

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
A N N A L I
 STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

COMITATO DI REDAZIONE

Ida Cappelli Porena, Anna Maria dell'Agli, Marino Freschi, Teresa Gervasi, Luciano Zagari.

Segreteria di redazione: Giovanni Chiarini, Hartmut Retzlaff

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

XXV, 3

1982

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

Renato Saviane, <i>Numinoso, natura, società. Goethe a Weimar (1775-1786)</i>	pag. 315-356
Anton Reininger, <i>Figuren der Selbstaufgabe des bürgerlichen Subjekts. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte von Benns Lyrik 1913-1918</i>	357-398
Giovanni Chiarini, « <i>Ein Kind der Sorge, der Angst, des Zynismus und der Verzweiflung</i> ». Ancora su 'Kobes' di Heinrich Mann	399-423
Anna Maria dell'Agli, <i>Spanisch lernen: eine verborgene Kurzgeschichte? Zu einer Episode in Bölls 'Fürsorgliche Belagerung'</i>	425-434
Giusi Zanasi, <i>Christa Wolf: la traccia dei fatti e la curva della scrittura</i>	435-472
Teresa Gervasi, <i>Rapporti tra designazione, produzione e normalizzazione dei composti nominali tedeschi</i>	473-497
RIASSUNTI	499-505
COLLABORATORI	507
CAMBI	511-512
LIBRI RICEVUTI	513-515
INDICE DELL'ANNATA	517-518

A N N A L I

AION

STUDI TEDESCHI

ANNALI

XXV, 3

STUDI TEDESCHI

NUMEROSI NATURA SCIENTIFICA
GOTTHEA A WEIMAR 1774-1800

ROMANO SARTORI
Padova

ARTICOLI E SAGGI

Die Welt, das ist ich hier, was man
das höchste abstrakt machen will,
er will es nicht, wenn das Abstrakte
nicht ist, sagt Goethe an Albrecht,
3 agosto 1778.

La ricerca delle corrispondenze tra forma e contenuto, soprattutto nella lirica, è sempre stata al centro degli interpreti. In un vecchio articolo di Hans Werner Döring si cerca di dimostrare che il processo di risveglio cosmico descritto dall'indiano nella ballata *Der Fischer* di Goethe, si ritrova nel ritmo dei versi: « *Liebt sich / die liebe Sonne nicht, // Der Mond sich nicht / im Meer?* ». Am Anfang und Ende zwei Silben "fallend und steigend" betont, wenn man die Ausdrücke der Metrik für mythische Vorgänge einmal einsetzt, dann ist in diesen beiden "Sprechakten" wird das Wichtigste gesagt: *Genesung im Meer* ».

La dimostrazione del Döring si dimostra subito incoerente perché l'accentazione discordante è una costruzione dell'interprete; la ballata di Goethe è estremamente regolare sia nelle strofe che nella metrica; le parole sillabe di

Hans Werner Döring, *Das mythische Modell der Urväter in Goethes "Fischer"*, in *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 1960, pp. 329-331, qui p. 330.

NUMINOSO, NATURA, SOCIETÀ.
GOETHE A WEIMAR (1775-1786)

di
RENATO SAVIANE
Padova

Du weißt, daß so sehr ich hasse, wenn man
das Natürliche abenteuerlich machen will,
so wohl ist mir's, wenn das Abenteuerlichste
natürlich zugeht (Lettera di Goethe a Merck,
5 agosto 1778).

La ricerca delle corrispondenze tra forma e contenuto, soprattutto nella lirica, è sempre stata la croce degli interpreti. In un vecchio articolo di Hans Werner Döring si cerca di dimostrare che il processo di risanamento cosmico descritto dall'ondina nella ballata *Der Fischer* di Goethe, si ritrova nel ritmo dei versi: « 'Lábt sich / die lièbe Sónne nicht, // Der Mónnd sich nìcht / im Méer?'. Am Anfang und Ende zwei Silben 'fallend und steigend' betont, wenn man die Ausdrücke der Metrik für rhythmische Vorgänge einmal entlehnen darf; in diesen beiden 'Sprechtakten' wird das Sinnwichtigste gesagt: Genesung im Meer »¹.

La dimostrazione del Döring si dimostra subito inconsistente perché l'accentazione discendente è una costruzione dell'interprete; la ballata di Goethe è estremamente regolare sia nelle strofe che nella metrica: la prima sillaba di

¹ Hans Werner Döring, *Das rhythmisch-melodische Urerlebnis in Goethes « Fischer »*, in « Zeitschrift für Deutschkunde » 1940, pp. 328-331, qui p. 330.

ciascun verso è atona e non può non esserlo, in una lettura metrica, perché l'ultima sillaba di ogni verso porta l'accento: l'incontro-scontro di due sillabe accentate darebbe un suono cacofonico.

In un recente saggio, dedicato ugualmente a *Der Fischer* e all'*Erlkönig*², si sottolinea la musicalità del linguaggio goethiano e si porta a conferma dell'assunto il fatto che nel canto dell'ondina si trovano ben 34 /i/, mentre la /u/ si trova nella seconda strofa (« Verführung in Bezug auf die Tiefe des Wassers und seine angebliche Geborgenheit »), ma non nella terza (« Verführung mit Bezug auf den Himmel »)³. Non riesco a convincermi che la vocale /i/ sia particolarmente seducente; il significato caldo e pieno della /u/ d'altra parte può risuonare forse in « gesund », ma il verso « hinauf in Todesglut », con il pesante accento sulla /u/ finale, ha un significato esattamente contrario al calore materno. Curiosa è infine la giustificazione della mancanza della /u/ nella terza strofa perché il cielo, nel canto dell'ondina, non è altro che metafora dell'acqua, acqua che ritorna con insistenza nelle parole « Meer », « wellenatmend », « feuchtverklärt », « Tau ».

Poco produttivo risulta anche il tentativo di approfondire il significato della ballata partendo dalla regolare alternanza di sillabe atone ed accentate e di versi con quattro e tre arsi⁴, o dalla forma strofica; come mostra Friedrich Neumann⁵, questo tipo metrico e strofico si ri-

² Ursula Arese Isselstein, « Dem Vater grauset's ». Zur Lektüre von Goethes « Der Fischer » und « Erlkönig », in « Studi Tedeschi » 1979, pp. 7-49.

³ Ivi, p. 31-32.

⁴ Cfr. Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936: « Durch das ganze Gedicht vom Fischer ziehen sich dipodische Verse, die als ein rhythmisches Leitmotiv das Auf und Ab des Wassers symbolisieren » (p. 120); cfr. anche Hartmut Laufhütte, *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1979, p. 85.

⁵ Friedrich Neumann, *Goethes Ballade « Der Fischer »*. Ein Beitrag zum mythischen Empfinden Goethes, in « Zeitschrift für deutsche Bildung » 1939, pp. 313-327. Il saggio è irrimediabilmente

trova in Gleim, in Hagedorn, in Goethe stesso nella lirica *Auf Christianen R.*, che nella sua vigoria e sanità è ben lontana dal pericoloso fascino di quello che è stato definito il numinoso goethiano.

Der Fischer è una composizione costruita con grande consapevolezza; gli elementi formali principali mi pare siano le rispondenze, le ripetizioni, i rispecchiamenti. Le ripetizioni sono tanto numerose da non poter essere casuali (« Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll » - « Und wie er sitzt und wie er lauscht » - « Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm » ecc.); sembrano voler trattenere, rallentare il ritmo, voler concentrare l'attenzione sul raddoppio, incentrare la ballata su quel « doppelt schöner » che pare esserne la molla interna. La prima strofa trova corrispondenze nell'ultima: ambedue iniziano con lo stesso verso, a mo' di ritornello; la pace che riempie il cuore del pescatore lascia il posto ad un indicibile struggimento; al balzo dell'ondina verso l'alto corrisponde, alla fine, l'inabissarsi del pescatore. La seconda strofa si divide (come d'altronde la prima e la quarta) nettamente in due semistrofe che contrappongono il mondo dell'uomo a quello degli abitatori dell'acqua, l'attrazione verso l'alto alla seduzione verso il profondo.

Il doppio movimento suggerisce l'idea di circolarità, che si manifesta infatti nelle rispondenze tra prima e ultima strofa, nella ripresa, nell'ultima strofa quasi a chiudere circolarmente la ballata, dei versi iniziali delle prime due strofe (il secondo verso: « Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm » viene riprodotto a chiasmo, quindi a specchio) e nella terza strofa, che in un primo momento parrebbe sottrarsi al gioco delle rispondenze e risulta invece la più ricca di rispecchiamenti interni, non solo nel « doppelt schöner » che richiama immediatamente la duplicazione o nel riflesso del cielo e del volto del pescatore nell'acqua, ma formalmente anche nella quadruplicata inter-

viziato dalla volontà di recuperare Goethe al nazismo. L'autore dichiara di rinunciare alla parola « natura » « da es mir als Lehnwort zu abstrakt erscheint und nicht gefüllt genug klingt, um die Mächtigkeiten und Bewegungen des Alls zu greifen » (p. 321).

rogativa retorica (che non si apre cioè alla risposta ma rimanda a se stessa richiudendosi nel cerchio della propria autoconferma).

Questa breve analisi formale, che in realtà puramente formale non è perché senza almeno un'idea del tutto non è possibile scendere al particolare, per avere una sua giustificazione deve trovare rispondenza e conferma in una interpretazione più vasta e della ballata e del momento in cui Goethe la scrisse. Anzitutto, come si conviene in un articolo 'scientifico', vorrei gettare uno sguardo sulla storia della critica, analizzare brevemente in qual modo è stata valutata o recepita la ballata di Goethe.

Senza dubbio è stato Friedrich Gundolf, con il capitolo *Die großen Balladen* del suo libro su Goethe (1916), a dare il la a tutta la germanistica successiva. Soltanto di recente si sono manifestati segni di risveglio dal lungo sonno metafisico e mitologico. Gundolf rivendica alla ballata, rispetto alla lirica e all'idillio, un'origine da esperienze mitiche, da brividi oscuri e ancestrali (« Urschauer »), da angosce cosmiche di fronte alle forze della natura e del destino. In quanto « kosmischer Mensch » Goethe non aveva perduto « den Zusammenhang mit dem Urgrund », « den Blick in das Geheimreich der außermenschlichen Mächte, in den Bezirk der Mütter ». « In seiner voritalienischen Epoche hat er aus dem dumpfen Elementarschauer den Fischer und den Erlkönig gesungen [...] gefühlsmäßig das Locken, Raunen, Rieseln, Dämmern und Wehen des Wassers und der Luft zu Elementargeistern verdichtend, aus dem Grauen heraus ballend »⁶.

Sulle orme di Gundolf si muovono gli interpreti successivi, Albrecht Schaeffer, Walther Bathge, soprattutto Paul Ludwig Kämpchen⁷ il quale, servendosi delle categorie

⁶ Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin 1916, p. 507.

⁷ Albrecht Schaeffer, *Dichter und Dichtung. Kritische Versuche*, Leipzig 1923; Walther Bathge, *Zum « Erlkönig » und « Fischer »*, in « Zeitschrift für Deutschkunde » 1926, pp. 693-694. In quest'ultimo articolo si legge di « Ausschaltung aller intellektuellen Bedenken und Rückkehr zum naiven Geisterglauben, Auffassung der Er-

di Rudolf Otto, ridefinisce le forze pre- ed extraumane con un concetto che avrà grande fortuna, il numinoso, nelle sue componenti di « Tremendum » e « Fascinosum »; l'ondina e il re degli Elfi sono in questa interpretazione personificazioni del numinoso, sono divini-demoniaci, affascinano e perdono chi si avvicina o viene attratto nel loro magico cerchio. « Den Grund ihres verderblichen Tuns wissen wir nicht, oder sie haben keinen dafür [...]. Jedenfalls ist die Unbestimmtheit, der Mangel jeder rationalen Motivik ein bedeutendes Mittel in der Zeichnung des spukhaft Dämonischen »⁸.

Nel suo volume *Geschichte der deutschen Ballade* Wolfgang Kayser dichiara di preferire la definizione « Schicksalsballade » a quella di « numinose Ballade », ma anch'egli si richiama all'« Urschauer » di Gundolf, ad un'esperienza dell'irrazionale ancora più decisa che quella dello *Sturm und Drang*. Dopo aver citato un passo dal frammento pseudogoethiano *Die Natur*, il Kayser scrive: « Der Mensch ist nicht mehr der Mittelpunkt der Weltordnung; er ist eingeordnet, er wird getragen und erfaßt von den Kräften der Natur, die alles tragen. So ist er in den Balladen das Objekt, nicht das Subjekt des Geschehens »⁹. Non meraviglia che in questo gorgo sempre più oscuro, nell'adesione acritica alle potenze del destino, si giunga a dire: « Der Fischer nimmt im Erlebnisraum der Sage etwas von den Urkräften des Alls wahr. [...] Die Urmacht des Alls wird für ihn eine bindende Macht. Das heißt aber: Sie wird für ihn nahezu eine religiöse Macht »¹⁰.

