fatto del forzato trasferimento dei due vecchi l'occasione di uno sterminio spietato. Ma in realtà la violenza più disumana non è questa di Mefistofele e dei tre ribaldi ma proprio il « Tausch », il baratto così come lo aveva concepito Faust

---

zione della capanna è connesso nei *Wanderjahre* con la riduzione del reale alla monodimensionalità del presente (p. es. nel l. I, cap. IV: « Nun aber gehörte zu den sonderbaren Verpflichtungen der Entsagenden auch die: daß sie, zusammentreffend, weder vom Vergangenen noch Künftigen sprechen durften, nur das Gegenwärtige sollte sie beschäftigen »). Arbitraria è però l'affermazione che nel V atto del *Faust* « die einzelne Hütte » verrebbe condannata « wo sie der Organisation des Gemeinwesens im Wege steht »: una formulazione che nella Germania del 1937 non poteva che avere un suono estremamente sinistro!

[13] F.: « Volevo scambio io, non rapina! ».

fin dall'inizio. Esso comporta la commercializzazione di un bene che per la mitica coppia è un paradiso e cioè una dimensione inalienabile della propria umanità che non è dato monetizzare. « Das schöne Gütchen kennst du ja, / Das ich den Alten ausersah » (11276-77) [14]: Faust si sforza di calcolare con generosità un bene economico che sia un equivalente della capanna, la quale però per ciò stesso decade a bene barattabile. Che poi la logica del baratto si capovolga ben presto nella logica dell'aperta violenza distruttiva non è fatto casuale o che possa restringersi all'ambito ideologico-figurativo di un Mefistofele o dei tre bravacci (che del resto — e lo vedremo più avanti — rientrano largamente nella sfera d'attrazione del sistema figurativo faustiano). In effetti incendio e morte costituiscono, più che un capovolgimento, il coerente anche se non voluto coronamento della prima, arbitraria imposizione della legge del baratto che trova il suo più che naturale complemento nell'altra, enunciata da Mefistofele, travestito da commerciante-pirata atlantico: « Man fragt ums Was, und nicht ums Wie » (11185) [15]. Vero è che Faust non enunzia in prima persona questa seconda legge e anzi chiede, possiamo dire, un « Wie » più dolce, basato piuttosto sul convincimento e sulla convenienza. Qui però scatta — e vedremo a suo tempo in quali inaudite modalità rappresentative — una tagliente logica drammatica che svela l'ipocrisia di questo tentativo di scindere le responsabilità. In un mondo veramente umano « Wie » e « Was » dovrebbero costituire un'unità dialettica, anzi il « Wie » non dovrebbe essere che il modo di manifestarsi del « Was », ma in un mondo disumanizzato e alienato è puerile o ipocrita ignorare la loro effettiva divisione. Del resto Faust, pur non parlando di violenza, in sostanza non lascia sussistere alcun dubbio sulla ostinata volontà di raggiungere c o m u n q u e quel « Was »:

[14] F.: « Lo conosci, il campicello / che ho destinato a quei vecchi ».

[15] F.: « Pensi al *che cosa*, non al *come* ».

Wie schaff' ich mir es vom Gemüte!
Das Glöcklein läutet, und ich wüte.
[. . .]
So geht und schafft sie mir zur Seite! —
(11257-8; 11275) [16]

La violenza della brama è sottolineata dal ritorno dello stesso brutale verbo *schaffen* e dalla riduzione non meno brutale di tutto il processo a due manifestazioni viste nella loro contingente fisicità e paratatticamente accostate l'una all'altra (« Das Glöcklein läutet und ich wüte »).

Ciò che risulta in definitiva ben chiaro è che l'unico « Wie » realisticamente ipotizzabile rimane quello additato da Mefistofele. La pretesa di Faust di gettare un ponte fra i due mondi senza però rinunziare alla logica esclusiva del proprio (quell'alienazione del « Wie » e del « Was » che viene, sebbene tacitamente, confermata) non può che fallire. Lo scontro e la distruzione sono dovuti, in ultima istanza, all'impossibilità di creare fra i due mondi una circolazione che sia magari drammatica ma non fittizia. In definitiva la vera violenza viene compiuta da Faust nel momento in cui, avvertendo il mondo di Filemone e Bauci come irriducibilmente estraneo al proprio, lo circoscrive separandolo da esso e lo suggella in quella sua natura idillica che è lui stesso a imporgli. Solo in quel momento il mondo della capanna viene costretto ai margini della realtà più vera e incisiva, con la quale può tornare in contatto soltanto nel momento in cui essa la distrugge. Con dissonanza stilistica tipica del vecchio Goethe, la più profonda (e più cinica) morale del dramma è tratta, alla fine della scena *Tiefe Nacht* (segue soltanto ancora la battuta monologica di Faust che serve da trapasso a *Mitternacht*, la scena della Cura), da un non meglio identificato *Chorus*:

Das alte Wort, das Wort erschallt:
Gehorche willig der Gewalt!

[16] F.: « Come fare a liberarmene la mente! / Squilla la piccola campana, e io smanio »; [. . .] « Allora andate e levatemeli di mezzo [. . .] ».

Und bist du kühn und hältst du Stich,
So wage Haus und Hof und - dich. (11374-7) [17]

Questi versetti con la loro calcolatissima, dissacrante caduta da ogni tensione tragica (è davvero possibile riconoscere in questa pavida e qualunquistica gentarella i tre biblici ribaldi di poco prima?) sanciscono l'impossibilità di uscire, sia pure a livello individuale, da quella colossale, statica antitesi. L'episodio (non certo l'intero *Faust*) si chiude con questa efficacissima dissacrazione della pretesa — su cui avremo occasione di tornare — di trasformare la staticità della situazione tragica nella dinamica di un dramma pieno.

Il ritorno all'archetipo e il rifiuto del nuovo

Già a questo punto della nostra ricostruzione risulterà evidente che l'allegorizzazione dominante in queste scene, ben lungi dal costituire un limite o comunque un pur felice *accidens* di quel messaggio, rappresenta il momento stesso in cui motivi e temi si costituiscono concretamente come elementi strutturanti e come tali acquisiscono storicità e forza di significato.

Per sviluppare il discorso è però ora necessario vedere più da vicino in che cosa consista in effetti questa forma allegorica. Felice è il richiamo di Lukács all'esperienza della *Pandora* e dei *Maskenzüge* scritti da Goethe per la società cortigiana di Weimar: e del resto si tratta di un richiamo canonico. Pure, proprio nel caso in esame, più delle affinità risultano decisive le differenze, non solo rispetto alla grande allegoria ' dialettica ' degli anni schilleriani (quella che ha portato alla costruzione delle decisive scene ideologiche senza le quali sarebbe stato impossibile il compimento della prima parte della tragedia), ma anche rispetto alla ' parodia ' cifrata, genialmente dispersiva e insieme ermetica-

[17] F.: « La parola risuona, l'antica parola: / cedi di tua volontà alla violenza! / Se hai il coraggio, se fai resistenza / rischia allora la casa, il tuo bene e - te stesso ».

mente laconica, del I e del II atto della seconda parte. A noi sembra essenziale riconoscere che la tragica anche se pluristratificata concentrazione di questo blocco iniziale del V atto (radicalmente diverso anche e soprattutto dal finale del poema) ci costringe ad affrontare il problema con strumenti sostanzialmente nuovi.

Il punto di partenza rimane, è ovvio, il tentativo, su cui si era concentrato già il Goethe classico, di far trasparire il generale nel particolare, l' ' Urphänomen ' nella realtà empirica. Ma, appunto, nel Goethe più tardo, questa fiducia in un'arte più propriamente simbolica diviene problematica. Un'intenzione più decisamente allegorica si delinea nel momento in cui Goethe, dando ormai per scontata l'impossibilità di comunicare direttamente l'essenziale dell'esperienza reale, si acconcia a « rivelarne, a chi presti attenzione, il senso più nascosto attraverso figurazioni giustapposte e che per così dire si specchino l'una nell'altra » [18]. Anche questo antiromantico tentativo di preservare almeno l'oggettività della rappresentazione, pur nella cosciente rinuncia a ogni realismo immediato e anche a ogni sua trasfigurazione dialettica, entra però in crisi allorché l'incalzare del nuovo suscita, come nelle scene in esame, la necessità di elaborare più complesse e rarefatte categorie rappresentative in cui, come vedremo, è proprio la legittimità ideologico-figurativa del nuovo a venir rimessa in discussione.

Per illustrare tali sviluppi nell'episodio di Filemone e Bauci, partiremo, per comodità, dalla distinzione definitoria di due strutture tecniche nettamente differenziate: 1) la vicenda ' attuale ' viene ricondotta sotto l'ala protettrice dell'archetipo, 2) una figurazione topica viene introdotta nella rappresentazione attuale. Si tratta di due processi apparentemente simili ma in realtà opposti, non solo perché opposta è la direzione del movimento drammatico-allegorico (a partire dall'attualità o verso di essa), ma perché — come vedremo — opposte sono le conseguenze per quanto attiene alla omogeneità fra i diversi strati della rap-

[18] Lettera a C. W. L. Iken del 2 settembre 1827 (*Goethes Briefe*, HA, vol. IV, 1967, p. 250).

presentazione. Ma la distinzione richiede preliminarmente un ulteriore chiarimento terminologico, necessario per far risaltare la radicale differenza dei due procedimenti. In effetti, mentre *topos* viene qui usato nella sua accezione consueta di motivo cristallizzato nei suoi precedenti letterari, ad archetipo si vuol dare non il senso tecnico junghiano ma una più lata valenza che, confidiamo, risulterà subito chiara fin dal primo esempio che ci accingiamo ad illustrare.

Ci riferiamo alla battuta che abbiamo preposto come motto alla presente indagine e che Goethe ha collocato quasi a epigrafe della scena *Palast*. Faust ha ordinato che l'eliminazione dei due vecchi (il « Was ») venga raggiunta attraverso un « Wie » (il baratto) che egli presenta a se stesso come testimonianza della propria profonda umanità. Mefistofele, con l'ipocrisia confacente a un demoniaco seduttore, ha appena finito di fare il verso alla illusione irenica del padrone (« Man trägt sie fort und setzt sie nieder / Eh ' man sich umsieht, stehn sie wieder; / Nach überstandener Gewalt / Versöhnt ein schöner Aufenthalt ». 11278-81) [19] e già esplode nella cinica e beffarda battuta finale *ad spectatores*:

> Auch hier geschieht, was längst geschah,
> Denn Naboths Weinberg war schon da. (*Regum* I, 21) [20].

Tali parole, già per il fatto che escono dalla finzione scenica, hanno un'evidente funzione estraniante: è proprio

[19] F.: « Li porteremo via e poi li poseremo. / Un batter d'occhio e rieccoli in piedi. / Riavutisi dalla violenza, un ambiente / gradevole li riconcilierà ».

[20] F.: « La stessa cosa capita che era già capitata: / perché la vigna di Naboth c'era già stata ». Achab, re di Samaria, non essendo riuscito a farsi cedere dal vicino Naboth una vigna prossima al palazzo reale, si cruccia vanamente finché la moglie Jezabel a insaputa del marito provoca l'uccisione di Naboth accusato ingiustamente di aver bestemmiato Dio e il re, con conseguente confisca della vigna a favore del sovrano. Costui incorrerà però, almeno in un primo momento, nella maledizione del profeta Elia. Molto evidenti, anche se parziali, le affinità di struttura narrativa con l'ancor più famoso episodio di David e Betsabea, moglie di Uria (2 *Sam.* 11).

grazie al richiamo al precedente biblico che Mefistofele smaschera l'ipocrisia della soluzione proposta (e cioè imposta) da Faust, ipocrisia che consiste nella sua scontata irrealizzabilità oggettiva. L'esito dell'episodio biblico è notoriamente tragico: quell'esito cruento che Mefistofele gabellerà *post festum* a Faust come casuale, viene qui anticipato *ad spectatores* prima ancora che l'esecuzione dell'ordine di Faust abbia inizio: in tal modo esso risulta perfidamente programmatico e viene nello stesso tempo proclamato necessario e inevitabile.

Secondo Emrich [21] il richiamo ad Achab e Naboth suggella appunto il carattere di necessità che è proprio dell'azione e che va oltre l'eventuale colpa individuale. L'osservazione è esatta, almeno nel senso che qui risulta assente ogni problematica cristiana o kantiana di peccato o di male morale. Nella battuta in esame ci sembra però più significativa la funzione insieme estraniante ed emblematica. Tecnicamente si tratta di un procedimento caro a Goethe che ne fa uso più volte, soprattutto mettendo in bocca a Mefistofele, nelle situazioni più diverse, versetti o allusioni bibliche [22]. Tali citazioni servono ad attirare l'at-

[21] W. Emrich, *op. cit.*, p. 400.

[22] Proprio sulla bocca di Mefistofele spesseggiano gli espliciti richiami a passi biblici, per es. già nell'*Urfaust* (v. 2048 del *Faust* definitivo), dove il matricolino ignaro si vede scrivere nell'album, come viatico, da Mefistofele travestito da professore « Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum » o come nel IV atto, dove Riemer, col consenso di Goethe, accuratamente annotò i passi biblici cui alludono le parole di Mefistofele (v. 10091 = *Ephes.* 6, 12; v. 10132 = *Matth.* 4). Del resto anche « Die drei Gewaltigen » vengono introdotti con un puntuale richiamo a *Sam.*, II, 23, 8. E se nel caso di Mefistofele è evidente l'intenzione grottesco-dissacrante dell'empia citazione, già il caso dei tre ribaldi ammonisce che l'intenzione emblematica, connessa con quella voluta rottura della coerenza drammatica, può andare anche molto più a fondo nel senso di attirare l'attenzione del lettore-spettatore su un più alto (o più basso) livello di significati che si celano di là dalla finzione scenica. In questo senso riteniamo opportuno accostare ai passi citati, basati sul gioco del richiamo biblico, un passo del III atto, diverso solo perché qui il gioco è tra figurazioni classiche e medievali, ma che in sostanza tematizza in maniera anche più programmatica lo choc insito in queste rotture emblematiz-

tenzione, per lo più in una tonalità parodistica e grottesca, su un più nascosto livello di significati che si cela sotto il flusso dell'azione drammatica. Il richiamo alla vigna di Naboth riassume in sé tutte queste potenzialità portandole al loro più complesso sviluppo, e insieme le arricchisce di una nuova, decisiva valenza. A livello tecnico va sottolineato, accanto ad altri elementi più esterni [23], l'ambiguità derivante dall'impatto fra l'inesorabile cinismo del personaggio e l'altrettanto inesorabile efficienza della sua logica beffarda che smonta ancora una volta le illusioni (o meglio le ipocrisie) di Faust. Ancora più sconcertante è l'ambiguità tecnica della collocazione della frase: i versetti sembrano acquistare il peso schiacciante di un'epigrafe posta a suggello definitivo di un intero dramma, ma sta di fatto che il dramma viene in quelle parole non più che anticipato con una facile ma ineludibile profezia. L'apparente conclusione svela la sua più profonda funzione di cerniera che collega gli antefatti ai prossimi, fatali sviluppi. Ma la nuova valenza cui accennavamo deriva proprio dalla natura di tali sviluppi. Il fatto singolo, proprio dell'oggi, viene assunto nel mondo cristallizzato di ciò che è già stato e che in questo senso acquista funzione archetipica rispetto a ciò che avviene o sta per avvenire sotto i nostri occhi. *Il* fatto diviene *un* fatto, collocato nella serie rigida di ciò che è già stato una volta e può solo ripetersi. Il cinico ghigno di Mefistofele in sostanza è frutto di un'innegabile saggezza: ed è quest'ultima che paradossalmente finisce col conferire una patina di dignità eternizzante a quel *vanitas vanitatum* che ha impietosamente svelato al fondo delle cose, anche attraverso la mistificazione pretestuosa (oggi diremmo ' ideologica ') dei conati di novità cui si aggrappa il vecchio Faust.

zanti della coerenza drammatico-figurativa: alludiamo al finale del III atto allorché Mefistofele, al calar del sipario, si toglie la maschera orrido-classica della Forciade per rivelare la sua più umile ma ben più minacciosa realtà di diavolo germanico-cristiano.

[23] Tali effetti collaterali sono dovuti alla concisione ed intensità epigrammatica del richiamo e insieme al gioco fra il livello lessicale e sintattico, volutamente piuttosto dimesso, e la solenne dignità della reminiscenza biblica.

Non si tratta certo di sopravvalutare questo accertamento, che non può in nessun caso venir esteso meccanicamente a tutto il tardo Goethe. Del resto, nell'ambito stesso delle scene in esame, vedremo ancora, in Linceo, i frutti persistenti della poetica dell'*Erstaunen*, della programmatica apertura al nuovo. Ma, appunto, sarà un'apertura che entrerà in crisi rimettendo in discussione la possibilità di un rapporto ' oggettivo ' con l'infinita varietà del divenire. Comunque appare fin d'ora legittimo individuare un filone tardo-goethiano contraddistinto da un cinico rifiuto del nuovo (o da una dolente perplessità di fronte ad esso) [24]:

[24] Sottolineando la presenza di questo filone misoneistico (peraltro accanto ad altri non meno importanti) nella tessitura della tarda opera goethiana, ci siamo trovati costretti a fare di Lukács un po' l'idolo polemico del nostro discorso volto a ridimensionare la portata della sua interpretazione realistico-allegorico-dialettica. Vero è che Lukács è stato di recente attaccato anche da un ben diverso punto di vista: O. Dshinoria (Università di Tbilissi, Georgia) gli contesta infatti di aver disconosciuto la positività immediata e totale (e non puramente storicizzata e dialettizzata) dell'avventura colonizzatrice di Faust, ivi compresa l'eliminazione dell' ' opposizione ' simboleggiata da Bauci nonché la « strenge Reglementierung der für die Erreichung des aufgestellten Ziels noch unreifen vielgesichtigen und vielstimmigen Volksmasse » (*Das Ende von Goethes « Faust »*, in « Goethe Jahrbuch », XC [1973], pp. 57-106, qui p. 80).

Evidente appare l'inconsistenza testuale di questa che più che come un'interpretazione del *Faust* si presenta in trasparenza quasi come una ' terroristica ' apologia di Giuseppe Stalin; se su di essa abbiamo ciò nonostante attirato l'attenzione del lettore, ciò è dovuto soprattutto all'opportunità che il richiamo ci offre di mettere in riilevo un fondamentale equivoco circa il modo di affrontare il problema stesso concernente la consistenza ideologico-figurativa del personaggio di Faust. Si tratta di un equivoco che investe in prima linea l'interpretazione del nostro episodio, ma poi anche tutto il V atto e anzi, dal *Prolog im Himmel* e dalla scena del patto in avanti, la più evidente ossatura ideologico-drammatica dell'intera opera. Ci troviamo di fronte, se non ci inganniamo, a uno ' scambio delle parti ', fra le diverse tendenze critiche, che risulta veramente ' fatal ' per un autentico approfondimento della questione. Se nel corso dell'Ottocento il personaggio di Faust aveva suscitato ampie riserve soprattutto in ambienti conservatori, mentre fino al positivismo esso era stato esaltato come simbolico rappresentante di un infinito (e indefinito) progresso umano, nel nostro secolo il

ed è noto che quel cinismo in Goethe così bene coesiste con un non meno essenziale irenismo. Nel nostro contesto, per

fenomeno più macroscopico è costituito, nell'ambito della critica irrazionalistica, dal succedersi di due fasi almeno in apparenza contraddittorie: con l'ondata decadente si era sviluppata l'esaltazione 'nietzschiana' (o pseudo) di Faust come 'inkommensurabel'; in tempi più recenti (soprattutto a partire dagli anni '30) una radicale inversione di tendenza ha portato a mettere Faust sotto accusa proprio perché 'Übermensch' o viceversa perché non veramente o non attivamente tale (indichiamo qui solo alcuni contributi più significativi per il nostro contesto: K. Burdach, *Faust und die Sorge*, in « DVJ », I [1923], 1, pp. 1-60; W. Böhm, *Faust, der Nichtfaustische*, Halle 1933 e *Goethes Faust in neuer Deutung*, Köln 1949; G.C.L. Schuchard, *Julirevolution, Saint-Simonismus und die Faustpartien von 1831*, in « Zeitschrift für deutsche Philologie », XVI [1935], pp. 240-274, 362-384; B. von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1948, e ancora J. Müller, *Neue Goethe-Studien*, Halle 1969, sorvolando sui richiami più ovvii alla produzione più nota del secondo dopoguerra dedicata a diversi aspetti del Goethe vecchio: Flitner, Henkel, Schrimpf). Ora a noi sembra grave che i critici di tendenza variamente storicistica e dialettica abbiano in gran parte perso l'occasione di sceverare dalle intenzioni preconcette gli innegabili risultati che, grazie a quel *revirement*, sono comunque maturati e che abbiano preferito limitarsi a contrapporre ad essi una rinnovata esaltazione di Faust che, come si è visto, può addirittura indurre ad attribuirgli le fattezze dell'' eroe positivo'. E non è facile dire se si tratti di un'ingenua accettazione della 'carta forzata' (dovuta a puro spirito di contraddizione?) o piuttosto della preoccupazione di assicurare una volta per tutte anche lo sfuggente eroe goethiano all'' Erbe' classico del nuovo mondo progressista. Naturalmente le osservazioni che precedono valgono soprattutto per un caso di *furor dogmaticus* come quello citato di Otar Dshinoria. Ben diverso è il caso di altri studiosi. Il più serio tentativo rimane comunque quello di Lukács (basato sul principio di una mediazione storicizzante e dialettica) da cui ha preso polemicamente lo spunto il nostro lavoro e cui si riconducono la più rigorosa dialettizzazione di Cases (cfr. nota 3) e la più cauta (e più scolastica) versione sfumata di Th. Höhle e H. Hamm (*Faust. Der Tragödie 2. Teil*, in « Weimarer Beiträge », XX [1974], 6, pp. 49-89, in particolare p. 78 ss.). A sua volta K-H. Hahn più felicemente sottolinea (in una ricostruzione del rapporto Goethe-romanticismo per altro non priva di unilateralità) la violenza della reazione goethiana di fronte alla « Verzweiflung » dei tempi nuovi, presentandola come matrice della prima parte del V atto fino

altro, sarà forse più importante ricordare che il rifiuto del nuovo cui nel frattempo erano approdati i romantici av-

alla 'Sorge' (*Goethes Verhältnis zur Romantik*, in « Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft », XXVIII (1967), pp. 43-64, qui p. 62 ss.). Più decisamente viene messa in discussione (anche se sempre nell'ambito di un'impostazione critica ideologica) la validità della vittoria di Faust (e dell'umanità) nella scommessa da parte di Th. Wiesengrund Adorno (*Zur Schlußszene des Faust*, in Th. W. A., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1961, pp. 7-18) e, diversamente, da H. Mayer (*Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*, Frankfurt am Main 1973, pp. 93-94). Interessante oggi, in particolare, quest'ultimo, per la spregiudicatezza con cui, in ambito storicistico, rompe finalmente col mito di un Faust colonizzatore come rappresentante sostanzialmente positivo dell'umanità nuova (mito cui rimaneva legato, anche se in maniera personalissima, ancora lo stesso E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1959, vol. II, pp. 1188-1201). A noi sembra per altro che — almeno per le scene in esame — occorra andare oltre il rifiuto dell'esemplarità umana di questo Faust (sia essa poi intesa 'für ewig' o variamente dialettizzata e storicizzata). Prima di tutto ci sembra necessario particolareggiare il riconoscimento (cui è pronto anche Mayer) di una molteplicità di posizioni del vecchio e vecchissimo Goethe che è infruttuoso pretendere di ridurre verbalisticamente a un unico denominatore: basterà qui accennare alla soluzione utopistico-compromissoria dei *Wanderjahre*, all'irenismo estenuato della *Novelle*, alla soluzione emanatistico-perfettibilista dell'ultima scena del *Faust* e invece alla tragicità misoneista del nostro episodio. Proprio la constatazione di questo irriducibile 'policentrismo' non giustifica però quell'atteggiamento vagamente difensivo e riduttivo che — vorremmo ingannarci — rende meno stringente la pur sempre abilissima schermaglia in cui si esibisce questa volta Hans Mayer. I compiti più urgenti a noi sembrano due: 1) invece di insistere su prese di posizione che si limitano ad affermare o contestare o anche a valutare positivamente o negativamente il problema, ad es., di questo rifiuto del nuovo, è bene arricchire il discorso rimeditando quella pluristratificata documentazione che può rendere un successivo giudizio assai soggetto ad oscillazioni tutto sommato arbitrarie. Il riferimento più ovvio è quello alla sfuggente reazione di questo tardissimo Goethe di fronte alle novità sociali proposte dai saintsimoniani e, più immediatamente, alla rivoluzione di luglio. Il materiale raccolto da Schuchard fin dal 1935 appare schiacciante. Certo talune dichiarazioni negative vanno ricondotte alla diffidenza di Goethe proprio nei confronti delle componenti mistiche del movimento:

veniva in nome di un passato che questo Goethe è ben lungi dal voler analogamente glorificare, ché anzi lo dice non meno tragico del presente. I romantici aspiravano a recuperare la storia passata, Goethe invece nega ormai anche questo nel senso che la riduce (o, secondo i punti di vista, l'innalza) a metafora di comportamenti e di verità provvisti di una validità non puramente storica ma morfologica. Il morfologismo di Goethe — e nel dopoguerra vi si è insistito così a ragione per ragioni così spesso sbagliate — si manifesta qui come ricerca, sotto le apparenze occasionali e storicamente mutevoli, di una forma statica e, appunto, astoricamente immutevole. L'archetipo in questo contesto è presente secondo una valenza inversa a quella che si manifesta nella novella *Sankt Joseph der Zweite* dei *Wanderjahre*, dove l'adeguarsi della realtà individuale all'archetipo non ne compromette la novità ma solo delicatamente la stilizza e ne sfuma ogni possibile implicazione tragica. Nel nostro caso è più opportuno parlare di profezia *à rebours*, del tipo prediletto da Matteo. Ai nostri fini basterà ricordare XXVIII, 9-10 « Nunc impletum est quod dictum per Jeremiam prophetam dicentem [...] », ove la vicenda

---

ma non ci pare che basti avanzare questa pur giusta osservazione o puntare l'indice accusatore sulle ascendenze spengleriane di Schuchard (che del resto non ne faceva alcun mistero), per considerare liquidato la questione del problematico rapporto di Goethe con teoria e prassi del mondo nuovo (come ci sembra faccia P.-P. Sagave nel suo pur utile studio su *Französische Einflüsse in Goethes Wirtschaftsdenken*, in « Festschrift für K. Ziegler », a cura di E. Catholy e W. Hellmann, Tübingen 1968, pp. 113-132, qui p. 128 ss.). 2) L'epicentro della ricerca va poi decisamente spostato dal problema del rispecchiamento (debba poi quest'ultimo venir considerato più o meno 'scharf' o viceversa 'unscharf', a seconda di come si giudichi l'influsso dell'' inclemenza dei tempi') verso il problema delle categorie figurative in cui il personaggio Faust realizza (o dissolve?) la sua vita drammatica. Proprio le forme che assume questo linguaggio drammatico risulteranno allora illuminanti per individuare la portata storica e la pregnanza in prospettiva del testo. Come ciò vada inteso, al di là della presa di posizione metodologica, nel concreto della problematica di queste scene faustiane speriamo risulti con una qualche chiarezza dal presente studio.

dei sicli di Giuda acquista significato e verità solo in quanto può venir sovrapposta, fino a combaciare perfettamente, a quanto era stato detto da Geremia XXII, 6-9 (e cfr. Zaccaria XI, 12-13). Il fatto empirico viene spogliato della propria novità e individualità tramite un radicale processo di morfologizzazione che lo rende disponibile per la scoperta della sua analogia col precedente archetipico. Più esattamente, è proprio in questo processo figurale e non dimostrativo che risiede la sua verità. Il risultato è, senza dubbio, una perdita di drammaticità, dovuta alla staticità di sviluppi già scontati in partenza. Conviene per altro precisare che l'impatto fra l'oggi e il precedente archetipico può essere (e in queste scene è certamente) non propriamente statico ma anzi addirittura tragico: la riassunzione dell'oggi nell'immutabilità dell'archetipo può comportare una carica di tragicità nella scoperta che il senso finale, anzi il percorso stesso del divenire, è, comunque, ineluttabile. È, questa della carica tragica, una possibilità rara in tutto Goethe e in particolare in quello tardo: essa è, per esempio, del tutto esclusa dal mondo delle sfere in cui si aggira Makarie nei *Wanderjahre*, ma è indubbiamente presente qui nella saggezza solo in apparenza *nonchalante* di Mefistofele, così come è presente, a nostro avviso, nello sconcertante monologo iniziale di Elena nel III atto, che vive anch'esso con non diversa tragicità il rapporto con l'archetipo: nel caso di Elena, per altro, la stratificazione è ben più complessa perché essa vive la se stessa di un tempo come archetipo del proprio spettrale io di oggi.

Il topos *e la sua impossibile resurrezione*

Abbiamo parlato finora, a proposito di questa struttura archetipica allegorica, di un qualche rapporto con l'oggi, la realtà immediata, il fatto empirico. A questo punto saranno però necessarie alcune correzioni terminologiche che sfumeranno ulteriormente tale rapporto. Quella che Goethe in queste scene solleva a cinica e insieme reverenziale dignità archetipica (e con ciò stesso disindividualizza)

non è essa stessa la realtà nella sua concreta pienezza individuale e neanche quel suo potenziamento che Lukács chiama il tipo, ma piuttosto un vario patrimonio di metafore drammatiche e ideologiche. Non c'è bisogno di ricordare che l'idea stessa di una tragedia di Faust è da ricondurre in non ultima istanza, a un complesso gioco con un *topos* di singolare ascendenza, còlto e ripreso in una fase di decadenza e degenerazione che lo rendeva particolarmente disponibile a ogni sorta di manierismi, stravolgimenti, superinterpretazioni. Nel nostro contesto sarà sufficiente ricordare che l'oggi è ambientato in queste nostre scene secondo la topica di un non molto plausibile Cinquecento tedesco (o forse Seicento olandese), mentre la figurazione della capanna e del mondo patriarcale è affidata a una leggenda greca, attinta a una fonte latina (*Metamorph.*, VIII, 611-724) per altro fortemente cristianizzata. Sicché il processo di riassunzione dell'oggi nella dimensione archetipica si realizza qui piuttosto come incontro fra *topos* e archetipo: ed è evidente che il rapporto con l'oggi, inteso lukácsianamente quale realtà della sottostruttura sociale, si fa estremamente mediato e riflesso. Va qui per altro ripreso un precedente accenno e precisato che, nel nostro contesto, *topos* e archetipo designano due livelli di elaborazione ideologico-formale non solo differenziati ma in qualche misura contrapposti. Non si tratta solo del fatto che col termine *topos* si accentuerebbe piuttosto la costanza di una tradizione vista soprattutto a livello espressivo (letterario, figurativo ecc.), mentre l'archetipo si fonderebbe prevalentemente sul carattere 'aurorale' o addirittura *a priori* (pre- e a-storico) della situazione-modello. La contrapposizione va ben al di là: la scoperta dell'archetipo rappresenta un punto di arrivo (o almeno una tappa) in un processo figurativo volto a far emergere lo ieri eterno e sempre uguale al di sotto dell'oggi, ridotto a rivestimento esteriore e accidentale. Viceversa il *topos* rappresenta piuttosto il punto di partenza del processo; è vero che l'oggi viene presentato sotto le vesti e il nome dello ieri (due contadini contemporanei di Faust e dell'imperatore assumono il nome di Filemone e Bauci), ma di fatto, nel corso

stesso di questo processo di presunta identificazione, il *topos* finisce col risultare irrimediabilmente stravolto o addirittura capovolto rispetto alla sua valenza originaria. E appunto sul senso tragico di questo stravolgimento converrà soffermarsi, riservando alla parte finale del nostro studio l'esame della paradossale circolazione che scaturisce dall'applicazione della tecnica 'eternizzante' dell'archetipo non alla realtà bruta dell'oggi ma a questa sua singolare e contraddittoria rielaborazione topica.

Prima ancora di iniziare l'annunciata analisi dell'essenziale funzione del *topos* nelle scene in esame, ci imbattiamo però in un'autorevole diffida che sembra contestare non solo l'essenzialità ma la consistenza stessa del fenomeno. Eckermann ci ha infatti tramandato, sotto la data del 6 giugno 1831, la seguente dichiarazione di Goethe:

> Il mio Filemone e Bauci, disse Goethe, non ha nulla a che fare con quella famosa coppia dell'antichità e con la leggenda che ad essa si riconnette. Io ho dato quei nomi alla mia coppia solo per rialzare il tono dei loro caratteri. I personaggi sono simili, simili le condizioni e così la somiglianza dei nomi ha un effetto senz'altro positivo [25].

Sembra, a stare a queste parole, che oltre la pur non trascurabile funzione nobilitante della nomenclatura classicheggiante non sia lecito andare. D'altro canto sembra ancor più evidente che le parole attribuite a Goethe contengono notevoli contraddizioni: come può dirsi inesistente un rapporto che investe una somiglianza di personaggi e di condizioni (*Verhältnisse*)? O forse è stato il fedele Eckermann a riferire infedelmente? A noi, tutto sommato, sembra preferibile credere alla letterale autenticità della testimonianza, contraddittoria sì ma non più di quanto non risulti tale la compagine testuale dell'episodio nella tragedia. È ben vero che Ovidio [26] e, in particolare la leggenda di Fi-

[25] J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Zürich 1948, p. 503.

[26] Nel I libro di *Dichtung und Wahrheit* Goethe ricorda: « und da ich gar bald die Ovidischen " Verwandlungen " gewahr wurde,

lemone e Bauci[27] fanno parte, per Goethe, del più immediato patrimonio di fonti e figurazioni atte a nobilitare ogni rappresentazione, anche la più attuale, arricchendola di echi e riflessi. Qual è però la situazione nel nostro episodio? Gli elementi topici della leggenda appaiono largamente preservati: i due pii vecchi; il loro rapporto col mondo sacrale (la capanna che si trasforma in tempio e che in Goethe si ripresenta come cappella cristiana); il loro isolamento dagli uomini comuni (visti come malvagi e, soprattutto, empi); la visita di persone forestiere che suggellano, con il loro sopraggiungere dall'esterno, il carattere esemplare della *pietas* della coppia; la morte contemporanea di Filemone e Bauci. Tutto, sembrerebbe di poter replicare a Goethe, è rimasto intatto nella rielaborazione faustiana. Eppure l'essenziale — e qui Goethe ha ragione — è scomparso: il premio divino di una beata morte contemporanea (« et quoniam concordes egimus annos / auferat hora duos eadem, ne coniugis umquam / busta meae videam, neu sim tumulandus ab illa », 708-10) cede il posto all'orrore della strage che travolge contemporaneamente i due sposi e l'ospite. Ancora più in fondo: in Ovidio i due vecchi, il cui nome si trova ad essere Filemone e Bauci, vivono in un ambito che si rivela idillicamente « naturale » nel senso che si scopre arcadicamente sottratto a quella legge dell'egoismo che

---

und besonders die ersten Bücher fleißig studierte: so war mein junges Gehirn schnell genug mit einer Masse von Bildern und Begebenheiten, von bedeutenden Gestalten und Ereignissen angefüllt, und ich konnte niemals Langeweile haben, indem ich mich immerfort beschäftige, diesen Erwerb zu verarbeiten, zu wiederholen, wieder hervorzubringen » (*HA* cit., vol. IX, 1961², p. 35). E fino a oltre la *Klassiche Walpurgisnacht* le *Metamorfosi* rimasero sicuro serbatoio di miti e di immagini.

[27] Un elenco di tali passi nel commento di G. Manacorda al *Faust* (Milano 1932, vol. II, p. 261). Di particolare rilievo sono per noi i due Prologhi dal titolo *Was wir bringen* (l'uno del 1802, l'altro del 1814), sul primo dei quali avremo occasione di tornare. Una informazione generale, a livello di *Stoffgeschichte*, fornisce M. Beller, *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur. Stoffgeschichte und Analyse*, Heidelberg 1967.

sembra accomunare qualunque storica convivenza umana (« meritasque luet vicinia poenas / impia », vv. 689-90, diranno Giove e Mercurio dopo che « Mille domos adiere locum requiemque petentes / mille domos clausere serae », vv. 628-9). Viceversa in Goethe i due hanno consistenza di personaggi solo in quanto si presentano forniti di quei due nomi carichi ormai di leggenda e vengono a individuare figuralmente fin dall'inizio non un'oasi idillico-naturale nel deserto dell'umano egoismo ma l'oasi per eccellenza, carica di un valore paradigmatico che rende tanto più clamoroso il finale capovolgimento catastrofico della situazione e del suo senso.