Dopo la guerra si è smaltita l'ubriacatura mitologica e, anche se qui e là lampeggiano ancora il numinoso e l'interpretazione « naturmagisch », ci si è avvicinati alle ballate di Goethe con maggior serenità. Per Emil Staiger esse

scheinungen als tatsächlich vorhandener Dämonen, die real in die Handlung eingreifen » ecc.; Paul Ludwig Kämpchen, *Die numinose Ballade. Versuch einer Typologie der Ballade*, Bonn 1929 (Diss.).

⁸ *Ivi*, p. 63.

⁹ W. Kayser, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰ Cfr. Friedrich Neumann, *op. cit.*, p. 321.

rappresentano un periodo di transizione nella vita dell'autore, per cui soprattutto il pescatore diventa l'immagine dell'uomo « der keiner Sphäre restlos anzugehören vermag, der klarsten Geist mit Kühle des Herzens und Fülle des Herzens mit dem Verlust der Sicht, des obern Organs, bezahlt »¹¹. Anche Ursula Arese Isselstein vede Goethe su di un discrimine, tra lo studio scientifico della natura che si orienta inevitabilmente al dominio e allo sfruttamento, e un profondo rispetto per le forze cosmiche; in quanto poeta Goethe avrebbe indicato « in seinen Balladen dem Fortschrittsoptimismus seine Grenzen, indem er, wie Benjamin oder Adorno sagen würden, ein Stück Schuld- bzw. Naturzusammenhang sichtbar gemacht hat »¹².

In un recente e lungo saggio Uwe Baur¹³ sostiene, contro quasi tutta la tradizione critica¹⁴, che l'immergersi del pescatore nell'acqua « wäre als Suche nach Selbstfindung zu deuten, nach kathartisch heilendem Erleben seines Unbewußten, das sich in der Nixe verkörpert hat »¹⁵ e interpreta la ballata come un attacco alla società di Weimar ed espressione della goethiana « Sehnsucht nach 'Gesundung' ». « Dem « Lied vom Fischer » haftet somit — conclude il Baur — ein eskapistischer Zug in das gesellschaftsfreie Allgemeine an »¹⁶. A quali strane conclusioni può portare l'interpretazione immanente all'opera! Comunque

¹¹ Emil Staiger, *Goethe*, I. Band, Zürich 1952, p. 343.

¹² U. Arese Isselstein, *op. cit.*, p. 46.

¹³ Uwe Baur, *Goethes « Fischer »*. Zur Technik sprachlicher Suggestion in der naturmagischen Ballade, in « Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins » 1974, pp. 38-53. Si noti il ritorno dell'aggettivo « naturmagisch » nel sottotitolo.

¹⁴ Le eccezioni sono date da Wilhelm Heiske, per il quale « Der Sang der Wasserfrau hat nichts Drohendes oder Forderndes, und der Verzauberte [...] verliert sich in eine naturmystische Vereinigung, die allein das Gedicht aus seinem Ansatz auch sinnvoll beschließen kann » (cit. da Hartmut Laufhütte, *op. cit.*, p. 88) e da Ladislao Mittner che interpreta la morte del pescatore anche « come vita eterna o eterna rigenerazione » (*Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo 1700-1820*, Torino 1964, p. 491).

¹⁵ U. Bauer, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ *Ivi*, p. 53.

da qui mi è più facile prendere le mosse per la mia ricerca che si propone non tanto di dimostrare l'inconsistenza dei brividi ancestrali, senza per questo voler negare le radici irrazionali del genio, quanto indicare il punto in cui si colloca la ballata (diciamo, per tracciare subito le coordinate, tra gli inni *Harzreise im Winter* e *Das Göttliche*), la quale non vuole affatto, a mio modo di vedere, recuperare, all'interno della società di Weimar, una natura stürmeriana, ma offrire piuttosto in sintesi poetica cifrata¹⁷ le ferme convinzioni del Goethe maturo (la sua *Weltanschauung* weimariana si potrebbe dire con una parola frusta ma qui pertinente; a mio avviso la ballata *Der Fischer* potrebbe trovar posto tra quelle poesie che Erich Trunz ha raccolto sotto la dicitura: *Natur- und Weltanschauungslyrik*).

Goethe non scrive poesie aprioristicamente filosofiche come lo Schiller di *Die Götter Griechenlands* o del poemetto *Die Künstler*, in cui il pensiero cerca l'immagine e solo a fatica la trova. In Goethe l'immagine, l'*Anschauung*, è preminente e prepotente, il pensiero si manifesta attraverso l'immagine. Ciò non comporta che l'interprete si debba accontentare d'aggirarsi in un labirinto di tautologie o debba esimersi dal compito di tradurre o ritradurre l'immagine in pensiero. La poesia di Goethe non è solo *Anschauung*, come quella di Schiller non è solo pensiero. Se per Schiller è necessario sottolineare la veste di cui il ragionamento si ammanta, così, nel caso di Goethe, conviene ricostruire la struttura concettuale che scompare dietro la bellezza formale.

Molti interpreti citano, a proposito del *Fischer*, il seguente passo di una lettera di Goethe a Charlotte von Stein: « Diese einladende Trauer hat was gefährlich anziehendes wie das Wasser selbst, und der Abglanz der Sterne des Himmels der aus beyden leuchtet lockt uns »¹⁸. Le assonanze con la terza strofa della ballata sono immediata-

¹⁷ Come *Harzreise im Winter*, anche *Der Fischer* può essere definito un « Rätsel ». Cfr. *Campagne in Frankreich*, H.A. vol. X, p. 326.

¹⁸ Lettera del 19 gennaio 1778. Cito le lettere di Goethe dall'edizione della *Hamburger Ausgabe* a cura di Karl Robert Mandelkow e Bodo Morawe.

mente percepibili. Si dimentica però di citare altri elementi della stessa lettera, forse ancora più importanti per capire la genesi e il significato del *Fischer*. Goethe comunica di aver trovato un luogo adatto per il monumento a Cristel, di aver chiamato dei manovali: « Ich hab mit Jentschen ein gut Stück Felsen ausgehört, man übersieht von da, in höchster Abgeschiedenheit, ihre letzte Pfade und den Ort ihres Tods ». Cristel, ovvero Christiane von Laßberg, si era suicidata nelle acque dell'Ilm, il suo corpo era stato trovato nei pressi della casa di Goethe. Sembra avesse in tasca una copia del *Werther*. Come testimonia anche il diario, la morte della fanciulla, figlia di un ufficiale weimariano, ha profondamente scosso Goethe, riaperto ferite appena rimarginate, dato vigore a sensi di responsabilità e di colpa. Credo di non sbagliare se interpreto il desiderio di Goethe di erigere un piccolo monumento ricordo a Christiane come la volontà di porre un segno ammonitore in un luogo privilegiato, nel quale ci si potesse raccogliere, ma anche ripercorrere con lo sguardo e la mente i sentieri della disperazione e della morte.

Non è un caso che Goethe si comporti, qualche tempo dopo, nei confronti di Johann Friedrich Krafft, un giovine che gli si era rivolto per aiuto, con una disponibilità e comprensione che non aveva avuto, ad esempio, per Plessing o per gli amici Klinger e Lenz. Mi pare interessante notare che nella prima risposta a Krafft, Goethe si serva della metafora dell'acqua, che qui non suggerisce soltanto il pericolo mortale, ma anche la necessità del soccorso: « Dem, der sich mit den Wellen herumarbeitet, ist's wohl der schlimmste Herzensstos, wenn der Willige am Ufer nicht Kräfte genug hat, alle zu retten, die der Sturm gegen seine Küste treibt »¹⁹. Ammaestrato da esperienze precedenti, Goethe sa che non serve l'opera di convincimento razionale, ma un intervento attivo, l'offerta di occasioni concrete, sa che « sich nichts weniger als solch eine hypochondrische Ängstlichkeit wegraisonnieren läßt »²⁰. Se

¹⁹ Lettera del 2 novembre 1778.

²⁰ Lettera a Krafft dell'11 dicembre 1778.

ne era accorto anche nel caso di Plessing, ma aveva lasciato al « Vater der Liebe »²¹ il compito di rasserenare il cuore dell'afflitto.

Uno degli elementi portanti dell'ode *Harzreise im Winter*, ad esso sono dedicate le tre strofe centrali, è costituito dalla descrizione del destino di Plessing:

Aber abseits, wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträucher zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.

Qui non appare la metafora dell'acqua, non compare concretamente, perché in realtà l'immagine e il suono dei verbi « zusammenschlagen » e « verschlingen » richiamano il fragore dell'onda, il pericolo dell'elemento infido quale verrà descritto nel *Fischer*. La ballata, più semplice, unilaterale ma anche più compatta, si concentra solo sul destino del misantropo; nella più strutturata *Harzreise* al destino di Plessing viene contrapposto l'impegno sociale di chi non si rinchiude nella natura, ma scevera l'utile dal dannoso (i cacciatori si propongono di liberare la campagna dai cinghiali), e lo slancio del poeta stesso che affronta il pericolo (la natura, il Brocken) per dominarlo. Ma il tema della natura, dell'identificazione ovvero della separazione della natura e dell'uomo, dovrò affrontarlo più avanti. Ora mi interessa rivolgere l'attenzione al misantropo, all'ipochondriaco, di cui nella *Harzreise* si dice:

Zehrt er heimlich auf
Seinen eignen Wert
In ungnügender Selbstsucht.

La parola chiave è qui « Selbstsucht », la ricerca morbosa di se stesso, egocentrismo, narcisismo. Goethe, attra-

²¹ Verso 44 di *Harzreise im Winter*.

verso Plessing, Lenz, Christiane, Krafft, analizza il proprio stürmerismo, ne scopre le debolezze, mette in rilievo la negatività del soggettivismo esasperato, vuole mettere in guardia i suoi coetanei, spingerli nella direzione dell'oggettività da lui stesso decisamente imboccata.

Dem Geier gleich
Der auf schweren Morgenwolken
Mit sanftem Fittich ruhend
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied.

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.

Balza agli occhi la similarità dell'inizio della *Harzreise* e del *Fischer*: come l'avvoltoio si libra immobile al di sopra delle nubi tempestose, pronto a gettarsi sulla preda, così il pescatore non si lascia turbare dal fragore dell'acqua, attento solo ai pesci che stanno per abboccare. L'avvoltoio e il pescatore sembrano dominare dall'alto la natura; ma mentre l'uccello, simbolo del canto del poeta, riesce a volteggiare libero anche al di sopra del Brocken, il pescatore, vale a dire i vecchi compagni di strada di Goethe o i giovani ammalati di wertherismo, si lascia sedurre dalla « Selbstsucht » e dalla natura. I due componimenti vanno visti in un contesto unico: il primo mostra la gioiosa liberazione, il secondo vuole essere un ammonimento per i pericoli non del tutto esorcizzati.

Vediamo più da vicino la prima componente della malattia del wertherismo, la « Selbstsucht », seguendo la fenomenologia che Goethe ne dà nel suo romanzo giovanile. Non si è parlato molto, da parte della critica, di narcisismo, eppure Werther colloca se stesso al centro di ogni attenzione; gli altri, il mondo, la natura che lo circondano appaiono una cassa di risonanza, la materia di cui il suo io si serve per vivere, per esaltarsi o magari soffrire, per percepire se stesso e non svanire nel nulla. Le lettere a

Wilhelm diventano 'specchio' della sua anima²², per cui la comunicazione con l'amico è in realtà fittizia, un mezzo di autoconferma.

L'elemento essenziale del narcisista, si sa, è lo specchio; egli ha bisogno di vedere la propria immagine riflessa all'esterno. È vero che Werther scrive, nella lettera del 22 maggio: « Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt! », e in quella del 19 giugno, dopo l'esaltante serata del ballo, del temporale e delle effusioni klopstockiane: « Die ganze Welt verliert sich um mich her »; in realtà il suo cuore inaridisce senza un materiale esterno che gli confermi la propria bellezza, materiale, si badi, che non ha vera autonomia ma è come il non-io nei confronti dell'io. Nel momento infatti in cui Werther ha la certezza di essere amato, esclama: « Wie ich mich selbst anbete, seitdem sie mich liebt »²³, si inebria cioè quando riconosce la coincidenza di interno ed esterno.

Werther non è ancora un wertheriano; il suo narcisismo è accoppiato, come vedremo, ad un vitalismo che gli impedisce di cadere nelle secche ipocondriache di un Plessing²⁴, eppure che il punto di riferimento costante, che il fuoco in cui i raggi si concentrano siano dati dal suo io che lascia volentieri l'empirico per elevarsi all'assoluto, viene confermato là dove Werther ammette la propria incapacità di disegnare, di fissare cioè in modo oggettivo sulla carta gli oggetti del mondo esterno: « Noch nie war ich glücklicher, noch nie meine Empfindung an der Natur, bis auf's Steingen, auf's Gräsgen herunter, voller und inniger, und doch — ich weis nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann »²⁵. Il mondo esterno è quindi pura

²² Lettera del 10 maggio. Cito il *Werther*, nella prima stesura del 1774, da A.A. vol. IV.

²³ Lettera del 13 luglio.

²⁴ Cfr. le pagine che Goethe dedica al ricordo del suo incontro con Plessing in *Campagne in Frankreich*, H.A. vol. X, pp. 320-335.

²⁵ Lettera del 24 luglio.

funzione dell'io, non pare avere vita propria, autonoma²⁶.

Non meraviglia che nel momento in cui viene tolto lo specchio ovvero la cassa di risonanza in cui l'io trova conferma al suo esistere, venga meno ogni forza creativa, né meraviglia che il narcisista si vendichi di chi gli toglie lo specchio vivificatore: nel caso di Lotte, di chi era questo stesso specchio e non vuole più esserlo. Tra i vari significati del suicidio di Werther non va dimenticato quello di un gesto di punizione nei confronti dell'amata, della creatura che respinge il proprio creatore; in un biglietto egli scrive: « Weihnachtsabend hältst Du dieses Papier in Deiner Hand, zitterst und benezt es mit Deinen lieben Tränen »: alla vigilia di Natale dunque, quando Werther avrebbe potuto rivedere Lotte, ma in seno alla famiglia in cui egli non poteva riconoscersi, scatta il gesto vendicativo, si manifesta il gusto sottilmente sadico di distruggere chi si vuole rendere autonomo e non lasciarsi trascinare nel centro focale del narcisista.

Per tornare alla ballata *Der Fischer*, dalla quale è partito questo studio, non mi pare che il canto dell'ondina sia imparentato con il canto delle sirene che, almeno nell'interpretazione di Horckheimer e Adorno, richiamano Ulisse a quella natura, a quell'unità dalla quale l'io si era liberato per raggiungere, pagando lo scotto di grandi sofferenze, la coscienza; non mi pare cioè che il pericolo sia rappresentato dalle seduzioni dell'inconscio²⁷, ma dalla circolarità

²⁶ La reazione al wertherismo porta, più tardi, Goethe ad essere ingiusto nei confronti della filosofia di Fichte che vuole essere molto più realista, per mezzo della *Wechselwirkung* di io e natura, di quanto intenda Goethe. In *Der Sammler und die Seinigen*, e poi anche altrove, Goethe non ha risparmiato feroci critiche; si veda il seguente passo: « Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eigenen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wohl der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? », cfr. H.A. vol. XII, p. 263.

²⁷ Cfr. Uwe Baur, *op. cit.*, p. 50; Ursula Arese Isselstein, *op. cit.*, p. 27.

di quella particolare forma di ipocondria che è la « Selbstsucht », il narcisismo. È qui che l'analisi formale della ballata si aggancia all'analisi contenutistica: gli elementi messi in rilievo all'inizio del saggio, *le risposdenze, le ripetizioni, i rispecchiamenti, il chiasmo servono tutti a creare, a livello formale-linguistico, il cerchio magico in cui si rinchiude e scompare, cioè muore per il consorzio umano, il narcisista.*

Curiosamente la mia interpretazione trova conferma in quella che io vedo come ricezione-rielaborazione della ballata goethiana, nel racconto *Das Marmorbild* di Eichendorff: il pericolo cui va incontro il cavaliere Florio non è tanto quello del Venusberg di Tannhäuser, vale a dire l'eros pagano e disinibito, quanto una seduzione più sottile, quella del mondo dell'immaginazione, di uno spazio magico che gli rimanda solo la propria immagine riflessa e gli preclude la conoscenza della realtà. Sin dall'inizio Florio vive in un mondo fantastico, e in un sogno vede se stesso in una barca, in una situazione che richiama molto da vicino quella del pescatore di Goethe: « Leise schlügen die Wellen an das Schiff, Sirenen tauchten aus dem Wasser, die alle aussahen, wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze vom vorigen Abend. Sie sang so wunderbar, traurig und ohne Ende, als müsse er vor Wehmut untergehen. Das Schiff neigte sich unmerklich und sank langsam immer tiefer und tiefer »²⁸. La fantasia del giovane vivifica la statua di Venere che si trova, si faccia attenzione, in mezzo ad uno stagno, in uno specchio d'acqua nel quale « einige Schwäne beschrieben still ihre einförmige Kreise »²⁹. Sono lo specchio, il cerchio, non l'eros, a creare l'incanto. Venere stessa appare « verzaubert » nell'ammirare la propria immagine riflessa nell'acqua dove si accendono da insondabili profondità le stelle. Bianca, la fanciulla incoronata di fiori, che Florio aveva conosciuto, si trasforma anch'essa in un'immagine eterea, nel riflesso, nel doppio

²⁸ Joseph von Eichendorff, *Werke*, München 1966, p. 1156.

²⁹ *Ivi*, p. 1158.

della dea greca. Alle pareti del palazzo di Venere gli arazzi sembrano specchi che rimandano l'immagine della dea e di Florio, di Florio che dà vita alle proiezioni della propria fantasia, alle immagini dell'infanzia, di un mondo che non si è sviluppato, ma si è anzi chiuso nel cerchio magico del narcisismo.

Non convince il tentativo di soluzione dato da Eichen-dorff là dove contrappone alle voci e alle immagini del narcisismo infantile le voci ugualmente infantili della fede cristiana. La vera liberazione avviene invece con l'abbandono dell'eccitata immaginazione e con l'aprire gli occhi alla realtà, ad una bellezza terrena che è fatta di cose umili ma tangibili come la capanna del contadino, di gesti banali ma spontanei come lo stiracchiarsi della contadinella all'aria fresca del mattino; avviene quando il narciso cessa di ammirare le proprie proiezioni e i propri rispecchiamenti ed avverte l'esistenza di cose ed individualità oggettive e autonome. Che cosa aveva consigliato, alcuni decenni prima, Goethe a Plessing? « [...] man werde sich aus einem schmerzlichen, selbstquälerischen, düsteren Seelenzustande nur durch Naturbeschauung und herzliche Teilnahme an der äußeren Welt retten und befreien. Schon die allge-meinste Bekanntschaft mit der Natur, gleichviel von welcher Seite, ein tätiges Eingreifen [...] ziehe uns von uns selbst ab; die Richtung geistiger Kräfte auf wirkliche, wahrhafte Erscheinungen gebe nach und nach das größte Behagen, Klarheit und Belehrung »³⁰.

Nella ballata *Der Fischer* non è però la voce della ragione, ma il canto della ninfa che induce l'uomo a guardare la natura, a vederne le bellezze. Evidentemente le parole di Goethe a Plessing e quelle della ninfa al pescatore, apparentemente simili, hanno intendimenti diversi. La « Bekanntschaft » di Goethe, il « tätiges Eingreifen » presuppongono l'oggettivazione della natura; l'accusa della ninfa è rivolta proprio a chi era intervenuto sulla natura, può essere interpretata come la voce stürmeriana (o pre-

³⁰ Cfr. *Campagne in Frankreich*, cit., p. 331.

romantica) che lamenta il venir meno dell'identificazione di io e natura. Ora tale identificazione è strettamente collegata con il narcisismo, con la « Selbstsucht ».

Già nella costruzione roussoiana l'uomo-natura è un isolato che vive in armonia con il tutto perché mancano le occasioni sociali di conflitto; il Prometeo goethiano si identifica con il divino che pervade la natura e crea, si badi, a sua immagine e somiglianza, una umanità in cui riconoscersi e rispecchiarsi; Werther, che si immerge nella natura sino a sentirne i palpiti più nascosti, riconosce che « meines Lebens einzige Wonne » è data dalla « heilige, belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf »³¹; il masnadiere Karl Moor, altro uomo-natura che rifiuta le convenzioni per seguire i propri istinti, getta in faccia al destino l'affermazione della propria prometeica capacità di comunicare con degli specchi: « Außendinge sind nur der Anstrich des Mannes. Ich bin mein Himmel und meine Hölle. Wenn du mir irgend einen eingeäscherten Weltkreis allein ließest [...] ich würde dann die schweigende Öde mit meinen Phantasien bevölkern »³².

L'uomo-natura vive in consonanza con lo spirito pan-teistico-vitalistico, con l'*Erdgeist*. Nel momento del « Ver-selbsten » la realtà si concentra nell'io; nel momento della « Entselbstigung » l'io si riconosce nel tutto. « Umfangend umfassen! », si dice con caratteristica formulazione speculare e circolare nel *Ganymed*. Ganimede si riconosce narcisisticamente nella natura, cancella, nello slancio erotico-autoerotico, i confini degli esseri, diventa funzione del tutto, il tutto d'altra parte si fa funzione del soggetto senziente.

Per comprendere come mai l'identificazione io-natura abbia rappresentato un problema per il Goethe weimariano, penso convenga analizzare brevemente il personaggio stürmeriano in cui tale identificazione si manifesta nel modo più compiuto e, dall'ottica del poeta maturo, distruttivo: Werther, ancora una volta.

³¹ Lettera del 3 novembre.

³² Cfr. *Die Räuber*, atto quarto, scena quinta.

Il cuore di Werther pulsa in sintonia con la natura e, come la natura ha le sue stagioni, così anche l'animo del protagonista attraversa le stagioni della felicità produttiva per inaridirsi nel gelo dell'inverno. Non è, ovviamente, un caso che Werther incontri Lotte in primavera e che si uccida in inverno, la vigilia di Natale. Ma la vigilia prelude ad una nascita, ad una rinascita: la natura si riscuote, Werther ritorna nel ciclo delle stagioni, nel ciclo della natura che muore per rinnovarsi. È questa l'interpretazione roussoiana-stürmeriana del panteismo spinoziano³³: l'uomo fa parte della natura divina e manifesta in modo tanto più puro la sua naturalità quanto più si tiene lontano dalle artificiali leggi della società e della civilizzazione. Solo chi segue l'*Erdgeist* in tutte le sue pulsioni, creatrici o distruttrive, vive in consonanza con le eterne sacre leggi cosmiche.

Se Werther scrive: « Auch halt ich mein Herzgen wie ein krankes Kind, all sein Wille wird ihm gestattet »³⁴, « Ich lache über mein eigen Herz — und thu ihm seinen Willen »³⁵, la limitazione « krank », « lache » dobbiamo intenderla rivolta all'amico corrispondente; in realtà Werther cede ben volentieri al cuore perché, come dice altrove, « der Mensch ist Mensch, und das bißgen Verstand das einer haben mag, kommt wenig oder nicht in Anschlag, wenn Leidenschaft wüthet »³⁶. La passione è l'elemento naturale dell'uomo; l'uomo passionale è vitale, non si lascia imprigionare da regole, è « unbrauchbar »³⁷ per l'organizzazione sociale, soprattutto per i fini del potere politico.

La lunga, centrale lettera del 12 agosto chiarisce gli intendimenti del romanzo, dà uno spaccato delle idee più convinte e radicate in Werther. La natura non conosce il

³³ Cfr. Martin Bollacher, *Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*, Tübingen 1969.

³⁴ Lettera del 13 maggio.

³⁵ Lettera del 18 giugno.

³⁶ Lettera del 12 agosto.

³⁷ Per questo concetto cfr. la parte finale della lettera del 26 maggio.

bene e il male, la saggezza e l'esperienza, la pazienza e il rispetto: « Daß ihr Menschen, rief ich aus, um von einer Sache zu reden, gleich sprechen müßt: Das ist thörig, das ist klug, das ist gut, das ist böß! [...] Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn! [...] Wie man alle ausserordentliche Menschen, die etwas grosses, etwas unmöglich scheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreiben mußte ». Schiller deve aver avuto queste parole nell'orecchio quando fa dire al suo masnadiere: « Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus »³⁸. L'uomo d'eccezione, l'eroe, il genio, ma anche l'uomo passionale, l'uomo libero che non si cura delle regole di comportamento, dell'etichetta, del decoro, ascolta il cuore, cioè la natura in se stesso, si adegua alle leggi eterne e vitali, non si piega a quelle aride e devitalizzanti della società³⁹. In questa visione la morte non si oppone alla vita, ma ne è il complemento perché la natura può rinnovarsi solo nel ciclo, nell'alternanza di aggregazioni e disgregazione, là dove le monadi abbandonano il corpo consunto per costituirne uno nuovo. Il suicidio fa parte del sistema natura, non è una soluzione di comodo o di debolezza, ma anzi, come ribadirà Schopenhauer, un atto vitale, un taglio del nodo gordiano che permette alle forze di rifluire dopo un ingorgo caotico.

Il *Werther* non è un romanzo « antiwertheriano », ma

³⁸ *Die Räuber*, atto primo, scena seconda.