In sostanza, quindi, se, come dice lo stesso Goethe, l'affinità per somiglianza rimane puramente esteriore, c'è fra i due testi una più profonda, drammatica affinità che consiste nella riproposizione — nel *Faust* — di tutti i temi già presenti in Ovidio, ma mutati di segno. Ciò presuppone per altro un'ulteriore, essenziale condizione e cioè che il contatto con i due poli della rappresentazione (l'oggi e il testo ovidiano) si produca non come con fatti radicati nella loro individualità irripetibile, ma anzi come con realtà rese disponibili e manipolabili. Le *Metamorfosi* di Ovidio, la figurazione di Filemone e Bauci sono un fiore conservato dalla tradizione, una situazione che pur essendo (o anzi proprio perché è) irrigidita nel contenuto, nel messaggio, nei dati rappresentativi, risulta sempre disponibile. Si tratta di una storia che figura ormai nell'archivio della memoria culturale, non rivissuta nel momento dinamico della sua invenzione e formulazione, ma conclusa una volta per tutte: ad essa è possibile far ricorso come a tassello prefabbricato che può venir inserito in qualunque momento nell'incastro di un discorso attuale. E infatti la leggenda antica viene inserita nella storia di Faust nell'unico momento che si presta tecnicamente a un'utilizzazione operativa: e si tratta, ovviamente, del momento finale. Del resto questa compressione di una storia nota, ridotta alla sua scena culminante e conclusiva, ha anch'essa un'evidente funzione antidrammatica, ' epica ', analoga a quella dei rapidi versetti con cui sommariamente si presentano agli spettatori (o ai let-

tori) le figure allegoriche del I atto o quelle mitologiche del II.

Proprio questa riduzione del *topos* (e cioè poi del passato) a pura disponibilità permette a Goethe, che ne strumentalizza attraverso la variazione le virtualità figurative, di asservirlo al presente che lo ' rivisita ' illuminandolo secondo la propria ottica attuale. Nella scena *Offene Gegend* il *topos* rivisitato non solo è struttura funzionale dell'episodio ma è motivo esplicitamente tematizzato a livello di figurazione drammatica. L'ovidiana visita di Giove e dell'*Atlantiades caducifer* si ripresenta come rivisitazione compiuta dal viandante. Costui torna dopo anni nel luogo ove un tempo era naufragato ed era stato salvato dalla pia coppia. Il suo ritorno è un'iterazione di ciò che già è stato e che solo grazie a tale iterazione assume il suo pieno valore emblematico. Solo il casuale ritorno del viandante dà al mondo di Filemone e Bauci la fissità (e il valore emblematico) di un quadro (di cui appunto il viandante scosta, per così dire, la cornice per entrarvi e farvi entrare i lettori). Ma questo ritorno, nel momento stesso in cui sembra volto a definire (e anzi a instaurare) la fissità del *topos*, in sostanza ne mette in luce l'ingannevole fragilità. L'atrocità del destino incombente risulta veramente significativa e di effetto lacerante proprio perché scaturisce da una situazione di idillio sollevata a dignità *kat'exochén*, perché l'iterazione della situazione topica si verifica solo fino a un certo punto e non oltre, e la vicenda si scosta dalla via che si poteva ritenere ormai prestabilita fino alla meta finale, ben nota e glorificante.

Nella scena iniziale *Offene Gegend*, in apparenza così semplice e dimessa nel suo tono fra cantabile e bozzettistico [28], il tragico franare della sicurezza topica si realizza attraverso un complesso contrappunto fra i tre personaggi.

[28] Pertinenti ma unilaterali osservazioni in proposito in K. May, *Faust II. Teil, in der Sprachform gedeutet* (München 1962², pp. 248-55) il cui pur finissimo senso per la tessitura musicale del testo offre in definitiva, a una ricostruzione pluristratificata dell'opera, un numero di spunti sorprendentemente limitato rispetto a quello che sembrerebbe lecito attendersi.

Il viandante si lascia andare senza remore al suo sogno paradisiaco, come se fosse possibile rivisitare l'idillio edenico senza alterarne con ciò stesso la natura, mentre è poi proprio il discorso del viandante, di chi contempla dall'esterno, a costruire una profondità prospettica fra lo ieri e l'oggi, fra la scena contemplata e il suo valore emblematico. In trochei largamente cantabili (« Ja! sie sind's, die dunkeln Linden, / Dort, in ihres Alters Kraft. / Und ich soll sie wiederfinden, / Nach so langer Wanderschaft! », 11043-46) [29], il vecchio Goethe — sempre maestro sommo in siffatta falsa leggerezza — dà spazio e voce a questa cordiale fiducia di poter conferire astorica durata a ciò che di per sé è umanamente caduco. Il gioco di questa ingannevole rivisitazione è portato fino alle estreme conseguenze di una labile consacrazione religiosa. Il viandante si trasforma in pellegrino nel momento in cui si inginocchia di fronte al mare per ringraziare la divinità che ha preservato fino ad oggi quel centro di salvazione:

> Und nun laßt hervor mich treten,
> Schaun das grenzenlose Meer;
> Laßt mich knieen, laßt mich beten,
> Mich bedrängt die Brust so sehr. (11075-78) [30].

[29] F.: « Sì, sono quelli i tigli scuri, / là, vecchi e forti. / E dopo tanto viaggiare / ritorno a ritrovarli ».

[30] F.: « E ora lasciate che m'inoltri / in vista del mare infinito; / che mi inginocchi, che preghi. / L'animo mio è così oppresso ». È interessante constatare che il monologo del Wanderer all'inizio del V atto costituisce a suo modo un *pendant* (sia pure di assai minor peso) rispetto al famoso monologo di Faust (« Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig [...] », 4679 ss.) che, quasi all'esordio del I atto, aveva celebrato la propria ' rivisitazione ' dell'innocenza naturale dopo la tragedia di Margherita. Si tratta però di una simmetria sostanzialmente per opposizione. Quella celebrazione che è ancora possibile all'inizio della II parte della tragedia (sembra accertato che la prima idea figurativa che è alla base del monologo risalga al 1797-98, anche se la redazione definitiva è del 1827) nel complesso di queste scene del V atto si trasforma nella perplessa consapevolezza che il *topos* rivisitato non può non perdere la sua integrità.

Il compito di avviare la dissacrazione di questo miracolo, prima ancora che sopraggiunga la ghignante smentita di Mefistofele e dei suoi bravacci, è affidato, con calcolatissima paradossalità, proprio a Filemone. Nella sua contadinesca ingenuità egli ritiene possibile fissare nell'oggi il presagio del domani — per l'appunto in quell'oggi che il viandante vaneggiava fissato nell'immobilità dello ieri. Filemone appare convinto che il vero paradiso possa essere frutto della mano dell'uomo, della sua arte:

> Das Euch grimmig mißgehandelt,
> Wog' auf Woge, schäumend wild,
> Seht als Garten Ihr behandelt,
> Seht ein paradiesisch Bild. (11083-86) [31].

Son, questi, versi estremamente significativi, fin nelle singole giunture sintattiche e lessicali, così tipiche dell'astratto e insieme sfaccettato stile virtuosistico del vecchio, sapientissimo poeta, che sapeva creare le più callide dissonanze fra certa ingenuità quasi semplicistica della psicologia e del linguaggio e l'improvviso impennarsi di siffatte ardue scenografie puramente verbali. Né si tratta, certo, di virtuosismo gratuito: proprio grazie ad esso passa di contrabbando, nelle parole di Filemone, la più sprovveduta (e perciò significativa) profanazione di tutta la tessitura ideologico-figurativa che sembrava tenere insieme queste scene. Il giardino, in quanto contrapposto alla sfrenata libertà della natura, è proprio del mondo di Faust, è il prodotto di un'aggressiva operosità umana e insieme il segno di un'ambigua chiusura e limitatezza. Non per nulla di questo stesso giardino Linceo tra breve dovrà riferire che l'incendio lo ha trasformato in una « wildentbrannten Hölle » (11323). Ma Filemone è ignaro di quanto possano essere pericolose tali commistioni fra le due sfere, sicché non fa meraviglia che lo stesso Filemone non avverta la trappola che si nasconde sotto il proposto baratto e si dichiari pronto ad abbandonare l'idillio naturale per un podere frutto dell'intervento

[31] F.: « Dove irose si sfrenarono / onde e schiume a maltrattarti, / guarda, è a giardino, ora; / guarda, è vista di paradiso ».

' storico ' e magico di Faust e di Mefistofele. Solo Bauci diffida, intuisce il carattere demoniaco di un troppo miracoloso e misterioso progresso, cui per altro non sa opporre che il suo candido e rabbrividente no (« ein Wunder ist's gewesen! / Läßt mich heut noch nicht in Ruh; / Denn es ging das ganze Wesen / Nicht mit rechten Dingen zu. », 11111-14) [32].

Non meno importante della constatazione di questa triplice differenziazione è l'altra, che essa non si configura come esplicita dialettica fra idillio e storia o, se vogliamo usare il titolo di un famoso sonetto del Goethe classico, fra natura e arte, bensì come fittissimo intreccio di posizioni disparate ma contrapposte solo staticamente grazie all'alternato prevalere ora di una sentimentale situazione alla « Vi ravviso, o luoghi ameni », ora di un gusto quasi olandese nella rappresentazione coloristicamente stilizzata del milieu. *Natur und Kunst*, il ricordato sonetto del 1800, parlava invece esplicitamente di poli opposti che però la « Bildung » (v. 9), l'educazione estetica, può portare a una sintesi armoniosa (« In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben. » [33], vv. 13-14). E non è senza interesse notare che nel 1802 questo sonetto viene inserito da Goethe quasi a conclusione della prima redazione di *Was wir bringen*, quel « Vorspiel » che contiene appunto la prima diffusa rievocazione del *topos* di Filemone e Bauci. L'interesse è dovuto al fatto che la scherzosa identificazione topica fra la buona massaia e la figura allegorica di Bauci [34] si pone in serie con tutte

[32] F.: « Bene. Davvero un prodigio. / Nemmeno ora mi lascia tranquilla. / Perché in tutta la faccenda / c'è stato qualcosa di strano ».

[33] « Solo nella limitazione si rivela il maestro, / Solo la legge può darci libertà ».

[34] Con compiaciuto ricalco della nota situazione di Monsieur Jourdain che scopriva a un tratto di star parlando da decenni niente meno che in prosa, la buona massaia di *Was wir bringen* è rappresentata nel pieno della sua stupefazione allo scoprire di essere Bauci, una figura allegorica (« Wie? was? ich ein Wesen? ich allegorisch? », scena XVII, in Weimarer Ausgabe, vol. XIII, I. Abt., 1894, p. 74).

quelle allegorie in cui trovano la loro consacrazione i ben fondati valori di una « Bildung » mediatrice fra natura e arte, libera ancora da quella problematicità che avrebbe condizionato gli esiti illusionistici delle allegorie del *Mummenschanz* nel I atto del II *Faust* e poi quelli tragici dell'allegorismo di queste scene del V atto.

Il ricordo dell'operina del 1802 serve a far meglio misurare, proprio per l'identità dei nomi allegorizzati, i termini ben più sfuggenti in cui ormai nel 1831 per Goethe si poneva il problema del rapporto fra natura e arte. Le dimensioni in cui si libra — nel rapporto ormai tutt'altro che univoco fra realtà e *topos* — il gioco fra natura e arte, fra idillio e storicità è così complesso e ingannevole da rivelarsi in definitiva più e più volte ribaltabile. In questo contesto acquista nuova pregnanza tematica il già citato epicedio intonato da Linceo (« Was dem Blick sich sonst empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin »): la consistenza — puramente naturale e pure grondante di passato storico — del *topos* idillico è condannata a dissolversi nel fumo e nel vapore che un brivido di vento (« Ein Schauerwindchen », 11380) porta dalla capanna distrutta fino al balcone di Faust e da cui sorgeranno spettrali le quattro donne grige della scena di Mezzanotte.

A questo punto sarà lecito ritenere superata l'alternativa che sembrava affiorare implicitamente dalla nostra trattazione: questo tardo mondo faustiano è rappreso in una stasi negatrice del nuovo o si iscrive in una linea univocamente dialettica di sviluppo (se non di progresso)? L'analisi fin qui condotta dei testi ci autorizza ad avanzare, come ipotesi da verificare nel prosieguo del lavoro, la diversa soluzione di una circolazione fra ambigue immagini che si rispondono specularmente. Il piano dell'archetipo in cui l'oggi, morfologizzandosi, si riassorbe e si svuota, si innesta sul piano del *topos* che tenta la sua impossibile resurrezione nell'oggi. Questo innesto non può portare a un deciso superamento dialettico dei due livelli di partenza: ciò che ne risulta è semmai la contemplazione disincantata di quell'abissalità del mondo moderno che schillerianamente chiameremo « sentimentalisch » e cioè del suo sfal-

darsi in dimensioni disorganicamente giustapposte. La sostanza del dramma rifluisce, come del resto è naturale, sulle categorie drammatiche che — esse stesse — costituiscono la vita effettiva del difficile mito culturale con cui questo vecchissimo Goethe si pone consapevolmente all'inizio dell'età moderna. E appunto attraverso una più serrata analisi delle categorie drammatiche in cui questo sfaldarsi e questa alienazione risultano effettivamente operanti riteniamo possibile completare l'elaborazione di un'ipotesi alternativa rispetto a quella di Lukács (cui rimane comunque il merito di una partenza nuova nello studio del problema).

La circolarità delle categorie drammatiche

Questo sfaldamento si realizza a tre livelli: 1) nella paradossale motivazione topica e figurale della brama di possesso che ossessiona Faust, 2) nella frantumazione in una serie disorganica di personaggi isolati di quelle ' potenze ' che sembrerebbero dover concorrere unitariamente a costituire la persona drammatica di Faust, 3) nella rinuncia a rappresentare in maniera univoca il momento culminante del dramma che viene non già sottaciuto, ma anzi continuamente ripreso in un tipico esempio di « wiederholte Spiegelungen ».

1) *Faust, Achab e la brama di possesso.*

Anche in questo caso sarà utile partire da Eckermann:

> In ciò egli non è dissimile dal re israelita Achab che credeva di non essere veramente padrone di nulla se non fosse riuscito a possedere anche la vigna di Naboth [35].

In effetti tutta la scena *Palast*, in cui Faust dà ordine di liberarlo dalla coppia importuna, è da valutare come ripresa

[35] J. P. Eckermann, *op. cit.*, p. 503.

figurale e variazione topica dell'episodio biblico di Achab e la finale battuta epigrammatica di Mefistofele, su cui ci siamo già a lungo intrattenuti, è solo il momento più esplicitamente emblematico di un rapporto che si ripropone a ogni passo.

Il desiderio del signore che viene presentato come gratuito, motivato solo da un'astratta brama di completezza (« quia vicina est et prope domum meam »); l'offerta di un baratto (« daboque tibi pro ea vineam meliorem »); il rifiuto dell'offerta che viene avvertita come improponibile perché vulnera il valore larico del bene conteso (« Propitius, sit mihi Dominus ne dem haereditatem patrum meorum »); l'accidiosa sofferenza del signore; l'intervento di un aiuto esterno che, forzando la (relativa) innocenza del signore, include programmaticamente, come necessaria conclusione della vicenda, violenza e morte: sono, tutti questi, elementi strutturanti dell'episodio biblico che si ritrovano passo passo in quello faustiano. È evidente che Goethe ha trovato nel complesso della storia di Achab la struttura più acconcia per dar forma al nodo drammatico che gli premeva. Ma qual è questo nodo o, più propriamente, di che natura dovrà essere per potersi adagiare proficuamente nello schema biblico? La risposta può venire anticipata fin d'ora: Goethe accosta due mondi storicamente e ideologicamente così lontani proprio perché in tal modo può avviare il processo di svuotamento morfologizzante della carica storica insita nel dramma di Faust, dramma che risulta così sollevato a un livello di psicologizzazione quasi metafisica (o meglio metastorica).

L'affermazione può sembrare molto unilaterale ed è indubbiamente gravida di conseguenze decisive per la polemica con Lukács e per l'interpretazione di tutto il tardo Goethe, sicché è opportuno documentarne adeguatamente il fondamento.

Ancora una volta dovremo fare ricorso a Eckermann che, proprio per introdurre il citato discorso sul rapporto Faust-Achab, si serve di un'espressione psicologizzante assai sintomatica e che non sembra soltanto casuale:

Parlammo poi di Faust che nemmeno in vecchiaia viene abbandonato da quel tratto ereditario proprio del suo carattere che è la scontentezza [36].

In effetti l'atteggiamento di Faust-Achab è rappresentato in termini che si prestano soltanto a una definizione psicologizzante. È uno scontento motivato solo dal timore che un qualunque limite lo leghi al « maledetto "qui" »: se si vuole, una tonalità psicologica che, al di sopra dei decenni, congiunge il vegliardo Faust con il suo giovanile omonimo, squassato da uno scontento non meno lacerante, ma certo ben più dinamicamente ' titanico ' [37]. Il problema interpretativo nasce a nostro avviso dal fatto che nell'*Urfaust* la formulazione psicologica rispondeva ' naturalmente ' alla possibilità di individuare nei « Leiden » più o meno titanici di un Faust, di un Prometeo (o magari di un Werther) i termini concreti di una crisi che si incentrava per il giovane Goethe nella posizione dell'individuo nuovo nella struttura inadeguata di un *ethos* storicamente (e cioè prima di tutto socialmente) invecchiato. Nel V atto della seconda parte invece la soluzione psicologico-' archetipica ' che abbiamo cercato di ricostruire implica una precisa scelta figurativa e ideologica che porta Goethe a trasferire i contrasti economico-sociali dell'oggi, da cui pure indubbiamente parte la rappresentazione (e lo abbiamo visto a proposito del baratto), in una dimensione non più dialettica. La resa astrattizzante e psicologizzante del motivo di Faust-Achab non deve però venir considerata un limite dell'opera goethiana, per il quale convenga accattare scuse o giustificazioni in pur innegabili condizionamenti storici o come un velo che non riesca del tutto a celare la realtà sottostante. Al contrario, la storicità (e cioè non solo il condizionamento ma anche e soprattutto la pregnanza storica) del motivo sta

[36] *Ivi.*

[37] Non a torto E. Staiger sottolinea, nell'ambito di un'interpretazione ben diversamente orientata, che in queste scene « Das Hier ist lästig, wie es war im Studierzimmer und beim Osterspaziergang, in Auerbachskeller und auf dem Brocken. Wir kehren zurück zu Fausts Person, die wir schon fast vergessen haben » (*Goethe*, vol. III, Zürich und Freiburg i. Br. 1959, p. 431).

proprio nel fatto che questo rapporto figurale era realizzabile, per Goethe, solo in una chiave inizialmente psicologica di morbosa gratuità e che solo a questo livello si manifesta il mordente effettivo di questo mito culturale, così come Goethe l'ha costruito e non come la nostra dialettica vorrebbe imporglielo. Che poi la rappresentazione utilizzi questa base psicologica per arrivare a sottolineare la disgregazione, è fatto essenziale su cui ci apprestiamo a tornare già nel paragrafo seguente, ma è circostanza che acquista un valore decisivo solo e proprio perché altrettanto decisiva era risultata la scelta psicologica di partenza. La radice dello scontento di Faust non può venir distaccata senza arbitrio dall'*humus* figurativo in cui Goethe ha consapevolmente voluto riaffondarla. Solo amor di tesi preconcetta potrebbe spingerci a ridurre la figurazione della morbosità di Faust-Achab, la cui prima caratteristica è costituita proprio dalla sua esibita gratuità, esclusivamente al rispecchiamento della brama di possesso dei sani e magari rozzi imprenditori del capitalismo nascente [38]. La malattia di Faust-

[38] Prudenza dovrebbe venir consigliata anche da considerazioni di fatto. Molto esplicita è per es. la dichiarazione riportata da Eckermann (2 maggio 1831): « Goethe mi rallegrò con la notizia che in questi giorni gli era riuscito di portare pressoché a termine l'inizio del quinto atto del *Faust* che finora mancava. L'idea di fondo (*Die Intention*) anche di queste scene, disse Goethe, risale ad oltre trent'anni fa; essa era di tale portata (*Bedeutung*) che io non ho cessato mai di interessarmene, ma era di così difficile esecuzione che ne avevo paura » [*op. cit.*, p. 497 e cfr., di W. Schadewaldt, *Fausts Ende und die Achilleis*, nel vol. *Goethestudien. Natur und Altertum*, Zürich und Stuttgart 1963, pp. 282-300, con paralleli almeno in parte convincenti fra certi spunti del futuro V atto e determinati elementi del frammentario poemetto. Altri elementi sulla cronologia della composizione in W. Hertz, *Zur Entstehungsgeschichte von Faust II, Akt 5*, in « Euphorion », XXXIII (1932), 3, pp. 244-277 e in Staiger, *op. cit.*, pp. 421-426, anche se le conclusioni che ne vengono tratte sono discutibili]. Sicché è almeno possibile che la figurazione goethiana risalga a una epoca in cui i moderni imprenditori, almeno in Germania, non potevano forse neanche presagire i pur prossimi sviluppi. Del resto lo spunto lukácsiano è importante proprio nella misura in cui non venga irrigidito in un'identificazione che, probabilmente, andrebbe anche oltre le intenzioni dello studioso ungherese. Quanto siano pericolose queste cristallizzazioni e soprattutto

Achab dovrà ricondursi semmai a un'inconscia situazione di alienazione, le cui radici storiche sono del resto così note da non richiedere particolare illustrazione. Solo in questa luce le osservazioni iniziali sulla contraddittoria topografia dei due mondi contrapposti acquistano definitiva chiarezza drammatica e ideologica. L'ambigua connotazione del mondo di Faust (e subito dopo, però, del mondo di Filemone e Bauci) ora come limitato e chiuso, ora come illimitato e

quanto sia difficile scernere fra audace collegamento e puro arbitrio è dimostrato non solo dalle bennote ' attualizzazioni ' nazionalistiche e imperialistiche inaugurate da Hermann Grimm (cfr. H. Schwerte, *Faust und das Faustische - Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962) ma anche, al polo opposto, dall'esempio dello stesso L. Goldmann che in uno scrittarello già uscito in « Etudes Germaniques » del 1949 (che per altro il teorico delle omologie ha ritenuto opportuno ripubblicare ancora nel vol. *Recherches dialectiques*, Paris 1959, pp. 211-228) giunge bizzarramente a dire che il V atto (di cui ha analizzato con particolari minuziosi proprio le prime scene) « exprime sa [di Goethe] véritable attitude devant la Révolution française » (p. 223) con lo scontato motivo dell'approvazione per i contenuti e del rifiuto dei metodi rivoluzionari. Paradossalmente meno arbitrario risulta semmai il discorso, pur quasi giornalisticamente pepato, che il vecchio G. A. Borgese sviluppò sessant'anni fa su questo Faust (*Mefistofele con un discorso sulla personalità di Goethe*, Firenze 1911, pp. 128-33). Borgese individua nel Faust di queste scene la nascita dell'uomo moderno, quello che egli chiama l'« Anticristo umanitario », il cui compagno Mefistofele sa che cosa sia il progresso industriale e mercantile. Pur nel suo semplicismo, il ritratto di Faust non è privo di tratti calzanti: « Il carattere di questo non improvvisato sovrano ricorda da vicino un ideal despota illuminato del secolo XVIII, amico teorico della libertà che non applica perché non crede maturi ancora i tempi, nemico dei preti, idolatra del progresso, protettore di ardimentose imprese mercantili e coloniali, bonificatore di paludi, fertilizzatore di deserti. » (p. 130). Sarà un caso, ma a proposito di un ideal despota illuminato del secolo XVIII tutte le buone famiglie prussiane e tedesche si tramandavano la storia del famoso mulino di Sanssouci che è appunto l'inverso — moralisticamente ripulito — della vicenda di Achab e Naboth [cfr. già W. Hertz, *Faust und Friedrich der Große*, in « Euphorion », XXIV (1923), pp. 257-383]. Sarà allora puro arbitrio constatare che la vicenda narrata da Goethe a suo modo finisce col dissacrare l'immagine proprio di un tipo di sovrano (ché tale è Faust) amico teorico della libertà umana che però non applica perché non crede maturi ancora i tempi...?

aperto corrisponde, in ultima istanza, alla sfuggente ambiguità propria della lotta psicologica che chi è sottomesso alla legge dell'alienazione è costretto a condurre. L'intolleranza per una qualsiasi presenza esterna limitatrice va ben al di là del puro dato economico e risulta originata dal fatto che quella presenza viene a costituire un modello alternativo tanto più odioso quanto più limita la propria eloquenza al suo esser lì.

2) *La frantumazione delle 'potenze' psicologiche*

In effetti l'unità di Faust, che sembrerebbe dover costituire il centro della rappresentazione, dà invece luogo a un complicato processo di disgregazione ideologico-figurativa. Ognuna delle 'potenze' che dovrebbero trovare il loro centro dialettico nell'operare di Faust si coagula invece in un personaggio a sé: la violenza nei tre bravacci, il cinismo della potenza (ma anche la sua coerenza) in Mefistofele, la brama e lo scontento in Faust stesso, la vista in Linceo. E proprio la vista costituisce il momento sotto ogni aspetto centrale, tanto che al limite sembrerebbe di dover scorgere in essa non una manifestazione ma addirittura l'origine di quella problematica [39]. Anche nel personaggio Faust l'ele-

[39] W. Schadewaldt, *op. cit.*, p. 296. Emrich invece non esita a parlare di un Linceo che « ist ganz 'Auge' im Sinn totalisierend alles 'Ferne und Nahe' preisender Übersicht » (p. 403), mentre P. Michelsen giunge a contrapporre il processo di « Weltverdunkelung » cui è esposto in questo atto un Faust sempre più smarrito alla felice disponibilità di Linceo nei confronti della « bunte Welt » (*Fausts Erblindung*, in « DVj », XXXVI, (1962), 1, pp. 26-35). È sintomatico che viceversa uno dei pochissimi spunti interessanti dello smorto capitolo di E. Staiger (*op. cit.*, pp. 429-430) metta in rilievo come « das Lyrisch-Dichterische [e cioè, per Staiger, Linceo] gerät in ein fragwürdiges Verhältnis zu einem Leben, das nicht nur gut ist und das der Musik durchaus widerstrebt. Der reine Klang wird nicht zersetzt, nicht angefochten, aber in die Einsamkeit des Turms verbannt. Und in der Tiefe nehmen die Dinge ihren unheilvollen Verlauf ». Che è anch'esso un modo, certo molto pontificale, di riconoscere che pure Linceo è soggetto alla legge dell'alienazione. Cfr. anche nota 41.

mento visivo risulta essenziale qui (e del resto assai spesso nel poema) come brama di dominio e d'infinito (« Zu sehn, was alles ich getan, / Zu überschaun mit einem Blick / Des Menschengeistes Meisterstück [...] » 11246-48; « Ein Luginsland ist bald errichtet, / Um ins Unendliche zu schaun. » 11344-45) [40]. Di gran peso è un altro punto: Linceo, che non è se non vista, si pone a un livello diverso e apparentemente irrelato, nella sua assolutezza ontologica, di fronte al personaggio di Faust, di cui pure esterna le dimensioni più profonde (ma lo può fare, appunto, solo grazie alla totale rescissione di ogni pienezza di nessi dialettici, al posto dei quali subentrano puri echi figurativi). In Faust la brama visiva prolifera fino al patologico della mera gratuità. In Linceo ci si offre una sublimazione arditissima della vista sollevata a unico valore assoluto. Nelle famosissime strofe del torriere all'inizio di *Tiefe Nacht*, Linceo canta la possibilità, che avverte come inebriante, di recepire l'intera realtà a un livello estetico-visivo in cui si dissolve ogni dialettica di positivo e negativo (« Es sei wie es wolle, / Es war doch so schön! » 11302-5) [41]. Ed è difficile dire se sia più forte la

[40] F.: « per vedere tutto quello che ho fatto io, / per dominare con un solo sguardo / il capolavoro dello spirito umano [...] »; « si alzerà presto un belvedere / che guardi verso l'infinito ».

[41] F.: « e sia come sia / era così bello! ». La più nota teorizzazione di tale funzione della vista è contenuta in un paralipomeno alla *Farbenlehre*: « L'orecchio è muto, la bocca è sorda; ma l'occhio percepisce e parla. In esso si rispecchia dall'esterno il mondo e dall'interno l'uomo. La totalità dell'interno e dell'esterno giunge a compimento grazie all'occhio » (*Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe, sezione II, vol. V, tomo II, p. 12). Sull'argomento cfr. H. J. Schrimpf (*Über die geschichtliche Bedeutung von Goethes Newton-Polemik und Romantik-Kritik*, in H. J. S., *Goethe. Spätzeit, Altersstil, Zeitkritik*, Pfullingen 1966, pp. 24-35) che offre un'accurata illustrazione dell'importanza assunta dall'occhio come motivo tematico in cui si concretano l'esigenza di totalità del tardo Goethe e la sua superstite capacità di stabilire un contatto col fenomeno reale e comunque con l'« Urphänomen » ad esso sotteso. Come si cerca di chiarire nel testo, Linceo rappresenta però appunto la crisi di una tale prospettiva. Proprio la vista finisce col risultare isolata dalla totalità (anche come struttura drammaturgica) e la scena *Tiefe Nacht* consacra appunto l'impossibilità di dare un senso unitario al

fiducia di poter assorbire e superare tutti i contrasti in quanto questi sono pur sempre suscettibili di rappresentazione visiva o se viceversa la possibilità proclamata *a priori* di un superamento dei contrasti non derivi dal fatto che lo stesso rapporto uomo-realtà è stato pregiudizialmente ridotto alla monodimensionalità dell'abbreviazione estetico-visiva.

Comunque sia di ciò, Goethe al posto del rapporto profondo che si può intuire fra la vista come brama e la vista come ebbra accettazione del reale, ha sapientemente collocato l'irrelato alternarsi dei due momenti, ognuno dei quali viene esaltato al massimo delle sue potenzialità. Questa è, dal punto di vista drammatico, la scelta fondamentale che consacra da un lato la definitiva disgregazione dell'unità psicologica (e tanto più di quella dialettica) e dall'altro consente il dispiegarsi in serrata successione dei più diversi momenti impliciti nella dimensione-Linceo. All'inno all'occhio e al mondo in quanto realtà visibile segue il resoconto, momento per momento, di quanto Linceo vede svolgersi nel pieno della doppia notte dei tigli che avvolge la capanna di Filemone e Bauci. È uno squarcio descrittivo che costituisce anche un'occasione di virtuosismo (e il vecchissimo Goethe non se la sarebbe a nessun prezzo lasciata sfuggire) ma soprattutto è — in Linceo — il frutto dell'impegno di realizzare, seduta stante, la proclamata virtù risanatrice e trasfigurante della vista: la disponibilità ad abbracciare con lo sguardo qualsiasi spettacolo dovrebbe poter esercitare un effetto catartico sulla natura di ciò che allo sguardo si offre. Mai fiducia così piena fu sottoposta a prova così spietata: Linceo, è vero, pur nell'orrore che lo attanaglia, cer-

reale grazie alla sola vista. — Questa e qualunque altra problematica risulta invece ignorata da O. Dshinoria (*Das Ende von Goethes « Faust »*, cit. a nota 24, pp. 102-103), che arriva a chiamare « gutmütig-ironische Bemerkung » i versi di Linceo (Sonst so sorglich um das Feuer, / werden sie dem Qualm zu Beute » e giudica i più volte citati vv. 11336-7 una semplice constatazione che la « überlebte Welt der Greise » deve cedere il passo « dem machtvoll vordringenden Neuen ».

ca di non abdicare alla sua funzione di occhio che contempla e di bocca che riferisce obbiettivamente ciò che ha visto, ma alla fine è costretto a maledire quella vista cui non può rinunciare (« Sollt ihr, Augen, dies erkennen! / Muß ich so weitsichtig sein! » 11328-29) [42]. Il crollo dell'illusione che il vedere, l'estetizzazione della realtà, possa costituire una soluzione, è rappresentato, ancora una volta, non in un dialettico sviluppo drammatico, ma attraverso una nuova cesura irrelata. La didascalia dice: « Lange Pause, Gesang » e ad essa seguono i due versetti più volte ricordati (« Was sich sonst dem Blick empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin. »). Questa battuta finale, proprio perché giustapposta in maniera irrelata e frammentaria al lungo resoconto precedente, ha un rilievo eccezionale: essa sancisce prima di tutto la condanna — a questo livello — dell'' umanesimo ' (demoniaco umanesimo) di Faust, il quale ha successo solo in quanto distrugge in sé e intorno a sé tutto ciò che ha profondità di dimensioni storico-umane. Ancora più a fondo essa sancisce la disgregazione definitiva delle ' potenze ' che intorno a Faust sembravano dover trovare un centro, almeno, di coordinamento: la vista come contemplazione-redenzione è fallita ma non può che restare chiusa nel proprio ambito, non può risolversi, dopo la catastrofe, in una ricostituita circolazione più umana. E infatti Linceo non può che tornare, tentare di tornare a quel canto che è connesso con la sua immutabile funzione di torriere: anche se il canto, ormai, si configura nelle laconiche forme di un ermetico epicedio, intonato per altro sulla fine non già dell'idillio posto al di fuori della storia ma, l'abbiamo visto, della storicità idillica.

La riduzione dei rapporti reali a dimensioni di psicologia trascendentale e la disgregazione della realtà psicologica in ' potenze ' separate e irrelate non è dunque solo strumento allegorico di drammatizzazione tecnicamente necessario perché il lettore-spettatore possa veder realizzata, per così dire, davanti ai propri occhi la tragicità insita nei

[42] F.: « Questo dovevano i miei occhi / vedere! Tanto lontano / dovevano scernere! ».

nodi di contraddizione. Al contrario, sono quella riduzione e quella disgregazione a costituire il vero nodo della tragedia. Le ' potenze ' si frantumano in una serie di ' personificazioni ' destinate a rimanere inesorabilmente unilaterali, prive di comunicazione e sostanzialmente impotenti: Linceo è la vista, impotente anche di fronte alla tragedia umana più pietosa proprio perché non può uscire dalla propria limitata funzione; Mefistofele ha la coerenza del realizzatore (o meglio dell'esecutore), ma la sua opera non può che sfociare in demoniaca distruzione, perché alla sua astratta politicità del potere rimane estranea ogni preoccupazione di possibili contenuti umani del suo agire; Faust stesso è ridotto a passivo campo di battaglia fra dinamismo e ' acedia '. Sono ' potenze ' che indubbiamente si condizionano reciprocamente, ma dall'esterno e in maniera meccanica: la mancanza di una sintesi unitaria costituisce appunto né più né meno che la ' situazione ' strutturante dell'episodio. E tale situazione si perpetua e anzi culmina nella scena immediatamente successiva, *Mitternacht*: la comparsa delle quattro donne grigie consacra definitivamente la riduzione delle forze dialettiche soggettive e oggettive al livello di momenti figurativi come sostanza e non come semplice strumento del dramma.

3) *La mancata rappresentazione del nucleo drammatico*

Già Lukács insisteva sulla singolare coesistenza, nel *Faust*, di elementi epici accanto a quelli più propriamente drammatici. Il merito dell'osservazione di Lukács è che essa consente di cominciare a porsi criticamente il problema di certe innegabili dissonanze costruttive dell'opera senza ricadere nella tediosa *querelle* dell'unità. Chi sarebbe ancora disposto, oggi, a dar credito a quanti rivendicano una tale unità rifacendosi poi di fatto semplicemente a un astratto scheletro concettuale che terrebbe insieme i *disiecta membra poeseos*? Ma chi avrebbe, d'altra parte, la disinvoltura di fingere di ignorare — in nome di pur fondate constatazioni puntuali di gusto — che in sostanza la

nostra lettura di ogni singola scena è addirittura inconcepibile se si volesse fare davvero *tabula rasa* di tutti gli echi figurativi e dei presupposti ideologici che il lettore assorbe dalle scene precedenti senza rendersene spesso neanche conto?