³⁹ Le leggi della natura sono assolute, valgono per lo spirito e il corpo. Per Werther è assurdo incolpare la povera ragazza che si uccide perché abbandonata da colui nel quale aveva posto tutta se stessa (in cui si era rispecchiata), così come è assurdo incolpare chi muore per cause naturali: « Der Thor! stirbt am Fieber! ». Werther sembra seguire qui un ragionamento che Spinoza ripete più volte nelle sue opere e che cito, per la sua chiarezza e concisione, dal *Trattato politico*: « L'esperienza ci fa anche troppo consapevoli che l'aver una mente sana non è in nostro potere più che l'aver un corpo sano ». (cito dalla trad. di Dino Formaggio, Torino 1950, p. 77).

l'esaltazione del wertherismo, del vitalismo passionale. È vero, Werther scrive anche: « O ein bißgen leichteres Blut würde mich zum glücklichsten Menschen unter der Sonne machen », e aggiunge: « Gedult! Gedult! Es wird besser werden »⁴⁰; ma qui ripete ironicamente i suggerimenti degli amici. Come suo fratello in ispirito, Faust, anche Werther non può e non vuole rinunciare all'elemento che forma il suo stesso carattere, non può non maledire la pazienza 'filistea'.

Per un momento Werther aspira alla pace dell'inconsapevolezza, alla dolcezza ebete del folle che ricorda gli anni trascorsi in manicomio; curiosamente la metafora è la stessa che verrà usata dall'ondina nel sedurre il pescatore: « [...] da war mir's so wohl, so lustig, so leicht wie ein Fisch im Wasser! »⁴¹ — questa è una parentesi, un momento di debolezza, un cedimento. Lo spirito di Werther è solito slanciarsi agli estremi, non si sofferma nella mediocrità, nell'accettazione passiva. Palpita con la natura, con l'esplosione della primavera, con le tempeste invernali, con il « Regen und Sonnenschein »⁴². Se questa consonanza sia da intendersi come comunione o tentata unione con la madre, come vuole Giorgio Manacorda, tralascio di analizzare; sono scettico nei confronti della chiave universale freudiana e comunque non riesco a convincermi che il suicidio di Werther debba essere interpretato come « punizione per aver desiderato di prendere il posto del padre »⁴³.

Werther non si oppone, non ha nulla da opporre alle forze della natura perché si sente ad esse partecipe. Nell'inno *Das Göttliche* (1783) alla descrizione della natura insensibile fa immediatamente seguito la sottolineatura dell'orgoglio dell'uomo che alle ferree leggi cosmiche contrappone il sia pur piccolo ambito della propria legge morale. Il destino

⁴⁰ Lettera del 20 ottobre.

⁴¹ Lettera del 30 novembre.

⁴² Lettera del 3 novembre.

⁴³ Cfr. Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il « Werther »*, Foscolo e Leopardi, Firenze 1973, p. 54.

dell'uomo per Werther è il seguente: « Wenn er in Freude sich aufschwingt, oder im Leiden versinkt, wird er nicht in beyden eben da aufgehalten, eben da wieder zu dem stumpfen kalten Bewußtseyn zurück gebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verliehren sehnte »⁴⁴. « Fülle des Unendlichen » sono dunque sia la gioia sia il dolore, è il movimento che tiene vivi gli istinti e dà la sensazione della pienezza vitale. La rinuncia, la coscienza dei limiti sono sì iscritte nell'animo umano, ma il genio, l'eroe vi si ribellano, lottano contro l'entropia per il mantenimento delle opposizioni vitali-dialettiche, siano esse anche quelle estreme di vita e di morte. « O Wilhelm, wie gern hätt ich all mein Menschseyn drum gegeben, mit jenem Sturmwinde die Wolken zu zerreißen, die Fluthen zu fassen. Ha! Und wird nicht vielleicht dem Eingekerkerten einmal diese Wonne zu Theil! »⁴⁵ Nella tempesta il viandante sperimenta l'esaltazione panica dell'identificazione con il divino, con la « sturmatmende Gottheit »⁴⁶; la tempesta sconvolge gli elementi, distrugge e rivitalizza; la morte non è eliminabile dalla vita se la vita deve essere degna d'essere vissuta e non quella della vecchietta « das ihr Holz an Zäunen stoppelt, und ihr Brod an den Thüren, um ihr hinsterbendes freudloses Daseyn noch einen Augenblick zu verlängern und zu erleichtern »⁴⁷.

Non si può negare che in Werther vi siano tracce di quella malattia settecentesca, ipocondria o malinconia, che

⁴⁴ Lettera del 6 dicembre.

⁴⁵ Lettera dell'8 dicembre.

⁴⁶ *Wandrer's Sturmlied* (1772), v. 91.

⁴⁷ Lettera dell'8 dicembre. La morte di Werther non è certo da intendersi come un contributo al progresso dell'umanità. Ma non credo accettabile neppure « la verità opposta », che « Werther arriva al suicidio per coerente pessimismo, perché sente che non c'è nulla da fare per modificare le inique [?] leggi della natura e della società » (Giorgio Manacorda, *op. cit.*, p. 171), né scorgo « la caduta dell'ottimismo spinoziano a tutto favore di un pessimismo di probabile origine rousseauiana » (*ivi*, p. 179). La visione che Werther ha della vita è senza dubbio tragica, ma nel senso dello scontro vitalistico di forze che paradossalmente mantengono l'energia mediante la reciproca distruzione.

Gert Mattenklott vede sempre accoppiata alle esaltazioni vitalistiche degli Stürmer. Per il Mattenklott addirittura « die Widerstände gegen den programmatisch vertretenen Vitalismus wären dann nicht sofort in der rauhen Wirklichkeit der absolutistisch regierten deutschen Staaten zu suchen, die sich gegen seine Realisierung sperrten, sondern in der Schwermut, die — als sein konstituierendes Moment — dem vitalen Protest stets schon zugrunde lag »⁴⁸. Come il Manacorda, anche il Mattenklott ha ragione a polemizzare contro chi vuol vedere nello *Sturm und Drang* la volontà « weiteste Kreise seelisch zu aktivieren », « gesellschaftspolitisch zu mobilisieren » (Heinz Stolpe), e scorgere nell'individuo geniale « den positiven Helden dieser Periode, dessen Handeln durch die Verbindung mit dem Volk bestimmt wird » (Edith Braemer). Perché lo *Sturm und Drang* non crede, come credeva l'illuminismo, al progresso storico, ed è forse vero che per esso « die konkrete Geschichte (ist) nicht mehr als die ausweglose Flucht vor ihrem eigenen Gesetz: ihrer natürlichen Bestimmung; historische Vorgänge sind modi von solchen der Natur »⁴⁹. L'equiparazione di storia e natura non significa però sempre o necessariamente una caduta nella tristezza della malinconia, in un dantoniano (intendo il Danton di Büchner) disgusto per la ripetitività e la noia. La natura stürmeriana, quella goethiana in particolare, è un attributo della sostanza divina e il divino non riempie certo l'animo di rassegnazione. A parte che — come mostra Hans-Jürgen Schings — accanto alla deformazione malinconica esiste anche « l'entusiasmo nobile », il sublime entusiasmo faustiano che non si piega e chiude in se stesso, ma tenta di rompere le catene della consuetudine⁵⁰.

⁴⁸ Gert Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968, p. 47.

⁴⁹ *Ivi*, p. 119.

⁵⁰ Cfr. Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, soprattutto pp. 217-223. Cfr. anche la recensione di Hans Joachim Schrimpf, in « Poetica »

Si può dire invece che il panteismo spinoziano e poi quello del giovane Goethe siano, come aveva affermato Jacobi, una forma moderna di nichilismo⁵¹. Nella misura in cui Werther è panteista, rifiuta i valori delle convenzioni e della tradizione, la divisione in classi, il matrimonio, il lavoro e le regole sociali; rifiuta persino di accettare che l'omicidio o il suicidio vengano bollati come infamanti. Nella sua ottica panteistica non esiste il bene e il male, o meglio il bene coincide con la volontà di potenza, in termini spinoziani: « Il diritto di tutta la natura e di ciascun individuo arriva là dove arriva la sua potenza »⁵². Là dove

1979, Heft 3-4, pp. 490-503. Il romanzo di Moritz Anton Reiser (1785-90) e le prime annate del *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793) si trovano fuori del movimento stürmeriano; la volontà di analisi clinica, l'atteggiamento dell'autore nei confronti del suo personaggio simile a quello di uno psicoterapeuta davanti al suo paziente sono paralleli all'operazione di distacco, compiuta da Goethe, dal wertherismo e dalla *Schwärmerei* dei suoi compagni di strada.

⁵¹ Cfr. *Problemi del nichilismo*, a cura di Claudio Magris e Wolfgang Kaempfer, Milano 1981. Già prima di Jacobi, Christian Wolff aveva scritto, nella parte conclusiva della sua confutazione di Spinoza: « Die Spinozisterei ist [...] noch schädlicher, als die Gottesläugnung » non solo perché nega un Dio « mit der höchsten Weisheit und größten Freiheit des Willens begabt » ma soprattutto perché elimina la religione intesa nel senso di « göttliche Verbindlichkeit, gewisse Handlungen zu tun, andere aber zu unterlassen » (cit. da *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*, hrsg. und mit einer historisch-kritischen Einleitung versehen von Heinrich Scholz, Berlin 1916, p. LVIII). Il concetto di Dio è qui, più chiaramente forse che in altri scritti dell'illuminismo tedesco, strettamente connesso con la virtù borghese. Spinoza è considerato pericoloso, più pericoloso dell'ateismo, del libertinismo aristocratico, perché potrebbe diffondersi nella borghesia e minare le sue sicurezze etiche, i capisaldi del lavoro e della proprietà privata. Il giovane Goethe, che si colloca all'opposizione nei confronti delle virtù borghesi, non poteva trovare alleato migliore di Spinoza, almeno così com'era recepito nel '700; nella sua 'sacrilega' volontà di capovolgimento dei valori egli abbraccia il Dio-natura e pone come virtù l'istinto, come diritto esclusivamente quello di natura distruggendo in un sol colpo il libero arbitrio, la distinzione etica di bene e male e l'eudemonismo settecentesco.

⁵² B. Spinoza, *Trattato politico*, cit., p. 76.

l'Essere coincide con la natura, l'uno con il tutto, tutto è investito da valore assoluto, ma nulla ha più un valore particolare che differenza e gerarchizza. L'individuo si riconosce nella sua volontà di potenza che lo esalta dal momento che essa coincide con il tutto. Per questo la volontà di potenza può identificarsi con il narcisismo, perché, nella sua assolutizzazione, trova appagamento solo in se stessa.

Che la volontà di potenza di Werther venga frenata da altre volontà, di individui o istituzioni, non sminuisce la sua tensione; il suicidio non è un ripiegamento ma il mezzo estremo di cui si serve la volontà di potenza per affermarsi, per strappare, ad esempio, Lotte a se stessa e ad Albert e legarla definitivamente, nel ricordo struggente o con il senso di colpa, all'amante. Un personaggio masochistico come il Läufer di Lenz cerca di sfuggire al « verhängnisvollen Naturkreislauf »⁵³ attraverso l'autocastrazione. Il suicidio di Werther non è neppure avvicabile al gesto disperato di Läufer; anzi, se Läufer, distruggendo la propria virilità, si fa strumento « brauchbar » di una società repressiva, Werther si nega, proprio con il suicidio, a tale utilizzazione, non vuole rinunciare alla vitalità della natura in cambio d'una vita da servo. La morte lo conduce nel « Naturkreislauf » e quindi nel circuito divino della vita universale.

La passionalità, l'estremismo, il vitalismo di Werther vanno a braccetto con la sua « Unbrauchbarkeit », se si vuole con il suo ribellismo sociale e politico, con quello che è stato definito il suo spirito rivoluzionario, che io preferirei chiamare anarchico. A me pare sia difficile capire la novità del linguaggio del *Werther*, di quello che oggi si chiama 'messaggio', se non si proietta il romanzo goethiano sullo sfondo dei romanzi illuministi tedeschi, in particolare del capolavoro del genere, la *Geschichte des Agathon* (1766-67) di Wieland. Il *Werther*, sia detto in assoluta sintesi, appare come la negazione dell'*Agathon*, la negazione del concetto di educazione o formazione (*Bil-*

⁵³ Cfr. Gert Mattenklott, *op. cit.*, p. 158.

dungsroman), la negazione soprattutto del valore centrale dell'universo wielandiano ed illuministico (concesse pure la sovrana ironia e le strizzatine d'occhio del vecchio satiro): la *Tugend*. Tale parola si spreca nell'opera di Wieland ma credo che il suo significato traspia nel modo più evidente in un punto chiave del romanzo, là dove Agathon fa un primo bilancio della sua vita: « Was wollte er denn nun antworten, da er sich selbst anklagen mußte, eine so lange Zeit, ohne irgend eine lobenswürdige Tat, verloren für seinen Geist, verloren für die Tugend, verloren für sein eigenes und das allgemeine Beste, in untätigem Müßiggang, und, was noch schlimmer war, in der verächtlichen Bestrebung den wollüstigen Geschmack einer Danae zu belustigen [...] unrühmlich verschwendet zu haben? »⁵⁴ La virtù si contrappone anzitutto all'ozio e quindi alla lussuria, al piacere individuale, in nome del bene collettivo. A Taranto, dove Agathon trova realizzata una repubblica ideale sotto la guida del saggio Archytas, la popolazione è formata da « Fabrikanten und Handelsleute », « einfältig von Sitten, emsig, arbeitsam, regelmäßig, Feinde der Pracht und Verschwendung »⁵⁵. Il « Geist der Emsigkeit » viene sottolineato più volte; Archytas è un grande lavoratore che « hatte niemals weder eine glühende Einbildungskraft noch heftige Leidenschaften gehabt »⁵⁶ e che proprio per questo era potuto diventare d'esempio al suo popolo. I piaceri individuali, il lusso⁵⁷, l'ozio, le passioni son dipinti come vizi aristocratici che la borghesia, alla quale Wieland si indirizzava, doveva respingere nel nome della laboriosità e del bene generale⁵⁸. La parola tirannica *Tugend* appare

⁵⁴ Christoph Martin Wieland, *Geschichte des Agathon*, in C.M.W., *Werke*, 1. Band, München 1964, p. 658.