Il punto per Lukács è che l'intreccio di momenti epici e drammatici risponde alla necessità per Goethe di realizzare dialetticamente un assunto in sé contraddittorio, e cioè la visione complessiva dell'evoluzione moderna come fatto positivo e la visione puntuale della spietata inadeguatezza, della disumana tragicità di ogni momento in cui quel progresso di fatto si realizza. Lukács parla infatti di « una forma in cui non prevale nessuno dei due principi e la compenetrazione dialettica dell'uno e dell'altro crea un'unità unica nel suo genere e un equilibrio dinamico »[43], un concetto di evidente importanza per lo sviluppo degli studi faustiani e che pure, come cercheremo di mostrare, rischia di contraffare gli autentici lineamenti dell'opera. Non è un caso se Lukács dà tanto peso alle discussioni che Schiller e Goethe avevano condotto sulla natura dell'epico e del drammatico più di una generazione prima della conclusione del Faust. In effetti un'innegabile volontà di costruzione dialettica, complessa ma unitaria è riscontrabile proprio per le grandi scene connettive che negli anni schilleriani consentirono il completamento della prima parte della tragedia[44], mentre a noi sembra anacronistico trasferire tale impostazione alla produzione del tardo e tardissimo Goethe. Già a partire dagli anni che vanno dalla traduzione del *Neveu de Rameau* alla composizione di *Pandora* e delle *Wahlverwandtschaften* si fa luce in Goethe una posizione molto meno univoca. Se da un lato vi sono violenti scarti

[43] G. Lukács, *op. cit.*, p. 603. Cfr. la trad. cit., p. 328.

[44] Anche se poi è dubbio che i risultati di quello sforzo dialettico siano da considerare così funzionali (o comunque funzionali in senso così univoco) come sembra supporre Lukács. Ma questo è problema ben più ampio, che investe tutta la valutazione degli anni schilleriani di Goethe. Anche se il *Faust* non rientra che di scorcio nella trattazione, il rinvio più stimolante in proposito rimane quello al cit. volume goethiano di Baioni.

e aperture verso una più spregiudicata penetrazione del mondo reale (e si pensi proprio all'interesse per il capolavoro di Diderot), la linea che alla lunga finisce col prevalere è un'altra e comporta il graduale impallidire di ogni ambizione dialettica. Al suo posto subentra gradualmente una complessa circolazione di livelli (fra comprensione della realtà, assolutizzazione morfologizzante e contemplazione 'parodisticamente' distaccata) che se non è né statica né ambigua certo è congenitamente polivalente. La polivalenza investe ogni livello (e perciò anche il rapporto fra dimensione epica e drammatica, fra prospettiva di conciliazione, se non di progresso, e tragicità senza catarsi) e costituisce ormai la chiave fondamentale dell'opera tarda di Goethe. Lo stesso Lukács, come si è visto, insiste nel riconoscimento che Goethe continua fino in fondo a presentarsi come esponente della « Kunstperiode »: ma ciò significa, secondo noi, per Goethe l'ambizione di presentare il momento della polivalente circolazione figurativa come struttura sostitutiva di ogni diretta dialettica fra immagine e realtà.

La conferma più convincente della necessità di una siffatta radicale revisione dell'impostazione lukácsiana può venire — a nostro avviso — proprio dall'analisi del ruolo che nella prima parte del V atto viene riconosciuto (o più esattamente negato) alla rappresentazione diretta del centrale nodo drammatico dell'azione.

In effetti, in tutta la tragedia, solo alcuni punti vengono trattati esplicitamente, e il salto dall'uno all'altro è spesso bruschissimo e ignaro di trapassi. Tale constatazione generale (che spesso è stata condensata nella formula del *Faust* come 'Stationendrama') rimarrebbe però su un piano sterilmente morfologico se trascurasse la ben diversa funzione drammatica che siffatto stilema assume nelle diverse parti dell'opera. Proprio sviluppando degli spunti di Lukács [45], il discorso può farsi più concreto. Nella tragedia

[45] G. Lukács, *op. cit.*, p. 614, trad. cit., pp. 341-42. Sulla pluralità delle stratificazioni cronologiche, culturali e stilistiche insiste invece V. Santoli (*Prospettive sul 'Faust'*, ora in V. S., *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*, Firenze 1962, pp. 40-53).

di Gretchen Goethe concentra tutta la luce su pochissimi nodi centrali (centrali, beninteso, per la vicenda interiore di Margherita più che per l'azione in sé). Tutto il resto rimane nel buio più profondo, anche ciò che dal punto di vista dell'azione potrebbe sembrare essenziale. La funzione dello stilema è fondamentalmente realistico-dinamica, volta a rendere parossistica l'intensità individualizzante del dramma secondo la poetica del 'Charakteristiche'. In definitiva la pregnanza della rappresentazione esteriormente frammentaria è però tale che pur attraverso i più violenti effetti di chiaroscuro la linea di sviluppo balza prepotente alla coscienza dello spettatore.

Ben diversa la tendenza prevalente nel *II Faust*. La struttura rilassata serve proprio a distogliere lo sguardo dalla linea unitaria e insieme dai nodi centrali dell'azione. È nella seconda parte che la mancata rappresentazione di molti (di quasi tutti) i nodi drammatici centrali — da sempre messa in rilievo dalla critica — acquista un significato inquietante. Qui veramente Goethe mira a conferire all'opera una struttura ondulatoria e non sussultoria, a ridurre la dialettica a una circolazione, l'impatto con l'assolutamente nuovo a una rete di rapporti di mediazione. L'esempio più significativo di tale indirizzo è forse costituito proprio dalla morte di Filemone e Bauci, che dovrebbe rappresentare il centro drammatico della vicenda ma la cui rappresentazione diretta vanamente ricercheremmo nel poema. Più esattamente — e questo è il vero significato della circostanza — quella morte, che non viene in nessun punto rappresentata direttamente, è poi continuamente presente in quel blocco di scene, presagita, descritta, evocata secondo le prospettive e le tecniche più diverse.

Dapprima Faust presagisce una soluzione non funesta del contrasto (11276-77), poi Mefistofele conferma ipocritamente la possibilità dipinta dal padrone (11278-81), salvo ad anticipare subito dopo laconicamente il vero sciogli-

mento tragico (11286-87). Poi l'orrore si realizza, lontano dal centro della scena, ma incastonato simmetricamente fra due opposti tipi di reazioni: « Von oben » il « singend Wimmern » (11338) di Linceo, « unten » (didascalia del v. 11350) il beffardo resoconto di Mefistofele e dei tre ribaldi. Non, quindi, la catastrofe come dispiegarsi di una vicenda nell'oggettività dell'evento scenico, ma ciò che della catastrofe vien colto, dall'alto, dalla lacrimante oggettività del cronista che solleva il fatto a momento di solenne e disumano orrore o viceversa, dal basso, dalla calcolata grossolanità dei malfattori che sanno ridurre la tragedia a banale incidente di lavorazione. Fra i due resoconti spazialmente, drammaticamente e ideologicamente contrapposti si inserisce Faust, in posizione in ogni senso intermedia (egli parla « auf dem Balkon, gegen die Dünen », didascalia del v. 11338), incapace di porsi in diretta relazione col fatto reale in sé. Nel momento stesso in cui ode la ' cronaca ' di Linceo, Faust ancora vaneggia della possibilità in un utopistico *happy end*:

> Da seh' ich auch die neue Wohnung,
> Die jenes alte Paar umschließt,
> Das, im Gefühl großmütiger Schonung,
> Der späten Tage froh genießt. (11346-49) [46].

Quando tutto è finito e da sopra e da sotto si è spenta l'eco delle contrastanti rappresentazione dell'orrore, Faust trova ancora parole per rappresentare direttamente non più la catastrofe ma il suo spegnersi in un grigiore fumoso che, ben lungi dall'estinguere l'orrore, lo perpetua nel passaggio al mondo della ' Sorge ':

> Die Sterne bergen Blick und Schein,
> Das Feuer sinkt und lodert klein;
> Ein Schauerwindchen fächelt's an,

[46] F.: « La vedrò anche la casa nuova / dove la vecchia coppia si accolga / che, persuasa di aver ricevuto / generose attenzioni, godrà / i suoi ultimi giorni felice ».

> Bringt Rauch und Dunst zu mir heran.
> Geboten schnell, zu schnell getan! —
> Was schwebet schattenhaft heran? (11378-83) [47].

Qual è dunque il senso di questa rinuncia a un'immediata rappresentazione univoca e del connesso proliferare di mille diverse rappresentazioni mediate? Non certo la possibilità di rendere dialetticamente i diversi momenti di tensione connessi con lo scatenarsi della catastrofe tragica, ché la rappresentazione si esaurisce nel momento del divaricarsi delle prospettive, dalle quali il nucleo centrale risulta bensì accerchiato ma non certo penetrato. Le diverse prospettive creano un effetto di dispersione per il loro stesso moltiplicarsi e insieme concentrano il fòco della rappresentazione sulla fissità di quella catastrofe cui tutte in qualche modo si richiamano. La circolazione che ne scaturisce si risolve nella fitta trama di immagini in cui il lettore-spettatore si trova impigliato. Il carattere cogente della rappresentazione è bensì innegabile, ma in un senso diverso se non opposto a quello ipotizzato da Lukács. Attraverso queste scene il *Faust* si avvia a conclusione non già grazie alla creazione di una linea di rispecchiamento, nonostante tutto unitaria, di un'*adaequatio rei et fabulae* in qualche modo funzionante pur attraverso il *medium* allegorico. Al contrario, proprio questo che è il più compatto nucleo tragico della seconda parte si impone per la massiccia sapienza con cui tutta la costruzione viene impostata su una traccia di rapporti chiusi nell'ambito figurativo: dal gioco dell'impossibile identificazione fra lo ieri, l'oggi e l'atemporale (*adaequatio*, potremmo dire, *fabulae et archetypi*!) attraverso la frantumazione del personaggio in irrelate ' potenze ' figurative, fino a un'ottica drammatica in bilico fra dispersione e rifrazione, Goethe ha creato, attraverso un elaboratissimo e perplesso contatto col mondo dell'oggi, un

[47] F.: « Le stelle celano sguardo e splendore. / Il fuoco cala, brucia più lento. / Lo attizza un brivido di vento / e fumo mi porta e vapore. / Comando presto dato, troppo presto / eseguito... Che cosa / scende su me come un'ombra? ».

mondo di immagini che si impone come una nuova forma di realtà perché proiettata come categorializzazione eidetica di un nuovo modo di essere. Alla luce di una siffatta impostazione e delle conseguenze che abbiamo cercato di trarne nell'analisi di questo blocco di scene, andrebbe visto forse diversamente anche il rapporto fra queste ultime (con la loro tragicità adialettica) e la prospettiva positiva, almeno nei termini allegorici di un'utopia lontana, che contraddistingue il finale antitragico dell'atto e dell'opera. E certamente converrebbe partire non tanto dal fatto, ormai scontato, che si tratta, nel finale, di un allegorismo religioso tutto sommato funzionale rispetto al carattere necessariamente utopico della soluzione, quanto proprio dalla constatazione che si tratta, comunque, di un linguaggio utopico ' di riporto '. Il persistente legame di tale linguaggio con una tradizione topica è non meno essenziale che nelle scene del blocco iniziale dell'atto, ma lo è in una direzione profondamente diversa che, a un'analisi più approfondita, risulterebbe forse condizionata proprio dalla pretesa (o dal tentativo) di superare sia il carattere tragico che la dimensione adialettica delle prime scene. Chiarire quali siano le connotazioni specifiche delle rarefatte e pur incisive categorie rappresentative in cui si disegna questo ipotetico recupero di una totalità vista ormai definitivamente solo *in abstracto* [48] e come esse retrospettivamente illuminino tutto il cammino di Faust e del *Faust*, è però compito che va ovviamente al di là dei limiti del presente lavoro [49].

[48] F. W. Riemer, *Mitteilungen über Goethe* (HA, vol. III cit., p. 456).

[49] Una tale impostazione richiederebbe, come ovvio, lo studio articolato di una dimensione che nell'ambito del presente discorso è stato necessario trascurare: alludiamo allo studio dei livelli plurimi e dei sistemi diversi di strutturazione in cui nel quinto atto si realizza (anche come frutto della ' coscienza retorica ' di Goethe) la formulabilità in contesti verbali dei successivi momenti della ' sceneggiatura '.

L'immagine come categorialità storica

Potrebbe sembrare addirittura eccessivo l'impegno, sia pure essenzialmente polemico, che abbiamo fin qui accordato a quel principio del rispecchiamento e del tipico che, in fondo, non risulta più particolarmente attuale nell'ambito stesso della critica sociologica, almeno dai tempi della riscoperta di Benjamin e dell'affermarsi di un Goldmann. Il senso della nostra polemica va però in una direzione in parte diversa e mira, riprendendo il discorso alla base, a rimettere in discussione due motivi fondamentali della riflessione metodologica: da un lato il carattere storico del fenomeno artistico (carattere che a nostro avviso va inteso in modo da coinvolgerne in maniera assai più radicale tutti gli aspetti), dall'altro il tipo di comunicazione propria del linguaggio artistico (comunicazione che ci sembra richiedere una più decisa attenzione per la capacità di continua proliferazione inerente alla funzione figurativa dell'immagine).

Dedicheremo le ultime pagine di questo saggio a un primo tentativo di chiarire tali due concetti. Quanto alla storicità dell'arte, naturalmente non ci proponiamo di rimettere in discussione la rilevanza del condizionamento storico in cui si inserisce la genesi di una determinata opera né il rapporto che lega l'elaborazione artistica con l'apprensione (più o meno dialetticamente articolata) della realtà con cui lo scrittore entra in contatto (o meglio in cui si trova reattivamente inserito). Dato ciò per scontato, rimane però una difficoltà di fondo: l'una e l'altra forma di storicizzazione non risultano in grado di rispondere alla famosa domanda marxiana sul come Omero possa risultarci ancora oggi poeticamente (e non solo documentariamente) accessibile, in una realtà storica sociale e ideologica completamente diversa. Il pericolo che si annida in quelle forme di storicizzazione è la riduzione dell'arte a museale oggetto di accertamento filologico (o pseudo-scientifico) [50]

[50] Chiamiamo pseudoscientifico uno studio del fatto artistico che presuma di poter raggiungere un'obbiettività di analisi che

o viceversa a pretesto di strumentalizzazione ai fini di un'occasionale 'politica culturale'. Oggi, francamente, il pericolo maggiore ci sembra il primo, con la connessa carica di accademismo. In effetti appare infinitamente accademica l'ipotesi di un lettore odierno che possa sentirsi apprezzabilmente arricchito (o magari folgorato come da illuminazione radicalmente nuova) da quella porzione di contraddittoria realtà ottocentesca che innegabilmente si trova rispecchiata, per es., nel blocco di scene faustiane da noi esaminate. Accademica ci appare l'ipotesi prima di tutto perché lo stesso lettore — come tante volte si è fatto notare — ha mille altre fonti (documentarie e storiografiche) cui attingere un quadro ben più approfondito e più puro di quelle contraddizioni sociali e ideologiche, ma soprattutto perché, vivaddio!, ci sembra piuttosto singolare un così disarmato interesse 'militante' per il rispecchiamento figurativo di realtà ormai ricoperte dalla polvere venerabile delle epoche storiche, mentre ben altre contraddizioni, gravide di pericoli assai più attuali, ci pone oggi di fronte l'arzillo nipote neo-capitalistico di quel vegliardo paleo-capitalista che si ammanta nelle vesti cinque-seicentesche di Faust. E allora, semplicismo per semplicismo, finirebbe col sembrare più produttiva, almeno al confronto, la paradossale affermazione secondo cui l'unica arte 'accet-

non cominci col coinvolgere nel processo di oggettivazione scientifica anche e prima di tutto la stessa possibilità storica del rapporto testo-lettore. Non sembra un caso se questa omissione appare spesso connessa con un relativo disinteresse per quella che nel testo chiamiamo la sostanza dell'immagine artistica come fatto ideologico-figurativo. È chiaro che la nostra proposta non predica una sorta di soggettivismo di lettura: al contrario, riteniamo che solo sulla base indicata sia veramente possibile rendere oggettivo il rapporto fra singolo lettore e testo, nel senso preciso che l'ultima lettura (quella, per definizione, che effettua chi si accinge a studiare di nuovo un determinato testo) viene qui concepita semplicemente come l'anello provvisoriamente estremo della catena della ricezione del testo, vale a dire di infinite letture storicamente diversificate che hanno avuto inizio nel momento stesso in cui l'autore, rileggendo la propria opera, è venuto a costituirne il primo pubblico.

tabile' sarebbe quella cronologicamente contemporanea al lettore o addirittura all'atto della lettura (per cui già il penultimo Enzensberger sarebbe reso obsoleto dall'ultimo...).

D'altra parte non meno accademica si rivela l'ipotesi opposta, sulla base della quale il testo poetico sorto da un corretto rispecchiamento dialettico del reale risulterebbe sì accessibile anche a epoche posteriori, ma solo grazie al carattere esemplare che quelle contraddizioni assumerebbero una volta sottoposte ad acconcio processo di tipizzazione artistica. Questa gratuita esemplarità, resa suscettibile per tutte le epoche di un'immediata fruizione almeno da parte dei benintenzionati, costituisce — non c'è bisogno di ribadirlo — il lato deteriore delle teorizzazioni lukácsiane. Dall'*impasse* non si esce, a nostro avviso, se non superando la radicale timidezza che la critica basata sul principio del rispecchiamento rivela per quanto riguarda una concezione coerentemente storicizzata del fatto artistico. Quest'ultimo continua infatti a venir concepito come un oggettivo dato di partenza, non soggetto come tale alla legge della storicizzazione. A noi sembra invece che la risposta alla domanda marxiana presupponga, come prima condizione, che i termini della domanda stessa vengano pensati veramente fino in fondo. Il problema di come Omero (o Goethe) possano oggi risultarci ancora accessibili non è radicalmente diverso dal problema di come Omero potesse risultare accessibile a quella cerchia di ascoltatori che udì recitare per la prima volta una determinata rapsodia, o addirittura dal problema di come un testo goethiano riuscisse accessibile all'autore che lo leggeva per la prima volta dopo averlo composto e con ciò si costituiva come primo pubblico di se stesso, storicamente differenziato (anche se in misura forse impercettibile) da Goethe autore. Solo ove la storicizzazione coinvolga non solo il momento e l'oggetto della composizione ma anche il lettore e la lettura, essa potrà considerarsi esauriente. Ogni lettura non è mai una lettura ultima e definitiva: essa non può non essere storicamente condizionata e il contatto che riesce a stabilire col testo è quel tanto che risulta storicamente possibile (e necessario). Più esattamente conviene rinunciare al fantasma di una lettura

assoluta che metta il lettore miracolosamente in contatto immediato con la verginale individualità storica (o allora bisognerebbe dire a-storica) del testo, colto nel momento aurorale del suo sorgere. In effetti, come è ingannevole l'idea di un'ultima lettura definitiva, così è fallace l'ipotesi di una prima lettura autentica e per così dire autorizzata: anche la prima lettura compiuta dall'autore, lo abbiamo visto, è da considerarsi storicamente condizionata.

In questa catena di letture intese come storicizzate ricezioni si inserisce anche quella compiuta dal critico, con l'unica differenza (che è poi più di grado che di sostanza) rispetto al pubblico comune, che il critico è tenuto a rendere esplicitamente e coscientemente problematica quella natura duplicemente storicizzata della lettura che il lettore in genere si limita a vivere in maniera più o meno passiva.

Solo a questo punto il problema della lettura-riflessione critica si porrà fruttuosamente come problema di un rapporto dialettico e non come ricerca di un'entità ontologica (la creazione artistica) che, come tale, rimarrebbe per definizione inoperante nella concretezza del tessuto storico. Se ciò che precede risulta convincente, sarà inevitabile considerare insoddisfacente la interpretazione basata su rispecchiamento e tipizzazione: essa infatti tende fatalmente a irrigidire quella storicizzazione (che pure si è sforzata di cogliere come messaggio inerente al fatto artistico) nella fissità di un dato oggettivo che il lettore-critico dovrebbe limitarsi a riscoprire (compito che, come abbiamo cercato di mostrare, è non solo di difficile realizzazione, ma addirittura concettualmente improponibile).

Non basta per altro — come è ovvio — fermarsi qui. Ciò che abbiamo detto finora rappresenta la condizione necessaria ma non sufficiente perché un testo poetico anche attraverso disparate epoche storiche si riproponga come accessibile alla lettura. Dando ormai per scontato che tale possibilità non possa essere un valore di conoscenza tipizzante della realtà ' rispecchiata ', risulta ancora da chiarire da quale altro punto di vista l'opera d'arte possa riproporsi come storicamente accessibile (ove per accessibilità non si intenda solo quella propria di ogni documento storico). A noi sembra — e con ciò ci allontaniamo in parte da nostre precedenti prese di posizione — che una soluzione dell'aporia non sia concepibile finché si pretenda di vedere il fatto artistico come semplice m a n i f e s t a z i o n e di una civiltà-cultura e si esiti a riconoscere in esso un modo di portare avanti le sue possibilità di nuova r e a l i z z a z i o n e. La rappresentazione figurativa va intesa a nostro avviso come un modo particolare di progettazione ipotetica di ciò che, in un determinato contesto storico (e cioè prima di tutto socioculturale), si presenta allo scrittore come categoria dell'umanamente possibile (ed espressamente intendiamo riproporre in proposito l'acutissima terminologia aristotelica). Solo vedendo l'immagine come arricchimento della categorialità delle cose umane e cioè della loro forza di proiettarsi quale impegnativa ipotesi di realizzazione umana, sarà possibile spiegare in che senso sempre nuovi lettori possano entrare in contatto col testo. Tale contatto non può aver senso a livello fattuale perché la fattualità si esaurisce una volta per tutte, risultando poi suscettibile solo di successive elaborazioni ideologico-storiografiche. D'altro canto, che tale contatto si realizzi a livello ipotetico-categoriale non implica in nessun modo un suo carattere formalistico, preter- (o magari sovra-) storico. Il lettore non può non riempire quella categorialità di spunti volta per volta storicamente differenziati e concreti che tutti, nell'atto della lettura, vengono dialetticamente riassunti sotto quella dimensione di programmazione categoriale che è poi la peculiarità del testo poetico stesso. E ci pare questa l'unica via per garantire la storicizzazione della lettura e insieme evitare che essa conduca (e riduca) il lettore alla situazione archetipica di Issione che, credendo di stringere Era, piegava all'amplesso una vuota nuvola.

Questo tipo di proposta comporta non dirò un rifiuto, ma certo una drastica relativizzazione non solo della critica lukácsiana ' ufficiale ' ma anche di quel tipo di discorso critico che, per es., a proposito della *Commedia* si è sforzato — con indubbi meriti — di concentrare (ma anche di esaurire) il proprio assunto nella ' storicistica ' ricostruzione delle dimensioni ideologico-figurative in cui Dante Alighieri

in effetti si muoveva. Questo (parziale) distacco da conquiste che, una generazione fa, ci sono sembrate essenziali per superare un'ormai banalizzante eredità idealistica, può apparire doloroso e in qualche modo sconoscente. Pure lo consideriamo necessario ove si voglia evitare che le conquiste di allora vengano a loro volta messe agli atti e liquidate come impostazioni non più in grado di dare se non ciò che ormai è stato assimilato dalla generale coscienza culturale. È proprio questa impressione di esaurimento che spiega oggi — a prescindere dai casi di malafede culturale — il risorgere, sotto le etichette più varie, di un culto astorico della Forma. Ad esso non si pone riparo ribadendo le talmudiche verità di uno storicismo male inteso (e che tale a noi appare proprio perché inteso restrittivamente) e neanche comprimendo le potenzialità che abbiamo chiamato categorializzanti dell'immagine artistica fino ad identificarla con altri tipi di comunicazione e finzione (e diciamo questo anche se la presente ipotesi metodologica largamente si basa sul carattere comunicativo anche dell'immagine artistica) [51]. Le posizioni difensive, nella vita culturale, servono a ben poco, non solo perché sono destinate a venire immancabilmente travolte, ma soprattutto perché, creando nel proprio campo un'atmosfera da stato d'assedio, finiscono col favorire un processo filisteo di sclerotizzazione che rende insignificante anche una loro eventuale sopravvivenza a livello di scuole. A nostro avviso, solo radicalizzando il momento della storicizzazione fino a coinvolgere davvero il rapporto fra testo e lettore e, ancor più, quello fra realtà 'rispecchiata' e categorializzazione dell'immagine ci si mette in grado di riproporre una coerente e cogente visione alternativa, nemica di ogni mutilazione ma anche di ogni evasione, aliena da strumentalizzazioni ma anche da ipocrite neutralità. Il fondamentale lavoro della concreta analisi delle strutture testuali — senza il quale l'opera del cri-

[51] Appare comunque fuori discussione la necessità di mantenere ben chiaro il valore storiograficamente insostituibile di termini quali 'arte', 'poesia' nell'ambito della poetica propria di un esponente ottocentesco dell''età estetica' quale Goethe.

tico paleo-storicista rischia ormai di ridursi alla rinnovata arcadia di idilliche dialettizzazioni *in vitro* — può acquistare un senso concreto e non perdersi nella falsa oggettività dei reperti asetticamente morfologici solo se inserito in una siffatta problematicizzazione della dimensione storica.

Che poi quest'alternativa che proponiamo alla discussione ci induca a ripercorrere almeno in parte alcuni dei sentieri già segnati, ora è più di mezzo secolo, dallo stesso Lukács [52], costituisce per noi nient'altro che una conferma non occasionale delle potenzialità costruttive insite in ogni polemica [53].

LUCIANO ZAGARI

[52] Cfr. G. Lukács, *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica* (1912-1918), vol. I, trad. di L. Coeta, prefazione di T. Perlini, Milano 1973, specialmente la terza parte su *Storicità e atemporalità dell'opera d'arte*, p. 191 ss. Sul giovane Lukács cfr. ora il fascicolo speciale di « Text + Kritik », n. 39-40, ottobre 1973, con ampia bibliografia.

[53] Desidero ringraziare pubblicamente l'amico Vitilio Masiello, i cui rilievi critici hanno il merito di avermi spinto a una rimeditazione più organica degli spunti metodologici già impliciti nel presente studio (sempre che ciò possa considerarsi un merito). — Si è ritenuto superfluo sottolineare con rinvii specifici quanto, di tali spunti, vuole rappresentare una ripresa, una discussione, uno sviluppo di posizioni ben note quali in particolare quelle, certo tutt'altro che univoche, di Benjamin, Adorno e Jauß.

THOMAS MANN UND « DER BRUNNEN DER VERGANGENHEIT » *

Wer als langjähriger Leser und Liebhaber Thomas Manns veranlaßt wird, sich wissenschaftlich mit ihm zu befassen, gerät alsbald in eine seltsame Verlegenheit. Nicht daß sich Thomas Mann, wie andere Dichter und Schriftsteller, dagegen verwahrt hätte, zum Objekt der Interpretation zu werden. Im Gegenteil, er war von früh an sein eigener Interpret. Darin seinem Antipoden Brecht verwandt, hat er die Wirkung seiner Werke durch begleitende Selbstkommentare zu steuern gesucht. Das Verfahren, das er dabei anwandte, gleicht dem der Literaturwissenschaft darin, daß er die Vielfalt des Erzählten auf wenige zentrale Begriffe brachte, Geist-Leben, Künstler-Bürger, Gesundheit und Krankheit, Intimität und Repräsentation etc. Wie sehr er damit der Literaturwissenschaft zuvorkam, zeigte sich daran, daß diese weitgehend diese Selbstdeutung übernahm und sich vielfach lediglich darauf beschränkte, das Begriffsnetz noch zu verfeinern. Die vorbereitenden Notizen, die seit Thomas Manns Tod der Forschung zur Verfügung stehen, verstärkten den Eindruck, niemand habe je besser über dieses Werk Bescheid gewußt als sein Autor selbst.

Nun geht es aber der Literaturwissenschaft ja nicht nur um Werkinterpretation. Ihr traditionelleres Geschäft besteht in der geschichtlichen Einordnung, in der literatur- und geistesgeschitlichen Verknüpfung der Werke und Au-

* Text eines Vortrages, der aus Anlaß des 100. Geburtstages Thomas Manns im Sommer 1975 in Urbino, Florenz und Basel gehalten wurde.

toren. Doch auch auf diesem Feld hat Thomas Mann der Literaturwissenschaft den Wind aus den Segeln genommen. Er wurde nicht müde, sich und sein Werk historisch einzuordnen, geistige Väter zu nennen und sich zu ihnen zu bekennen. Bekanntlich reihte er sich jenem Traditionsstrang ein, den im 19. Jahrhundert Schopenhauer, Wagner und Nietzsche repräsentierten. Diese Trias erfuhr gelegentliche Erweiterungen, vor allem um Goethe und die Romantik. Auch hier beschränkte sich die Literaturwissenschaft gerne darauf, die skizzierten Linien auszuziehen oder um andere, sekundäre zu ergänzen. Die anfangs angedeutete Verlegenheit des Literaturwissenschaftlers gegenüber Thomas Mann besteht somit darin, daß es in seinem Fall nicht gelingt, die hermeneutische Forderung zu erfüllen, einen Autor besser oder doch anders zu verstehen, als er sich selber verstanden hat. Es ist wie in der Geschichte vom Wettlauf des Hasen mit dem Igel. Überall bei Thomas Mann tönt der wissenschaftlichen Bemühung die Stimme des Autors entgegen: Ik bin allhie!

Was ist da zu tun? Ich möchte mich so aus der Affäre ziehen, daß ich Thomas Manns Bestreben, sich geistes- und literaturgeschichtlich einzuordnen, zum Ausgangspunkt nehme für die Frage, wie er das Verhältnis von Vergangenem und Eigenem gestaltet und gedacht hat. Es geht mir also im folgenden nicht darum, bisher vernachlässigte oder eventuell übersehene Traditionslinien herauszuarbeiten, sondern um Thomas Manns Einstellung zum Vergangenen überhaupt. Dabei kann ich zwar auch nicht einfach von Thomas Manns Selbstverständnis absehen. Es wird sich aber erweisen, daß im Lichte dieser Frage eine gebrochene Entwicklungslinie innerhalb seines Erzählens und Denkens hervortritt, die sich nicht immer mit der Selbstdeutung deckt.

Das Interesse am Verhältnis des Eigenen zum Vergangenen ist nun aber nicht nur eines an der klareren Erkenntnis Thomas Manns. Das Verknüpfen von je Gegenwärtigem und Vergangenem gehört wie gesagt zu den Aufgaben der Literaturwissenschaft. Meine Frage an Thomas Mann ist also auch eine nach den möglichen Bedeutungen unseres

Tuns als Literarhistoriker, über das so große Unsicherheit besteht. Ich würde aber nicht wagen, Sie damit zu behelligen, wenn nicht das Verhältnis zum Vergangenen in unserer Zeit allgemein in Frage gestellt würde. Thomas Manns Darstellungen des Verhältnisses zum Vergangenen können so vielleicht etwas zu unserem eigenen beitragen. Das Problem ist weniger abstrakt, als es scheinen mag. Es schließt die Frage ein nach dem Sinn, den es hat, vergangener Autoren und ihrer Werke so zu gedenken, wie wir es hier mit Thomas Mann anläßlich seines 100. Geburtstages versuchen.

Ich werde nun zunächst an den *Buddenbrooks* unsere Frage, und Thomas Manns erste Antwort darauf, exponieren und dann anhand von drei ausgewählten Werken bzw. Werkgruppen weiterverfolgen. Es sind dies die Novelle *Der Tod in Venedig* von 1911, die Schriften der ersten Kriegs- und Nachkriegszeit, schließlich der Josephsroman. Wir folgen damit dem Weg, der zum « Höllenfahrt » überschriebenen Vorspiel zum *Joseph* führt, das mit den Sätzen anhebt: « Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen? ».

I.

Nachdem Thomas Manns frühe Erzählungen in der zeitgenössischen besseren Gesellschaft spielten, beginnt mit den *Buddenbrooks* die erzählerische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, der seiner eigenen Familie, wie man weiß. In dieser Familienchronik tritt zunehmend das Verhältnis ins Blickfeld, das die Buddenbrooks selbst zu ihrer Familiengeschichte haben. Für die Geschwister der dritten Generation, Thomas, Tony und Christian, wird es zum vorherrschenden Motiv des Denkens und Handelns. Die Familiengeschichte ist ihnen ständig präsent, einerseits in der Erinnerung an Eltern und Großeltern, andrerseits in den sorgfältig gehüteten Familienpapieren. Thomas wird unter dem Druck, sich vor der Familientradition bewähren zu müssen, zum Leistungsethiker. « Wir sollen uns hinsetzen,

zum Teufel, und etwas leisten, wie unsere Vorfahren geleistet haben... ». Aber Fehlentscheidungen und Fehlkalkulationen, die durch diesen Grundsatz motiviert sind, beschleunigen gerade den Niedergang seiner Firma. Seinen Sohn kann er nicht verstehen, weil er von ihm die Erneuerung der Glanzzeit der Familie erwartet. Auch Thomas' Schwester Tony läßt sich vom Bewußtsein leiten, eine Buddenbrook zu sein. Das Gefühl familiengeschichtlicher Wichtigkeit und der Verantwortung gegenüber der Firma veranlaßt sie zu ihren Mißheiraten und läßt sie verkennen, wo allenfalls eine Chance persönlichen Glücks auf sie wartete. Christian entzieht sich zwar dem Anspruch der Tradition. Er teilt jedoch mit seinen Geschwistern das Bedürfnis nach Wiederholung. Da er kein Vorbild anerkennt, wird es zur Lust an der Imitation als solcher. « En Ap i he » sagt sein Großvater von ihm gleich zu Beginn. Die immer skurrilere Selbstinszenierung bringt ihn schließlich ins Irrenhaus.

Am parallelen Schicksal der verschiedenen Geschwister ist ablesbar, daß ihre Unterwerfung unter die Familientradition nicht das den Verfall auslösende Moment ist, sondern vielmehr bereits Symptom des Verfalls, der décadence im biologischen Sinn, des Vitalitätsschwundes von Generation zu Generation. Der einsinnig verebbende Lebenswille läuft dem bewußten Willen der genannten Figuren, Vergangenes zu repräsentieren, entgegen. Ja, die Versuche, Vergangenes zu wiederholen, erscheinen geradezu als List dieses Lebenswillens, das Ende zu beschleunigen. Die Dialektik von Wiederholungszwang des Vergangenen und unumkehrbarem Verfall führt zu Hanno, dem letzten seines Geschlechts. Um seinetwillen wird sie überhaupt erzählt. In ihm zeitigt der Verfall eine neue, in der Familie bisher nur andeutungsweise vertretene Lebenshaltung, das ästhetisierende Künstlertum. Zwar stirbt Hanno zu früh, um wirklich ein Künstler zu sein. Aber im Umkreis der Kunst, beim freien Phantasieren am Klavier, ist er ganz bei sich selbst und damit glücklich, erlöst vom Anspruch der Vergangenheit, von dem er zum vornherein weiß, daß er ihm nicht genügt. Hat der Lebenswille zuvor den Wiederholungszwang dazu

gebraucht, sich durchzusetzen, so scheint er nun, da er in Hanno zu seinem Ende gelangt ist, darauf verzichten zu können.

Der Roman erzählt die Herkunft des Künstlertyps aus einer bürgerlichen Familie, um ihn zu rechtfertigen. Er gibt ihm eine genealogische Legitimation. Genealogie war in früheren Zeiten das Legitimationsverfahren des Adels, das vor allem dann Bedeutung bekam, wenn Machtansprüche in Frage standen. In den *Buddenbrooks* geht es nicht um einen Machtanspruch, sondern um das Recht einer Existenzform, die vom Üblichen abweicht und deshalb innerlich und äußerlich ungesichert ist. Als verwandelter Bürger wird Hanno gerechtfertigt. Obwohl eine Abweichung vom Bisherigen, ist er doch daraus hervorgegangen, und zwar organisch, naturgesetzlich. Seine Besonderheit kann ihm nicht zur Last gelegt werden. Er ist ebenso das Ergebnis eines biologischen Prozesses wie die bürgerliche Tüchtigkeit der Vorfahren. Es wirkt in allen derselbe Lebenswille, nur eben in verschiedener Intensität und Ausprägung. Im Gegensatz zu seinen Figuren Thomas, Tony und Christian trägt der Erzähler dem Umstand Rechnung, daß Familiengeschichte Veränderung bedeutet. Weil er das akzeptiert, kann er dem armen Hanno verständnisvoller begegnen als dessen auf Wiederholung hoffender Vater. Daß sich der Erzähler auf die Seite des Lebenswillens und dessen Rhythmus von Aufstieg und Verfall stellt, befähigt ihn zur Ironie gegenüber den Figuren, die sosehr auf Wiederholung und Dauer erpicht sind. Die Wiederholung bestimmter Situationen, charakteristischer Verhaltensweisen und Aussprüche, die bekannte Leitmotivtechnik, dient ihm gerade dazu, die leise aber unaufhaltsame Veränderung bemerkbar zu machen.

Zweierlei wird somit an den *Buddenbrooks* deutlich. Zum einen, daß das Vergangene bei Thomas Mann die Instanz darstellt, vor der sich das Gegenwärtige zu rechfertigen bestrebt ist. Das Gegenwärtige bedarf des Anschlusses an das, was vorausging, um vor sich selber bestehen zu können. Dabei zeichnen sich, und das ist das andere,

zwei grundsätzliche Möglichkeiten ab, das Verhältnis von Gegenwärtigem und Vergangenem zu sehen. Einerseits Wiederholung beziehungsweise Wiederherstellung, wobei sich das Gegenwärtige dem Vergangenen unterordnet, andrerseits Fortschreiten, als Progreß, bei dem das Spätere organisch aus dem Früheren hervorgeht und damit ein Recht auf seine Eigenart bekommt. Dieser Progreß verläuft freilich seinerseits wieder in Zyklen, wie das Aufsteigen der Hagenströms zeigt, das dem Verfall der Buddenbrooks parallel läuft.

Die *Buddenbrooks* enthalten keine ausdrückliche Geschichtsphilosophie. Was sich als solche daraus abstrahieren läßt, ist ein Biologismus, der in die Nähe Oswald Spenglers führt. Der « Verfall einer Familie », wie die *Buddenbrooks* im Untertitel heissen, läßt sich als Vorklang vom « Untergang des Abendlandes » verstehen, wie ihn Spengler nach dem Ersten Weltkrieg diagnostizierte. Thomas Manns späteres Urteil über Spengler « Seine Lehre ist nichts als 19. Jahrhundert, völlig vieux jeu, bourgeois durch und durch » läßt ermessen, daß er nicht auf den Denkvoraussetzungen der *Buddenbrooks* verharrte. Den angekündigten Stationen der Distanzierung davon wollen wir uns nun zuwenden.

II.

Die auf die *Buddenbrooks* folgenden Novellen spielen, mit Ausnahme der Schiller-Novelle *Schwere Stunde*, wieder alle in der Gegenwart. Das Vergangene erscheint darin ausgeklammert. Daß das nur so scheint, läßt sich an der Novelle *Der Tod in Venedig* (1911) zeigen, worin das uns beschäftigende Problem eine für das Vorkriegswerk Thomas Manns exemplarische Gestaltung gefunden hat. Wir wissen, zuletzt aus den Erinnerungen Katja Manns, daß dem *Tod in Venedig* eigene Erlebnisse Thomas Manns zugrundeliegen. Er war wie dann sein Gustav Aschenbach von München nach Brioni, von dort nach Venedig gereist, war

durch einen schönen polnischen Knaben fasziniert worden (der sich und seine Familie übrigens Jahrzehnte später in der Novelle überrascht wiederkannte), hatte die Anfänge der Cholera miterlebt. Daß Aschenbach in der Novelle zugrundegeht, war die Konsequenz einer Möglichkeit, die Thomas Mann in sich selbst entdeckt hatte. Aus den Notizen zur Novelle, die sich erhalten haben, geht nun hervor, wie Manfred Dierks gezeigt hat, daß Thomas Mann zur Darstellung des autobiographischen Kerns Material verschiedenster Herkunft verwendet hat. Gustav Mahler, dessen Tod Thomas Mann in Venedig erfahren hatte, lieh Aschenbach den Vornamen und physiognomische Züge. Des alten Goethe späte Liebe zur 18 jährigen Ulrike von Levetzow war die inspirierende Vorbildepisode, die vielfältig nachwirkte. Platens homoerotischer Schönheitskult, Sokrates aus Hölderlins Gedicht *Sokrates und Alkibiades*, Euripides, wie Nietzsche ihn zeichnete, sind nachweisbar eingeblendet. Der Handlungsverlauf dieser « novellistischen Tragödie » folgt genau demjenigen der *Bacchen* des Euripides, in denen der König Pentheus von den Hunden der Bacchantinnen zerrissen wird, weil er sich dem Kult des Dionysos widersetzt. Die Extreme von Aschenbachs Verfallsprozeß sind in Nietzsches Begriffen « apollinisch » und « dionysisch » vorgegeben. Aschenbachs Traum vom Zug des fremden Gottes ist fast wörtlich aus dem Buch *Psyche* von Nietzsches Freund Erwin Rohde übernommen. Im stilistischen Habitus schließt die Novelle an Goethes *Wahlverwandtschaften* an usf. Man darf annehmen, daß fast jedes Detail dieser Novelle sein literarisches Vorbild hat. Thomas Mann erscheint wie nur je ein humanistischer Autor als Biene, die von Blume zu Blume fliegt, um den Stoff zu sammeln, aus dem sie dann ihren Honig braut.

Was ist die Funktion dieses Darstellungs-Materials? Es ist zu disparat, als daß es sich wie in den *Buddenbrooks* zu einer Vorgeschichte zusammenschliessen würde. Die Genealogie Aschenbachs wird in lediglich 5 Sätzen resümiert. Das vielfältige historische Material bewirkt vielmehr wiederholte Spiegelungen von Aschenbachs Schicksal. Dieses ver-

liert damit seine Einmaligkeit. Es erweist sich als moderne Ausprägung einer zeitlosen und damit jederzeitigen meschlichen Möglichkeit, anders gesagt als typisch. Die einmontierten Zitate und historischen Parallelen geben das dem Leser zu verstehen, ohne daß der Erzähler immer explizit darauf hinzuweisen brauchte. Es macht das Klassizistische der Novelle aus, daß unter den zeitlich und räumlich verschiedenen Analogien zu Aschenbachs Schicksal das des Königs Pentheus aus dem antiken Mythos den Vorrang hat. Darin ist offenbar das Grundmuster, dem Aschenbach folgt, besonders rein vorgezeichnet. Aber auch die *Bacchen* sind bereits eine besondere Ausprägung des Typus, nicht dieser selbst. In andern ähnlich strukturierten Novellen Thomas Manns können auch nichtantike Fabeln diese Rolle übernehmen, in *Gladius Dei* der Kampf Savonarolas gegen die florentinische Renaissancekultur, in *Wälsungenblut* Wagners *Walküre*. Indem so Aschenbachs Persönlichkeitsverfall als Fall einer allgemeinen biologisch-psychologischen Gesetzmäßigkeit erscheint, veliert er das Anrüchige und Skandalöse. Selbst seine Verfallenheit an den schönen Jüngling, an der man zur Entstehungszeit noch Anstoß nahm, wird damit entschuldigt. Vorwürfe sind nicht am Platz, wo ein Mensch Objekt eines Geschicks ist, für das er nichts kann. So dient hier die Typisierung mithilfe historisch-literarischer Analogien demselben Zweck wie die Genealogie in den *Buddenbrooks*, der Rechtfertigung des Künstlers; bedenkt man, daß Aschenbach wie Hanno den Autor vertritt, auch dessen heimlicher Selbstrechtfertigung.

Man wird kaum fehlgehen, wenn man im *Tod in Veneig* Schopenhauers Einfluß am Werk sieht und das Strukturprinzip der Novelle aus Schopenhauers Umdeutung von Platos Ideenlehre versteht. Platos Ideen wurden in Schopenhauers System zu Mittelgliedern zwischen dem vitalen Weltwillen, der allem Seienden als Wirkungskraft zugrundeliegt, und den Erscheinungen der raumzeitlich-kausalen Welt. Die Ideen sind, wie Schopenhauer sagt « in den mannigfaltigen Gestalten des Menschenlebens und dem unaufhörlichen

Wechsel der Begebenheiten » « das Bleibende und Wesentliche », das sich darin ebenso wiederholt, wie — nach Schopenhauers eigenem Vergleich — in den Stücken der commedia dell'arte unter stets anderen Umständen dieselben Pantalone, Tartaglia, Brighella und Colombine auftreten. Den Ideen ist dabei eine schaffende Kraft eigen, es sind Typen und Handlungsmuster, die immer neu zur Realisierung drängen. Nach Schopenhauer ist es die Sache des Künstlers, diese Ideen zu erkennen und darzustellen. Die Kunst « reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Aequivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen: sie bleibt daher bei diesem Einzelnen stehen: das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt ». Damit ist gesagt, daß die Ideen quer zum Zeitverlauf stehen. Dieser muß an ihnen abfliessen wie Wasser, damit sie darstellbar werden. Das Zeitliche taugt nur noch zum Material, in dem sich das Zeitlose ausprägen kann. Ein Eigenwert kommt ihm nicht mehr zu. Denn die Zeit gehört nur der Welt der Erscheinungen an, nicht dem Wesen. Schopenhauer gießt denn auch Spott und Hohn auf alle, die von der Geschichte wesentliche Veränderungen, gar einen Fortschritt erwarten.

Es bedarf kaum eines Nachweises im Einzelnen, daß und wie sich *Der Tod in Venedig* auf die so verstandene Ideenlehre bezieht. Aschenbach verfährt mit dem schönen Knaben so, wie es Schopenhauer vom Künstler sagt: er wird ihm in seiner Schönheit zum Repräsentant des Ganzen. Dasselbe macht die Novelle mit Aschenbach selbst. Mithilfe der vielfachen Spiegelungen stellt sie ihn dar als Repräsentanten « des in Raum und Zeit unendlich vielen ». Aschenbach und der Erzähler suchen so beide das Historisch-Einmalige hinter sich zu lassen und zum zeitlos Dauernden vorzudringen.

III.

Daß das Verfahren der Venedignovelle über das Künstlerische hinaus Thomas Manns Weise, das Verhältnis von Gegenwärtigem, Vergangenem und Ewigem zu denken, ganz entsprach, brachte der Erste Weltkrieg an den Tag. Als Erzähler verstummte Thomas Mann völlig. Die schriftstellerische Ernte der Kriegszeit sind Schriften, in denen er in eigenem Namen zu den Zeitverhältnissen Stellung nahm, *Gedanken im Kriege, Friedrich und die große Koalition,* vor allem aber die *Betrachtungen eines Unpolitischen.*

Bereits die Schrift über Friedrich den Großen kündigt Thomas Manns Einstellung zum Zeitgeschehen an: « Zum Lachen genau sah ich in der Entstehungsgeschichte unseres Krieges Friedrichs Geschichte sich wiederholen. Ich schrieb sie auf, die eine zugleich mit der andern ». « Wiederholung » ist das entscheidende Stichwort. 1914, als das Deutsche Reich der Entente und Russland gegenüberstand, wiederholte sich für Thomas Mann Friedrichs scheinbar aussichtslose Lage gegenüber der großen Koalition seiner Gegner. Wenn er nun diese historische Vergangenheit nacherzählte, ohne jedes verklärende Pathos übrigens, so sprach er « dem Tag und der Stunde » Trost zu. Wie damals Friedrich wider alle Erwartung gesiegt hatte, so würde Deutschland auch aus diesem Krieg siegreich hervorgehen, mochte er ebenfalls 7 Jahre dauern. Die Schrift enthielt am Schluß eine deutliche Aufforderung an den Leser, wenn sie über Friedrich den Großen sagte: « Er war ein Opfer. Er meinte zwar, daß er sich geopfert habe: seine Jugend dem Vater, seine Mannesjahre dem Staate. Aber er war im Irrtum, wenn er glaubte, daß es ihm freigestanden hätte, es anders zu halten. Er war ein Opfer. Er mußte Unrecht tun und ein Leben gegen den Gedanken führen, er durfte nicht Philosoph, sondern mußte König sein, damit eines großen Volkes Erdensendung sich erfülle ». Trotz ihrer nationalen Tendenz fand die Schrift über Friedrich keine günstige Aufnahme. Nur einer nahm die darin gegebene Verhaltensanweisung todernst, Thomas Mann selbst. Das verwirrende

Dokument des Selbstopfers, das er sich in der Nachfolge Friedrichs des Großen auferlegte, sind die *Betrachtungen eines Unpolitischen,* in denen er, unter Verzicht auf alles Erzählen, als er selbst von sich selbst, nicht von seinem « Meinen », sondern von seinem « Sein », zu sprechen unternahm. Das Bestreben nach Selbstrechtfertigung, das in den *Buddenbrooks* und im *Tod in Venedig* auf versteckte Weise mitspielte, zeigte sich nun in aller Offenheit. « Wer bin ich? » lautet die Frage, « Woher komme ich, daß ich bin wie ich bin, und mich anders nicht machen noch wünschen kann? » Die verschiedenen Ansätze zu Antworten stehen inhaltlich und ihrer Struktur nach ganz im Banne des Friedrich-Essays. Und dies ganz konkret: einen Stachel zur Selbsterforschung Thomas Manns bildeten die Angriffe seines Bruders Heinrich auf ihn in dessen Zola-Essay. Thomas Mann fühlte sich verkannt und beleidigt. Sein Bruder wurde für ihn zum Inbegriff des Zivilisationsliteraten, zum Typus also. Auch den Gegensatz zu ihm sah er als zeitlostypisch an. Darin wiederholte sich für ihn die Konstellation zwischen Friedrich dem Großen und Voltaire. Wie Friedrich sich von Voltaire hatte distanzieren müssen, um seine deutsche Sendung erfüllen zu können, so sah sich Thomas Mann zur Abgrenzung von seinem Bruder genötigt. Doch nicht nur von ihm. Friedrich hatte in Voltaire seine eigenen literarischen und philosophischen Neigungen preisgegeben, « geopfert » wie Thomas Mann sagt. Thomas Mann wußte wohl, daß er als Schriftsteller nicht weniger als sein Bruder international orientiert war, als er ausländischen Romanvorbildern folgte und sich der Psychologie verschrieb. Den Zivilisationsliteraten in sich selbst suchte er nun zu relativieren zugunsten seines Seins als Deutscher. Es ging ihm um seine nationale Reintegration, wie Friedrich sie hatte leisten müssen.

Die *Betrachtungen* sind kein einheitliches Werk. Zwei hauptsächliche Richtungen des Rechtfertigungsdenkens lassen sich jedoch unterscheiden. Die eine ist historischer Art und geht von der Antithese aus: Der Zivilisationsliterat ist ein Sohn des achtzehnten, kosmopolitischen Jahrhun-

derts, dessen Geist er nun im zwanzigsten zu erneuern sucht. Ich dagegen, sagt Thomas Mann, stamme aus dem 19. Jahrhundert. Er gibt im Kapitel « Einkehr » einen autobiographischen Rückblick auf die in ihm wirkenden Einflüsse. Als wichtigste Sterne an seinem Fixsternhimmel bezeichnet er Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, nennt aber auch Goethe, Storm, C. F. Meyer und andere. Die Prägekraft, die er den Genannten zuspricht, bezieht er nicht auf sein dichterisches Werk, sondern auf sein Wesen, seine Haltung zur Welt, seine « Lebensform », die er auf den Begriff der « Bürgerlichkeit » bringt, Bürgerlichkeit nicht im politischen, auch nicht im sozialen Sinne, sondern als ethische Haltung, der es auf Leistung, Pflichterfüllung, Durchhalten ankommt. Bei dieser Selbstdefinition Thomas Manns als bürgerlich kommt besonders dem Aufsatz des frühen Georg Lukács über Theodor Storm im Essay-Band *Die Seele und die Formen* bestätigende Bedeutung zu. Überhaupt fällt hier besonders auf, daß Thomas Mann auf sich selbst weitgehend die literatur- und geistesgeschichtlichen Verfahren anwandte, die damals auch in der Literaturwissenschaft üblich waren. Es ist zugleich ein ganz ähnliches Verfahren der « genealogischen Legitimation » wie in den *Buddenbrooks*, nur daß es nun nicht um die Rechtfertigung des Andersseins geht, sondern um den Nachweis dazuzugehören.

Inwiefern vom 19. Jahrhundert geprägt zu sein besser ist als vom 18., wird jedoch erst verständlich von der andern großen Antithese aus, mit der die *Betrachtungen* argumentieren. Sie lautet: Der Zivilisationsliterat ist französischer Herkunft und der Tendenz nach ein Kosmopolit, ich — Thomas Mann — gehöre meinem Wesen nach zum Deutschtum. Der Gegensatz der Nationen überwölbt bezeichnenderweise den der Zeiten. Was aber ist für Thomas Mann die Nation? Hinweise darauf enthält die folgende Stelle: « Ereignisse wie diese (gemeint ist der Kriegsausbruch) heben auf einmal die Individualität der einzelnen Völker, ihre ewigen Physiognomien mächtig hervor; ihr Urwille, ihr intelligibler Charakter schien uns wie Felsgestein

herauszutreten: England, Frankreich, Deutschland, Italien, sie benahmen sich so richtig, so ganz wie es im Buche, im Märchenbuche steht, daß, meine ich, der Künstler noch mehr als der Historiker zu entschuldigen war, wenn stärkste Anschauungslust ihn erschütterte und begeisterte. » Das deutet darauf hin, daß den Nationen für Thomas Mann all das eigen ist, was die Ideen im Sinne Schopenhauers ausmacht. Sie sind Typen, ewige Muster, nach denen der Weltwille Menschen hervorbringt. Mehrfach ist davon die Rede, daß die Nation zwischen dem einzelnen Individuum und der Menschheit stehe. Es gibt, heißt das, den « deutschen Menschen », wobei das Nationale als Dauerndes im Wechsel erscheint. — Der nationalen Idee der Deutschen weist Thomas Mann bestimmte Merkmale zu: Ethik, Bürgerlichkeit, Verfall, Musik. Sie weiß nichts von Politik. Ihr Verhalten gegen außen ist protestierende Abwehr. Diese Idee des Deutschtums sei immer wieder repräsentativ in Erscheinung getreten, so in Luther, Goethe, Bismarck, Nietzsche, aber auch in dichterischen Gestalten wie dem Eichendorffschen *Taugenichts*. Das bürgerliche 19. Jahrhundert nun war nach Thomas Mann eine besonders reine Ausprägung dieser deutschen Nationalidee. Hier schließt sich die Antithese der Nationen an diejenige der Zeiten an. Die deutsche Geschichte erscheint als Reihe unterschiedlich reiner Ausprägungen der deutschen Idee, die untereinander im Verhältnis der Wiederholung stehen. Deshalb kann bestimmten Augenblicken der Vergangenheit die Anweisung entnommen werden, wie man sich jetzt im Krieg zu verhalten habe. Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* demonstrieren schon im Titel, erst recht aber in ihrer Protesthaltung das Deutschtum, für das sie eintreten.

Thomas Mann unterwarf sich darin einer Idee der Nation, die er selber aufrichtete, ohne den Zirkel zu bemerken, in den er sich damit verstrickte. Er schien nicht zu sehen, daß er weniger ein ewiges Deutschtum aus der Geschichte erahnte, als daß er die Vergangenheit im Spiegel der Bedürfnisse « des Tages und der Stunde » betrachtete. Indem er das Zeitgeschehen zur Offenbarung eines ewigen deut-

schen Urwillens stilisierte, verbaute er sich jede Möglichkeit, darin nicht nur Wiederholungen, sondern Momente geschichtlicher Veränderung anzuerkennen. Nur *eine* Veränderung trat in sein Blickfeld, die endgültige Katastrophe des Deutschtums, das biologische Erlöschen der Nationalidee, der er zugehörte, und das Aufkommen jenes andern, das der brüderliche Zivilisationsliterat repräsentierte. So sehr stand Thomas Mann im Banne der als Ausdruck eines Ewigen verstandenen Vergangenheit, daß er außerstande war, eine positive Entwicklung in die Zukunft auch nur zu denken.

Die *Betrachtungen* erschienen 1918. Nichts ist nun aber so überraschend und eindrucksvoll an Thomas Manns geistigem Weg wie die Tatsache, daß er sich vier Jahre später als ein ganz anderer öffentlich zu Wort meldete. Das meiste, was er in den *Betrachtungen* als Zivilisationsliteratentum verdammt hatte, hatte er sich inzwischen selber zu eigen gemacht. Aus dem Unpolitischen war ein bewußt politischer Autor geworden. Thomas Mann bestand allerdings noch lange Zeit darauf, er habe sich nicht gewandelt, er habe den Standpunkt der *Betrachtungen* nie aufgegeben. Glücklicherweise muß man dieser Selbstinterpretation mißtrauen, wenn man seine neue Position genauer betrachtet.

Das erste öffentliche Zeugnis von Thomas Manns Wandlung ist der Vortrag *Von deutscher Republik*, den er 1922 in der Berliner Beethovenhalle hielt, vor einem jugendlichen Publikum, das mit den Völkischen sympatisierte und die Republik wie er selber noch vor kurzem als Verrat am deutschen Wesen verstand. Der Vortrag suchte das Publikum für die Republik zu gewinnen oder doch seine Gegnerschaft abzubauen. Der resignierte Klageton der *Betrachtungen* ist einer munteren und schlagfertigen Aggressivität gewichen.

Noch immer beruft sich Thomas Mann auf das Deutschtum. Aber er versteht es nun anders als früher. Nicht als Protest gegen die Umwelt, sondern als Öffnung zu ihr. Es habe die Tendenz zum Universalismus. So sei es auch nicht kriegerisch, sondern strebe nach Frieden. Schließlich ist

ihm das Unpolitische genommen, es drängt zur Demokratie. Das sind nicht nur einzelne Neubestimmungen. Das Deutschtum hat sich insofern grundsätzlich verändert, als es nun von Thomas Mann dynamisch verstanden wird, als geschichtlich in dem Sinne, daß es Vergangenheit und Zukunft hat. So kann Thomas Mann denn zur deutlichen Korrektur an seinem bisherigen Wiederholungsdenken kommen: « nur zu wahr ist, daß die Geschichte sich nicht wiederholt, daß es höchst lebenswidrig sein kann, in historischen Analogien zu denken und zu fühlen! Mir graut zuweilen vor den Irrtumsgefahren solchen Spiels! » Im folgenden warnt Thomas Mann davor, die Nachkriegszeit derjenigen nach dem Zusammenbruch Preußens gleichzusetzen. Das Festhalten an Vergangenem wird gar als " wüste Auflehnung gegen das Gesetz der Zeit » bezeichnet. Der Widerruf der früheren Position ist unüberhörbar! Das Gesetz der Zeit ist aber nicht nur gedacht als Veränderung, sondern als Bewegung auf ein Ziel hin. Die Dimension der Zukunft bekommt, zum ersten Mal in Thomas Manns Schriften, fast pathetische Bedeutung. Sie wird sie nicht mehr verlieren. « Zukunft » wird zum beschwörenden Zauberwort, das nicht selten wie eine Fanfare die Reden und Aufsätze beschließt. Denn Zukunft ist verstanden als universale Humanität, in der die Geschichte ihr Ziel erreicht, als utopische Zukunft. Thomas Mann verwendet dafür gerne den ehrwürdigen eschatologischen Terminus « Das dritte Reich », den er, nach einer späteren Aussage, aus Ibsens *Kaiser und Galiläer* übernommen haben will. Sein « drittes Reich » heißt so, weil es die Synthese bringen wird « zwischen ästhetizistischer Vereinzelung und würdelosem Untergange des Individuums im Allgemeinen; zwischen Mystik und Ethik, Innerlichkeit und Staatlichkeit; zwischen todverbundener Verneinung des Ethischen, Bürgerlichen, des Wertes und einer nichts als wasserklar-ethischen Vernunftsphilisterei ». In diesen Sätzen kündigt sich an, was Hans Castorp im Schneetraum des *Zauberberg* aufgehen wird. Als Rechtsform dieses « dritten Reiches » preist Thomas Mann die Demo-

kratie. Der Vortrag schließt mit dem Ausruf: « Es lebe die Republik! »

Für diese vehemente Umorientierung vom Deutschtum auf Humanität, von ewiger Idee auf Geschichte, von Vergangenheit auf Zukunft, von Pessimismus zum Utopismus beruft sich Thomas Mann auf einen Eideshelfer aus der deutschen Romantik, auf Novalis. Das war einerseits ein rhetorischer Trick, berief sich doch das zeitgenössische Restaurationsdenken mit Vorliebe auf die Romantik. Es war aber auch von Novalis her gerechtfertigt, dessen kühne Aphorismen in immer neuen Anläufen als Ziel der Geschichte ein tausendjähriges Reich umkreisen. Als moderne Entsprechung zu Novalis zitiert Thomas Mann Walt Whitmans lyrische Hymnen auf die Demokratie. War das ein Rest des früheren Denkens in Wiederholungen? Ich glaube nicht. An die Stelle der Analogie von Vergangenem und Gegenwärtigem trat ein anderes Verhältnis, das von literarischer Prophezeiung und realer Erfüllung. Whitman besang die Wirklichkeit dessen, was Novalis vorausgesehen hatte. Das Recht der Zeit war damit nicht angetastet, im Gegenteil, sie erhielt die Kraft zugesprochen, Gedachtes in Gelebtes überzuführen. Das geschah nicht automatisch, sondern bedurfte des Willens der Erkennenden zur politischen Aktion, wie Thomas Mann selbst sie zu unternehmen im Begriffe stand.

Der Vortrag *Von deutscher Republik* war eine politische Aktion gegenber einem bestimmten Publikum. Das gibt ihm auch als Aussage einen von den *Betrachtungen* abweichenden Charakter. Manches darin ist nicht Bekenntnis, sondern Waffe im Kampf für die junge Republik. So wenn er etwa die Homosexualität der im Krieg geschlossenen Männerbünde als der Demokratie besonders förderlich preist. Solche Stellen sind ein Zeichen dafür, daß mit der Entdeckung der Geschichte als Prozeß Thomas Mann auch die Augen für die aktuellen Gegenwartsprobleme und Werke aufgegangen waren. Sein Umdenken hatte ihn vom konservativen Ideologen zum realistischen Zeitkritiker gemacht. Die Zeitgenossen registrierten Thomas Manns Wandlung sogleich. Einer seiner Gegner auf der Rechten, der spätere

Präsident der nationalsozialistischen Reichschrifttumskammer Hanns Johst, brachte sie auf die richtige Formel « Der Blickpunkt der Romantik war Idee und Ewigkeit. Ihr (Thomas Manns) Blickpunkt ist Zeit und Vater Ebert. Damit ist ein für alle Mal der Entscheid für uns Junge gefallen » (nämlich gegen Thomas Mann). Tatsächlich stand von da an Thomas Manns Gegnerschaft zum Nationalsozialismus fest, früher als bei fast allen andern nicht konfessionell oder parteipolitisch gebundenen deutschen Intellektuellen. Das ruft der Frage nach den Gründen für die Wandlung. Mehrere Umstände scheinen zusammengewirkt zu haben: im Politischen der deutsche Zusammenbruch und die ersten Erfahrungen mit der Republik, die positiven, die dem Feindbild von Demokratie aus den *Betrachtungen* widersprachen, die negativen des « sentimentalen Obscurantismus », der kurz vor Thomas Manns Vortrag zur Ermordung Walther Rathenaus geführt hatte. Im Menschlichen die Wiederannäherung an den Bruder während dessen schwerer Krankheit. Im Literarischen die erneute Novalis Lektüre und die Bekanntschaft mit Walt Whitmans Gedichten. Schließlich am täglichen Schreibtisch die Auseinandersetzung mit der Vorkriegszeit in der wieder aufgenommenen Arbeit am *Zauberberg*. In Naphtha und Settembrini standen sich Friedrich und Voltaire nochmals gegenüber, nun aber als Werbende um einen Dritten, der etwas Drittes suchte. Das Erlebnis der Zeit als Wiederholung, die Aufhebung der Zeit zum nunc stans aber, zur « Ewigkeitssuppe », erwies sich als Krankheitssymptom derer « da oben », die schließlich auseinandergetrieben wurden durch den Weltkrieg, den die gerade nicht stillstehende Zeit mittlerweile gezeigt hatte. Ich wage nicht zu entscheiden, was bei Thomas Manns eindrucksvoller Selbstüberwindung den Ausschlag gab. Feststeht, daß ihre Wirkung bis an sein Lebensende anhielt.

IV.

Gegenwart als Wiederholung von Vergangenem und damit Repräsentation von Ewigem — Gegenwart als Vorbereitung der Zukunft, so lassen sich stichwortartig die Auffassungen der Zeit bezeichnen, die den *Betrachtungen eines Unpolitischen* und dem Vortrag *Von deutscher Republik* zugrunde liegen. Es blieb nicht bei der abrupten Schwenkung vom einen zum andern. In der Folge ging Thomas Manns Bemühung als Essayist und als Romancier dahin, das Verhältnis dieser beiden Auffassungen zu einander zu bestimmen und eine Synthese beider zu suchen. Das war über das Persönliche hinaus auch eine politsche Aufgabe. Im Nationalsozialismus war das Denken in Wiederholungen offiziell geworden. Propagiert wurde es vor allem von Alfred Rosenberg in seinem zur Staatsideologie erklärten Buch *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. Darin erscheint die deutsche Geschichte vom germanischen Gott Odin bis zu Bismarck und zum ersten Weltkrieg als Wiederholung von Verkörperungen der ewigen deutschen « Rasse-Seele », die nach Rosenberg im Nationalsozialismus nach einer weiteren Inkarnation strebte. Thomas Manns Versuch, Wiederholung und Fortschritt zusammenzudenken zu einem « dritten Reich » der Humanität, gehörte zu seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen « Obscurantismus ».

Das dichterische Ergebnis dieser Bemühungen stellt der Josephsroman dar. Thomas Manns höchst ausführliche Nacherzählung der biblischen Patriarchengeschichten geht darauf aus, die einsinnig verlaufende Geschichte zu anderen Erzählungen der Bibel und denen anderer Traditionen des vorderen Orients in Beziehung zu setzen, ja eigentlich mit Anspielungen und Hinweisen darauf zu umspinnen. Was z. B. Joseph widerfährt, indem er in den Brunnen geworfen und daraus befreit wird, spiegelt das Schicksal von Adonis-Tammuz-Usiris, dem getöteten und wiedererstandenen Gott, aber auch die im letzten Moment verhinderte Opferung Isaaks durch Abraham, ebenso das eerwerden und

neuerliche Wachsen des Mondes, schließlich sogar Tod und Auferstehung Christi. Diese Bezüge sind nicht Kommentar des Erzählers, sondern bestimmen das Bewußtsein der Figuren, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Eliezer, der Knecht Jakobs, wiederholt für sich selbst sosehr jenen anderen Eliezer, der Knecht Abrahams war, daß er sich mit ihm verwechselt. Sein Personbewußtsein steht « nach hinten offen ». Es reicht über seine Leiblichkeit hinaus. Jakob, sein Herr, weiß sich zwar von seinen Vorfahren zu unterscheiden. Aber seine Eigenart besteht darin, daß er immer wieder in ein eindrucksvolles Sinnen verfällt. Dann verschwimmt ihm das Hier und Jetzt, vor dem er steht, mit ähnlichen Situationen aus Vergangenheit und Überlieferung. Die Vielfalt dieser Bezüge entfremdet ihn der Gegenwart, ja es kann soweit kommen, daß ihn die Faszination durch die Wiederholung von Gewesenem blind macht für blutiges Unrecht, das vor seinen Augen geschieht, wie beim Blutbad von Sichem. Thomas Mann war durch religionsgeschichtliche Forschungen auf diese von der Wiederholung beherrschte Lebens- und Denkweise aufmerksam geworden. Es liegt nun aber nahe, darin auch und gerade jenes Prinzip wiederzuerkennen, das er selbst im *Tod in Venedig* und anderswo als Prinzip der Darstellung verwendet hatte, dem sein eigenes Denken in *Friedrich und die große Koalition* und in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* gefolgt war. Wir haben es auf Schopenhauers Deutung der platonischen Ideenlehre bezogen. Das Wort « Idee » fällt nun nicht im Umkreis der Arbeit am Josephsroman. Thomas Mann verwendet einen anderen Begriff, den des Mythos. Mythen heissen ihm jene Muster, welche manche Figuren des Josephsromans im Leben und Denken nachvollziehen.

Was heißt hier Mythos? Wie unterscheiden sich Mythos und Idee im Sinne Schopenhauers? Mythos wird ganz wörtlich gefaßt als Erzählung. Er wird mündlich oder schriftlich überliefert. Man weiß von ihm, wenn oft auch nur dunkel und unbestimmt. Er ist gedichtet, auch wenn meist nicht mehr bekannt ist, von wem. Damit gehört er nicht wie die Idee dem schaffenden Weltgrund an, sondern der

menschlichen Kulturgeschichte. Der Mythos ist menschliche Schöpfung. — Dem entspricht, daß die Mythen nicht überall prägend wirken. Ihre Musterhaftigkeit gilt innerhalb einer Kulturgemeinschaft. Ja Mythen liegen gerade als Fundament den Kulturgemeinschaften zugrunde. Sie bilden den Horizont ihres Lebens und Denkens. Mythen wirken auch nicht jederzeit. Sie gehören anfänglichen Kulturstufen an. « Nachvollzug des Mythos » ist eine primitive Lebensweise, mindestens wenn sie ausschließlich herrscht. Die Schopenhauersche Idee, die diesem Mythos-Begriff und dem Interesse dafür Pate stand, hat sich somit entscheidend verändert: Aus einem Metaphysicum ist ein geschichtliches Phänomen mit eingeschränkter Geltung geworden.

Im Josephsroman gibt es denn auch neben der mythischen Wiederholung eine entgegengesetzte Komponente, die lineare Geschichte Gottes, genauer des Bundes zwischen Gott und seinen Auserwählten. Diese Geschichte nimmt ihren Anfang mit Abraham. Abraham denkt in Thomas Manns Darstellung Gott aus sich heraus. Er setzt sich etwas in ihm Wirkendes als Gott gegenüber. Gott hat dadurch ein eigenes Sein und ist zugleich darauf angewiesen, daß jemand ihn verehrt und denkt. Deshalb heißt er in der Bibel « der Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs ». Abrahams Gott ist der Sphäre der Wiederholung in doppelter Weise entgegengesetzt: Da er unveränderlich jenseits aller Dinge ist, anders als die heidnischen Götter, hat er keine erzählbare Geschichte. So kann er nicht wie die mythischen Wesenheiten zum Objekt des Nachvollzugs werden, durch den sich die Person entgrenzt. Im Gegenteil, in der Nachfolge Gottes, im Gehorsam ihm gegenüber gewinnt der Mensch ein gleichbleibendes, identisches Ich. So wird der von Abraham hervorgedachte Gott ein möglicher Fixpunkt, von dem aus sich die Wiederholung als solche erkennen läßt. Dazu kommt das zweite: Gott ist auf Zukunft gerichtet. Er hat Abraham eine Verheissung gegeben, die darauf zielt, daß sich Gott, noch ein jenseitiger, in der Welt verwirklichen könne. Der Gehorsam gegenüber Gott wirkt sich deshalb stets als Aufbruch aus dem Bann der Wiederholung

ins Neue aus, an dessen Ende ein göttliches Reich auf Erden stehen würde. Wir erkennen im Gott des Josephsromans eine Gestaltung von Thomas Manns Zukunftsglauben, wie er ihn in der Rede *Von deutscher Republik* zum ersten Mal ausgesprochen hatte.

Joseph, die Zentralgestalt, um derentwillen der Roman erzählt wird, hat an beiden Prinzipien teil. Leitmotivisch heißt es von ihm, er habe « den Segen von oben und den Segen aus der Tiefe, die unten liegt ». Das wird an einer späten Stelle von Joseph selbst folgendermaßen erläutert: « Das musterhaft Überlieferte kommt aus der Tiefe, die unten liegt, und ist, was uns bindet. Aber das Ich ist von Gott und ist des Geistes, der ist frei. Dies aber ist gesittetes Leben, daß sich das Bindend-Musterhafte des Grundes mit der Gottesfreiheit des Ich erfülle, und ist keine Menschengesittung ohne das eine und ohne das andere ».