⁵⁵ *Ivi*, p. 833.

⁵⁶ *Ivi*, p. 837.

⁵⁷ Cfr. Christian Garve, *Über die Moden*, in *Popularphilosophische Schriften über literarische und gesellschaftliche Gegenstände*, im Faksimiledruck hrsg. von Kurt Wölfel, 1. Band, pp. 381-558.

⁵⁸ Per mostrare quanto tali temi fossero patrimonio comune dell'illuminismo tedesco, citerò qui qualche passo dai *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1759-1765). Nel *Beschluß* della lettera

la frusta che, nella fase di consolidamento del potere economico, induce alla produzione, all'impegno sociale, al sacrificio dell'individuo in nome dell'ideale dell'umanità, anche se poi tale ideale si identifica con quello della classe emergente.

Orbene, Werther non è « emsig, arbeitsam, regelmäßig », ha « glühende Einbildungskraft » e « heftige Leidenschaften », è un dilettante (anche nel vero senso della parola, di chi fa le proprie cose con diletto), è inattivo tanto da attirarsi più volte i rimproveri della madre e dell'amico Wilhelm⁵⁹. Dal punto di vista borghese Werther è un aristocratico, un nemico di classe, anche se poi l'aristocrazia lo

n. 179 si dice: « Eine Handlung die nur die einzelne Absicht zum Nachtheil der gemeinschaftlichen beförderte, würde *lasterhaft seyn* ». Nella lettera n. 252 si invitano pressantemente gli scrittori a rivolgersi ad un pubblico borghese: « *Für den Bürger! Für den Bürger!* würde ich jedem prosaischen Schriftsteller zurufen [...]. Und was soll denn der Bürger lernen? [...] Doch könnten wir folgendes thun, deucht mir: die Pflichten, die Gesinnungen, welche für jede Gesellschaft gehören, bekannt machen und einschärfen »; uno dei doveri principali è il lavoro, perché « *der Müßiggang hat die guten Leute arm gemacht* ». Nella lettera n. 321 si analizza la costituzione di Licurgo a torto esaltata per la sua volontà di creare l'uguaglianza tra gli Spartani perché tale uguaglianza è basata sui due principi antiborghesi del « *Nichts thun und nichts haben* ». Alla polemica contro Licurgo si affianca quella molto più attuale contro Rousseau, perché, secondo l'autore, « *Rousseaus Erziehung soll die spartanische seyn* »; il Contratto Sociale prevede un'uguaglianza che mortifica il lavoro e il progresso: « *Die Ausschließung der Arbeit ist auch der wahre Grund von der Ausschließung der Wissenschaften und aller damit näher verbundenen Künste* ».

⁵⁹ Per non parlare delle accuse che gli vengono rivolte da quasi tutti i *pamphlets* a cominciare dal più famoso, quello di Nicolai: *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes*: « Er hatte, seit er an der Mutter Brust lag, die Wohltaten der Gesellschaft genossen, und war ihr dagegen Pflichten schuldig. Sich ihnen entziehen war Undank und Laster; sie ausüben, würde Tugend und Beruhigung gewesen seyn ». Cfr. Klaus Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert. Anhang: Vier Wertherschriften aus dem Jahre 1775 in Faksimile*, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970, pp. 18-19. Cfr. anche il cap. *Verweigerung*, pp. 30-52.

snobba. Se vogliamo considerarlo un rivoluzionario, dobbiamo giudicarlo tale su opposti fronti, quello della nobiltà e quello della borghesia⁶⁰; egli respinge la convenzionalità aristocratica e la virtù borghese, rifiuta la duplice repressione dell'etichetta e della laboriosità, del potere politico e del terrorismo morale; si attiene agli istinti, scopre la divina naturalità delle passioni, si identifica con la natura in tutte le sue manifestazioni, esce dal consorzio umano, là almeno dove è diventato istituzione, non rispetta le leggi della comunità civile perché la repressione non è conforme a natura e la natura sola manifesta il divino.

Sulla scorta di un grande saggio di Ladislao Mittner⁶¹, si ripete spesso che il *Werther* è un romanzo antiwertheriano. Che Goethe non vada confuso con il suo personaggio (ma, si badi, neppure con l'editore-commentatore delle lettere) è cosa tanto evidente che non vale la pena soffermarvisi. Che il *Werther* vada letto in senso vitalistico (come d'altronde l'*Urfaust* e molta parte della produzione del giovane Goethe), e quindi antivirtuoso e antimoralistico, mi pare ugualmente fuori dubbio. Non si capirebbe altrimenti come mai il Goethe maturo non tralasci occasione per prendere le distanze, magari con una volontà autopunitiva e con la consapevolezza della dolorosità della rinuncia, dagli ideali wertheriani. Si leggano le parole con le quali l'editore dà un giudizio sulla vita e la morte di Werther: « *Daher überließ er sich ganz der wunderbaren Empfind- und Denkart [...] und einer endlosen Leidenschaft, worüber noch endlich alles, was thätige Kraft an ihm war, verlöschen mußte. Das ewige einerley eines traurigen Umgangs...* ». Non sembrano queste le espressioni di un 'filisteo', di chi vuol trarre un insegnamento morale dalle disgrazie altrui, di chi stravolge (« wunder-

⁶⁰ Cfr. il cap. *La crisi sociale nel « Werther »* nel volume di Marino Freschi, *Il « Werther » e la crisi dello Sturm und Drang*, Roma 1972.

⁶¹ Ladislao Mittner, *Il « Werther », romanzo antiwertheriano*, in L. M., *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, pp. 44-90.

bar » usato nel significato di eccentrico, « endlos » nel senso di passione totale ed assoluta che impedisce il lavoro, l'impegno civile; « das ewige einerley » vuol far trasparire la noia e l'ottusità di una situazione soltanto privata), perché ne è estraneo, la personalità di Werther. Questo editore, più che un freddo cronista, sembra un pastore che tiene la sua predica⁶². Goethe se ne serve da artista per oggettivare la materia narrativa, per creare uno stacco dal suo io narratore, se vogliamo per non lasciarsi travolgere dalla tempesta delle passioni, ma se ne serve anche per sottolineare la solitudine di Werther in un mondo ostile ai suoi ideali⁶³.

Mi sono soffermato forse più del dovuto sul tema della natura divina, dell'identificazione di soggetto ed oggetto poiché soltanto la conoscenza approfondita dei caratteri

⁶² Secondo Klaus Scherpe (*op. cit.*, p. 27) per i critici settecenteschi « da der Roman in sich keine Orientierungshilfe bot, die Werthers Betragen als gesellschaftliches Fehlverhalten kenntlich machte, war zu befürchten, daß die unbefangenen Leser dem Drang zur Identifizierung mit Werthers Leiden keinen Widerstand entgegensezten ». Come è noto, lo stesso Lessing scrisse in una lettera (26 ottobre 1774): « Ein Paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abentheuerlichen Charakter gekommen [...] ».

⁶³ Nell'edizione del 1787 Goethe ha rimaneggiato soprattutto la parte finale del romanzo e in particolare il *Bericht* dell'editore (Cfr. l'introduzione di Maria Fancelli al *Werther*, prima stesura, Milano 1979, pp. IX-LV). Non direi però che Goethe si sforzi di condannare, dall'alto delle nuove esperienze, l'eroe della sua giovinezza. Non da Werther soltanto egli prende le distanze, ma da tutti i personaggi, anche da Albert e Lotte, soprattutto da Lotte la quale, pur nella sua amabilità, non appare più soltanto vittima, ma a pieno titolo partecipe del mondo di Werther, visto che « ihr heimliches Verlangen sei, ihn für sich zu behalten » A.A., vol. IV, p. 491); ciò condiziona i rapporti coniugali e li porta ad una freddezza che impedisce di aiutare l'amico in pericolo: « Wäre Liebe und Nachsicht wechselweise unter ihnen lebendig worden und hätte ihre Herzen aufgeschlossen, vielleicht wäre unser Freund noch zu retten gewesen » (p. 504). Il mutato atteggiamento di Goethe si manifesta non tanto nella condanna, quanto piuttosto nella volontà di aiutare (si vedano i suoi rapporti personali con Plessing e con Krafft) gli afflitti dal wertherismo che ora è diagnosticato come malattia pericolosa.

precipui dello *Sturm und Drang* può far capire il significato della svolta compiuta da Goethe nei suoi primi anni del soggiorno a Weimar. Perché, secondo me, non è possibile affermare che Goethe nel *Fischer* dà voce alla « Sehnsucht nach "Gesundung" » e che « dem *Lied vom Fischer* haftet somit ein eskapistischer Zug in das gesellschaftsfreie Allgemeine an »?⁶⁴ E non conviene servirsi del concetto di numinoso nel suo duplice aspetto di terribilità e irresistibile fascino? Ma semplicemente per il fatto che Goethe è ora impegnato a respingere la fascinosa della natura, dell'immaginazione narcisistica, dell'escapismo, è impegnato a correggere o a rinnegare una parte essenziale delle proprie esperienze giovanili. L'inno *Harzreise im Winter* dà delle indicazioni precise a questo proposito: in esso troviamo la negazione dei due elementi 'wertheriani' che abbiamo studiato, il narcisismo e l'assimilazione di io e natura. All'episodio di Plessing, che si consuma « in ungnügender Selbstsucht », vengono contrapposti da un lato gli allegri cacciatori che, si badi, considerano la caccia non come un divertimento aristocratico ma (per quel tempo forse eccezionalmente, ma proprio per questo ancora più importante è il riferimento voluto da Goethe) come un servizio sociale a favore dei contadini, dall'altro il poeta viandante, con il quale viene ripreso il topos stürmeriano per contraddirlo. Se di Plessing si dice infatti: « Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad / ... / Die Öde verschlingt ihn », — la via dell'identificazione con la natura porta in un vicolo cieco — l'itinerario del poeta viene descritto come una faticosa salita che lo porta sulla vetta del Brocken, dalla quale può dominare la natura. La dominazione ha un duplice significato: dominazione con lo studio scientifico che permette di oggettivare ciò che per secoli è stato circondato da leggende e superstizioni (« Geisterreihen »); il Brocken è sì « geheimnisvoll », ma è anche « offenbar », è ancora « unerforscht », ma proprio per questo può venire finalmente sondato. Lo studio non è poi fine a se stesso ma va accop-

⁶⁴ Cfr. Uwe Baur, *op. cit.*, p. 53.

piato con la funzione pratica; esso rende la natura utilizzabile per l'uomo. Questo tema della « *Brauchbarkeit* », visto nel *Werther* in termini assolutamente negativi, viene nella *Harzreise im Winter* appena sfiorato — le vene d'acqua o di metallo⁶⁵ del Brocken si pongono al servizio dell'uomo — sta invece al centro dell'importante lirica a programma *Ilmenau* (1783), dove Goethe, alle preoccupazioni per le scorie stürmeriane, per le passioni individualistiche in cui vede ancora dibattersi il principe Carl August, oppone la visione di un popolo felice che vive nel benessere e nell'ordine, un popolo non più natura, che della natura anzi si serve per fini sociali:

Ich sehe hier [.]
]
 Ein ruhig Volk in stillem Fleiße
 Benutzen, was Natur an Gaben ihm gegönnt. (vv. 166-169)

Qualche tempo dopo il viaggio invernale nello Harz, Goethe fece un viaggio pure invernale sulle montagne della Svizzera (ottobre-novembre 1779); ancora una volta Goethe sembra voler affrontare, tra picchi, gole e ghiacciai eterni, la natura per dimostrare a se stesso di aver superato ogni timore reverenziale e di non aver paura del suo fascino, di quel numinoso a cui cede invece il pescatore della ballata. Sin dall'inizio Goethe parla del sublime in termini quasi kantiani, ne parla cioè come di un sentimento che risveglia, nei confronti della natura, le forze dell'animo umano: « Das Erhabene gibt der Seele die schöne Ruhe, sie wird ganz dadurch ausgefüllt, fühlt sich so groß als sie sein kann »⁶⁶. È indicativo che subito dopo aggiunga: « Mein Auge und meine Seele konnten die Gegenstände fassen », specificando con ciò antiwertherianamente la funzione del sublime che è quella di differenziare, non di unificare uomo e natura. Non è che il divino e la natura

⁶⁵ Vedi le puntualizzazioni di Giuliano Baioni nelle note agli *Inni* di Goethe, Torino 1967, p. 121.