Diese Sätze formulieren das Programm des Romans. Die Geschichte Josephs ist die Geschichte seiner Emanzipation aus dem Leben als Nachvollzug des Mythos zu demjenigen aus Freiheit des Ich in Planung und Gestaltung. Er steht als Nachfahre Abrahams zur mythischen Lebensweise von Anfang an in einem gebrochenen Verhältnis. Das Bewußtsein, zu den Auserwählten zu gehören, erlaubt ihm einen spielerischen, ja oft sogar einen schauspielerischen Umgang mit den mythischen Mustern. Aber er ist nicht völlig frei vom Wiederholungszwang, sondern nur soweit, daß er darauf reflektieren kann. Gerade daß er an sich in bewußtem Einverständnis das Schema des getöteten und auferstandenen Gottes geschehen läßt, bewirkt nun aber, daß er aus der Welt seiner Herkunft heraus nach Ägypten gelangt. Dort fährt er « zum andern Mal in die Grube », wie es heißt, nämlich ins Gefängnis nach der Geschichte mit Potiphars Weib, um wiederum daraus befreit zu werden zu noch höheren Ehren. Daß diese Wiederholungen zu Stadien von Josephs Entwicklung werden können, hängt damit zusammen, daß er über dem Wiederkehrenden das Besondere seiner jeweiligen Lage nicht aus den Augen verliert. Er wird sich mehr und mehr bewußt, daß jede Abwandlung das Mu-

ster verändert. So gewinnt er schrittweise Sinn für die Wirklichkeit hier und jetzt, der ihm schließlich erlaubt, durch kluge Maßnahmen der Hungersnot in Ägypten zu begegnen. Aus dem Träumer am Brunnen, als der er in den Roman eingeführt wird, entwickelt sich ein vorsorgender Nationalökonom. Die Rückbindung an die Vaterwelt bleibt ihm im fremden Ägypten das Mittel, sich selbst zu bewahren.

Bindung durch das musterhafte Vergangene und Freiheit des Geistes leistet in anderer Weise auch der Erzähler des Josephsromans. Er wiederholt in den Patriarchengeschichten etwas Gegebenes, ordnet sich seinem Verlauf unter. Indem er vorgibt, so zu erzählen, wie es eigentlich gewesen sei, also von der Vorlage abweicht, bringt er sich selbst ins Spiel. Er erzählt aus dem Bewußtsein heraus, am Ende jenes Prozesses zu stehen, der wie Josephs Entwicklung aus dem Bereich des Mythischen herausführt. Das gibt ihm die Freiheit zur Ironie, die dem Nachvollzug des Mythos als eigener überwundener Phase ihr beschränktes Recht gibt. Indem das Mythische ironisch erzählt wird, wird bezeugt, daß seine Vorherrschaft gebrochen ist. Diese Erzählweise ist eine eigentliche Umkehrung derjenigen der Venedignovelle. Dort wurde das Einmalig-Gegenwärtige auf dem Hintergrund des Vergangenen entzeitlicht, typisiert. Die Tendenz ging auf Aufhebung des Individuellen im Dauernden. Hier im Josephsroman bildet für den Erzähler das Dauernde den Ausgangspunkt. Seine Erzählweise zielt jedoch darauf zu zeigen, daß das Mythische aus moderner Perspektive gesehen wird, von einer Gegenwart aus, in der es in seiner Geltung durch seine Gegenpole Individualität und Freiheit eingeschränkt ist. Geht die Stoßrichtung der Ironie in der Venedignovelle gegen den Einzelnen, so im Josephsroman gegen das, was den Einzelnen aufzulösen drohte.

Wir verstehen also den Josephsroman als Versuch, Vergangenheit und Zukunft, Wiederholung und Progreß, soziale Tradition und spontanes Ich in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen. Er ist innerhalb von Thomas Manns geistiger

Entwicklung der Versuch einer Synthese seiner Positionen vor mit der nach 1922. Thomas Mann selbst brachte im Vortrag *Freud und die Zukunft* von 1936 den Josephsroman mit der Psychoanalyse in Zusammenhang. Josephs spielerisches Verhältnis zum Mythos entspreche Freuds Erhellung des Unbewußten. « Und ich weiß nicht », sagt er da, « welches Gefühl von Zukunftsahnung, Zukunftsfreude mich ergreift, wenn ich dieser Erheiterung des Unbewußten zum Spiel, dieser seiner Fruchtbarmachung für eine feierliche Lebensproduktion, dieser erzählerischen Begegnung von Psychologie und Mythos nachhänge, die zugleich eine festliche Begegnung von Dichtung und Psychoanalyse ist ». Diese Analogie mit der Psychoanalyse geht freilich nicht auf, wie mir scheint. Das Unbewußte, dem Freuds Interesse galt, und dasjenige, das Thomas Mann mit « Mythos » meinte, sind sehr verschiedener Art. Freud versteht unter dem Unbewußten die allen Menschen eigene Triebsphäre mit den durch das Ich dorthin verdrängten Triebregungen. Was Thomas Mann als das Unbewußte bezeichnet, sind Lebensformen aus vergangener Zeit, die in den späteren Generationen wirken, ohne daß sie sich dessen klar bewußt sind. Es ist also ein kollektives Unbewußtes, und es ist denn wohl auch kein Zufall, daß Thomas Mann in der Freud-Rede auch C. G. Jung zitiert. Dennoch unterscheidet sich Thomas Manns Mythos-Begriff auch vom Jungschen, und zwar dadurch, daß die Mythen für Thomas Mann nicht aus dem Bereich der Archetypen stammen, sondern in der Geschichte entstehen mit räumlich und zeitlich begrenzter Geltung. So kann Thomas Mann auch literarische Klassiker als mythisch bezeichnen: Lessing zum Beispiel ist ihm « der Gründer eines mythischen Typus », « der allzeit wieder im Fleische wandeln kann ». Und in *Freud und die Zukunft* sagt er mit Anspielung auf sich selbst: « So kann die imitatio Goethes [...] noch heute aus dem Unbewußten ein Schiftstellerleben führen und mythisch bestimmen, [...] aus dem Unbewußten, obgleich im Künstler das Unbewußte jeden Augenblick ins lächelnd Bewußte und kindlichtief Aufmerksame hinüberspielt ». Der Mythus, wie ihn Thomas Mann versteht, grün-

det in der Kulturgeschichte. So kann er darauf hinweisen, in der Wortverbindung « Tiefenpsychologie » habe « Tiefe » auch zeitlichen Sinn. Tief ist der Brunnen der *Vergangenheit*. Entgegen Thomas Manns Selbstaussage beschränkt sich somit seine Nähe zu Freud auf das Moment der Aufklärung und der Inthronisation des Ich. Heißt es bei Freud « Wo Es war, soll ich werden », so bei Thomas Mann: Wo Zwang geschichtlich gewordener Muster und Normen war, soll Ich werden, wobei diese Muster und Normen allenfalls etwas mit dem Über-Ich Freuds zu tun haben. Sein Interesse galt ja auch im Josephsroman nicht den Müttern, sondern den Vätern.

Wir müssen unseren Gang durch einige Stationen von Thomas Manns geistigem Weg hier abbrechen. Er bleibt auch darin fragmentarisch, als er systematisierte, was in Wirklichkeit nicht so einsträngig und grandlinig verlief. Blikken wir auf die besprochenen Werke zurück, so zeigt es sich, daß in Thomas Manns Erzählen und Denken das Vergangene schrittweise an Macht über die Gegenwart verliert. Es hört auf, die ausschließliche Instanz für die Rechtfertigung des Gegenwärtigen zu sein. Entsprechend gewinnt die Zukunft an Bedeutung, als zeitliche Dimension und als utopisches Ziel der Geschichte. Dabei geht es dem späteren Thomas Mann darum, das Zusammenspiel von Vergangenem und Zukünftigem zu gestalten.

Die Entwicklung, der wir gefolgt sind, vollzog sich nicht organisch selbstverständlich. Die Wendung, ja der Bruch zwischen den *Betrachtungen eines Unpolitischen* und der Rede *Von deutscher Republik* war im früheren Werk nicht vorgezeichnet. Im Gegenteil: der frühe Thomas Mann hatte, was sein Geschichtsdenken betraf, alle Voraussetzungen, einer jener konservativen Revolutionäre zu werden, die im Dritten Reich der Nationalsozialisten die Verwirklichung ihrer Hoffnung sahen. Daß er es nicht wurde, daß er sich von diesen Voraussetzungen befreien konnte, darin lag abgesehen von aller künstlerischen seine große moralische und intellektuelle Leistung. Sie und die daraus folgende Haltung waren es, die ihn während der Nazizeit für viele

zum Orientierungspunkt, ja zum Trost machte, weshalb, als er starb, viele um ihn trauerten wie um einen geistlichen Vater. Sein Weg von der Mythisierung des Gegenwärtigen zur « Humanisierung des Mythos », um seine eigene Formel dafür zu gebrauchen, macht gerade nicht verständlich, weshalb Deutschland « vom Teufel geholt wurde », sondern wie das, soweit es dabei auf den Geist ankam, hätte vermieden werden können. Das eben kann ihn und sein Werk selbst zu einem Muster machen, in dessen Spuren zu gehen gleichzeitig bindet und freisetzt.

KARL PESTALOZZI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

GOETHE UND GRIMMELSHAUSEN. LESER, PUBLIKUM UND MÜNDLICHE ÜBERLIEFERUNG DES *SIMPLICISSIMUS TEUTSCH*. ERSTER TEIL: 1668-1791.

Il popolo è « contenutista », ma se il contenuto è espresso da grandi scrittori, questi sono preferiti.

ANTONIO GRAMSCI

Aus den im Telegrammstil gehaltenen Eintragungen in Goethes *Tagebuch* entnehmen wir nur, daß er den *Simplicissimus* zum ersten Mal in der zweiten Dezemberhälfte des Jahres 1809 gelesen hat [1]. Etwas mehr über seine Reaktion und den Vergleich des Romans mit Lesages *Gil Blas* erfahren wir durch die Gespräche mit Riemer vom selben Tage [2]. Goethe las den Roman Grimmelshausens in einer der drei posthumen Ausgaben, die er der betreffenden Bibliothek sofort nach der Lektüre zurückerstattete [3]. Damit verschwindet das simplicianische Werk für immer aus dem

[1] Vgl. den 10., 11., 12., 13., 15. Dezember 1809. In: *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen. - III. Abt.: *Tagebücher*, 4. Bd. (1809-12), Weimar 1891, S. 83-4. Im Apparat fügt der Herausgeber Julius Wahle hinzu: « Goethe entlieh der Bibliothek den abentheuerlichen und den wieder erstandenen Simplicissimus (11. Dezember) ». (S. 373) Daraus müssen wir entnehmen, daß die Eintragung vom 10. Dezember wohl nur eine programmatische Notiz ist.

[2] Vgl. *Goethes Gespräche*. In: J. W. Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949*. Hrsg. v. E. Beutler. - Zürich 1949, 22. Bd., I. Teil: Nr 932 (Riemer) vom 12. Dez. 1809, S. 575; Nr 935 (Riemer) vom 17. Dez. 1809, S. 577.

[3] Vgl. die schon zitierte Aussage Wahles. (Anm. 1).

Gesichtskreis Goethes. Mehr ist uns über die direkte Beziehung Goethe-Grimmelshausen nicht bekannt. Der « Göttliche » von Weimar hat jedoch diesmal ein schlechtes Gedächtnis. Die Gestalt des Simplicius Simplicissimus ist ihm einige Jahrzehnte vorher begegnet, in einem Drama von ... Goethe. Es handelt sich um eine jener « farse satiriche del periodo geniale »[4], deren Genesis Goethe in den letzten Jahren seines Lebens rationalisierend erklärte, sicherlich ohne damit die ursprünglichen Beweggründe zu treffen: *Hanswursts Hochzeit oder der Lauf der Welt. Ein mikrokosmisches Drama* (1775). In *Dichtung und Wahrheit* (IV, 18), in hohem Alter geschrieben und posthum veröffentlicht, spricht Goethe von jenem « tolle[n] Fratzenwesen »[5] und bestätigt u.a., daß « das sämmtliche Personal des Schauspiels aus lauter deutsch herkömmlichen Schimpf- und Ekel-Namen bestand »[6]. Dementsprechend hat die Goethe-Philologie nach S. Hirzel und R. M. Werner[7] eine Liste aller « Schimpf- und Ekel-Namen » erstellt, auf der wir auch die Gestalt von Grimmelshausen antreffen:

I: Simplicissimus kommt von der Reise um die Welt.
Ic: Simplicissimus. Kommt von Reise um die Welt[8].

Daß es sich dabei um die Hauptperson des *Abentheurlichen Simplicissimus* von Grimmelshausen handelt, steht außer Zweifel, daß aber Goethe jedoch an den Barockdichter und an dessen Roman gedacht hat, ist unwahrscheinlich, da uns Hinweise fehlen, daß Goethe etwa den Roman *vor* seiner Abfahrt nach Weimar gelesen hat.

Das Fehlen von Dokumenten, die uns erlaubten, diese

[4] L. Mittner: *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820).* - Torino 1964, S. 375.

[5] J. W. Goethe: *Dichtung und Wahrheit.* IV. Abt.: *Goethes Werke*, Weimar 1891, 29. Bd., S. 84.

[6] Ebda, S. 86.

[7] Vgl. die von E. Schmidt für die Weimarer Ausgabe besorgten philologischen Anmerkungen zu *Hanswurst*, 38. Bd., S. 437-8.

[8] Ebda, S. 440 u. 445.

an die Adresse des Simplicius Simplicissimus gerichtete Einladung zur Hochzeit des Hanswurst mit relativer Sicherheit zu interpretieren, zwingt uns, den schwierigen und unsicheren Weg der Hypothesen einzuschlagen, bis hin zur Postulierung einer ununterbrochenen mündlichen Überlieferung einzelner Episoden und Gestalten des Romans während des gesamten 18. Jahrhunderts. Daß dies das einzig anwendbare Verfahren vor dem Verzicht oder dem geduldigen Warten auf neue, für den Moment nicht zu erwartende Entdeckungen auf dem Gebiet der Goethe-Philologie ist, sehen wir durch die ausreichend belegbare Beziehung Goethes zur ' Trivialliteratur ' des 18. Jahrhunderts bestätigt[9].

Um zu einer Neubewertung des gesamten Fragenkomplexes zu kommen, müssen wir zuerst die *fable convenue* eines deutschen 18. Jahrhunderts, in dem Grimmelshausen gänzlich vergessen war, und deren direkte Folge, nämlich die Vorstellung einer Wiedergeburt der simplicianischen Schriften durch die Romantiker, aufgeben[10]. Da die Forschung zur Rezeptionsgeschichte des *Simplicissimus Teutsch* keinen systematischen Charakter aufweist, werden wir uns im folgenden darauf beschränken, unsere These so weit wie möglich an Hand der primären Quellen zu begründen.

Die Struktur des *Simplicissimus*[11] mit ihrer scheinbar

[9] Hauptgestalten dieser ' Trivialliteratur ' sind Hanswurst, Eulenspiegel, Faust, der ewige Jude (und Simplicius Simplicissimus), insofern sie manchmal literaturfähig wurden und in den Werken von Lessing, Goethe, De Coster usw. sogar den Gipfel der ' hohen ' Kunst erreichten. Man beachte, daß Simplicius Simplicissimus der einzige ist, der den entgegengesetzten Weg genommen hat: er entsteht nicht in der Anonymität wie z.B. Faust, der dann *der* Faust Lessings, *der* Faust Goethes usf. wird, sondern er wird von einem ' echten ' Dichter geschaffen, um danach zu einer anonymen Gestalt der Volkstradition zu werden.

[10] Für diese in der Grimmelshausen-Forschung gängigen Auffassungen sei nur auf G. Herbst verwiesen: *Die Entwicklung des Grimmelshausenbildes in der wissenschaftlichen Literatur.* - Bonn 1956. (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 2.)

[11] Es ist unnötig zu betonen, daß wir in dieser Arbeit keine Stellung zur *vexata quaestio* der Struktur des Romans nehmen.

bloßen Aneinanderreihung von Abenteuern, die in wenigen oder sogar in einem einzigen Kapitel erzählt werden, hat zur 'Atomisierung' der Figur des Simplicius Simplicissimus in die vielen verschiedenen Simplicii der Nachahmungen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht weniger beigetragen als die Vielseitigkeit seiner Hauptgestalt, die sich den Lesern bzw. Zuhörern in einem stets neuen Gewande präsentiert, oder als die Anonymität seines Autors, der sich hinter vielen verschiedenen Anagrammen verbarg [12]. Den außergewöhnlichen Erfolg der simplicianischen Schriften bei allen Schichten der Gesellschaft — belegt durch die *Continuationen*, die zahlreichen recht- und unrechtmäßigen Neudrucke, durch die *Simpliciaden* und das Zeugnis von Zeitgenossen [13] — überlebte Grimmelshausen nur wenige Jahre; in dieser Zeit wurde er allerdings weder mit den unter seinem wirklichen Namen veröffentlichten Werken noch

Darüber vgl. G. Weydt: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen.* - Bern-München 1968, 472 S. Eine informative Darstellung der verschiedenen Hypothesen bietet auch G. Weydt: *H. J. Chr. v. Grimmelshausen.* - Stuttgart 1971. (= Realienbücher für Germanisten 99.) Vgl. auch den vom selben Verfasser herausgegebenen Sammelband: *Der Simplicissimusdichter und sein Werk.* - Darmstadt 1969. (= Wege der Forschung 153.)

[12] Es ist Th. Echtermeyer als erstem gelungen, die verschiedenen Anagramme aufzulösen. Vgl. « Hallische Jahrbücher fü deutsche Wissenschaft und Kunst » 1 (1838) Nr 52-4, Sp. 413-24 u. 430-2. Wiederabgedruckt im *Simplicissimusdichter und sein Werk*, a. a. O., S. 1-16. Unveröffentlicht blieben die ebenfalls erfolgreichen Versuche Meusebachs, vgl. *Briefwechsel des Freiherrn K. H. G. v. Meusebach mit J. u. W. Grimm. Nebst einleitenden Bemerkungen über den Verkehr des Sammlers mit gelehrten Freunden, Anmerkungen und einem Anhang von der Berufung der Brüder Grimm nach Berlin.* Hrsg. v. C. Wendeler. - Heilbronn 1880, Brief vom 25. Januar 1834, Nr 85, S. 198-9; Brief vom 2. Juni 1834, Nr 90, S. 203-5 u. S. 393-4.

[13] Vgl. die Briefe der Herzogin Sophie von Hannover vom 5. Nov. u. 10. Dez. 1670 als Beweis für die Rezeption Grimmelshausens selbst beim Adel. (In: *Publikationen aus den k. Preußischen Staatsarchiven. Briefwechsel der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder, dem Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, und des Letzteren mit seiner Schwägerin, der Pfalzgräfin Anna.* - Leipzig 1885, 26. Bd., Nr 161, S. 154-5.)

durch eine rechtzeitige Auflösung der Anagramme bekannt und berühmt [14]. Für das breite Publikum und die nachfolgenden Generationen behielt der *Simplicissimus Teutsch* so alle Eigenschaften einer anonymen *Summa*, gelesen von denen, die Volksweisheiten, lustige und phantastische Unterhaltung oder eine authentische Chronik und ausführliche Darstellung jener Tragödie suchten, die vor nicht allzulanger Zeit das Land bis auf die Grundfesten erschüttert hatte: der große deutsche Krieg [15]. Die günstige Aufnahme des Romans konnte jedoch nicht verhindern, daß die zahlreichen Nachahmungen des *Simplicissimus* seine Einheit dadurch sprengten, daß sie einzelne Episoden oder Aspekte des vielseitigen Simplicius ihren jeweiligen Interessen und Absichten entsprechend hervorhoben und in der Darstellung besonders betonten, wie z.B. den Einsiedler, den Weltreisenden, den Jäger von Soest, den Beau Allemand, den Quacksalber, den zum Katholizismus Konvertierten usw. usf. Die *Simpliciaden* sind daher nicht als Nachahmungen einer literarischen Form, z.B. des Pikaro- oder des Abenteuerromans anzusehen, sondern als Bearbeitungen und Wiederholungen von Stoffen, Inhalten und Motiven aus dem *Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch.* Daß z.B. der Roman Grimmelshausens *auch* als Roman des Dreißigjährigen Krieges gelesen und verstanden wurde, kann man der Tatsache entnehmen, daß einige Nachahmungen ausgerechnet in den

[14] Unter « Grimmelshausen » wurden nur *Dietwalt und Amelinde* (1670), *Ratio Status* (1670) und *Proximus und Lympida* (1672) — sicherlich die erfolglosesten unter seinen Schriften — veröffentlicht.

[15] Selbst Grimmelshausen intendierte den Roman als eine « Histori / daß ich [Simplicius] der lieben posterität hinderlasse / was vor Grausamkeiten in diesem unserm Teutschen Krieg hin und wieder verübet worden ». *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi.* Hrsg. v. R. Tarot. - Tübingen 1967, S. 17,10 (= Seite, Zeile). Auch die Historiographie des dreißigjährigen Krieges bezieht sich oft auf den *Simplicissimus* als ein Dokument der Epoche, so z. B. V. Valentin: « Grimmelshausens Roman *Simplicius Simplicissimus* bot ein erschütterndes Bild der moralischen und geistigen Verwilderung der Kriegszeit ». (*Deutsche Geschichte* - München-Zürich 1960, S. 240.)

schweren Jahren neuer, großer, europäischer Kriege veröffentlicht wurden:

1. « Desz Frantzösischen Kriegs-Simplicissimi, Hoch-verwunderlicher Lebens-Lauff. Darinnen Historischer Weisz vorgebildet / und dargestellet werden / I. Allerley Stands-Persohnen geübte Tugenden / wie auch hingegen deroselben Laster und Untugenden. II. Unterschiedliche und tieffsinnige Staats-Discursen / von jetziger Zeit seltzamen Welt-Händlen. III. Denckwürdige Erzehlungen / und wunderliche Begebenheiten desz Frantzösischen Kriegs-Wesens / so sich in Europa, von Anno 1672 an / begeben und zugetragen. IV. Wie auch / unzahlbahrlich viel merck- und leszwürdige Krieg- und Friedens / etc. betreffende Sachen. Aufs anmuthigste / so wol dem Lesenden nutzlich / als dem Zuhörenden lustig / und annemlich / beschrieben. MDCLXXXII. Freyburg / Druckts und verlegts J. J. Fillion.

   Zweyter Theil der Historisch-Politisch- und Philosophischen Krieg- und Fridens-Gesprächen / Auff Das jetzt lauffende 1683. Jahr. Worinnen auch allerley leß- und merckwürdige Discursen, Unter dem sogenannten Frantzösischen Kriegs-Simplicissimo Jn den Elisäischen Felderen / Aller Monatlich abgehandelt werden; begreiffende die übrige Sechs Monathen / Als Heu-Augst-Herbst-Wein-Winter- und Christ-Monath. Heumonath. Getruckt im Jahr Christi / 1683. den 31. Heumonat. »

2. « Simplicissimi unpartheyische Reflexions über den Anno 1705 Von den Streitenden Partheyen in EUROPA hingebrachten Feld-Zug. Cölln 1706. »

3. « Simplicissimus Redivivus. Das ist: Der in Franckreich wieder belebte und curieus becörperte alte Simplicius, welcher mit der Französischen Armée nach Prag marchiret ist, dabey viele wunderliche Abendtheuer erlebt hat, wo unter andern Krieges-Particularitäten [...] auch der Französische Medicus, Chirurgus und Mund-Koch wahrhaft und lustig beschrieben werden von Ihm Selbst. 1743.

   « Der mit seinem entlehnten Cörper sich noch in dem Kriege befindliche Simplicissimus Redivivus, Schreibet von Straßburg an einen vertrauten Caffee-Sieder nach Prag, 1744. » [16]

[16] Vgl. ferner den Abschnitt *Nachahmungen* in: I. M. Battafarano: *Grimmelshausen-Bibliographie* (1666-1972). *Werk - Forschung - Wirkungsgeschichte.* Unter Mitarbeit v. H. Eilert. - Neapel 1975 (= Quaderni degli Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sez. Germanica 9.)

Von einem künstlerischen Produkt *für* die herrschenden Klassen (wie es der *Simplicissimus Teutsch* im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts war) eignen sich also die subalternen Klassen [17] Themen und Probleme an, indem sie alles, was ihren kulturellen und existentiellen Bedürfnissen am meisten entspricht, mit 'hegemonisierender' Bedenkenlosigkeit herausarbeiten. Der Rezeptionsgeschichte des *Abentheurlichen Simplicissimus* liegt ein Phänomen zugrunde, das Antonio Gramsci als den « contenutismo » des Volkes bezeichnet hat, weil bei diesem die Lektüre eines Buches zunächst praktische Bedürfnisse befriedigen soll, während die « emozione estetica » einer erneuten Konfrontation mit dem Text vorbehalten bleibt [18]. Im Falle des *Simplicissimus* können wir behaupten, daß es gerade die Unter- und Mittelschichten waren, die für den Erfolg der Nachahmungen und damit auch für den des Romans die entscheidende Rolle spielten, denn innerhalb dieser Leserschaft, die keine hohen literarischen Ansprüche stellte, entwickelte sich der Eigenname « Simplicissimus » zum Gattungsnamen: vom *Simplicissimus Teutsch* zu den *Simpliciaden.*

[17] Mit « subaltern » bezeichnen wir die *nicht-kulturtragenden* Schichten der Gesellschaft am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts, zu denen wohl auch die Rezipienten des anonymen Werkes *Pancratz Der eingefleischte Polter-Geist Tragico-Comödie Oder vermischtes Traur und Lust-Spiel.* [...] *Gedruckt im Jahr 1722* zu rechnen sind. Darüber schreibt Faber du Faur: « A Strasbourg folk play, dealing with the story of an attempted fraud performed by an apprentice who raised a ghost. The plot is the same as in Gletelberg's play, but the milieu is middle class: a Strasbourg tinsmith, named Simplicius after Grimmelshausen's hero, and his wife Unckenplutz are the deceived ones. Arlequin is the town crier, a sorcerer is named Archigrammatodeicnystes (the author boasts of his knowledge of Greek) ». (C. v. Faber du Faur: *German Baroque Literature. A catalogue of the collection in the Yale University Library.* - New Haven-London 1958, S. 465, Nr 1832.)

[18] Vgl. von A. Gramsci « Derivazioni culturali del romanzo d'appendice » und die Bemerkungen zum Kriminalroman in den *Quaderni dal carcere* (1947). Zit. nach A. G.: *Marxismo e letteratura.* A cura di G. Manacorda. - Roma 1975, S. 150 bzw. S. 145. (= Biblioteca del pensiero moderno 72.)

Von diesem Prozeß der Aneignung besitzen wir zwei hochinteressante Zeugnisse vom Ende des 17. Jahrhunderts, die sich beide auf ein und denselben unter den zahlreichen Simplicii beziehen. Es handelt sich um den zum Katholizismus konvertierten Simplicius, von dem sowohl Leibniz als auch Angelus Silesius berichten. Silesius erzählt von diesem Simplicius in einer kleinen Schrift, deren Titel so simplicianisch wirkt, daß sie sogar als ein Werk Grimmelshausens in die drei posthumen Gesamtausgaben (1683-4, 1685-9, 1713) mit aufgenommen werden konnte: *Simplicii Angeregte Uhrsachen, Warumb er nicht Catholisch werden könne? Von Bonamico in einem Gespräch widerlegt* (1677)[19]. Leibniz hingegen spricht in einem Brief an die Herzogin Sophie von Hannover von folgendem Erlebnis:

> « Le samedy veille de Paques, je vis Mad. l'Electrice, avec la Princesse de Baviere et toutes les dames de la cour marcher par une grande partie de la ville, pour visiter les saints sepulcres dressés en parade dans les principales Eglises de Munic. J'entendis un petit sermon qu'un pere Jesuite leur fit quand ils estoient passés dans l'Eglise de ces peres. Je ne sçay si c'estoit pour flatter les dames ou pour d'autres raisons, qu'il abbaissoit les mortifications, et elevoit bien haut l'amour. Le deuxiême jour des Pâques la coustume est, à ce qu'on m'a dit, que le predicateur fait un petit conte, qu'on appelle *oster-mährle*. Celuy des Jesuites estoit pris d'un livre Allemand fait pour rire, qui s'appelle *Simplicissimus*, et qui approche assez du genie de Francion; mais on l'avoit changé un peu »[20].

Wir urteilen durchaus nicht vorschnell, wenn wir behaupten, daß sowohl Silesius als auch der unbekannte jesuitische Fastenprediger in München zwanzig Jahre nach der

[19] In: D. Johannis Scheffler d. i. Angelus Silesius: *Der H. Römischen Kirchen Pristers Ecclesiologia Oder Kirche-Beschreibung* [...] *Buchdruckern zur Neysz, und Glatz Anno 1677*, Sp. 824-41.

[20] G. W. Leibniz: Brief vom 24. (?) April 1688 aus München an die Herzogin Sophie. - In: G. W. L.: *Sämtliche Schriften und Briefe.* Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Erste Reihe: *Allgemeiner Politischer und Historischer Briefwechsel.* 5. Bd. (1687-90), Bearb. v. K. Müller u. E. Amburger. - Berlin 1954, Nr 43, S. 105-7.

Erstausgabe des *Simplicissimus* (1668-9) bereits Bekanntes aufgreifen; beide benutzen für praktisch-ideologische Zwecke *exempla* und *personae* derjenigen literarischen Tradition, die nunmehr zum kulturellen Besitz des Volkes gehört, an das sie sich mit soviel religiösem Eifer wenden. Angesichts dieser Fakten bei der Feststellung stehen zu bleiben, die Überlieferung des *Simplicissimus* innerhalb eines bestimmten Publikums (wenn auch nur in der Form dieser *exempla* und *personae*) habe die Grenzen der Literatur im Grunde nicht überschritten, hieße, die Sachlage mindestens grob simplifizieren. Auf Grund einer konsequenten Interpretation aller zur Verfügung stehenden Elemente werden wir eher die Existenz einer mündlichen Überlieferung des *Simplicissimus Teutsch* annehmen müssen. Falls Silesius oder der Münchener Prediger die Gläubigen mit Beispielen aus dem Roman Grimmelshausens von der Wahrheit katholischer Glaubens- und Morallehren überzeugt haben, dann können wir vermuten, daß dieselben Glä ubigen jene Wahrheiten ebenfalls anhand simplicianischer Episoden weiter vermittelt haben. So ist eine mündliche Überlieferungstradition entstanden, die nicht mehr die Lektüre des *Simplicissimus* voraussetzte. Einen weiteren eindeutigen Hinweis auf die zu Ende des 17. Jahrhunderts bereits bestehende mündliche Überlieferungstradition entnehmen wir dem Titelblatt des *Frantzösischen Kriegs-Simplicissimus*, wo es u.a. heißt: « [...] Aufs anmuthigste /so wol dem Lesenden nutzlich / als dem Zuhörenden lustig / und annemlich / beschrieben [...] ».

Wer aufmerksam die Liste der simplicianischen Nachahmungen durchgeht, der bemerkt nicht nur, daß der konvertierte Simplicius eine der vielen Variationen zum Thema Simplicissimus darstellt, sondern auch (und das haben die Grimmelshausen-Forscher auch sofort getan)[21], daß einige jener sog. Nachahmungen in Wirklichkeit keine *Simpliciaden* sind, daß vielmehr der Verweis auf den Titelhelden

[21] Vgl. H. Rausse: *Zur Geschichte der Simpliciaden.* - In: « Zeitschrift für Bücherfreunde » 4 (1912-3) S. 195-215.

Grimmelshausens nur ein verlegerischer Trick war[22]. Schauen wir näher hin, so wird unsere These durch diese Tatsache jedoch keineswegs geschwächt, sondern paradoxerweise endgültig bestätigt. Wenn für den Absatz irgendeines flachen Werkes der rein äußerliche Bezug auf den *Simplicius Simplicissimus* ein notwendiges Werbemittel war, so folgt daraus zumindest, daß das breite Publikum den Simplicissimus nicht gänzlich vergessen hatte. Wir nehmen daher auf Grund des bisher Ausgeführten an, daß das Titelblatt der drei posthumen Ausgaben mit der Ankündigung des « Aus dem Grab der Vergessenheit wieder erstandene[n] Teutsche[n] SIMPLICISSIMUS ... »[23] sich an jene Kreise des Publikums der Zeit richtete, die unmittelbar an der ' offiziellen ' Literatur interessiert waren, an jene ' gehobene ' Leserschicht, für deren Geschmack der *Simplicissimus Teutsch* am Ende des 17. Jahrhunderts mit Recht zu einem Werk des ' Literaturfriedhofs ' herabgesunken war. Nicht « aus dem Grab der Vergessenheit » mußte die Familie Felßecker jedoch den Roman für jene Schichten des Publikums « wieder erstehen » lassen, denen Simplicius, wenn auch nicht unbedingt der *Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, zweifellos vertraut war, ja für die er sozusagen ein Familienmitglied darstellte, denn der *Kalender-Simplicius* kam seit Generationen in viele Haushalte des süddeutschen Raums. Dieser Simplicius-Kalendermann, eine weitere Variante der im Umlauf befindlichen Simplicii, ist mit einer der längsten Kalenderserien, die Deutschland erlebt hat, verbunden: dem *Europäischen Wunder-Geschichten-Kalender*, der ununterbrochen von 1670 bis 1807, also 138 Jahre lang, erschien[24]. Den unvergleichlichen Erfolg dieses Kalen-

[22] *Simplicianisch* und *politisch* sind wohl die häufigsten Adjektive auf den Titelblättern der im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Schriften.

[23] So schon auf dem Titelblatt des ersten Bandes der ersten posthumen Gesamtausgabe (1684), während die Zeugnisse von Leibniz und Silesius aus den Jahren 1677 und 1688 stammen.

[24] Die Titelblätter der erhaltenen Kalenderexemplare sind in der zitierten *Grimmelshausen-Bibliographie* (vgl. Anm. 16) angegeben.

ders beim breiten Publikum beweist nicht nur seine lange, regelmäßige Erscheinungszeit, sondern auch den bemerkenswerten Verdienst seines Verlegers. So wechselte der simplicianische Kalender den Verlag: von Felßecker — immerhin dem wichtigsten Verleger Grimmelshausens — übernahm ihn der Verleger Endter, der den Ankauf der Rechte auf diesen Kalender für vorteilhaft und opportun gehalten haben muß, obwohl er bereits andere Kalender veröffentlichte[25]. Leider fehlen uns vom *Europäischen Wunder-Geschichten-Kalender* bis heute die Jahrgänge zwischen dem noch bei Felßecker erschienenen Kalender auf das Jahr 1701 und dem von Endter herausgebrachten auf das Jahr 1770, so daß sich Genaueres nicht feststellen läßt. Daß sich — wie oben angedeutet — die Leserschaft der Kalender von der Zielgruppe der 3 von Felßecker veranstalteten posthumen Ausgaben unterschied, ist aus zwei Gründen anzunehmen: Es ist erstens höchst unwahrscheinlich, daß das Publikum für einen tausendseitigen literarischen ' Ur-Simplicissimus ', der ihm ja bereits in vielen Simplicius-Varianten vertraut war, eine nicht unbeträchtliche Summe bezahlte oder bezahlen konnte. Außerdem verweisen die Notizen einzelner Besitzer auf den für private Aufzeichnungen ungedruckt gebliebenen Blättern der Kalender auf eine Verbreitung in einer Käuferschicht, die mühelos zu schreiben und zu lesen verstand[26]. Diese Schicht konnte sich vielleicht auch finanziell eine teuere Ausgabe leisten, war aber *literarisch* zu wenig gebildet, um ein großes Interesse an der Gesamtausgabe der simplicianischen Schriften zu zeigen. Sie zog vielmehr ein praktisches,

[25] Neues Licht auf Felßecker und sein Unternehmen wirft M. Koschlig mit seinem Aufsatz: *Dokumente zur Grimmelshausen-Bibliographie*. - In: « Jb. d. Deutschen Schillergesellschaft » 16 (1972) S. 71-125 und 735-7.

[26] Auf dem *Kalenderexemplar* von 1672 der Frankfurter Stadtbibliothek (Bibliothek Hirzel 141,1) finden wir auf dem freien Platz ein handgeschriebenes Tagebuch; dort lesen wir z. B.: « [...] Den 14. April ist [...] in Sachsen, der noch [...] Prinz Friedrich Wilhelm, [...] gar plötzlich [...] tod, [...] sind also solche [...] Länder, und Fürstenthümber, Herzog [...] zu Gotha als agnato proximiori zu gefallen [...] ».

zum täglichen Gebrauch bestimmtes Werk vor, das derselbe Verleger jährlich publizierte: der *Europäische Wunder-Geschichten-Kalender*. Eine aufmerksame Analyse des zweiten, des astrologischen Teils der Kalender bestätigt uns in der Annahme, daß die Interessen und Probleme seiner Rezipienten (Käufer und Benutzer im weitesten Sinn des Wortes) in einem Zeitraum von 138 Jahren trotz der geschichtlichen Entwicklung, die sie offensichtlich nicht berührte, unverändert geblieben sind, daß für seine Leser zwischen den Jahren 1807 und 1670 letzten Endes kein allzugroßer Unterschied bestanden haben muß. Verschwindend gering sind nämlich die Differenzen zwischen dem ersten und dem letzten Kalenderjahrgang, den das Publikum mit fast unverändertem Interesse aufnahm. Der Simplicius — Kalendermann wechselt nur der Mode entsprechend seine Kleider und verfeinert im Laufe von anderthalb Jahrhunderten seine Gesichtszüge [27]. Gramsci hat in einem anderen Zusammenhang auf den Grund einer solchen fast a-historisch anmutenden Stabilität des Geschmackes bei breiteren Schichten der Leserschaft mit einfachen und treffenden Worten hingewiesen: « Se i romanzi di cento anni fa piacciono, significa che il gusto e l'ideologia del popolo sono proprio quelli di cento anni fa » [28].

Aus seinem ' kulturellen Ghetto ' wird Simplicius und sein Roman erst dank Defoes *Robinson Crusoe* befreit, dem er in Deutschland den Boden bereitet hatte [29]. Dessen Erfolg, der auf ihn rückwirkte, verdankt er den Eingang wenn nicht

[27] Vgl. die Medaillons mit dem Bild Simplicius' auf dem ersten und letzten Kalenderjahrgang.

[28] A. Gramsci: *Marxismo e letteratura*, a. a. O., S. 131.

[29] Paul Dottin: *The Life and Strange and Surprising Adventures of D. Defoe*. London 1928, S. 207. Vgl. auch C. Magris: *Le robinsonaden fra la narrativa barocca e il romanzo borghese*. - In: *Arte e Storia*. Studi in onore di Leonello Vincenti. - Torino 1965, S. 233-84. Es existiert auch eine direkte Beziehung zwischen Grimmelshausen und Schnabel. Vgl. Rosemarie Haas: *Die Landschaft auf der Insel Felsenburg*. - In: « Zeitschrift für dt. Altertum und dt. Literatur » 91 (1961-2) S. 72.

in die eleganten Salons, so doch wenigstens in die staubigen Bibliotheken des 18. Jahrhunderts. Daß dieser ' Umzug ' in die Bibliotheken einen wichtigen Schritt in der Grimmelshausen-Rezeption des 18. Jahrhunderts bedeutete, erschließen wir aus folgenden Tatsachen: a) Aus den polemischen Aussagen eines Gelehrten wie A. G. Kästner angesichts des Erfolgs des *Robinson* [30]; b) aus Beiträgen und Notizen, die die bekanntesten Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts — Georgi, Jöcher und Zedler [31] — dem *Simplicissimus* widmen; c) nicht zuletzt auch aus dem Interesse, das Gelehrte — echte Bücherwürmer — wie Lessing, Sulzer, Adelung und Blanckenburg dem Roman entgegenbringen [32]. Demzufolge können wir drei Hauptströmungen der Grimmelshausen-Rezeption im 18. Jahrhundert unterscheiden: Erstens die Volkstradition (die verschiedenen Simplicii der Nachahmungen und der mündlichen Überlieferung), sicherlich die bedeutsamste; zweitens diejenige der ' Bücherwürmer ', die mit dem Erfolg *Robinsons* (in der deutschen Be-

[30] « Also, anstatt daß man, französische, deutsche, sächsische, und was alles! für Robinsone, gemacht hat, wäre Crusoe ein englischer Simplicissimus ». Vgl. A. G. Kästner: *Ob Robinson Crusoe auch Robinson I. ist?* - In: A. G. K.: *Vermischte Schriften*. - Altenburg 1772, Zweyter Theil, S. 164.

[31] Th. Georgi: *Allgemeines Europäisches Bücher-Lexikon*. Erstes Supplement. - Leipzig 1750, Stichwort: Greifenson.

J. H. Zedler: *Grosses Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. - Leipzig-Halle 1743, 37. Bd., Sp. 1524.

C. G. Jöcher: *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*. - Leipzig 1750-1, 2 Bd., Sp. 1186; 4. Bd., Sp. 614.

[32] G. E. Lessing: *Ergänzungen des Gelehrten-lexicons. Samuel Greifenson*. [1751?] - In: G. E. L.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. K. Lachmann. Dritte auf's neue durchges. und vermehrte Aufl. besorgt durch F. Muncker. - Leipzig, 14. Bd. (1898), S. 173.

J. G. Sulzer: *Simplicius Simplicissimus oder Samuel Greifensohn von Hirschfeld*. - In: J. G. S.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Neue vermehrte 2. Aufl. - Leipzig, 4. Bd. (1794), Sp. 202b-203a.

J. C. Adelung: *Fortsetzung und Ergänzungen zu C. G. Jöchers « Allgemeines Gelehrten-Lexicon »*. - Leipzig 1787, 2. Bd., Sp. 1603.

F. v. Blanckenburg: *Litterarische Zusätze zu Johann Georg Sulzers* « Allegemeiner Theorie der schönen Künste ». - Leipzig 1798, 3. Bd., S. 76-7.

arbeitung von Campe) und der *Robinsonaden* verbunden ist; drittens diejenige der sogenannten Halb-Gelehrten (modernisierte Bearbeitung von Chr. J. Wagenseil und anonyme Ausgabe von 1790), eine Tradition, die erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts genau zu verfolgen ist [33]. Wagenseil, ein junger Schriftsteller der 80er und 90er Jahre aus Bayern [34], bezog sich auf eine Aussage Lessings, der sich eine Umarbeitung des *Simplicissimus* nach dem modernen Geschmack gewünscht haben soll, um seine Neuausgabe zu rechtfertigen [35]. Und auch der anonyme Bearbeiter wollte fünf Jahre später den *Simplicissimus* « in einem neuen Kleide nach dem Schnitt des Jahres 1790 » präsentieren. Mit ihren Ausgaben griffen beide wohl auf die noch vorhandene Volktradition zurück, um den Erfolg der *Robinsonaden* auszunützen, und ihre Modernisierungen des Barockromans in jenen Leserschichten zu verbreiten, die sich bis dahin ausschließlich der modernen Literatur der Zeit zugewandt hatten.

Der anonyme Rezensent der *Oberdeutschen Allgemeinen Litteraturzeitung* [36] beweist im Einklang mit der allgemei-

[33] C. J. Wagenseil hat eine kurze Bearbeitung der sechs Bücher des *Simplicissimus* (in: *Reichards Bibliothek der Romane.* - Berlin 1778, 4. Bd., S. 127-40) hinterlassen und eine zweite umfassendere unter dem Titel: *Der Abentheuerliche Simplicissimus. Auch Melchior Sternfels genannt.* - Leipzig 1785, 180 S. Anonym ist folgende Umarbeitung: *Der im vorigen Jahrhundert so weltberufene Simplicius von Einfaltspinsel, in einem neuen Kleide nach dem Schnitt des Jahres 1790. Neue, nach dem 1685 aufgelegten Original umgearbeitete Auflage in sechs Büchern.* - Frankfurt-Leipzig 1790, VI-876 S., 1 Rthlr., 16 Gr.

[34] Vgl. H. Schmid: *Chr. J. Wagenseil.* (1756-1839). *Ein Beitrag zur Literatur- und Geistesgeschichte Süddeutschlands.* - Kempten (Allagäu) 1959, 152 S. (= Allgäuer Heimatbücher 61.) Diese Arbeit — eine Münchener Dissertation bei H. H. Borcherdt — ist leider für die Beziehung Wagenseils zu Grimmelshausen belanglos.

[35] Diese Aussage Lessings ist an keiner Stelle nachweisbar und den einzigen Hinweis verdanken wir Wagenseil in der Einleitung seiner *Simplicissimus* - Bearbeitung von 1785.

[36] *Oberdeutsche Allgemeine Litteraturzeitung*, Salzburg 4 (1791) erste Jahreshälfte, Sp. 1065-8. Dazu vgl. E. Beutner: *Die Perspektive*

nen Tendenz dieses Referatenorgans in seinem Verriß der Ausgabe von 1790 eine Zensur- und Polizeimentalität, wenn er kategorisch fordert: « Bey solchen Auctoren und Verlegern wäre doch eine gewisse litterarische Polizey nicht unnütz; denn sie sündigen nicht bloß gegen den guten Geschmack; sondern, was noch wichtiger ist, gegen alle Moralität und gute Sitten » [37]. In seinen Tiraden gegen den Zeitgeist liefert er uns jedoch weitere wichtige Elemente, die unsere These untermauern: « Rec. hat dasselbe wieder mit Eckel gefunden, was er ehemals als Knabe gelesen hat » [38]. Wenn wir annehmen, dieser süddeutsche Cato habe aller Wahrscheinlichkeit nach diesen Satz in seinen mittleren Jahren geschrieben, dann sind mindestens zwei Schlußfolgerungen möglich: Seine Kindheit und Jugend fällt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts der *Simplicissimus* war in dieser Zeit — oder wohl schon immer? — eine erlaubte Lektüre der Jungen des bayerischen und österreichischen Mittelstandes. Weitere interessante Fragen schließen sich an: Gehörte die Ausgabe, die der Knabe las, einer Leihbibliothek oder war sie Bestand der häuslichen Bibliothek? Was bedeutet die Behauptung eines Rezensenten im bayerisch-österreichischen Raum — für den man von einer Rezeption des *Simplicissimus Teutsch* im 17. Jahrhundert zum Zwecke katholischer Erbauung (vgl. den obenzitierten Brief von Leibniz) sprechen kann — er habe bei erneuter Lektüre des Romans « dasselbe wieder mit Eckel gefunden, was er ehemals als Knabe gelesen » habe?

der literarischen Kritik in der « Oberdeutschen Allgemeinen Litteraturzeitung ». 1788-1811. - Salzburg, Phil. Diss., 1974, 518 S. In dieser ausführlichen Arbeit finden wir nicht nur die interessante Information, daß sich das Referatenorgan vorwiegend an Leser aus dem Mittelstand (Geistliche, Beamte, Lehrer) wandte, sondern auch Ansätze für eine vorsichtige Hypothese über die Identität des anonymen Rezensenten des *Simplicissimus* (1790). Die Sigle *H* dieser Besprechung führt fast automatisch zum Herausgeber der Zeitung: Lorenz Hübner (1753-1807). (Vgl. E. Beutner, a. a. O., S. 13.)

[37] *Oberdeutsche Allgemeine Litteraturzeitung*, a. a. O., Sp. 1067.

[38] Ebda, Sp. 1066.

Der Rezensent der *Allgemeinen Litteratur-Zeitung*[39], ebenfalls anonym, zeigt sich über den *Simplicissimus* und sein Schicksal gut informiert, wenn er klipp und klar eine kontinuierliche Rezeption des Romans während des gesamten 18. Jahrhundertes behauptet: « [...] der Umarbeiter dieses alten, nich unverdienterweise bis auf unsere Zeiten lebenden, Romans [...] »[40]. Er verweist außerdem auf die noch bestehende Möglichkeit, die dritte posthume Ausgabe in den gewöhnlichen Buchläden kaufen zu können: « Kennern unserer älteren Literatur ist der alte, bereits im J. 1669 zu Mümpelgard gedruckte, Simplicissimus Samuel Greifensohn's von Hirschfeldt zur Gnüge bekannt, von dem man eine zu Nürnberg 1713 erschienene, mit einem sechsten Buche vermehrte Ausgabe in drey Bänden, noch hie und da in den Buchläden für 1 Rthlr. 12 Gr. findet »[41]. Man muß sich dabei vor Augen halten, daß Eichendorff sich zu demselben Zweck fünfundzwanzig Jahre später bereits an einen Antiquar wenden mußte[42]. Vielleicht auch, weil die einbändige Ausgabe von 1790 einiges mehr kostete als die dreibändige aller Werke von Grimmelshausen aus dem Jahre 1713. Jedenfalls waren alle Exemplare der dritten posthumen Ausgabe aus den Buchläden verschwunden, als Tieck, Eichendorff, Brentano, Arnim, die Brüder Grimm usw. begannen, die simplicianischen Schriften als eine Fundgrube zu betrachten, aus der man mit vollen Händen schöpfen konnte. In diesem Zusammenhang sind die neuen *Simplicissimus*-Bearbeitungen von Haken[43] bedeutungsvoll: Einerseits beweisen sie nämlich, daß die alten Gesamtausgaben zu diesem Zeitpunkt vergriffen waren und daß man infolgedessen die Nachfrage durch eine Neuedition zu befriedigen suchte. Andererseits begann mit ihnen eine neue Phase der Grimmelshausen-Rezeption, denn beide Bearbeitungen sind kommentiert und in Sprache und Inhalt gekürzt und gesäubert. Der *Simplicissimus*, die *Simpliciaden* und die *Kalender* entsprachen zu dieser Zeit also in ihrer barocken Unmittelbarkeit selbst dem Geschmack des breiteren Publikums nicht mehr, das doch bis 1807 den simplicianischen Kalendern einen großen Erfolg gesichert hatte[44].

Die Aufnahme des Hanswurst-Stoffes bedeutete für den jungen Goethe in den Jahren vor der Abfahrt nach Weimar die Ablehnung aller herrschenden ästhetischen Wertvorstellungen. Und in seinem Hanswurst-Fragment vereint er in der Tat alles, was an Trivialem und Vulgärem in den Buden- und Puppentheatern Deutschlands zu sehen war: Vom Faust zum Eulenspiegel, vom ewigen Juden zum Simplicius Simplicissimus — *pour épater le bourgeois.*

Daß Goethe den Simplicius Simplicissimus in die Gesellschaft von Hans Arsch von Rippach, Matzfotz von Dresden, Peter Sauschwanz, Hundsfutt usw. usf. setzte, zeigt uns aber auch, daß hier *zwei* der vielen Simplicii aus der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts verschmolzen sind: der weltreisende und der als Schimpf- und Spottname benutzte Simplicius. Die Reduktion des *Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch* (1668-9) bis auf diese 'bivalente' Simplicissimus-Gestalt bei Goethe (1775) hat sicherlich vorwiegend außerhalb einer streng literarischen Tradition statt-

[39] *Allgemeine Litteratur-Zeitung*, Leipzig-Wien, Nr 230, 25. Okt. 1787, Sp. 778-82.

[40] Ebda, Sp. 779.

[41] Ebda, Sp. 778.

[42] J. v. Eichendorff: *Sämtliche Werke.* Historisch-kritische Ausgabe. - Regensburg 1952 ff., 11. Bd., S. 255. (Eintragung vom 24. Dez. 1810.)

[43] J. Chr. L. Haken: *Der Held des 19. Jahrhunderts. Eine Apokalypse des siebzehnten, oder die erfüllteste Weissagung neuerer Zeiten.* Kommentiert und erläutert v. J. Chr. L. Haken. - Magdeburg 1809, S. 1-34 (= Text), S. 34-88 (= Kommentar).

J. Chr. L. Haken: *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch. In zweckmäßigen Auszügen vom Verfasser der « Grauen Mappe »* J. Chr. L. Haken. - Magdeburg 1810, 421 S. (= Bibliothek der Abentheurer 1.)

[44] Von 1808 an gibt es trotzdem noch einen Schriftsteller — Friedrich Ferdinand Hempel — der satirische Romane unter dem Pseudonym *Simplicissimus* veröffentlichte. Zit. nach. O. L. B. Wolff: *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur.* - Leipzig 1846², 4. Bd., S. 35. U. a. hat Hempel unter dem Pseudonym *Peregrinus Sintax* ein *Allgemeines deutsches Reimlexikon* in zwei Bänden bei Brokkhaus 1826 herausgegeben, in dem er 30.000 Reimwörter sammelte.

gefunden. Sie vollzog sich vielmehr während des gesamten 18. Jahrhunderts auf verschiedenen Stufen und bei verschiedenen Schichten durch einen mündlichen Überlieferungsprozeß, zu dem wir auch die Tradierung der Simplicissimus-Figur von einem Puppenspiel zum andern rechnen müssen. Dieses Wandern von Messe zu Messe, von Marktplatz zu Marktplatz, um ein Publikum zu unterhalten, das Simplicius seit jeher unter verschiedenen Gesichtern kannte, hatte die ständige Degradierung der Gestalt zur Folge und ist mit dem ' ungebildeten ' Geschmack der Zuschauer verknüpft, die diese Puppenspiele und Schaustücke liebten. Den Prozeß der Annäherung der Gestalt des « Simplicius » an die Erwartungen der zahlenden Zuschauer/Zuhörer bezeugt gerade Goethe, der in den Jahren bis 1775 dem Simplicissimus bei einem seiner häufigen Besuche der Volkstheater oder Buden der berühmten Frankfurter Messe begegnet ist, um ihn ebenfalls zur Hochzeit des Hanswurst einzuladen:

> « Ich hatte, nach Anleitung eines älteren deutschen Puppen- und Buden-Spiels, ein tolles Fratzenwesen ersonnen, welches den Titel: Hanswursts Hochzeit führen sollte » [45].

ITALO MICHELE BATTAFARANO

[45] J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, a. .a. O., S. 84-5. Erst nach dem Redaktionsschluß dieser Arbeit (März 1975) lasen wir den Aufsatz von Manfred Koschlig, [Der « Frantzösische Kriegs-Simplicissimus » oder: Die « Schreiberey » des Ulmer Bibliotheksadjunkten Johann Georg Schielen (1633-1684). - In: « Jb. d. Dt. Schillergesellschaft » 18 (1974) (Druck 1975), S. 148-220 u. 760-2 mit 9 Abb.] de rviel Interessantes zum Thema bietet.

CHRISTIAN AUGUST VULPIUS

1. V. — geboren 23.1.1762 in Weimar — wächst in kärglichen Verhältnissen auf. Sein Vater, zunächst fürstlich-sächsischer Amtskopist, später Amtsarchivar, nimmt in der festgefügten Sozialhierarchie einer kleineren deutschen Residenzstadt — dem vorklassischen Weimar — einen Platz ein, der ihn den ' unteren Ständen ' zuordnet. Als Kopist steht er einkommens- und status-mäßig auf einer Stufe u.a. mit Handwerksgesellen, Hofkutschern und -knechten, Gendarmen un Privatlehrern — als Archivar dann schon u.a. mit Handwerksmeistern, kleineren Gastwirten und Kaufleuten (*Bruford*, 1966, *Eberhardt*, 1951). Sozialprestige und Einkünfte sind gering, umso zahlreicher wird mit den Jahren die Familie. Materiellen Nöten und sozialen Frustrationen scheint der Vater in einem « nicht einwurffreien Lebenswandel » entfliehen zu wollen, er beginnt zu trinken. Die Mutter stirbt. Diese primären Sozialisationsbedingungen sind für den begabten V. somit nicht eben die günstigsten — vergleicht man sie einmal mit den familialen Bildungs- und Erziehungsvoraussetzungen, die für den Lebensweg seines späteren Förderers, des Frankfurter Patriziersohns J. W. Goethe ausschlaggebend sind. V. kann jedoch das Weimarer Gymnasium absolvieren und die Universität beziehen: in Jena und Erlangen studiert er Rechtswissenschaften — das wohl im Hinblick auf den zukünftigen Brotberuf, seine Interessen und Neigungen gelten aber den ' schönen Wissenschaften ' und der Geschichte. Frühzeitig muß V. nicht nur für seinen Unterhalt, sondern auch für den einiger Geschwister sorgen; er versucht es mit schriftstellerischer Tätigkeit, mit der Nachahmung gängiger

Muster des Ritter- und Abenteurerromans (Abentheuer des Ritters Palmendos, 1784), er schreibt für Geld, er produziert belletristische Ware. Nach dem Tod des Vaters (der vermutlich an den Spätfolgen der Trunksucht stirbt) ist die Familie mittellos. Familienschicksale dieser Art sind nicht nur private 'Betriebsunfälle'; die gesellschaftlichen Unglücksanteile werden unübersehbar. Durch Stand und ökonomische Zwänge bedingte Verzögerungen und Verhinderungen spielen in der Sozialbiographie des werdenden 'Trivialautors' immer wieder die entscheidende Rolle. Man wird annehmen dürfen, daß die frühe Erfahrung von Versagungen gerade die Intimkenntnis jener Bedürfnisse des 'Volkes', der Masse fördert, auf die der erfolgreiche Trivialromanautor seine Produkte abzustellen in der Lage ist (vgl. Karl May: *Ueding*, 1973). Es sind die Bedürfnisse nach fiktionaler Erlösung aus den erfahrenen sozialen und gesellschaftlichen Zwängen; schon V.s früheste Abenteuer- und Frauenromane (Geschichte Blondchens, 1787; Skizzen aus dem Leben galanter Damen, 1789/93) können diese Bedürfnisse befriedigen. Der junge V. kann von seiner Gelegenheits- und Lohnschreiberei für die Buchhändler nicht leben. Eine Stelle als Sekretär bei dem Sodener Kreisgesandten in Nürnberg verliert er, als der Baron eine noch billigere Arbeitskraft findet. V.s Schwester Christiane, die im Bertuchschen 'Industrie-comptoir' künstliche Blumen fertigt, wagt es, Goethe eine Bittschrift ihres Bruders zu überreichen. Der Geheimrat verwendet sich für V. — und faßt eine Zuneigung zu der Schwester. In einem Empfehlungsbrief an Jacobi (9.9.1788) schreibt *Goethe* über V.:

> « Er hat von Jugend auf Disposition zu den Wissenschaften gezeigt, und hat früh aus Neigung und Not geschrieben und drucken lassen. Er heißt Vulpius, du hast seinen Namen irgendwo gelesen. Das ist nun nicht eben die beste Rekommandation. Wir erschröcken über unsere eigene Sünde, wenn wir sie an andern erblicken. Es ward ihm sauer genug auf eine solche Weise sich und einige Geschwister zu unterhalten, er kam nicht zeitig genug hier in eine gewisse Karriere... »

Noch in diesem wohlwollenden Zeugnis spiegelt sich die für V. notwendig gebrochene Linie sozialen Aufstiegs: von vornherein ins Materielle verstrickt, kann es — im Goetheschen Sinne — nicht gelingen, alle 'schönen Dispositionen' zur Entfaltung zu bringen. Den kleinbürgerlichen Aufsteiger ohne soziale Vorgaben diskreditiert der Verkauf seines Talents, wozu er aber genötigt ist, eben weil ihm diese Vorgaben fehlen.

Goethe wird für V., für seine Schwester, für den gesamten Vulpius-Clan so etwas wie ein sozialer 'deus ex machina': unvorhersehbar bewirkt er als Nothelfer, Förderer und Liebhaber gesellschaftlichen Aufstieg und soziale Sicherung — gewissermaßen gegen das Gesetz der Umstände, der Herkunft und des Milieus. Durch Goethes Vermittlung kann V. in Weimar Fuß fassen — zunächst lediglich als Operntexter und -bearbeiter am Theater, dann jedoch schließlich 1797 als Registrator an der Bibliothek. Damit ist seine Beamtenkarriere gesichert. 1800 avanciert er zum Bibliothekssekretär, 1805 zum Bibliothekar und Münzinspektor, endlich 1816 zum Großherzoglichen Rat. Die 'arme Bürgerliche', das 'Fabrikmädchen' — wie man Christiane bei Hofe tituliert — wird 1806 Frau von Goethe. V. wird ansässig in der Stadt, in der er aufwuchs; er stirbt hier auch 1827 — am 25. Juni. Vor 1830 sind die Verkehrsverhältnisse in Deutschland noch sehr dürftig — und der Statik der gesellschaftlichen Zustände entspricht es, wenn die meisten Menschen in einem Kreis von wenigen Kilometern um ihren Geburtsort leben und sterben. Mobilität ist gering und verpönt dazu (*Sagarra*, 1972). Territoriale Enge, politische Immobilität, ständische Beschränkung aber lassen unter der Oberfläche schon biedermeierlicher Häuslichkeit geheime Bewegungslust am Ausbruch ins Exotische und Fremde, Lust an Schrankenlosigkeit und Ferne wuchern. Gerade der immense Bucherfolg des 'Rinaldo Rinaldini' hat zu einem Teil darin seine Ursache, daß V. diesen in die Tiefenschichten des Es abgedrängten Lüsten reichlich fiktionale und phantastische Nahrung bietet. Mit diesem Bestseller (Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann. Eine romantische

Geschichte unseres Jahrhunderts, zuerst 1798 Leipzig 4 Tle.) gehört V. mit einem Schlage zu den meist gelesenen Autoren des 18. Jahrhunderts; als Rinaldini-Autor ist er schließlich heute noch bekannt.

Mit nicht unerheblichem Arbeits- und Schreibaufwand versucht V. in den folgenden Jahren die Widersprüchlichkeit seiner Schriftstellerexistenz zu harmonisieren: den vergänglichen Leistungen auf dem Feld einer ' populären Kultur ' will er ' Bleibendes ' auf dem Felde einer ' elitären Kultur ' entgegenstellen. Seit 1797 treibt er intensive kulturgeschichtliche Studien; besonders die Sagen- und Altertumsforschung hat es ihm angetan. Die Früchte jahrelangen wissenschaftlichen Bemühens und großen Sammeleifers kann er 1811 bis 1823 in 10 Bänden vorlegen: « Curiositäten der physisch- litterarisch- artistisch-historischen Vor- und Mitwelt ». Es folgt 1826 das durchaus brauchbare «Handwörterbuch der Mythologie der deutschen Völker ». Populäre Kultur und elitäte Kultur sind subjektiv jedoch nicht zu versöhnen; der zu Ende des 18. Jahrhunderts aufbrechende Widerspruch der Kulturen ist objektiv, gesellschaftlicher Natur. V. kann es nicht gelingen, sich den neuen Rollennormen kultureller Arbeitsteiligkeit zu entziehen: er bleibt einer der ersten modernen Spezialisten populärer Kultur; sein Eifer, sich auch in der Gegenkultur der Gebildeten zu bewähren, wird ihm fürs Sozialprestige nicht verrechnet.

2. Erst im letzten neunten Buch der ursprünglichen Fassung des « Rinaldo Rinaldini » gibt uns V. die Vorgeschichte seines Räuberhauptmanns: Rinaldo ist das Kind armer Bauern; er hat sechs Geschwister; die Familie leidet Not; kaum zehn Jahre alt muß R. die Ziegen der Eltern hüten; jedoch ist er wißbegierig, sucht den Umgang eines Eremiten: dieser wird sein Lehrer; unter den Büchern, die er vom Klausner erhält, beflügeln ihn Plutarch, Livius, Curtius und Ritterbücher; R. ist erfüllt von « romantischen Heldenschwung »; er möchte nicht mehr und nicht weniger werden als ein Held; er geht unter die Soldaten; ein General bemerkt ihn, fördert ihn;

er avanciert — doch plötzlich kommt « die Maschinerie seines Heldenlebens » zum Stillstand: er « fehlt gegen die Subordination », er erdolcht seinen ' Chef ', flieht, kommt unter die Räuber — und wird ihr Hauptmann.
Einerseits verschlüsselt sich hier deutlich autobiographische Realität, andererseits verlängert der Wunschtraum diese Realität um phantastische Konsequenzen. Rinaldo tut das, was der deutsche Kleinbürger V. nur träumen kann: er begehrt auf, er rächt sich, er bricht aus. Das ist die besondere, sozialbiographische Keimzelle des Romans. Rinaldo erfüllt aber auch den Wach- und Wunschtraum des deutschen Bürgertums überhaupt: er emanzipiert sich als freies und autonomes Individuum von allen Fesseln feudalständischer Ordnung. Und das gehört zu den allgemeinen, gesellschaftlichen Voraussetzungen des Romans im Kontext der Jahrzehnte zwischen den französischen Revolutionen von 1789 und 1830 (*Beaujean*, 1964, *Greiner*, 1964). Wohl kann V. somit sozialpsychologisch an reale Veränderungsphantasien anknüpfen, wie sie durch die Revolutionsvorgänge geweckt werden. Noch die Tötung der Vaterfigur: des ' Chefs ' durch den rebellierenden Rinaldo läßt sich vom zeitgenössischen Leser symbolisch in Bezug bringen zum ' Vatermord ' der französischen Revolutionäre — zur Exekution des Königs. Aber die wohlkalkuliert hineingenommenen Veränderungsphantasien werden im Roman systematisch ihrer politischen Zielrichtung beraubt. Nicht auf eine Konkretisierung der Phantasieziele kommt es V. an, sondern im Gegenteil auf ihre totale Ästhetisierung. Der immense Aufwand, der im Roman mit der ständig wechselnden romantischen Kulisse der heroischen Landschaften und Idyllen, der Schlösser und Ruinen, Höhlen und Einsiedeleien etc. — mit dem ständig wechselnden Personal von Schurken, Mönchen, Kurtisanen, Eremiten, edlen Grafen und ihren mehr oder weniger tugendhaften Töchtern etc. — mit der ständig wechselnden Szenerie von Flucht, Kampf, Entführung und Verführung etc. (*Beaujean*, 1964) getrieben wird, hat nur den einen Sinn: die Veränderungsphantasien ästhetisch zu binden.

Der Vulpiussche Roman programmiert den ' glück-

lichen Leser'. Es ist dieser Leser, der von der Aufgabe entlastet wird, sich seine mehr oder weniger deutlichen Erfahrungen realer Widersprüchlichkeiten zu verdeutlichen: es ist dieser entlastete Leser, der sich erstmals in privat-intimer Lektüre gänzlich aus dem öffentlich-gesellschaftlichen Bereich zurückzieht. V. und die ihm kongenialen Popularautoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts befriedigen diese neuartigen, modernen Bedürfnisse nach privat zu verbrauchenden Opiaten. Was die überkommene Religion an Glücks- und Ausgleichsverheißung nicht zu leisten vermag, besorgt der um 1770 schlagartig expandierende literarische Markt (*Schulte-Sasse*, 1971, 1972, *Naumann*, 1973). Die vielen glücklichen Leser des « Rinaldo Rinaldini » lieben ihren Helden, weil er stärker ist und schöner, leidenschaftlicher und potenter, edler und freier als sie, weil er polygam ist und autark: ein einziger Appell an alle latenten Es-Wünsche. Aber — und das erst sichert den Bucherfolg — Rinaldo bleibt trotz allem einer von ihnen, denn er ist zugleich der kleinbürgerliche Abenteurer mit dem schlechten Gewissen und der ständigen Sehnsucht nach Rückzug, Ruhe, Seßhaftigkeit und quasi-ehelichem Frieden: der lamentierende Supermann, der lieber wieder Ziegenhirt wäre als dem « Alten von Fronteja » in den korsischen Befreiungskampf zu folgen. So entscheidet sich auch der Romanheld für die neue Privatheit individueller Interessen und gegen die Öffentlichkeit gesellschaftlicher Interessen. Und genauso hat sich der 'glückliche Leser' entschieden. Seine Lektürehaltung spiegelt die gleichen bürgerlichen Positionen. Der gleiche Widerspruch zwischen 'privat' und 'offentlich' beginnt die Schreib- und Lesevorgänge zu beherrschen (*Naumann*, 1973). Identifikationen werden dem Rinaldo-Leser somit allenthalben erleichtert. Wenn Rinaldo am Ende erkennen muß, daß sein 'freies Leben' immer schon fataler Lenkung unterworfen war, so tröstet den Leser der Gemeinplatz, nach dem auch den 'großen Naturen' — so wie ihm — nur die Ergebung ins Fatum bleibt.

Immer wird sich der glückliche Leser verlocken lassen durch die intimen Appelle an seine Es-Wünsche; mögliche

Appelle an die Ich-Instanz weist er ab; er ist ein regressiver Leser regressiver Botschaften. Diesem neuen Lesertyp entspricht eine populäre Literaturklasse, die sich wesentlich nur durch neue Kommunikationsfunktionen von elitären Literatursorten unterscheidet. Populäre und elitäre Literatur entstehen im selben historischen Kontext. Somit erscheint im « Rinaldini » mit den eingeführten Mustern des edlen Räubers und Widerständlers, der Bundes- und Geistermystik, der Italien- und Reiseromantik eben nicht sog. 'abgesunkenes Kulturgut', sondern es handelt sich bei diesen Topoi um kollektive, epochenspezifische Rekurrenzen, die einer sozialgeschichtlichen Deutung bedürfen.

Diese Topoi — ob sie nun für Schiller (Räuber, Geisterseher), Goethe (Wilhelm Meister, Groß-Cophta), Zschokke (Abällino), Vulpius (Rinaldini), Jean Paul (Titan) oder Armin (Kronwächter) interessant werden — lassen sich verstehen als Paradigma, in denen bestimmte Grunderfahrungen der Epoche ihren erzählerischen Ausdruck finden.

GÖTZ GROßKLAUS

BIBLIOGRAPHIE:

Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann. Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts. 4 Tle. Leipzig: Wienbrack 1798; 1824[5].

Ferrandino. Fortsetzung des Räuberhauptmanns Rinaldini. Leipzig: Gräff 1800.

Vollständiges Vulpius-Schriftenverzeichnis in:

Karl Goedecke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Dresden - Bd. 5 (S. 511-14), 1893[2].

Goethe über Vulpius in:

Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, Hamburg 1962, 1964, 1965, 1967 - bes. I, 503, II, 100 f., I, 388, IV, 11.

Ausgaben: Leipzig 1799 3 Bde. - Leipzig 1801 3 Bde. (verb. u. erw. - Leipzig 1823 (vollst. umgearb.) - Stuttgart 1845 2 Bde. - Düsseldorf 1959 (Teildr. d. Ausg. v. 1799) - München 1964 (dass. List-Taschenbuch 267).

Sekundärliteratur: *E. Merker*: Ch. A. Vulpius in: Goethe-Handbuch Bd. 3, 1918; *W. Vulpius*: Rinaldo Rinaldini als ein Lieblingsthema seiner Zeit literarhistorisch untersucht, Diss. München 1922; *H. Kunze*: Rinaldo Rinaldini und die Nachdrucker. Ein Beitrag zur Geschichte des Nachdrucks - in: Börsenbl. d. dtsch. Buchhandels 104, 1937 - S. 830/831; *Marion Beaujean*: Der Trivialroman in der 2. Hälfte des 18. Jahrh., Bonn 1964; *Wolfgang Langenbucher*: Der aktuelle Unterhaltungsroman. Beiträge zur Geschichte und Theorie der massenhaft verbreiteten Literatur, Bonn 1964; *Martin Greiner*: Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur. Studien zum Trivialroman des 18. Jhds., Hamburg 1964; *Rudolf Schenda*: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770/1910, Frankfurt 1970; *Jochen Schulten-Sasse*: Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung, München 1971; ders.: Literarischer Markt und ästhetische Denkform. Analysen und Thesen zur Geschichte ihres Zusammenhangs - in: Lili Hft. 6. Jg. 2/1972 - S. 11-31; *Gert Ueding*: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt 1973; *H. Eberhardt*: Goethes Umwelt, Weimar 1951; *W. H. Bruford*: Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar, Göttingen 1966; *Eda Sagarra*: Tradition und Revolution. Deutsche Literatur und Gesellschaft 1830-1890, München 1972; *M. Naumann*: (Leitung und Gesamtredaktion): Gesellschaft-Literatur - Lesen, Berlin/Weimar 1973.

RECENSIONI

KARL F. OTTO Jr.: *Philipp von Zesen. A Bibliographical Catalogue.* Bern-München: Francke 1972, 310 pp. (= Bibliographien zur deutschen Barockliteratur. Hrsg. von L. W. Forster und J. D. Lindberg. Bd. 1.) 128 DM.