⁶⁶ *Briefe aus der Schweiz 1779*, A.A., vol. XII, p. 10.

si siano separati e che venga rinnegato lo spinozismo stürmeriano: Goethe non tratterà mai una cesura 'kantiana' tra spirito e natura — direi piuttosto che l'approssimativo spinozismo stürmeriano che faceva coincidere passione e conoscenza lascia il posto ad uno spinozismo più maturo e meditato che abbandona il misticismo vitalistico e si affida alle idee chiare e distinte, vale a dire allo studio e all'esperimento. Spinoza aveva scritto: « Poiché la potenza della Natura non è altro se non la stessa potenza di Dio, è certo che noi in tanto non intendiamo la potenza divina, in quanto ignoriamo le cause naturali »⁶⁷ e, altrove, « Quanto più intendiamo le cose singole, tanto più intendiamo Dio »⁶⁸. Già nei *Briefe aus der Schweiz* Goethe dice chiaramente: « Man gibt da gern jede Prä-tension ans Unendliche auf, da man nicht einmal mit dem Endlichen im Anschauen und Gedanken fertig werden kann »⁶⁹, espressione che preannuncia la presa di posizione polemica, qualche anno più tardi, contro il continuatore filosofico dello *Sturm und Drang* e teorizzatore del salto mortale mistico, Jacobi, alla cui fede in una conoscenza irrazionale Goethe oppone il duro lavoro di ricerca: « Vergieb mir daß ich so gerne schweige wenn von einem göttlichen Wesen die Rede ist, das ich nur in und aus den rebus singularibus erkenne, zu deren nähern und tiefern Betrachtung niemand mehr aufmuntern kann als Spinoza selbst, obgleich vor seinem Blicke alle einzelne Dinge zu verschwinden scheinen »⁷⁰.

⁶⁷ B. Spinoza, *Trattato teologico-politico*, trad. e commentato da Antonio Droetto e Emilia Giancotti Boscherini, Torino 1972, p. 33.

⁶⁸ B. Spinoza, *Etica, dimostrata secondo l'ordine geometrico*, trad. di Sossio Giametta, Torino 1959, p. 315.

⁶⁹ J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ Lettera a Jacobi del 9 giugno 1785. Nella stessa lettera Goethe scrive, poco oltre: « Hier bin ich auf und unter Bergen, suche das Göttliche in herbis et lapidibus ». Si veda anche il motto che Goethe prepose alla *Hempelsche Ausgabe* delle sue opere: « Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, / Hat auch Religion, / Wer jene beiden nicht besitzt, / Der habe Religion ». Cfr. Friedrich Warnecke, *Goethe, Spinoza und Jacobi*, Weimar 1908. L'unica testimonianza che con-

Lo studio scientifico contribuisce a ridurre ciò che appare strano, avventuroso, metafisico nell'ambito del naturale, a ricondurre il mistero sotto le eterne leggi di natura. Nemmeno nei confronti dell'uomo Goethe si lascia frenare da una *pietas* religiosa e con la scoperta, nel 1784, dell'osso intermascellare, toglie ad alcuni scienziati del tempo uno degli argomenti per sostenere la posizione privilegiata dell'uomo nel creato. Ciò non significa, come sostiene Bräuning-Oktavio, che « Goethes Entwicklung verlief 1784 zum Tier hin; das beweisen schon die Worte Frau von Steins an Knebel vom 1. Mai 1784, daß wir erst Pflanzen und Tiere gewesen seien »⁷¹. A Goethe interessava

traddice quanto sto affermando è costituita dal frammento *Die Natur* scritto in verità da Tobler, ma ispirato, come si sostiene, da Goethe. Che Tobler abbia avuto un incontro con Goethe a Weimar nel 1781 è assodato, non è affatto assodato che cosa egli abbia recepito; o meglio ha recepito, io credo, un'idea stürmeriana della natura che Goethe allora non condivideva più. Con il frammento ci troviamo infatti su posizioni 'wertheriane': la morte e la vita vengono viste come interscambiabili, l'amore è descritto come la corona della natura, la quale si chiude in un cerchio narcisistico (« Sie liebet sich selber und haftet ewig [...] an sich selbst »), soprattutto uomo e natura vengono visti come coincidenti (« Ich sprach nicht von ihr. Nein, was wahr ist und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst »); manca un ambito umano-storico in cui si sviluppano delle leggi per opera della potenza della ragione e non della potenza degli istinti. Quindi, o il frammento è da intendersi come frammento, come la prima parte di un saggio non portato a termine, nella cui seconda parte si sarebbe mutata l'impostazione, oppure il Tobler ha selezionato le idee di Goethe e sviluppato solo ciò che interessava a lui, ma non più a Goethe. Sul problema cfr. Franz Schultz, *Der pseudogoethische Hymnus an die Natur*, in *Festschrift für Julius Petersen*, Leipzig 1938, pp. 79-100; Mark O. Kistler, *The Sources of the Goethe-Tobler Fragment « Die Natur »*, in « Monatshefte » 1954, pp. 383-389. Ambedue gli autori parlano di influssi shaftesburiani ed orfici e non prendono in considerazione il ben più importante apporto di Spinoza.

⁷¹ Cfr. Hermann Bräuning-Oktavio, *Vom Zwischenkieferknochen zur Idee des Typus. Goethe als Naturforscher in den Jahren 1780-1786*, Leipzig 1956, p. 16. Per l'opinione opposta, che io condivido,

dimostrare la semplicità e la coerenza delle leggi di natura e tagliare le radici iperuraniche che facevano dell'uomo un essere a cavallo di mondi eterogenei, ma non ragionava affatto in termini predarwiniani; anzi egli sosteneva, in parallelo con Herder⁷², che, sebbene l'uomo sia strettamente imparentato con gli animali, « die Übereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem was es ist, und der Mensch ist Mensch sogut durch die Gestalt und Natur seiner obern Kinnlade, als durch Gestalt und Natur des letzten Gliedes seiner kleinen Zehe Mensch »⁷³. In questa duplice visione di ferree leggi di natura (l'osso intermascellare è presente negli animali superiori, deve trovarsi quindi anche nell'uomo) e di differenziazione tra genere umano e animale Goethe è, a mio avviso, profondamente spinoziano. Ma su questo tema tornerò più avanti. Ora vorrei continuare il ragionamento sull'avventuroso-naturale che ci riporta nell'ambito delle ballate.

Sempre nei *Briefe aus der Schweiz* il Goethe già scienziato si rende perfettamente conto del fascino che la natura, il numinoso possono esercitare sulle fantasie più accese e sulle volontà più deboli: « Ich bin überzeugt, daß einer, über den auf diesem Weg seine Einbildungskraft nur einigermaßen Herr würde, hier ohne anscheinende Gefahr vor Angst und Furcht vergehen müßte »⁷⁴. Forse più che con la ballata *Der Fischer* possiamo stabilire riferimenti

cfr. Manfred Kleinschnieder, *Goethes Naturstudien. Wissenschaftstheoretische und geschichtliche Untersuchungen*, Bonn 1971, p. 26. Si veda anche Werner Heisenberg, *Das Naturbild Goethes und die technisch-wissenschaftliche Welt*, in W.H., *Zwei Vorträge, Mitteilungen der Alexander von Humboldt-Stiftung*, Bad Godesberg 1967, pp. 5-17, e *Biologie der Goethezeit*, hrsg. und geistesgeschichtlich eingeleitet und erläutert von Adolf Meyer-Abich, Stuttgart 1949.

⁷² Cfr. il I cap. del IV libro delle *Ideen* intitolato: *Der Mensch ist zur Vernunftfähigkeit organisiert*, cioè l'uomo è uomo perché così organizzato dalla natura, mentre la « Übereinstimmung des Ganzen » nella scimmia è scimmiesca e non umana cosicché non vi può essere per l'uomo un'ascendenza scimmiesca.

⁷³ Lettera a Knebel del 17 novembre 1784.

⁷⁴ J.W. Goethe, *Briefe aus der Schweiz*, cit., p. 56.

con la ballata 'gemella' *Erlkönig* (1782) che si svolge, programmaticamente, su due piani distinti e non intersecantisi: quello razionale e quello irrazionale-fantastico: il padre non scorge i fantasmi che si presentano alla fantasia del figlio, il figlio non accoglie le spiegazioni razionali del padre. Non sono dialoghi, ma monologhi. Un dialogo avviene semmai tra il bambino e il re degli Elfi perché ambedue si trovano sulla stessa lunghezza d'onda, e proprio il fatto di poter comunicare con il mondo di fantasie irrazionali rende il bambino vulnerabile; egli non cede, come il pescatore, alla seduzione, respinge anzi il re degli Elfi, ma non razionalizza, non riesce, nella sua infantile debolezza, ad estraniarsi dal mondo in cui un personaggio mitico può presentarsi con tutta la sua forza distruttiva.

Con la *Lenore* di Bürger o con l'*Erlkönigs Tochter* di Herder ci si trova immersi sin dall'inizio nel mondo degli spettri, delle credenze popolari, della *Einbildungskraft*. La ballata di Goethe, per il momento in cui viene scritta e la funzione che vuole esercitare, non è 'ingenua'. Il demonico, il numinoso possono operare distruttivamente, ma solo su chi si mostra ricettivo; non viene negata la loro potenza, la loro effettualità, visti i risultati che ne derivano, viene però stabilita una cesura tra chi accetta l'irrazionale (o vi è condannato dal destino) e chi ne è immune (o riesce a distanziarsene). Rimeditando il caso Plessing, Goethe conferma quanto detto nei *Briefe aus der Schweiz*: « Wie oft hatte ich erfahren müssen, daß der Mensch den Wert einer klaren Wirklichkeit gegen ein trübes Phantom seiner düsteren Einbildungskraft von sich ablehnt »⁷⁵, e, in una lettera a Merck⁷⁶, ricordando il suo viaggio nello Harz, la salita sul Brocken e la vittoria sulle superstizioni, scrive: « Du weißt, daß so sehr ich hasse, wenn man das Natürliche abenteuerlich machen will, so wohl ist mir's, wenn das

⁷⁵ J. W. Goethe, *Campagne in Frankreich*, cit., p. 393.

⁷⁶ Lettera del 5 agosto 1778. Cfr. anche la lettera a Lavater del 22 giugno 1781: « Glaube mir, das Unterirdische geht so natürlich zu als das Überirdische ».

Abenteuerlichste natürlich zugeht ». Orbene, nell'*Erlkönig* la realtà non diventa avventurosa perché l'azione si svolge su due piani distinti. L'avventuroso, il magico, il demonico avvengono solo sul piano di chi ne accetta l'esistenza e cade preda della propria cupa forza immaginativa; in questo senso le cose più strane (« das Abenteuerlichste ») avvengono nella ballata nel modo più naturale perché si svolgono appunto solo sul piano mitico. L'ambito mitico non è assoluto, è anzi relativizzato dalla presenza della ratio che, da parte sua, si muove sul suo piano, indipendentemente da quello mitico. Difficile è per la ragione convincere chi è circondato dai fantasmi; non per nulla il poeta invoca, nella *Harzreise im Winter*, il Padre dell'amore: « So erquicke sein Herz! / Öffne den umwölkten Blick / Über die tausend Quellen / neben dem Durstenden / in der Wüste! »

Ho detto all'inizio che le coordinate tra le quali si colloca e dalle quali può risultare comprensibile la ballata *Der Fischer* sono date dalle odi *Harzreise im Winter* e *Das Göttliche*. A conclusione del saggio vorrei prendere in considerazione quest'ultima, accanto a *Grenzen der Menschheit* (più volte Goethe sembra voler esprimere il suo pensiero in liriche accoppiate o dialetticamente unite), non solo per approfondire il terzo tema, accanto al numinoso e alla natura, citato nel titolo — la società —, ma soprattutto perché, a mio modo di vedere, *Das Göttliche* è una specie di manifesto ideologico del primo Goethe weimariano in cui si riassumono e concentrano le nuove idee poststürmeriane.