Gli editori della nuova collana di bibliografie inaugurata dall'editore Francke indicano nella premessa (pp. 7-8) i criteri generali in base ai quali intendono lavorare sistematicamente per 'dissodare' quello che, per la germanistica, è certamente uno dei campi di indagine più bisognosi di cura e di attenzione: la ricerca e la catalogazione bibliografica dei testi del barocco tedesco. Che ci sia ancora tantissimo da fare in questo ambito, lo sa chiunque si sia occupato, anche solo di scorcio, di tale letteratura; che poi la fatica sarà immane lo si capisce subito appena si pensa alle centinaia di migliaia di testi della biblioteca di Wolfenbüttel e agli ancora più numerosi volumi giacenti nelle biblioteche europee e americane, che risultano spesso o male o nient'affatto catalogati. Tra i punti ancora in discussione toccati da Forster e Lindberg — si tenga presente che il volume di Otto è stato da lui 'chiuso' come manoscritto nel 1969, ovvero prima che la nuova collana fosse definitivamente impostata — crediamo che due siano quelli di primaria importanza: *che cosa* e *come* bibliografare. Nel primo caso l'alternativa è tra la descrizione di tutti gli esemplari esistenti di una certa opera e la descrizione dell'esemplare ideale, ovvero di quello filologicamente significativo o, al limite, anche di quei pochi assolutamente importanti sia per il filologo sia per lo studioso di letteratura. Non bisogna dimenticare però che, in un campo, ancora oggi per buona parte da esplorare, come il barocco letterario tedesco, non si può mai essere sicuri che su un certo scaffale della biblioteca vaticana, di una biblioteca sovietica, scandinava, o addirittura in mano a collezionisti privati non ci siano ancora oggi esemplari sconosciuti.

Quanto al *come* bibliografare i *Titelblätter* barocchi, il problema è evidentemente economico, ottimale essendo la riproduzione in *Fac-simile* a due colori (rosso e nero). I costi proibitivi di tali ristampe però costringerebbero necessariamente i ricercatori a rinunciare a qualsiasi lavoro di bibliografia non essendo neanche l'editore più favorevole sempre disposto a rischiare su autori non grandissimi. La soluzione più semplice sembra allora quella della *trascrizione* del *Titelblatt*, mediante l'uso di accorgimenti tipogra-

fici convenzionali (grassetto, spazieggiatura, maiuscoletto, lineette ecc.), tutto ciò allo scopo di ridare i colori rosso e nero, i caratteri di stampa (Antiqua/Fraktur), la diversa grandezza del corpo tipografico, la spazieggiatura ecc.: in questo caso naturalmente Vignette, Medaillon, Schmuck e simili non si potranno riprodurre in alcun modo e ci si dovrà limitare a indicarne la presenza.

Otto, nella sua opera su Zesen (1619-1689), ha scelto il metodo della trascrizione, per la quale l'editore gli ha messo a disposizione spazio e mezzi notevoli, e il sistema — peculiare della tecnica bibliografica americana — della descrizione dei singoli esemplari, senza confronto fra loro. Ne risulta pertanto, come dice il sottotitolo, piuttosto « A Bibliographical Catalogue » che non « A Bibliography », malgrado lo stesso Otto usi nella *Preface* e nella *Introduction*, anche quest'ultima dizione per il suo lavoro. A questo punto, al problema proprio di ogni bibliografia, di come cioè rendere conto della *Primärliteratur*, si aggiunge quello ulteriore della raccolta della *Sekundärliteratur* ovvero della critica e della ricezione di un certo autore, argomenti questi, verso i quali l'interesse dello storico e del critico letterario si dimostra più accentuato di quello del filologo. Dalla stessa suddivisione del catalogo in tre parti — *The Works of Zesen* (pp. 31-253), *The Research Literature* (pp. 254-287), *Selection of Literature wich also Deals with Zesen* (pp. 288-292) — si comprende come l'attenzione maggiore sia stata dedicata da Otto alla descrizione, veramente accurata e puntigliosa, delle edizioni barocche e di quelle settecentesche, sicché il suo lavoro si conferma « catalogo bibliografico » anche nel senso che, proprio per le sue caratteristiche, è più utile ai filologi e agli editori critici di Zesen, ai bibliotecari e agli antiquari, che non ai critici e agli storici della letteratura. Sapere infatti come un'opera di Zesen si presenta e se è autentica — su questo punto però nel lavoro di Otto c'è qualche attribuzione opinabile [cfr. per es. le osservazioni di H. Meyer in *Daphnis* 2 (1973) pp. 225-231.] — diventa estremamente importante per chiunque voglia acquistare un originale barocco di Zesen o a lui attribuito, mentre come « Bibliography » questo lavoro presenta per i germanisti non specialisti filologi fin troppi inconvenienti derivanti dalla sua scarsa maneggiabilità. Quale studente o professore — per non parlare di insegnanti liceali, lettori comuni ecc. — che non sia esperto zeseniano, sarà in grado di penetrare subito il lavoro di Otto? Crediamo non molti, e comunque anche costoro soltanto dopo essersi studiati attentamente e pazientemente la *Introduction* (pp. 13-9), le *References Cited* (pp. 21-3), i *Library Symbols Used* (pp. 24-8) e i *Symbols and Abbreviations Used* (pp. 29-30). È chiaro a questo punto che un normale utente della bibliografia di Zesen non può aspettare l'arrivo di un'altra opera di più spedita consultazione per cui, dovendosi servire di questa a disposizione, avverte come l'incrociarsi di indicazioni bibliografiche e di indicazioni filologiche, che sarebbe sempre meglio

tenere separate finché è possibile, sia un fattore di disturbo e non di aiuto nella ricerca. Se infatti l'edizione critica delle opere di un certo autore — in questo caso Zesen, i cui volumi dei *Sämtliche Werke* a cura di U. Maché, V. Meid e F. v. Ingen sono in corso di stampa presso l'editore de Gruyter solo dal 1970 — descrivesse accuratamente *tutte* le edizioni a disposizione che risultano utili alla preparazione di un'edizione critica o addirittura storico-critica, allora le bibliografie di quell'autore potrebbero tranquillamente rinunciare ad ogni descrizione diffusa e dettagliata dei diversi esemplari. Per esempio sarebbe solo perdita di tempo e di denaro, descrivere nuovamente in una bibliografia tutti gli elementi specifici dei diversi esemplari delle opere di A. Gryphius e di Grimmelshausen, visto che, malgrado tutti i problemi filologici ancora in discussione, sia Powell e Szyrocki, nel caso di Gryphius, sia Scholte prima e Tarot, Bender, Sievecke dopo, nel caso di Grimmelshausen, l'hanno già fatto egregiamente. Per Zesen Otto ha preferito la via del catalogo, perché mancava ancora un'edizione critica di tutte le opere di questo scrittore, e perché — tutto sommato — la *Sekundärliteratur* di Zesen non è poi amplissima, dato che il pubblico più vasto gli ha tributato poco interesse (metà dei titoli della seconda parte consta di scritti apparsi sui bollettini liceali alla fine dell'Ottocento e di dissertazioni tedesche e americane). In tal modo Otto è andato incontro a un lavoro molto più difficile del quale bisogna, in ogni caso, rendergli merito. Gli si potrebbe obbiettare che certi accorgimenti nella catalogazione dei diversi titoli, avrebbero potuto risparmiare a lui fatica, al lettore tempo e denaro, rendendo l'opera meno prolissa e più maneggevole: per esempio adottando una numerazione progressiva per tutto il lavoro e non autonoma per ognuna delle tre parti. Quanto meno avrebbe potuto — si sa che l'indice dei nomi in ogni tipo di ricerca simile è il vero 'cuore' di tutto il corpo bibliografico — indicare con una intestazione opportuna di ogni pagina oppure con rilievi al bordo, a che punto e in quale delle tre sezioni ci si trovi; rilevando meglio il numero esterno progressivo, non cioè grassetto solo per la *Primärliteratur*; indicando le recensioni di un'opera critica su Zesen direttamente sotto l'opera stessa recensita, senza cioè ripetere il titolo del lavoro recensito ogni volta per ogni recensione, come per esempio fa Otto a p. 269 col Nr 35, dove, nelle tre recensioni segnate rispettivamente 35a, 35b, 35c non c'era forse bisogno di ripetere ogni volta: « Willi Beyersdorff: Studien zu Philipp von Zesens biblischen Romanen 'Assenat' und 'Simson'. Leipzig 1928, H. Eichblatt. 117 S. = Form u. Geist H. 11. RM. 5. —. », perché tanto il Nr 35 aveva già fornito gli stessi dati una prima volta. Si sarebbe così risparmiato più di mezza pagina e circa 0,20 dei 128 marchi del prezzo del volume. Ma cfr. anche le recensioni a p. 266, dove il Nr 28b e il 28c hanno addirittura più elementi bibliografici relativi all'opera recensita che non lo stesso titolo principale Nr 28. Per altro un'opportuna abbre-

viazione delle riviste più spesso citate avrebbe permesso di non ripetere tante volte per es. « Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur » oppure « Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum »; del resto lo stesso Otto al Nr 30a della seconda parte usa la nota abbreviazione AfdA mentre nello stesso Nr 30, e spesso altrove, ripete tutto il lungo titolo della rivista in questione. Non siamo poi nemmeno sicuri che sia del tutto necessario, per solo amore dell'acribia bibliografica, riempire i nomi degli studiosi con tutte quelle parentesi quadre che disturbano enormemente, da un punto di vista ... ottico, anche il più ben disposto zeseniano: nella sola pagina 277 troviamo di seguito sei diversi casi del genere. Bastava forse sciogliere le abbreviazioni dei nomi, se di essi si era sicuri, e crediamo che nessuno avrebbe gridato allo scandalo, trattandosi di autori non ... barocchi. Oppure lasciarli abbreviati e sciogliere le sigle nel *Register*.

Ben altrimenti utile si dimostra l'acribia di Otto, quando fornisce diffuse indicazioni sui vari titoli della *Sekundärliteratur*, mentre nel caso dei titoli barocchi, oltre alle altre, aggiunge anche tutte le notizie relative alla locazione bibliotecaria dell'esemplare in questione stranamente però non c'è nessun accenno a biblioteche russe e italiane).

Per quanto opinabili possano apparire molte scelte operate da Otto, bisogna però anche dire che alcune delle critiche che gli sono state mosse, sebbene fondate, ci sembrano tuttavia parzialmente ingiuste, perché non tengono nella dovuta considerazione né lo stato della Zesen-Forschung, che solo in anni recentissimi ha avuto un certo impulso, né gli obbiettivi che l'autore si era proposto e le difficoltà veramente gigantesche che esistono a tutt'oggi sia per la mancanza di lavori preparatori, sia per il difficile reperimento dei testi del Seicento. Noi diremmo piuttosto che, anche in questa forma di catalogo, l'opera può senz'altro essere utile anche al germanista, purché armato di un po' di pazienza: il valore di ogni tipo di ricerca bibliografica, del resto, non discende tanto da categorie astratte di teoria bibliografica, pur importanti, quanto dalla particolarità dell'argomento da bibliografare e dall'utilità pratica che essa può offrire.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

P. SZONDI: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Studienausgabe der Vorlesungen.* Band 1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973.

È questo il primo dei cinque volumi in cui i discepoli del grande comparatista e germanista scomparso hanno raccolto i manoscritti delle lezioni. Si trovano qui pubblicate, a cura di G. Mattenklott,

lezioni del 1968 che riflettono fra l'altro, proprio nella loro stesura non definitiva, l'intenzione di continuare ancora l'indagine sulla teoria della tragedia borghese nel Settecento. Attorno a tale assunto centrale si sviluppa un discorso ricchissimo di implicazioni, condotto con la consueta finezza interpretativa, ove la comparatistica dà i suoi frutti migliori, anche se va immediatamente rilevato che, né per argomentazioni né per impostazione metodologica, esso si presenta con la compattezza della *Theorie des modernen Dramas*. Si avverte anzi una certa ambiguità di fondo fra l'accentuazione del momento poetologico, testimoniata dal titolo, e un momento più propriamente sociologico (l'opera qui pubblicata rappresenta infatti la fase più avanzata di un lavoro che doveva chiamarsi *Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert* che si sarebbe imperniato sui caratteri sociali della borghesia inglese, francese e tedesca, corrispondenti rispettivamente all'eroe, al santo e alla vittima). Se più perspicua è quindi l'apertura sociologica, che si riconduce anche esplicitamente a un interesse di psicologia sociale vicino a W. Benjamin, alla tradizione borghese della moralità, oltre che alle prospettive di M. Weber e di J. Habermas, meno evidente risulta quell'unità di filologia e filosofia della storia, che è generalmente un momento cardinale dell'impostazione szondiana. Trattandosi qui di una teoria drammatica pragmatica e normativa, elaborata per lo più dagli stessi autori (Lillo, Diderot, Lessing, Mercier, Lenz) il tema stesso imponeva per così dire una diversa metodologia, portando quindi Szondi ben lontano dalle considerazioni sulla struttura dialettica del tragico, che caratterizzano invece il *Versuch über das Tragische*. Particolarmente felice risulta il collegamento fra i tre diversi livelli rappresentati rispettivamente dalla teoria della tragedia borghese, dalla tragedia stessa, e dal processo sociale in cui sorge, uscendo quindi decisamente fuori da quel campo esclusivo della estetica che nella *Theorie des modernen Dramas* l'aveva assunto quale unico terreno di indagine, ma individuando invece proprio qui le mediazioni attraverso le quali le opere e le loro teorie sono condizionate storicamente, ossia anche socialmente (p. 187). In effetti, pur propendendo più che in qualunque suo altro lavoro per un metodo nettamente sociologico, Szondi ne richiede una puntuale consapevolezza critica (« Literatursoziologie also nicht ohne ihre Kritik, ohne die Reflexion über die Bedingung ihrer Erkenntnismöglichkeit »), distanziandosi senz'altro dalla impostazione lukácsiana, che vede nel dramma borghese del Settecento un deciso conflitto di classe sulla base dell'ascesa della borghesia, cioè sia dal primo Lukács di *Zur Soziologie des modernen Dramas* che dal successivo della teoria del rispecchiamento (pp. 17-19).

Il discorso è impostato nella prima parte, dopo la premessa metodologica, su *The London Merchant* di Lillo, in cui dedica e prologo rappresenterebbero il primo significativo documento della

teoria della tragedia borghese nel Settecento (p. 23); attraverso l'esame delle argomentazioni teoriche di Lillo e le sue indicazioni sull'effetto della tragedia, Szondi individua proprio nella trasformazione della teoria della catarsi aristotelica nello spirito del Settecento le implicazioni di natura politico-sociologica (pp. 31-33); l'ampio escurso sulla concezione della tragedia in Aristotele e la sua ricezione rappresenta quindi lo 'storicistico' terreno su cui situare la novità formale del Settecento. L'a. passa poi all'opera drammatica stessa — che reca il sottotitolo *The History of George Barnwell* — il cui *Wirkungszweck* è la condotta onesta ed operosa in virtù dell'esempio drammatico, ove emerge ormai con piena evidenza la consapevolezza di una borghesia che aveva consolidato le sue strutture socio-economiche. Appoggiandosi alla nota connessione individuata da M. Weber fra etica protestante e spirito del capitalismo, Szondi individua nella propagazione dell'ascesi inframondana il connotato di « tragedia borghese » dell'opera di Lillo: « Dem Lob und der Verbreitung dieser bürgerlichen Tugend dient Lillos *The London Merchant* und erst diese Intention und nicht schon der soziale Stand seiner Personen macht das Werk zu einem bürgerlichen Drama » (p. 68).

Con la consueta acutezza comparatistica, l'a. rileva quindi come proprio questo aspetto venga — e non a caso — trascurato nella ricezione dell'opera, che ebbe notevolissimo successo in Francia e in Germania: trovano invece peso i personaggi femminili, quali la seduttrice Millwood, che ritorna in chiave di *femme fatale* con innumerevoli trasformazioni da Marwood a Orsina a Lady Milford, ma soprattutto la figlia del commerciante Maria, la vittima della ascesi inframondana, facendo emergere lo stretto rapporto che lega *Empfindsamkeit* e malinconia alla soppressione puritana degli istinti. Con l'abolizione del conflitto drammatico, reso impossibile dalla razionalità della condotta di vita della famiglia puritana borghese (p. 71), emerge infatti il motivo dell'*Empfindsamkeit*, intesa quale « Tränenvorhang der bürgerlichen Familie, den die Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels im 19. Jahrhundert — Hebbel, Ibsen, Strindberg — in Stücke reißen werden, um dahinter die Lebenslüge aufzuzeigen » (p. 90).

La seconda parte, dedicata a Diderot, il cui nucleo centrale è già stato pubblicato precedentemente in italiano e in tedesco, rappresenta la sezione più convincente del presente lavoro. Ritrovando già nella *comédie héroïque* di Corneille un antecedente di quella *Empfindsamkeit* che caratterizza la *tragédie domestique et bourgeoise*, sulla base degli scritti estetici e delle due opere drammatiche di Diderot, *Le fils naturel* e *Le père de famille*, Szondi fa emergere il rifiuto della poetica classicista, ispirata all'ideale della *bienséance*, cui oppone il « cri de la nature » (pp. 106-109) quale espressione di quell'universale umano, che rappresenta un momento nodale dell'ideologia borghese del diciottesimo secolo. Il *genre sérieux* sostenuto da Diderot si incentra, anziché sulla complessità o sulla sorpresa degli eventi rappresentati, sul *tableau* quale armonioso quadro scenico: se luogo del *coup de théâtre* era la corte con i suoi intrighi e i suoi imprevisti (pp. 114-115), luogo del *tableau* è invece la famiglia borghese, i cui rapporti sono caratterizzati da quell'*Empfindsamkeit*, che Szondi definisce con W. Benjamin « der erlahmende Flügel des Fühlens, das sich irgendwo niederläßt, weil es nicht weiterkann » (p. 116).

Sulla base del Habermas di *Strukturwandel der Öffentlichkeit* è proprio nella piccola famiglia che viene identificato il luogo sociale del nuovo dramma borghese, che fonda la tradizione del dramma moderno e, stabilito che sull'aspetto sociale della *condition* si insinua prendendo il sopravvento la *relation* che caratterizza il rapporto familiare (pp. 126-127), Szondi può concludere che il *Père de famille* di Diderot è una tragedia borghese malgrado la appartenenza dei protagonisti alla nobiltà, per la forma 'borghese' della piccola famiglia patriarcale, ove non c'è traccia del conflitto sociale, per cui il moralismo di Lillo e l'*Empfindsamkeit* di Diderot rappresentano due diversi momenti dell'ideologia borghese del Settecento.

La poetica di Diderot, in cui già emergono tratti genialistici, ad esempio nella funzione creatrice del poeta autore della *comédie* (p. 135), è tuttavia ispirata ad un culto della virtù che si presenta, in base alla nota definizione di Diderot stesso « sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même » (p. 140), con un risvolto di rinuncia; tale concezione della virtù (per cui esiste una stretta affinità con Richardson) si inquadra ancora in una prospettiva ottimistica e armoniosa della natura umana e il sottotitolo di *Le fils naturel* può suonare *Les épreuves de la vertu*, al polo opposto dalla totale sfiducia che caratterizza le posizioni di Sade, che non a caso chiamerà *Justine*: *Les malheurs de la vertu*. Proprio il teatro si presenta come luogo dell'apparenza virtuosa (p. 141), quasi un'accessibile Lampedusa, ricollegandosi strettamente all'utopia familiare: la tragedia domestica e borghese diventa così la « Darstellung und Verteidigung der bürgerlich-empfindsamen Kleinfamilie als realer Utopie, in deren Abschiedenheit der rechtlose Bürger seine Ohnmacht in der absoluten Monarchie vergessen und sich trotz allem Augenschein der Güte der menschlichen Natur versichern kann » (p. 144). L'a. è senz'altro consapevole delle contraddizioni che intercorrono fra le implicazioni politiche e sociali del dramma borghese di Diderot e il suo atteggiamento politico, e che vanno del resto ricondotte — ma di questo vi è soltanto un accenno nelle pagine iniziali — alle stesse contraddizioni dell'illuminismo.

Concludendo, mentre in Inghilterra la virtù rappresenta un mezzo di espansione sociale, senza distinzione fra morale privata e morale pubblica, in Francia essa si rifugia fra le quattro pareti domestiche (p. 146). Lo stesso discorso vale tanto più per la Ger-

mania, dove il borghese fugge dalla realtà esterna nel mondo dei sentimenti, per cui l'*Empfindsamkeit* si trasformerebbe (ma Szondi lascia qui in sospeso tale ipotesi) da reazione all'impotenza degli istinti in reazione all'impotenza politica e sociale (p. 147).

La terza parte, quella che maggiormente interessa il germanista, è impostata su Lessing e Mercier, e già subito il lettore ne avverte la minore elaborazione e sistematicità, tanto più se essa doveva trovare in effetti un momento centrale nel *Hofmeister* di Lenz, quale carattere sociale paradigmatico della borghesia tedesca. Gli appunti sulla *Miss Sara Sampson*, pubblicati in appendice, anche perché distaccati e parziali, non riescono a completare questa sezione ove, diversamente che nelle altre, manca anche quel rapporto concreto con i testi che invece inscindibilmente si lega nella sua analisi precedente all'indagine più propriamente poetologica. Szondi si ferma qui alla trattazione teorica della tragedia borghese in Lessing, rinunciando al trapasso alle opere stesse, pur avendo Lessing, come autore drammatico, con *Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm* e *Emilia Galotti*, praticato tutta la gamma delle possibilità del *genre sérieux*. Permane peraltro la prospettiva sociologica, come nell'analisi dell'abolizione della « Ständeklausel » in Lessing quale deciso momento di emancipazione borghese (p. 153) o delle argomentazioni lessinghiane a favore della *wahre Komödie* in chiave di utile generale, quale carattere costitutivo del pensiero borghese del Settecento (p. 155).

Ma è soprattutto su quell'aspetto cardinale che è la *Mitleidstheorie* (che sta alla base di tutti gli scritti drammatici di Lessing) che Szondi imposta la sua analisi: anche qui nel confronto con Lillo comparatistica e *Wirkungsgeschichte* danno un contributo molto rilevante, in parte anticipato nella sezione precedente: diversamente dal carattere pragmatico della poetica di Lillo, nella concezione lessinghiana lo scopo della tragedia sembra ripiegarsi su se stesso (p. 157). Il caso dell'impotente, dell'impiegato onesto divenuto mendicante, che alla fine porta l'offesa contro se stesso e i suoi, avvicina Lessing al motivo di quell'opera che può essere forse considerata il momento terminale dello sviluppo della tragedia borghese del Settecento, cioè il *Hofmeister* di Lenz, che si evira. Szondi avverte a questo punto l'esigenza di passare dal campo prettamente « wirkungsästhetisch » delle argomentazioni lessinghiane alle loro premesse politico-sociali, alle premesse cioè di un'estetica che dichiara scopo della tragedia le lacrime di compassione (pp. 164-165). Ma non sembrano mediati i pur suggestivi sviluppi delle argomentazioni dell'autore, per cui gli *Stürmer* avrebbero tratto le conseguenze del discorso di Lessing (Lenz in modo paradigmatico), guardando appunto all'ordine sociale in cui sorgeva l'estetica lessinghiana. Né le calzanti osservazioni su Mercier rendono persuasiva un'identità di posizioni fra Mercier e *Stürmer* che, pur presentando dei momenti comuni, si muovono partendo da

presupposti sociali — e anche ideologici — diversi. Il *tableau* di Mercier ha una sua immediata funzione politica, rappresentando rispetto a Diderot il passaggio dal *bourgeois* al *citoyen*, dall'utopia familiare alla cosa pubblica, sottolineando la funzione e l'utilità politica dei « gens de lettres » difensori degli oppressi (p. 171) e riportando al loro vero valore le *conditions* di Diderot, discendendo fino ai più bassi gradini della scala sociale. Per cui se anche Mercier rimane ancorato alla concezione dell'*Empfindsamkeit* di Diderot e Rousseau, questa assume un nuovo orientamento, nel senso pragmatico del mutamento dei rapporti sociali; si tratta cioè di un teatro, dove il concetto di *Mitleid* si riannoda all'utilità sociale e politica.

Il *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique* di Mercier, tradotto in tedesco da H. L. Wagner, sarebbe secondo Szondi lo sfondo teorico in cui vanno inquadrate le posizioni di critica sociale di Lenz e Wagner. Di fronte alle *Komödien* di Lenz, *Hofmeister* e *Soldaten*, il cui intendimento non è più il riso su una persona come nell'antica commedia, ma una cosa, l'a. si chiede inoltre se non vi si possa già intravvedere il fenomeno della reificazione ed evidenzia nell'azione disperata del precettore, che rimane mutilato in vita, la differenza dall'eroe tragico, che prova la propria soggettività perendo (p. 186).

Ma l'avvicinamento Lessing-*Sturm* e Mercier-*Sturm* comporta evidentemente delle difficoltà maggiori di quanto risulti dalle considerazioni di Szondi: in particolare, proprio nei termini di psicologia sociale in cui si pone una fondamentale direzione dell'analisi, le soluzioni di Mercier si differenziano *toto coelo* da quelle tedesche, e il *citoyen* della sua teoria drammatica presenta pochi tratti in comune con la 'vittima' degli scritti lessinghiani o lenziani. Inoltre, dietro al rapporto Lessing-*Sturm* si cela evidentemente, come ben rilevava del resto lo stesso Szondi in *Antike und Moderne in der Aesthetik der Goethezeit* (raccolto in *Poetik und Geschichtsphilosophie* I, che rappresenta il secondo volume delle lezioni), il nodo problematico del passaggio dall'estetica normativa dell'illuminismo ad una poetica di filosofia della storia dello *Sturm*, che prelude in questo senso alla *Frühromantik* e all'idealismo. Ad una prospettiva non esclusivamente poetologica si affacciano inoltre tutte le contraddizioni dell'illuminismo che, in questa sede appena accennate all'inizio (p. 16), avrebbero forse trovato in una successiva stesura un maggior approfondimento. Completa il lavoro un tentativo di ricostruzione, a cura di W. Fietkau, di due capitoli di un'opera sulla ricezione di Molière.

GIULI LIEBMANN

RUDOLF JUNG: *Lichtenberg-Bibliographie*. Heidelberg: Stiehm 1972, 179 pp. (= Repertoria Heidelbergensia. Hrsg. v. L. Stiehm II.) 39 DM.

Ad una *Lichtenberg-Bibliographie* la germanistica aveva posto mano sin dalla fine del secolo scorso. Invano però specialisti come F. Lauchert, W. A. Berendson, O. Deneke, M. Domke avevano tentato in epoche diverse di portare a termine quel lavoro: la richiesta di una bibliografia di e su Lichtenberg da parte di fisici e di germanisti doveva rimanere inappagata ancora per oltre mezzo secolo.

R. Jung (Frakfurter Dissertation su L. nel 1967) è riuscito nell'intento, raccogliendo oltre mille titoli, dei quali circa quattrocento sono riferiti soltanto a « *Die zu Lichtenbergs Lebzeiten veröffentlichten Werke* ». Diviso in tre parti — *Werke* (pp. 22-60), *Die Ausgaben der Werke und Briefe* (pp. 61-96), *Literatur zum Leben und Werk* (pp. 97-156) — il lavoro di Jung è organizzato, per quel che concerne la *Primärliteratur* (sezz. I - II), secondo un principio cronologico molto rigido che, pur rivelandosi sempre molto utile a chi voglia seguire lo svolgersi dell'attività di un certo autore, non giova molto ad ogni altro tipo di consultazione. Nel caso specifico di Lichtenberg poi, la scelta operata da Jung si dimostra ancora più problematica perché, in un'elencazione cronologica di quattrocento titoli, non ci si rende conto della multiforme attività di Lichtenberg: fisico, scrittore, polemista, editore, redattore e collaboratore di giornali, riviste e calendari. Cosciente di tutto ciò Jung ha curato un *Register* alfabetico di tutti gli scritti di L., attenuando in qualche modo l'inconveniente.

Nella seconda parte, dedicata alla *Primärliteratur* pubblicata fino ai giorni nostri, manca una sezione per le *Übersetzungen*, per cui questa volta al principio cronologico viene sacrificata la possibilità di avere un quadro immediato della fortuna incontrata da Lichtenberg nei paesi non tedeschi.

Molto più organica ci sembra invece la terza parte dedicata alla *Sekundärliteratur*. Divisa in undici sezioni e numerose sottosezioni, riesce meglio a documentare gli interessi critici che, in ambiti completamente diversi, sono venuti maturando intorno all'opera dell'illuminista tedesco. Si vedrà allora come i *Sudelbücher* e le *Lichtenbergschen Figuren* siano le opere che hanno maggiormente attirato l'attenzione di germanisti e di scienziati (moltissimi sono i contributi russi, giapponesi e anglo-americani su Lichtenberg-Physiker). Questa terza parte è senz'altro la più attenta e sicura. (Non ci sembra giusto tuttavia che Jung trascuri alquanto le recensioni: seppure riportate sotto l'opera recensita, non sono né numerate né indicate nel *Register*).

Sotto l'aspetto editoriale-tipografico il lavoro di Jung si presenta come una delle migliori bibliografie stampate negli ultimi anni, un vero « libro » che riconcilia gli occhi dello studioso con la carta stampata.

Aggiunte:

Nr 2064: I « Pensieri di Goethe e L. » tradotti da Guido Torres (pseudonimo di Carlo Franellich) furono stampati su XI-119 pp.
Rec. di Carlo Fasola in: « Rivista di letteratura tedesca » 1907, p. 102.

Nr 2075: la prima edizione è del 1915.

Nr 3403: Sàito, Nello: Lessing e Lichtenberg.
Rec. di Giuseppe Farese in: « Il Baretti » 1961, Nr 11-2, pp. 178-84.

Giovanni Magnarelli: « Lichtenberg e Volta, ovvero il buon vecchio tempo ». In: « La Cultura » 1965, pp. 281-9.

Anacleto Verrecchia: Georg Christoph Lichtenberg. L'eretico dello spirito tedesco. Firenze: La Nuova Italia 1969, XI-178 pp. (= Biblioteca di cultura 84.).

Rec. di: Cesare Cases in: « Belfagor. Rassegna di varia umanità » 25 (1970) pp. 727-31. - Matilde de Pasquale in: « Studi Germanici » 9 (1971) pp. 509-19.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

MARIAN HOLONA, *Die Essaystik Heinrich Manns in den Jahren 1892-1933. Die Kulturkonzeption Heinrich Manns wie sie in seiner Essaystik zum Ausdruck kommt*. Wroclaw, Warszawa, Kraków, Gdansk, Zaklad Narodowy Imenia Ossolinskich- Wydawnictwo 1971, p. 166.

Questo lavoro sulla saggistica manniana (uno dei pochi in verità) ruota intorno a due problemi, come l'A. stesso specifica nelle pagine introduttive: il saggio « als autonome literarische Gattung » e la funzione di « Kulturmodell » propria dello *Essay* manniano.

Per quanto riguarda il primo l'autore lascia intendere chiaramente di non volere esprimere giudizi sulla validità artistica dei saggi di Mann (superando in tal modo anche ogni classificazione degli *Essays*) ma di volere entrare nel merito di una « bestimmte Denkhaltung » proprio di un certo tipo di saggistica, fra cui quella manniana. Da questo punto di vista l'A. cerca di rintracciare un filo rosso che ricollega Mann a Nietzsche e ancora più indietro a Hegel. « Die entscheidenden Momente [...], die den Gehalt seiner [H. Manns] Essaystik bestimmten, waren die essaystische Denkart und Kulturkritik Nietzsches, der rationale und dialektische Idealismus Hegels und dessen Geschichtsauffassung und nicht zuletzt die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse seiner Zeit » (p. 5).

Il secondo problema permette all'A. di « leggere » nella saggistica di Mann un costante sforzo di fusione dei difficili termini di « wahre Kultur » e democrazia. « Sein Kulturmodell war eine Gedankenkonstruktion, in der die menschliche Existenz auf eine Synthese von Vernunft, Demokratie, Freiheit, Ethik, Geist hinzielt » (p. 5).

Lo studio è diviso in due parti di tre capitoli ciascuna. Nella prima Holona traccia per sommi capi una storia della saggistica risalendo sulla base del fondamentale testo di Rohner a Michel de Montaigne e a Bacone, seguendone poi gli sviluppi e i complessi problemi fino al nostro secolo. La collocazione del saggio « zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Dichtung und Literatur » (p. 11) (Homberger, Lukács, Hocke, Adorno), lo *Essay* come genere letterario autonomo, come componimento più o meno breve, meditato, non privo di ricercatezze estetiche, sintetico, associativo intorno ad un argomento trattato criticamente (Rohner): questi i problemi che l'A. affronta introduttivamente, prima di considerare il « fenomeno » nicciano. In Nietzsche c'è la « denkende Haltung », lo scetticismo, il criticismo, la disposizione mentale « des Menschen der Experimente ». Egli è proprio per questo mediatore e antesignano della fusione fra scienza e arte, è insomma saggista, e nella direzione indicata da Nietzsche prenderanno vita, secondo Holona, i saggi di Mann, Jünger e Benn (p. 23).

Per l'A. lo scrittore 'fin de siecle' ha davanti a sé due possibilità: « einerseits Flucht von der Wirklichkeit in die Welt der 'reinen Dichtung', eine bewußt angestrebte Position außerhalb der Gesellschaft oder die Hinwendung zum Idyllischen, anderseits eine aktive Distanzierung d.h. eine Kritik des Künstlers mit dem Ziel, auf die als falsch und schlecht empfundene Wirklichkeit einzuwirken, mit dem Ziel auch der neuen industriellen und technischen Wirklichkeit literarisch gerecht zu werden » (p. 28). Il saggista Heinrich Mann sceglierà proprio questa seconda strada.

Holona distingue tre periodi nell'attività saggistica di Heinrich Mann fino al 1933: 1892-1905; 1905-1910 e 1910-1933 cercando di dimostrare uno sviluppo graduale dello scrittore verso un attivismo impegnato. È evidente che proprio il periodo in cui Mann collaborò attivamente a « Das XX. Jahrhundert » (1895-96) crea all'A. e a tutti i critici di derivazione marxista problemi piuttosto macroscopici di natura ideologica. I contributi della finesecolo pubblicati su « Die Gesellschaft », « Die Gegenwart » e « Das XX. Jahrhundert » testimoniano il primo incontro di Mann con i grandi problemi letterari: Bourget, lo psicologismo, la « Nervenkunst » interessano lo scrittore che vede in Daudet e in Taine una fusione di « kritischer Rationalismus » e di « Künstlertum ». Ma al di là di un ambito strettamente letterario questi contributi indicano fin troppo chiaramente il rifiuto del capitalismo (unicamente disponibile ad

un discorso di natura economica) e del livellamento spirituale operato dalla « massa », mentre documentano una esaltazione del « Mittelstand » come nucleo sociale eticamente sano e dello « spirito » (« Das Geistige erscheint mir als das Primäre, es hat in der Geschichte den Vortritt » scriverà ancora nello *Zeitalter*). Siamo cioè all'interno di una tematica sostanzialmente reazionaria vestita con i panni dell'eversione, siamo all'interno di una « konservative Revolution ». Naturale quindi che Holona presti più attenzione al formarsi in Mann dello spirito « critico », del saggista, che non ai contenuti espressi. Le stesse riflessioni sui complessi rapporti Nietzsche-Mann ci trovano concordi soltanto laddove si scrive: « Der radikale Essay Heinrich Manns knüpft an den gleichfalls radikalen Essay Nietzsches an. Radikalität bedeutet in diesem Falle eine verwandte Geisteshaltung, die der essaystisch-experimentierenden Denkhaltung gleichkommt » (p. 68).

L'esame della saggistica manniana degli anni 1905-1910 ruota logicamente intorno a « Flaubert und George Sand » (1905) che rappresenta da parte di Heinrich Mann il rifiuto dell'estetismo. L'autore individua i problemi posti dal saggio: il rousseauianesimo, il romanticismo, l'*art pour l'art*, l'*art social*, il misticismo estetico senza però addentrarsi in una valutazione critica organica. È evidenziata la vicinanza « elettiva » fra Flaubert e Mann, anche se Flaubert resta per Mann l'artista del « Rausch », degli « überspielte Nerven », della « Komödianterei der Seele », impegnato in una folle corsa contro la vita. Nella Sand Holona individua invece il « Gegenpol » di Flaubert. « In Gegensatz zu Flaubert ist [...] G. Sand der Ansicht, daß die menschlichen Ideale der Freiheit und Gerechtigkeit nicht erträumt werden können, sondern daß sie innerhalb der Gesellschaft realisiert werden müssen, wenn auch im Kampf » (p. 80). Certamente la Sand è vista in chiave più positiva (come la maggior parte delle figure femminili di Mann), tesa verso un'arte più semplice, più « naturale », un'arte per tutti. Ma in fondo la sua « All-Liebe » non è altro che ingenuità e inguaribile romanticismo e la sua arte resta pur sempre « Schäferei für Städter », estetismo insomma. Il saggio è dunque *totalmente* pervaso da uno « skeptischer Unterton », come scrive la Werner.

Dal 1910 il saggio diventa una delle forme di comunicazione preferite da Heinrich Mann, perciò Holona segue l'evoluzione di alcuni motivi per riservare solo l'ultimo capitolo all'esame di un singolo saggio. Come abbiamo visto il bivio « Dichtung » o « Literatur » è di estrema importanza negli anni intorno alla prima guerra mondiale e le *Betrachtungen eines Unpolitischen* ne fanno fede. Proprio seguendo Thomas Mann l'A. individua nella serie polare successiva « Dichter-Künstler » (1905), « Künstler-Literat » (1913), « Kultur-Zivilisation » i termini di uno stesso pro-

blema, che invece appare articolato più dialetticamente nel fratello Heinrich. « Für Heinrich Mann sind Kultur und Zivilisation nicht Begriffe, die einander ausschließen. Sie stehen zwar im Gegensatz zu einander, [...] aber eben diese Tatsache ist es, die eine Synthese von beiden notwendig macht » (p. 90). Per H. Mann « Kultur » non è propria della germanicità, ma di ogni popolo e di ogni uomo, come « Zivilisation » è proprio di ogni comunità. « Sowohl Kultur, wie Zivilisation realisieren sich für H. Mann in der Gesellschaft » (p. 90).

Resta da vedere quale società può fondere questi due termini. È a questo punto che si inserisce il discorso sulla « Kultur », sulla sua natura e sulle mete che essa si propone a livello educativo. È un problema complesso che l'A. segue esaminando prima la posizione di Mann nei confronti dell'espressionismo, poi risalendo ai substrati che hanno contribuito alla formazione della concezione storica e sociale di Heinrich Mann. Sulla scia di Schröter Holona rileva che i concetti manniani di 'Idee', 'Wahrheit', 'Vernunft', 'Geist', 'Geschichte', testimoniano chiaramente un substrato hegeliano e propende, a questo proposito, per una lettura diretta delle opere del filosofo da parte di Mann, anche se non esistono « prove » in merito. « H. Mann übernimmt Hegels Begriff der Idee als Prinzip des Geschehens der Welt [...] Im geistigen Menschen wird von H. Mann die Kongruenz zwischen [...] Geist und Tat betont » (p. 105). Il letterato, nell'accezione più ampia del termine, è proprio 'der geistige Mensch' il cui compito è quello della « Erfüllung des Geistes » mediante una presenza critica attiva guidata dal dubbio e dallo scetticismo. « Die Bildung des Volkes » è la funzione insostituibile della cultura umanistica con lo scopo specifico di attuare den « Vorrang der Idee » (p. 109-10). Ai fini dell'efficacia di una esemplificazione della sintesi di 'Geist und Tat', l'A. segue le teorie manniane sul teatro, anche se i « dramaturgische Strapazen » impegnarono molto marginalmente lo scrittore. Per questa strada però possono essere riproposti motivi interessanti (la distinzione 'Publikum-Volk-Masse', la reificazione e il consumo del prodotto artistico, la politicizzazione dei contenuti artistici) seguendo il sottile arabesco che congiunge Mann a Hegel. « Es bestehen [...] gewisse Ähnlichkeiten in der Auffassung der Wirksamkeit des Dramas zwischen Heinrich Mann und Hegel » (p. 119).

Servendosi deduttivamente (in quanto Mann non ha mai elaborato una organica 'Kulturtheorie',) dei significati attribuiti da Mann ai concetti di 'democrazia', 'idea', 'spirito', 'etica', 'verità', 'libertà' e 'ragione', l'A. cerca di dimostrare il salto qualitativo dello scrittore verso un concetto di *Kultur* più universale. Partendo da una posizione di individualismo estetizzante di derivazione nicciana, applicando il recupero della dialettica storica e dell'etica hegeliana alla « bildende Funktion der humanistischen Kultur », ci avviciniamo di molto alle posizioni estetiche lukácsiane, la qual cosa era in definitiva il vero intento dello studio di Holona. « H. Mann entwickelt über Hegel hinausgehend und in Annäherung an den Marxismus einen weitgefaßten Begriff der Kultur, den wir die 'wahre Kultur' nannten » (p. 129).

La società cui può adattarsi questo modello di cultura scende, secondo l'A., dal concetto manniano di 'democrazia', nel quale verifica una progressiva evoluzione verso una società di tipo marxista. Prendendo spunto dai temi della libertà, dell'uguaglianza, in virtù di una sintesi (tutta kantiana) di 'praktische' e 'reine Vernunft', Holona vede nel democraticismo 'europeo' di Mann « eine Demokratie des Volkes, d.h. eine klassenlose Gesellschaft » (p. 139), raggiunta non attraverso strade marxiste dirette, ma tramite Hegel. Da questa prospettiva questo lavoro conserva tutte le caratteristiche di molti studi dell'Est europeo.

Il libro al di là degli interessi ideologici, rappresenta un apprezzabile tentativo di sottoporre a indagine critica l'opera saggistica di Mann. Tenendo conto della differenza cronologica fra l'anno di stesura (1967) e quello di pubblicazione (anni importantissimi ai fini di un discorso « nuovo » su H. Mann), bisogna riconoscere che Holona tocca motivi interessanti, anche se spesso è più incline a prospettare certi problemi, che non a risolverli. Sulla base di *Geist und Tat* e *Diktatur der Vernunft* il discorso poteva risultare più ampio perché contribuisse efficacemente a chiarire molti aspetti che restano ancora oggi in ombra. Anche certi motivi significativi presi in esame da Holona, come ad esempio il concetto di 'Tendenz' nell'opera d'arte (che ha favorito l'accusa a Heinrich Mann di comporre « arte a tesi »), oppure la posizione dello scrittore nei confronti del recupero dell'arte classica potevano essere sviluppati ulteriormente ai fini di un discorso critico più penetrante e più organico.

GIOVANNI CHIARINI

JUREK BECKER: *Irreführung der Behörden*, Hinstorff Verlag, Rostock 1973.

Chi dovrebbe disorientare le autorità è uno studente di legge di nome Bienek che ha qualche ambizione letteraria, una camera d'affitto vicino all'Alexanderplatz e una fidanzata piena di fascino e di buon senso: Bienek scrive delle storie, segue pazientemente la trafila della burocrazia editoriale che sistematicamente gliele boccia, ripiega sugli sceneggiati televisivi, sulle commedie biedermeier

« mit aktuellen Kleinigkeiten », diventa un autore di successo e un operatore di quell'apparato culturale che quotidianamente rigurgita « das übliche Gewäsch », imbellettando — per dirla con Volker Braun [1] — una realtà ormai imbalsamata dalla retorica agiografica.

Il tema non è nuovo: è lo stesso della *Preisverleihung* di Günter de Bruyn (1972), un romanzo in cui, al di là di una serie di trovate matrimoniali che lo colorano malamente di rosa, si denuncia un apparato che stronca un « Naturtalent » per farne un conformista, che trasforma le dissonanze in piacevoli armonie, il caos in un mondo preordinato, grazie al quale « alles wird glatt und richtig, langweilig und farblos ». Anche de Bruyn se la prende con la censura, con gli uffici redazionali che con opportuni tagli e abili rimaneggiamenti riescono a trasformare un reportage « so daß aus Kritik Lob, aus Skepsis Optimismus wird »; « du siehst die Dinge wie sie sind, uns interessiert aber, wie sie werden. Sie dürfen dem Feind keine Waffen liefern » ammonisce un redattore capo. E così il Naturtalent rinuncia all'ambizione piccolo-borghese di formarsi opinioni personali, delega il compito di esprimere giudizi a coloro, « die den größten Überblick haben » rinuncia a una idealistica risciacquatura di verità a favore dell'utilità collettiva, impara a frapporre tra sé e la realtà un filtro che lascia passare solo « das Erwünschte ». Denaro e successo fanno il resto.

Ce n'era già abbastanza per capire che era arrivato anche nella DDR il momento di rimettere in discussione la funzione della censura in una società socialista [2]. Ma mentre de Bruyn ovattava la sua denuncia con una serie di accessori che sfiorano talvolta il romanzo d'appendice, nel libro di Becker la vicenda si ramifica da una parte nella serie di storie che il giovane autore inventa e non riesce a pubblicare — una sorta d'inventario di storie proibite — dall'altra diventa occasione per una tranche de vie della DDR, puntigliosamente datata tra il 1959 e il 1967, che finisce per diventare, anche quantitativamente, il risvolto più vistoso del romanzo.

L'ambiente è prevalentemente piccolo-borghese. La storia è raccontata in prima persona, con un tono bonario, spesso festoso, che ricorda in qualche modo una *Jugendweihe*: è un po' come se

[1] Volker Braun, *Lagebericht*, in: *Wir und nicht Sie*, Mitteldeutscher Verlag, Halle 1970, p. 7: « Zufriedne schanzen sich in den Ebenen ein / Auf die Schminktöpfe trommeln die Heilskünstler, Lob / Trieft in den Augen, jeder Furz klingt als Fanfare / Die permanente Feier verkünden Schaumschlägertrupps ».

[2] Si veda, a questo proposito, la presa di posizione di Wilhelm Girnus in « Sinn und Form » 1972,2 e di Annemarie Auer in « NDL » 1973,5.

Una rassegna della discussione, talvolta molto accesa, nata in DDR intorno al caso Plenzdorf e alla stroncatura di Wolfgang Harich di una rielaborazione di Heiner Müller del *Macbeth*, è comparsa in « Akzente », 1973,5, pp. 444-467.

l'autore, a 25 anni dalla fondazione della DDR, dicesse eccoci qua, con il nostro passato in comune, le nostre virtù e le nostre debolezze, le nostre evasioni e i nostri piccoli isterismi politici. E accanto a questo, un certo sapore di vecchiotto, di dolci fatti in casa, di provincia anteguerra: un insieme che rivela per la prima volta una DDR minore, in cui raramente si pronuncia il termine « socialismo » d'altra parte « di pane si parla quando manca » si dice a questo proposito nella *Preisverleihung* — anche se, quando è il caso, Bienek non perde occasione per dichiarare la propria fedeltà alla Repubblica Democratica [3] o per denunciare la volgare faciloneria di coloro che guazzano nella giungla di Berlino-Ovest. Ma questi sono in fondo dettagli secondari di un grosso quadro di genere, in cui anche l'episodio del « Westeinsatz », una delle dimostrazioni a favore della KPD inscenata dagli studenti di Berlino-Est nel settore occidentale, durante la quale viene fermato e portato in questura, è raccontato con bonomia, senza alcun livore: « Sie ist wirklich hübsch, auch wenn man sie länger ansieht » dice Bienek della giovane casalinga che, alla lettura del volantino distribuito dagli studenti viene colta da un accesso di zelo anticomunista e si precipita a chiamare la polizia; e il poliziotto che lo arresta è un buonuomo di mezz'età, giusto smontato dal servizio, con sottobraccio la sua brava cartella con dentro il thermos e il portavivande; e quando Bienk per liberarsene è costretto a colpirlo con un pugno « irgendwo regt sich auch Mitleid, Mitte fünfzig, anstrengenden Dienst hinter sich und dann solche schmerzenhaften Zwischenfälle... ».

A questo tono di distensione corrisponde una sorta di ricomposizione sociale nell'ambito della storia che Becker ci racconta, storia che si innesta essenzialmente sulla vita privata di Bienek: gli accidenti prematrimoniali — un incidente automobilistico e una gravidanza imprevista —, la famiglia e le successive infedeltà coniugali. Bienek ama Lola, la figlia di un alto funzionario dotato di una seconda casa per il week-end, la barca a vela e la Wartburg, un personaggio un po' grassoccio che ama mangiar bene e ballar stretto con le amiche della figlia, grazie al quale Bienek trova un primo impiego presso un giornale e, più tardi, l'alloggio con una stanza in più. Lola, pur non potendo vantare nessuna delle caratteristiche dell'usuale eroe positivo della letteratura precedente — sicura estrazione proletaria, FDJ, ABF, lavoro collettivo, per non citare che alcuni degli aspetti ricorrenti — è il personaggio più « responsabile » del romanzo, l'intelligente interlocutore, la seconda co-

[3] « 1961: Um ein Haar hätte mich die Mauer auf der falschen Seite erwischt Ich bin mit bekannten im Kino und anschließend in einer Wohnung, in der viel getrunken und diskuteiert wird... zum Glück dreht einer am Radio » (p. 19).

scienza di Bienek. Una figura in complesso atipica, attraverso la quale Becker opera una mediazione nei confronti di gruppi finora ignorati — o bistrattati — dalla letteratura della DDR.

Lola è una brava ragazza, anzi « eine Perle: bildschön und freudlich und bescheiden und so klug ». Ed è proprio questa perla, che Bienek ha conosciuto al ballo della facoltà di giurisprudenza, a mettere in discussione l'attività del marito, a rimproverargli, nella scena che conclude il romanzo, di farsi corrispondere lauti onorari per ripetere stancamente delle chiacchere fruste rilucidate per l'occasione, di essere insomma un *Irreführer* di una società che ha bisogno vitale di onestà, di chiarezza, di coerenza.

Questa, la morale del romanzo, pronunciata da una casalinga. Lola infatti, pur avendo studiato pedagogia, una volta sposata, fa la madre di famiglia, « weil sie nicht viel von Kindergartenerziehung hält ». Non è l'unico segno di rifiuto — alla Plenzdorf — nei confronti delle istituzioni assistenziali: Hensel, un vecchio pensionato che vive solo in una stanza mal scaldata, preferisce annegare la solitudine nella vodka piuttosto che finire i suoi giorni nell'atmosfera asettica di un ospizio: « Ich bin dagewesen, bloß mal probeweise, das hättest du sehen müssen. Schön aufgeräumt und so, Fernseher in der Ecke, es stinkt nicht mal, aber wie die Tattergreise dasitzen und dich anglotzen, wie die Hühner auf der Stange, du hast Angst, einen scharf anzugucken, nachher fällt er dir geich runter und ist tot ».

Se Kant nell'*Impressum* lamentava una « neumodische Krankheit », ossia l'eccessiva politicizzazione della vita individuale — « alles was nicht dämlich ist, ist gleich politisch » — Becker sembra rivendicare una DDR privata, aproblematica, di cui alcuni personaggi ci sono familiari — la « möblierte Wirtin », bigotta e curiosissima, il burbero professore universitario che passa le domeniche a coltivare tulipani « wie ein Prominenter aus der Illustrierten » — o che, comunque più che nell'ambiente di lavoro, nei loro rapporti con la « Außenwelt », vengono colti nell'ambito del focolare domestico, con tutti gli accessori, tradizionali e no. Ne derivano degli « interni » inediti talvolta assai divertenti, come quello del minialloggio della collaboratrice di una casa editrice: « Ihre Wohnung besteht fast nur aus Andeutungen, Kochnische, Schlafnische, Duschecke, Sitzecke, Kleiderecke... ». Si sta un po', stretti ma l'immancabile concerto brandeburghese — « nur für den Hintergrund gedacht » — la vodka e il caffè al lume di candela consentono di restituire all'ambiente una fidata dimensione domestica.

La descrizione di questa DDR casalinga e piccolo-borghese, che si proietta anche nella prima delle storie inventate da Bienek, una specie di elenco di evasioni — « Cadillac, Barockschlößchen, Hammelbraten, Palmenstrand » — raggiunge il colmo con la cronaca del Natale 1959, allorquando Bienek presenta Lola ai suoi genitori.

Già lungo il cammino è tutto un luccichio di candele dalle finestre delle case, poi ecco il Babbo Natale col suo regolamentare mantello rosso e più tardi, dai Bienek, tre diversi tipi di torta e un albero di Natale con tutti gli accessori anteguerra, dalle frange di stagnola al carillon con le nenie natalizie, al dispositivo che fa ruotare lentamente l'albero cosicché « das Zimmer freut sich über das festliche Geklimper ». Impossibile non pensare al racconto di Böll *Nicht nur zur Weihnachtszeit*. Ma invano cercheremmo il tono mordente, i dettagli vagamente allucinati della satira di Böll: in questo idillio tutto fila liscio, persino i programmi televisivi delle due Germanie sono, nella santa notte di Natale, interscambiabili.

Se Marcel Reich-Ranicki, a proposito del primo romanzo di Becker, *Jakob der Lügner*, poteva annoverare il giovane autore tra i *Ruhestörer* della letteratura tedesca [4] in questo secondo romanzo Becker opera, a nostro giudizio, un'organizzazione del consenso di gruppi sociali rigorosamente ritagliati al di fuori del blocco programmatico operai-contadini, indugiando nelle pieghe della vita quotidiana di una famiglia, i Bienek appunto, che diventa il simbolo di un « gemütliches Hineinwachsen in den Sozialismus » [5]. Il risultato è un cerimoniale dell'intramontabile nucleo familiare, privato di una qualsiasi confrontazione ideologica, che assume la banalità come codice letterario, contrapponendosi implicitamente al tono burocratico, trionfalistico, ufficiale di certa pubblicistica della DDR.

ANNA PEGORARO

ALFRED ANDERSCH: *Winterspelt*. Roman. Diogenes Verlag, Zürich 1974, p. 597, DM 34.

Ancora una volta Andersch, in questo nuovo romanzo, « si limita ad affermare il suo inalienabile diritto alla propria libertà, a quella libertà sartriana dell'atto gratuito, che anche per lui è la sola maniera con cui l'uomo possa affermare la propria dignità » (Mittner).

Già nel luglio 1944 Andersch era stato abbastanza coraggioso da disertare dalla Wehrmacht e, forse, ancor più coraggioso lo fu nel

---

[4] Marcel Reich-Ranicki, *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur*, München 1973, pp. 87-91.

[5] Becker rivendica cioè proprio quella *Gemütlichkeit* politica contro la quale si scaglia, non a torto, Wilhelm Girnus in *Lachen über Wibeau, aber wie?* in « Sinn und Form », 1973,6, p. 1277. In questo senso si veda anche le condizioni che Volker Braun pone al recupero delle fidate cose di una dimensione domestica in *Das gelbe Zimmer* (*Wir und nicht Sie*, cit., p. 65).

1952, quando raccontò quella sua fuga nelle pagine di *Die Kirschen der Freiheit*, uno dei documenti politici e letterari più significativi del dopoguerra tedesco: ad Andersch la richiesta di resa incondizionata fatta dagli alleati ripugna; si fa disertore per arrendersi liberamente: passa dalla prigione che è per lui l'esercito nazista in quell'altra prigione che sarà il campo di concentramento americano (ma almeno compie così un atto di libertà). Andersch segue qui Sartre; e attraverso l'esaltazione della libera scelta giunge, con Camus, all'individuazione del sacrificio come sola dimostrazione possibile del valore dell'individuo.

Ma la sua fama letteraria è basata soprattutto sul romanzo *Sansibar* (1957) che è un bilancio della generazione che aveva creduto nel comunismo e ora se ne distacca, decisa a non farsi « schiavizzare » da alcuna ideologia o dottrina per seguire invece la via del dovere individuale.

Su tale base si deve leggere *Winterspelt*, dove Andersch ancora una volta si misura con un preciso avvenimento storico, giacché con Faulkner (citato in apertura) crede che « das vergangene ist nie tot. Es ist nicht einmal vergangen » (p. 7). La situazione che fa da sfondo all'azione di questo « Erzählspiel am Sandkasten » è quella dell'ottobre 1944 nello Eifel, nelle immediate vicinanze del confine belga, tra Trier e Monschau. Sono le settimane di calma che precedettero la feroce battaglia delle Ardenne, e l'autore conduce il lettore dall'una all'altra delle postazioni tedesche e americane che si fronteggiano. La narrazione è anticipata e conclusa da documenti, che mirano a garantire l'autenticità dei fatti narrati. In una congerie di citazioni storiche, di riferimenti topografici, di dati ambientali, spicca la figura di un ufficiale tedesco: il maggiore Dincklage, comandante di battaglione che, convinto che la guerra è perduta, decide di offrire agli americani la possibilità di catturare tutto il suo reparto senza che si sparga inutilmente altro sangue. Un ennesimo romanzo di guerra? Direi proprio di no. Contro questa definizione lo stesso Andersch ha reagito: « *Winterspelt* ist kein Zeit- und Schlachtengemälde, sondern höchstens ein Kammerspiel auf dem Hintergrund einer Katastrophe » (p. 522). In effetti questo romanzo di ben 597 pagine è costruito proprio come un « Kammerspiel », in cui compaiono solo pochi personaggi, generalmente tipi introversi. I veri protagonisti sono le meditazioni, i timori e gli impedimenti, le intenzioni delle varie persone rappresentate, cioè gli atteggiamenti psicologici individuali. Al centro di tutto ciò, come di solito negli scritti di Andersch, un uomo deluso ed amareggiato, un malinconico solitario. Questa volta però non abbiamo a che fare con un fuggiasco, piuttosto con chi prepara una fuga, con chi già prima della guerra s'era deciso alla carriera di ufficiale per scansare « den Nationalismus auf halbwegs saubere Art » (p. 39). Costui riesce a prendere contatti con ufficiali americani, ma il suo piano non si realizzerà mai, perché per gli americani è troppo rischioso,

e perché lo stesso Dincklage giunge alla conclusione che anche un esito positivo avrebbe poco senso: « erstens würde diese militärische Episode den gegenwärtigen Stand und den weiteren Verlauf des Krieges nicht verändern. Zweitens wäre eine Realisation das Ergebnis eines reinen Zufalls... Wenn aber ein Ereignis durch Zufall zustande kommt, so kann es ebensogut, wie es stattfindet, nicht stattfinden » (p. 55).

Del romanzo Andersch tenta in realtà di fare una occasione di meditazione, di riflessione, e tiene a sottolineare che tutto è « reine Annahme und pure Fiktion » (p. 21). La sua narrazione presenta unicamente una ipotesi, una « possibilità », che deve essere considerata come un « Sandkastenspiel » (« Geschichte berichtet, wie es gewesen ist. Erzählung spielt eine Möglichkeit durch », p. 22). Ma Andersch non riesce a mettere a fuoco questa possibilità su cui meditare, non riesce a presentarci delle figure autentiche, le sue non sono che marionette, e il « Kammerspiel auf dem Hintergrund einer Katastrophe » resta inconsistente.

« Vielleicht zöge sich diese Erzählung am leichtesten aus der Schlinge der Fiktion, indem sie erklärte: weil es den Major Dincklage nicht gegeben hat, mußte er erfunden werden. Doch wird erst, wenn man ihn umkehrt, aus dem Satz ein Schuh: weil Dincklage erfunden wurde, gibt es ihn jetzt.

Erzählen heißt ja nicht: das Lasso einer Absicht über ein Objekt werfen » (p. 64). Questa affermazione che il maggiore Dincklage dovesse essere inventato dal momento che non era esistito non gli aggiunge nulla, è del tutto marginale che sia esistito o meno, anzi, facendo osservare ciò, vengono messi a nudo tutti i suoi dubbi e le sue insicurezze lasciando trasparire il fondamentale equivoco del romanzo *Winterspelt*. Si ha l'impressione che persino il movente di Dincklage non interessi Andersch che del resto lo confessa: « ... ob und wie es dem Major Dincklage gelingt oder mißlingt » (p. 28), non dando così valore neanche a una minuziosa psicologia.

Ma allora a cosa mira Andersch? Non si pronuncia, dice solo ciò che non vuole: non accontentarsi della storia come realmente si è svolta, né minimizzarne la terribile realtà con un utopico sguardo retrospettivo. Ma così è messo a repentaglio anche l'equilibrio narrativo, che con le sue ipotesi fortemente controllate ondeggia tra realtà storica e « possibilità » di pensiero e offre al lettore una conclusione lapalissiana: i decorsi storici sono immutabili perché l'attivo rifiuto del singolo non basta per realizzare effettive trasformazioni. Il piano di Dincklage, che si vorrebbe trasformare qui in una concreta utopia della speranza, non regge, anche se a questo principio corrisponde la mentalità dominante di tutte e sei le figure centrali: ognuno di loro rifiuta il ruolo a cui li costringe la situazione storica e la società.

Andersch tenta di trovare nuovi mezzi narrativi, ma sono dav-

vero nuovi questi mezzi, nel *Winterspelt*? E soprattutto, corrispondono alla storia che Andersch vuole raccontare? La vicenda è semplicissima, e ha contorni classici, tutto si basa sul piano di diserzione di Dincklage e attorno ad esso ruotano tutti gli elementi e tutte le persone presentate nel romanzo. Tutto ciò che avviene a Winterspelt, lo veniamo a sapere in rigorosa successione cronologica, con un sistema di collage che spesso però spezzetta il racconto; la vicenda si sviluppa nell'arco di pochissimi giorni, di conseguenza il ritmo narrativo protratto per seicento pagine è lentissimo e spesso faticoso. Inserendo pagine sul movimento operaio dal 1900 al 1935, sul fascismo, sulla borghesia tedesca durante la guerra, Andersch adotta frequentemente anche il flash back. Questo modo di scrivere scarno e conciso, quasi da copione cinematografico (per liberarsi dalla « stereotype Sprache der Sprachlosigkeit », p. 579), Andersch lo chiama « pointillistisch » e teorizza una prosa con infinite pause, durante le quali il lettore possa meditare. Questa specifica soluzione del rapporto tra l'elemento narrativo e il dato obiettivo è il lato più riuscito del romanzo, e in un certo qual modo riesce a mascherarne la maggior manchevolezza: l'inverosimiglianza dell'accaduto. Per quanto lo scrittore offra una biografia dettagliata ('Biogramm') dei suoi personaggi difficilmente la loro esistenza assume concretezza. È certo inverosimile, per esempio, che un maggiore della Wehrmacht pensi di consegnare un intero battaglione agli americani, servendosi per realizzare ciò di una ventiquattrenne appena conosciuta che deve mettersi in contatto con un vecchio comunista e arrivare così sino al nemico. In realtà, l'unico personaggio del romanzo è sempre Andersch, incessantemente impegnato a presentare avvenimenti, tempi, luoghi, citazioni, e pensieri: ma questa sua fredda passione va a scapito della coerenza narrativa.

In tutto questo deserto si trova però un'oasi: la ragazza della quale si innamora il maggiore, una giovane insegnante berlinese. Andersch racconta dei suoi rapporti con un pittore, poi del flirt con un primario e di altre piccole avventure. Un amore nell'ultimo, terribile anno di guerra. Nei brevi episodi, intimamente descritti, della vita di questa ragazza, Andersch riesce finalmente a dare un carattere a un personaggio. Qui, e solo qui, compare ciò che non poteva dare il montaggio, né lo stile « pointillistisch »: lo spirito del tempo. Queste semplici storie d'amore non sono solo notizie di avvenimenti individuali, ma qualcosa di assolutamente inaspettato nell'insieme del racconto, e mettono più in evidenza ciò che manca in *Winterspelt*.

MARIA SECHI

RIASSUNTI

LUCIANO ZAGARI, *Faust e la vigna di Naboth. 'Rispecchiamento' allegorico o immagine come categorialità storica?*

Lukács crede di individuare nel Faust II un rispecchiamento dialettico della contraddittoria fase iniziale del capitalismo: la forma allegorica, veste storicamente necessaria, velerebbe, senza distaccarla, la realtà rispecchiata. Nel presente lavoro, sulla base di un'analisi concentrata sull'inzio del V atto, si propone una radicale revisione di tale interpretazione.

Le elaborazioni cui Goethe sottopone quel supposto nucleo dialettico appaiono volte in effetti proprio a negarne la drammatica novità (il nuovo viene ricondotto, a tutti i livelli, a un archetipo a-storico). La tragicità che tanto più intensamente ne scaturisce sarà allora non dialettica ma anzi speculare in un irrisolto rapporto fra archetipo, realtà e topos (visto quest'ultimo, appunto, come strumento di una mediazione assai più inquietante che dialetticamente risolutiva). Il personaggio Faust è sí al centro dell'episodio ma solo come illustrazione figurale di un nodo psicologico che si frantuma in un'aggregazione felicemente esteriorizzata di personaggi monodimensionali e dà luogo soltanto a un aggiramento speculare della catastrofe tragica che sfugge di conseguenza a ogni recisa enucleazione dialettica. L'' attenuazione ' allegorica non può essere giudicata come un limite di questo Goethe la cui peculiarità è data viceversa dalla ricerca della propria legge drammatica in una forma di circolarità speculare.

Una conclusiva riflessione metodologica contesta la concezione basata sul rispecchiamento dialettico e avvia una diversa considerazione dell'immagine artistica. La sostanza di un testo andrebbe ricercata nella capacità di progettazione ipotetica di ciò che allo scrittore appare (secondo la terminologia aristotelica) ' umanamente possibile ': una sostanza che si realizza in sempre nuove ma non arbitrarie reincarnazioni a ogni anello di quella catena della ricezione che costituisce l'unica vita reale di un testo letterario.

LUCIANO ZAGARI, *Faust und Naboths Weinberg. Allegorische 'Widerspiegelung' oder ästhetisches Bild als historische Kategorialität?*

Nach Lukács' Meinung kann man den *Faust II* als eine dialektische Widerspiegelung der dem Frühkapitalismus eigentümlichen

Widersprüche deuten, die durch die Allegoriesierung der dichterischen Gestalt zwar verschleiert aber nicht entstellt wären. V., der seine Untersuchung auf die Anfangsszenen von Akt V konzentriert, strebt eine radikale Neudeutung des ganzen Fragenkomplexes an.

Die Gestaltung des Neuen sollte nämlich eine unumgängliche Voraussetzung für die dramatische Widerspiegelung dialektischer Widersprüche darstellen, wird aber von Goethe dadurch umgangen, daß er das vermeintliche Neue auf die a-historische Ebene des archetypisch Gültigen zurückführt. Die Tragik, die der Philemon-und-Baucis-Episode doch zweifellos anhaftet, entsteht eben nicht aus einer dialektischen sondern aus einer spekularen Wechselbeziehung zwischen Archetyp, Wirklichkeit und Topos (den man als Medium einer eher irreführenden Vermittlung aufzufassen hat). Faust steht zwar im Zentrum der dramatischen Handlung, aber nur als figurale Repräsentation eines psycholigischen Knotenpunktes, der sich in mehrere nur vordergründig voneinander unabhängige, eindimensionale Personen zersplittert: eine direkte und eindeutige Darstellung des Kulminationspunktes des dramatischen Ablaufs fällt aus, an ihre Stelle treten vieldeutige und wiederholte Spiegelungen der unheimlichen Katastrophe.

Es wäre verfehlt, eine solche Allegorisation als eine Art Grenzposition verstehen zu wollen, über welche Goethe nicht hätte hinausgehen können, zwar aus historisch verständlichen Gründen, die allerdings die Unmittelbarkeit der Widerspiegelung nur beeinträchtigen konnten. Vielmehr sollte man von einem ganz anders gerichteten Gesetz der dramatischen Gestaltung sprechen, das in einigen Texten des alten Goethe vorherrscht und sich als eine spekulare Zirkulation am treffendsten bezeichnen läßt.

Die letzten Seiten der Abhandlung sind einer theoretischen Auseinandersetzung mit Lukács' Arbeitsweise gewidmet.

KARL PESTALOZZI, *Thomas Mann e il « pozzo del passato »*.

Scopo del lavoro è lo studio del rapporto di presente e passato in Thomas Mann sulla base dei *Buddenbrooks*, di *Tod in Venedig*, degli scritti del periodo bellico come le *Betrachtungen eines Unpolitischen*, del discorso *Von deutscher Republik* e dello *Joseph-Roman*. Si vuol dimostrare come per il primo Thomas Mann nel presente si ripeta il passato, in quanto entrambi vengono intesi come peculiari espressioni di idee eterne. Thomas Mann tentò di vedere come ritorno perfino la prima guerra mondiale. È tanto più sorprendente dunque che nel discorso *Von deutscher Republik* la storia venga intesa come progresso verso un futuro utopico e che il concetto di ritorno venga respinto come pericoloso. I romanzi di Giuseppe segnano l'incontro delle due concezioni intese come fasi di

uno sviluppo che parte dalla storia intesa come ripetizione del mito e giunge a un nuovo concetto dell'umanità: un'evoluzione che corrisponde a quella del pensiero di Thomas Mann.

KARL PESTALOZZI, *Thomas Mann und « Der Brunnen der Vergangenheit »*.

Untersucht wird das Verhältnis von Gegenwärtigem und Vergangenem bei Thomas Mann in *Buddenbrooks, Tod in Venedig*, in den Schriften der Kriegszeit, v.a. den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, der Rede *Von Deutscher Republik* und dem *Josephs*-Roman. Es zeigt sich, daß sich für den frühen Thomas Mann im Gegenwärtigen Vergangenes wiederholt, weil beide als Ausprägungen ewiger Ideen gedacht werden. Noch den ersten Weltkrieg suchte Thomas Mann als Wiederholung zu sehen. Umso erstaunlicher ist es, daß in der Rede *Von deutscher Republik* Geschichte als Progress auf eine utopische Zukunft hin verstanden und das Wiederholungsdenken als gefährlich abgelehnt wird. Mit dieser Wendung wurde Thomas Mann zum ausdrücklichen Gegner der Nationalsozialisten. Der *Josephs*-Roman führt beide Auffassungen zusammen als Phasen einer Entwicklung vom « Nachvollzug des Mythos » zur Humanität, die derjenigen von Thomas Manns eigenem Denken entspricht.

ITALO M. BATTAFARANO, *Goethe e Grimmelshausen*.

Dopo il suo straordinario successo iniziale il *Simplicissimus* di Grimmelshausen (1668-9) viene ripreso sopratutto nelle imitazioni e nei calendari simpliciani (1670-1807). Nel 1688 Leibniz però ci testimonia anche l'esistenza di una tradizione orale del romanzo. E Goethe, che accoglie il personaggio principale Simplicissimus nel suo frammento su *Hanswurst* (1775) conferma questa trasmissione orale anche nel corso di tutto il Settecento. Suoi portatori risultano quegli strati sociali che, in rapporto alla letteratura, si possono definire ' subalterni '. Presso il pubblico degli interessati alla letteratura e presso i dotti invece si constata una relazione più ' diretta ' col romanzo barocco, alla quale non da ultimo ha contribuito il successo del *Robinson* di Defoe in Germania.

ITALO M. BATTAFARANO, *Goethe und Grimmelshausen*.

Nach seinem anfänglich außerordentlichen Erfolg lebt der *Simplizissimus* von Grimmelshausen (1668-9) hauptsächlich in den Nachahmungen und in den simplicianischen Kalendern (1670-1807)

fort. 1688 bezeugt aber Leibniz, daß auch eine mündliche Überlieferung des Romans existiert. Mit der Aufnahme der Hauptperson Simplicissimus in sein *Hanswurst*-Fragment (1775) bestätigt Goethe die Existenz einer mündlichen Überlieferung auch im gesamten 18. Jh.. Träger dieser mündlichen Rezeption sind diejenigen Schichten der Gesellschaft, die man in bezug auf die Literatur als ' subalterne ' bezeichnen kann. Bei den literarisch Interessierten und Gelehrten dagegen läßt sich im 18. Jh. eine ' direktere ' Beziehung zum Barockroman feststellen, die nicht zulezt auf dem Erfolg von Defoes *Robinson* in Deutschland beruht.

GÖTZ GROßKLAUS, *Christian August Vulpius.*

Scopo del lavoro è il tentativo di interpretare sociologicamente la biografia, l'opera e i contenuti dell'opera di Vulpius. Nel *Rinaldo Rinaldini* si identificano quindi l'A. e la piccola borghesia tedesca con i propri desideri, frustrazioni, aneliti di libertà che si risolvono però in un « desiderio di ritiro, di quiete, di pace e di prebiedermeieriana « privacy ». Da qui il successo del romanzo. Il campionario umano del *Rinaldo* viene visto come parte di « ricorrenze specifiche dell'epoca » intese in chiave paradigmatica.

GÖTZ GROßKLAUS, *Christian August Vulpius.*

Die Arbeit stellt den Versuch dar, die Biographie, das Werk und den Inhalt des Werkes von V. soziologisch zu deuten. In *Rinaldo Rinaldini* spiegeln sich sozialbiographisch der Autor einerseits und des deutsche Kleinbürgertum anderseits mit ihren Wunschträumen, Frustrationen, Freiheitsbestrebungen wider, die aber in eine « Sehnsucht nach Rückzug, Ruhe, Frieden » und vorbiedermeierlicher Intimität versiegen. Das begründete den Erfolg dieses Romans. Die menschlichen Vorbilder des Romans werden hier schließlich als « epochenspezifische Rekurrenzen » mit paradigmatischem Sinn verstanden.

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stabilimento in Cercola - Napoli