Si è sostenuto quasi concordemente, da parte della critica, che soprattutto *Grenzen der Menschheit* è da intendersi come una palinodia del *Prometheus*. Più chiaramente di tutti, forse, il Korff scrive: « Erstaunlich wird das Gedicht in dem Augenblick, wenn wir es als religiösen Ausdruck desselben Menschen betrachten, der etwa fünf Jahre zuvor die Prometheus-Ode geschrieben hat. [...] Dort: herausfordender Göttertrotz! Jetzt: tiefe Bescheidung und

Demut vor dem Göttlichen »⁷⁷. Di fronte a questa tesi ci sono state di recente due reazioni, quella di Karl Otto Conrady che è d'accordo sull'interpretazione ma condanna recisamente l'atteggiamento remissivo e servile di Goethe il quale « die unterwürfige Haltung eines Menschen annimmt, der wie vor seinem Fürsten kniet, um den Saum seines Kleides zu küssen »⁷⁸; quella di Walter Dietze che la ricusa completamente perché è dell'opinione che gli ultimi sei versi dell'ode contraddicono i precedenti trentasei, vale a dire « l'esistenza umana, che effettivamente si differenzia da quella divina per molti aspetti peculiari, non se ne differenzia per quanto riguarda la caratteristica più essenziale: la durata e l'eternità nel decorso del tempo. Dunque superamento della limitatezza umana, nel senso che l'umanità non è sottoposta a limiti sotto questo aspetto. E quindi si ha un ribaltamento, un rovesciamento dell'intera base logica della poesia in un rapporto contraddittorio fra l'inizio logico (titolo) e il bilancio finale (ultimi sei versi) »⁷⁹.

Che vi sia, da parte di Goethe, un atteggiamento di rispetto e di umiltà, di autocritica anche, mi pare fuori dubbio; la conferma può venire da un aspetto formale finora non rilevato: l'ode non è costruita secondo lo

⁷⁷ H. A. Korff, *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik*, Hanau/M. 1958, Bd. 1, p. 289.

⁷⁸ Karl Otto Conrady, *Zwei Gedichte Goethes kritisch gelesen: « Grenzen der Menschheit », « Das Göttliche »*, pp. 154-185, in K. O. C., *Literatur und Germanistik als Herausforderung. Skizzen und Stellungnahmen*, Frankfurt/M., 1974, p. 172. Secondo il Conrady le delusioni dell'attività politica di Goethe a Weimar « werden verklärt und kompensiert durch die Rede vom Unerforschlichen, von höheren Mächten, von der zu achtenden Begrenzung menschlicher Möglichkeiten » (p. 171).

⁷⁹ Walter Dietze, *Umano, Divino, Umano. Le odi goethiane « Grenzen der Menschheit » e « Das Göttliche »*, in « L'immagine riflessa. Rivista quadrimestrale di sociologia dei testi », 1980, pp. 3-30, qui p. 13. Naturalmente il Dietze legge, v. 40, « reihen sich » (non « sie ») e interpreta il pronome possessivo « ihres », v. 41, come riferito agli uomini e non agli Dei.

schema: due strofe di dieci versi, due di otto, e l'ultima di sei — piuttosto, la prima strofa introduttiva è seguita da due strofe (10 e 8 versi) in cui vengono descritti gli opposti pericoli (metafisico e materialistico) in cui può cadere l'uomo e le ultime due strofe (8 e 6 versi) sono dedicate alla differenza che intercorre tra gli Dei e gli uomini. Il ritmo (sottolineato anche dalla prevalenza dei dattili) è quindi discendente, porta quasi visivamente alla percezione del limite, dei confini.

L'ode è costruita su antitesi; mi pare quindi difficile che l'ultima strofa sia dedicata solo all'uomo⁸⁰ e non invece, come la penultima strofa e come suggerisce la metafora dell'anello e della catena, parallela alla metafora dell'onda e del fiume, alla differenza tra l'uomo e Dio. La polemica di Dietze contro chi vede in Goethe un atteggiamento di « sottomissione e di capitolazione di fronte agli dei » e quella di Conrady contro Goethe, servo dei principi e degli Dei, sono fuori posto perché ambedue interpretano gli Dei come i rappresentanti della religione dualistica. *Grenzen der Menschheit* è sì una palinodia del *Prometheus*, ma non nel senso di una ritrattazione della concezione monistica e d'un ritorno alla religione dell'infanzia (come potrebbero forse fare intendere i versi: « Kindliche Schauer / Treu in der Brust »). Gli Dei di cui parla l'inno, « sono in realtà forze cosmiche »⁸¹, « der uralte heilige Vater » non è il Dio della Bibbia⁸² né lo Zeus contro

⁸⁰ Cfr. Otto Richard Meyer, *Goethes Ode « Grenzen der Menschheit »*, in « Euphorion » 1925, pp. 592-602. Il Meyer si chiede retoricamente: « War es überhaupt erforderlich, den Gegensatz von Gott und Mensch, der das ganze Gedicht beherrscht, in den letzten Versen nochmals ausdrücklich herauszustellen? » (p. 597). Cfr. anche Hermann Baumgart, *Goethes lyrische Dichtung in ihrer Entwicklung und Bedeutung*, vol. 1, Heidelberg 1931, soprattutto p. 230.

⁸¹ Cfr. Ladislao Mittner, *op. cit.*, p. 496, nota 4.

⁸² Cfr. Lettera a Lavater del 29 luglio 1782: « Da ich zwar kein Widerkrist, kein Unkrist aber doch ein dezidirter Nichtkrist binn, so haben mir dein Pilatus und so weiter widrige Eindrücke gemacht, weil du dich gar zu ungebärdig gegen den alten Gott und seine Kinder stellst ».

il quale era insorto Prometeo. Gli Dei non vanno inoltre confusi con la *natura naturata*, con le singole modificazioni mortali ed illusorie della sostanza, essi sono la *natura naturans* di Spinoza. Goethe sottolinea:

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.

Nessun uomo dunque, nessun modo, può nella sua singolarità e limitata individualità aspirare a confrontarsi, ad identificarsi con il divino. Non ci può essere rifiuto più deciso dell'individualismo prometeico e della coincidenza stürmeriana di uomo e natura che quello offerto dalle immagini del superuomo che perde ogni contatto con la realtà e dell'uomo-natura che si aggrappa alla zolla.

Il Dio spinoziano è il fiume, in cui l'uomo è l'onda effimera, è la catena infinita, in cui l'uomo è il singolo anello: l'uomo è appunto un modo della sostanza e deve riconoscere i limiti propri alle modificazioni⁸³.

Nel volume *Contemplation de la nature*, diffusissimo allora in Germania, Charles Bonnet scrive: « Zwischen der niedrigsten und der höchsten Stufe der körperlichen, oder geistigen Vollkommenheit sind unzählige Stufen vorhanden. Aus der Reihe dieser Stufen besteht die allgemeine Kette. Sie vereinigt alle Wesen, verbindet alle Welten, und umgiebt alle Sphären. Bloß ein einziges Wesen ist außerhalb dieser Kette: dasjenige nämlich, welches sie hervorgebracht hat »⁸⁴. Credo sia possibile postulare un riferimento dell'ultima strofa dell'ode alla concezione settecentesca della catena degli esseri, che fa risaltare nettamente lo spinozismo goethiano: per Bonnet il Dio creatore si trova al di fuori della catena, per Goethe che, come il Lessing della

⁸³ Per James Boyd, *Notes to Goethe's Poems*, vol. 1, Oxford 1958, l'immagine dell'anello è confusa e non logica perché « we cannot reconcile the concepts of time and eternity » (p. 154).

⁸⁴ Cito dalla trad. tedesca: Karl Bonnet, *Betrachtung über die Natur*, hrsg. von J. D. Titius, Leipzig 1772, p. 27.

Erziehung des Menschengeschlechts, interpreta lo spinozismo non in modo statico ma leibnizianamente dinamico, le generazioni dell'uomo (si badi, non i singoli uomini) si agganciano al divino, anzi, forzando un po' l'interpretazione nella direzione del successivo idealismo tedesco, sono esse stesse una manifestazione, attualmente la più alta (ma si pensi alla visione herderiana di un uomo al di là dell'uomo) del divenire di Dio⁸⁵.

Se all'inizio l'ode mostra l'io lirico di Goethe che si inchina di fronte alla natura divina, e si sviluppa poi nella dialettica di singolo e tutto, essa perviene alla fine ad una sintesi, non dell'io e del divino (che sarebbe un ritorno a posizioni stürmeriane), ma dell'umano e del divino. *Grenzen der Menschheit* sarebbero allora da interpretarsi come i limiti dell'individuale, non dell'umano-universale, di quell'*Allgemein-Menschliches* che è l'idea forza del neoclassicismo tedesco da Winckelmann a Goethe.

L'iconoclasta e sessantottesco Conrady si domanda, a proposito dell'ode *Das Göttliche*: « Nach welchen Maßstäben sind die zitierten Guten und Bösen als solche zu qualifizieren? », « Was macht den Inhalt des Edlen, Hilfreichen und Guten eigentlich aus, wenn ein Bauer in seiner unerbittlichen Fron und gleichermaßen ein Fürst in seiner Machtfülle mit identischen Vokabeln ermahnt werden sollen? », e conclude: « Die Gleichheit der Aufforderung an alle verschleiert die reale Ungleichheit », « Daß solche Verse als Feierstundensprüche abgenutzt werden können, ist verständlich »⁸⁶. Non sono d'accordo con l'interpretazione così strettamente politica d'una lirica di vasto respiro, le cui strofe iniziali e finali, tanto spesso citate a proposito e a sproposito, formano solo la cornice accattivante⁸⁷ di un

⁸⁵ È evidente che io leggo al v. 40 « sie », non « sich » ed interpreto il pronome possessivo « ihres », v. 41, riferito agli Dei, non agli uomini. Cfr. le osservazioni di Giuliano Baioni nella nota a *Limiti dell'umano*, pp. 122-123 del citato volume Wolfgang Goethe, *Inni*.

⁸⁶ K. O. Conrady, *op. cit.*, pp. 181-182.

⁸⁷ Una breve osservazione solo sul concetto di *Vorbild*, v. 59, che con il Trunz e lo Staiger penso sia interpretabile come prefigu-

pensiero che si svolge in due blocchi compatti, il primo (sottolineato da una significativa irregolarità strofica: la prima strofa del blocco ha sette versi, l'ultima cinque versi) dedicato alla natura, il secondo (strofe sette e otto) all'uomo, o meglio, alla società umana. Non condivido neppure l'affermazione di Walter Dietze che in *Das Göttliche* venga del tutto abbandonata « la concezione di una natura panteisticamente 'divinizzata' e l'*homo naturans* subentri decisamente all'*homo naturatus* »⁸⁸. Conrady crede che i valori con i quali Goethe giudica il bene e il male siano classisti, quindi contingenti e condannabili dal punto di vista della giustizia proletaria; per Dietze Goethe si libera dagli impacci dello spinozismo e pone l'uomo come sostanza. Anche contro coloro che sostengono essere l'ode una « vera e propria anticipazione dell'etica di Kant »⁸⁹ (non vedo in Goethe la repressione kantiana della natura), io credo che *Das Göttliche* sia interpretabile dalla filosofia di Spinoza, non certo d'uno Spinoza 'stürmeriano' ma d'uno Spinoza recepito dal Goethe maturo, politico e scienziato⁹⁰.

razione, un essere in nuce (cfr. d'altronde v. 177 di *Ilmenau* e v. 15 della *Metamorphose der Pflanzen*): l'uomo dall'animo nobile si trova sulla via dell'ideale. Goethe è comunque estremamente cauto, come risulta dall'uso di congiuntivi e condizionali; dalle sue parole non è leggibile una consonanza con le idee che saranno dei primi romantici tedeschi, vale a dire con la speranza-certezza che la frattura epocale di natura e spirito verrà colmata. Per Goethe l'uomo 'buono' può in qualche modo indicarci la meta, che rimane per sempre « geahnt », un limite utopico irraggiungibile. Irraggiungibile perché le leggi di natura non potranno mai coincidere con quelle dello spirito, perché anche l'uomo migliore non può rinunciare o superare la propria creaturalità e perché la società stabilisce delle leggi morali che non saranno mai assolute ovvero slegate dagli interessi dei singoli o da quelli del potere.

⁸⁸ W. Dietze, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁸⁹ Cfr. Mittner, Korff, Viëtor e altri.

⁹⁰ Non vi sono testimonianze dirette d'un rinnovato studio goethiano di Spinoza prima del cosiddetto *Pantheismusstreit*. Posso citare solo dai *Tagebücher*, 7 ottobre 1786, le seguenti importanti frasi: « Schon einige Jahre hab ich keinen lateinischen Schriftsteller

« La parola legge — scrive Spinoza nel *Trattato teologico-politico*, dal quale cito qui un lungo passo che mi pare rispecchiare al meglio l'idea dell'autore sulla natura e la società — intesa in senso assoluto, indica ciò secondo cui ciascun individuo o tutti o alcuni di una medesima specie agiscono in una sola, certa e determinata maniera; e questa maniera dipende o dalla necessità naturale o dalla decisione dell'uomo. La legge che dipende dalla necessità naturale è quella che scaturisce necessariamente dalla stessa natura, ossia dalla definizione della cosa; mentre quella che dipende dalle decisioni dell'uomo, e che si chiama più propriamente "diritto", è la legge che gli uomini prescrivono a sé e agli altri, per rendere la vita più sicura e più comoda, o per altri motivi [...]. Che gli uomini cedano o siano costretti a cedere una parte del proprio naturale diritto, e si impegnino a seguire un determinato tenore di vita, questo dipende dalla loro decisione. E benché io ammetta in assoluto che tutte le cose sono determinate all'esistenza e all'azione secondo una certa e determinata ragione dalle leggi universali della natura, dico tuttavia che queste leggi dipendono dalla decisione dell'uomo »⁹¹.

Il giovane Goethe aveva recepito da Spinoza le divine leggi della natura, conformarsi alle quali era virtù. Il Goethe attento ai problemi dello stato e allo studio della natura trova più profonde consonanze con lo Spinoza politico e scienziato. Si ricordi ancora una volta l'importante lettera

ansehen [...] dürfen [...]. Herder scherzte immer mit mir, daß ich alle mein Latein aus dem Spinoza lernte, denn er bemerkte, daß es das einzige lateinische Buch war das ich las » (A.A., pp. 174-175). Si veda naturalmente anche il 14° libro di *Dichtung und Wahrheit*. È possibile che Goethe abbia sviluppato in modo indipendente le sue nuove idee sulla natura e la società. In tal caso si comprenderebbe ancor meglio l'entusiasmo con il quale egli difende le posizioni spinoziane contro Lavater e Jacobi; cfr. il vecchio ma sempre utile volume *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn* cit. Cfr. anche Herbert Lindner, *Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders*, Weimar 1960.

⁹¹ B. Spinoza, *Trattato teologico-politico*, cit., p. 103.

a Knebel del 17 novembre 1784, in cui Goethe comunica la scoperta dell'osso intermascellare e manifesta l'opinione « daß man nämlich den Unterschied des Menschen vom Thier in nichts einzelner finden könne » e, malgrado questo, « Die Übereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem was es ist, und der Mensch ist Mensch sogut durch die Gestalt und Natur seiner obern Kinnlade, als durch Gestalt und Natur des letzten Gliedes seiner kleinen Zehe Mensch ». L'uomo è sottoposto alle bronzee leggi di natura e quindi, come dice Spinoza, non può essere che la mente umana sia « creata immediatamente da Dio, in modo così indipendente dalle altre cose da avere un potere assoluto di autodeterminazione e di retto uso della ragione »⁹² (si pensi agli scienziati che, al tempo di Goethe, proprio per il motivo della creazione divina sostenevano la mancanza dell'osso intermascellare nell'uomo) — eppure l'uomo ha una natura umana che lo differenzia da tutti gli altri esseri e che lo convince ad unirsi « non con gli animali o le cose, la cui natura è diversa dalla natura umana »⁹³, ma con altri uomini in società.

Nei versi di Goethe:

Es leuchtet die Sonne
Über Bös' und Gute,
Und dem Verbrecher
Glänzen wie dem Besten
Der Mond und die Sterne.

si percepisce la polemica contro la visione metafisica della vita; è chiaro infatti il riferimento a Matteo 5,45 e all'Ecclesiaste 9,2-3⁹⁴. Anche per la Bibbia le leggi di natura sono

⁹² B. Spinoza, *Trattato politico*, cit., p. 77.

⁹³ B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 248.

⁹⁴ Matteo: « Denn er läßt seine Sonne aufgehen über die Bösen und über die Guten und läßt regnen über Gerechte und Ungerechte »; Ecclesiaste: « Es begegnet dasselbe einem wie dem andern: dem Gerechten wie dem Gottlosen, dem Guten und Reinen wie dem Unreinen [...]. Das ist ein böses Ding unter allem, was unter der Sonne geschieht, daß es einem geht wie dem andern ».

bronzee e crudeli, ma per questo l'uomo deve riporre fiducia in Dio e nella sua Provvidenza. Per Spinoza e per Goethe l'uomo⁹⁵, sebbene la sua potenza sia estremamente limitata e infinitamente superata dalla potenza delle cause esterne, riesce a creare una propria legislazione:

Er allein darf
Den Guten lohnen
Den Bösen strafen.

Si badi, una legislazione umana, più precisamente una legislazione della società umana; al di fuori della società non vigono leggi umane, ma appunto quelle della natura ovvero di Dio. Scrive Spinoza: « Ciò che la ragione stessa chiama male, non è male rispetto all'ordine e alle leggi della natura, universalmente abbracciata, ma lo è soltanto rispetto alle leggi della nostra sola natura »⁹⁶, « Il peccato non si può dunque pensare se non in una comunità dove manifestamente si giudica, secondo il diritto comune di tutto lo stato, che cosa sia bene e che cosa sia male »⁹⁷. Se si vedono le strofe settima ed ottava di *Das Göttliche* sotto questa luce, cadono le obiezioni di Conrady circa l'indeterminatezza di concetti quali il buono, il soccorrevole, il nobile; a Goethe non interessa infatti riempire di contenuto tali concetti, né gli interessano qui le differenze tra il principe e il contadino; la sua ode vuol essere un manifesto ideologico, una dichiarazione di principio in favore della società umana, dello stato anche, in cui soltanto si può sviluppare la civiltà, contro quelle che vengono ora dichiarate false soluzioni del solipsismo e dell'identificazione con la natura. Nell'ode *Zueignung* (1784), che Goethe ritenne tanto importante da collocarla all'inizio

⁹⁵ Cfr., tra l'altro, la seguente chiarissima presa di posizione di Goethe, in una lettera a Riemer (1 settembre 1810): « Eigentlich ist es nur des Menschen, gerecht zu sein und Gerechtigkeit zu üben, denn die Götter lassen alle gewähren ».

⁹⁶ B. Spinoza, *Trattato politico*, cit., p. 80.

⁹⁷ *Ivi*, p. 86.

delle sue successive raccolte liriche, si leggono questi versi che specificano ancora una volta il tema che stava a cuore al poeta nei primi anni di Weimar:

Ein froher Wille lebt in meinem Blut,
 Ich kenne ganz den Wert von deinen Gaben.
 Für andre wächst in mir das edle Gut,
 Ich kann und will das Pfund nicht mehr vergraben!
 Warum suchte ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
 Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?

FIGUREN DER SELBSTAUFGABE DES BÜRGERLICHEN SUBJEKTS.

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
 VON BENNS LYRIK 1913-1918

von
 ANTON REININGER
 Torino

Benns Lyrik zeigt sich von allem Anfang an von einer Spannung durchzogen, die auf der Ebene der poetischen Gebilde keine ausgleichende Vermittlung gefunden hat. Nur wenige Monate nach der Veröffentlichung von « Morgue » erscheint in « Die Aktion » ein Gedicht, das aus einer ganz anderen Wirklichkeitserfahrung schöpft, auch wenn sein Ausdrucksgesetz in der nicht weniger radikalen Absage an geltende dichterische und ethische Konventionen gleich revolutionär wirkt. Gemeint ist das in freien Versen abgefaßte « D-Zug », das später in die Sammlung « Söhne. Neue Gedichte » 1913 Aufnahme gefunden hat. An ihm wird erkennbar, daß die metaphysische Rebellion, die in den « Morgue »-Gedichten ihren Ausdruck fand, zugleich das utopische Bild des ganz anderen hervorbrachte. Die Negation nihilistischer Wirklichkeitsentwertung bedient sich revolutionärer Gestaltungsmittel, nicht um bestehende Wertssysteme zu relativieren, sondern um neue aufzubauen.

D-ZUG

Braun wie Kognak. Braun wie Laub. Rotbraun.
 Malaiengelb.

D-Zug Berlin-Trelleborg und die Ostseebäder.

Fleisch, das nackt ging.
 Bis in den Mund gebräunt vom Meer.
 Reif gesenkt, zu griechischem Glück.
 In Sichel-Sehnsucht: wie weit der Sommer ist!
 Vorletzter Tag des neunten Monats schon!

Stoppel und letzte Mandel lechzt in uns.
 Entfaltungen, das Blut, die Müdigkeiten,
 die Georginennähe macht uns wirr.

Männerbraun stürzt sich auf Frauenbraun:

Eine Frau ist etwas für eine Nacht.
 Und wenn es schön war, noch für die nächste!
 Oh! Und dann wieder dies Bei-sich-selbst-Sein!
 Diese Stummheiten! Dies Getriebenwerden!

Eine Frau ist etwas mit Geruch.
 Unsägliches! Stirb hin! Resede.
 Darin ist Süden, Hirt und Meer.
 An jedem Abhang lehnt ein Glück.

Frauenhellbraun taumelt an Männderdunkelbraun:
 Halte mich! Du, ich falle!
 Ich bin im Nacken so müde.
 Oh, dieser fiebernde süße
 letzte Geruch aus den Gärten.

In den Gedichten von «Morgue» waren eindeutig in ihrer Funktion bestimmbare Subjekte als Beobachter und Handelnde aufgetreten. Hier hingegen ist die Rolle des lyrischen Subjekts keineswegs eindeutig. Es bekennt sich nicht mehr zu seiner, wenn auch ins Unpersönliche distanzierten Beobachterperspektive. Die Aussagen lassen sich deshalb nicht mehr mit der gleichen Mühelosigkeit sinnvoll strukturieren und damit in ihrer Bedeutung erkennen. Vorwegnehmend soll schon gesagt sein, daß sich diese Unsicherheit aus dem verschleierten Vorhandensein absoluter dramatischer Strukturen ergibt, innerhalb derer dem lyrischen Subjekt gleichsam nur die Aufgabe zukommt, Szenenanweisungen zu geben.

«D-Zug» läßt wohl eine ganz konkrete außersprachliche Situation erkennen, auf die es Bezug nimmt: die Ankunft eines Bäderzugs, die vom lyrischen Subjekt beobachtet wird. Doch imitiert das Gedicht keine außersprach-

liche Ordnung. Es verzichtet darauf, die sinnliche Wirklichkeit in eine leicht zu identifizierende Struktur einzuzwängen. Schon der Einsatz des ersten Verses privilegiert die ungeordnete sinnliche Erfahrung. Benn reiht eine Anzahl von Farbnuancen des Braun aneinander, wobei sich die Ausdrücke um höchstmögliche Genauigkeit bemühen. Der Dichter entwickelt gleichsam das Paradigma «Braun». Wenn von Struktur zu sprechen ist, dann von semantischer. Die grammatische Funktionalität der sprachlichen Elemente ist hingegen auf ein Mindestmaß beschränkt. Jedes Farbzeichen bildet einen eigenen Satz, wobei zunächst unentschieden bleiben muß, auf welches Objekt sich dieses Prädikat bezieht. Erst im zweiten Vers nennt der Dichter ein Objekt, den D-Zug Berlin-Trelleborg, durch das es möglich wird, die Reihe der Farbangaben einer Wirklichkeit zuzuweisen. Selbst jetzt muß dieser Versuch jedoch mehr eine ungefähre Vermutung bleiben. Ein Rest von Unsicherheit läßt sich nicht vertreiben. Daß jene Farben sich auf die Personen beziehen, die den Zug verlassen, wird erst in der dritten Zeile zur Gewißheit. Der Dichter stellt aber keinerlei explizite Beziehung zwischen der ersten und dritten Zeile her. Die Sätze sind parataktisch aneinandergereiht und bekümmern sich nicht darum, dem Leser eine einwandfreie Dekodierung zu ermöglichen. Die einzelnen Aussagen isolieren sich syntaktisch gegeneinander, ihr textueller Zusammenhang wird einzig durch die semantische Isotopie gesichert.

Erst nachträglich erhält das Farbparadigma eine referentielle Zuweisung: «Fleisch, das nackt ging...». Das hyperbolische «bis in den Mund gebräunt vom Meer» entbindet eine sinnlich-erotische Konnotation, in der ein der Metaphernsprache dieses Gedichts gemeinsames Archaisem zu erkennen ist. Denn auch das «griechische Glück» spielt auf einen Begriff des Lebens an, in dem die physische Existenz des Menschen, seine Körperlichkeit und seine Sexualität bejahenswerte Erfahrungen sind. Eine bestimmte Vorstellung von der klassisch-griechischen Kultur ist damit der christlich-asketischen implizit entgegengesetzt. Ekstatische Selbstaufgabe suggeriert auch die diesen gebräunten

Körpern zugeschriebene « Sichel-Sehnsucht », als wünschten sie ein Schicksal, das dem des reifen Getreides gleicht. Von ferne klingt in dieser Metapher eine universale Harmonie von Mensch und Natur an.

Die Pedanterie der Zeitangabe « vorletzter Tag des neunten Monats schon », die mehr einem Terminkalender anzustehen scheint, bricht das Pathos der Metaphersprache, die sich über die Unmittelbarkeit des Alltäglichen erheben will, und zerstört den Anschein, der Dichter strebe nach einem esoterischen Gebilde, gleich jenen eines George oder Rilke. Die Durchdringung der verschiedenen Sprachebenen verleiht auch dem alltäglichen Ausdruck einen Hauch von Exotismus, ohne daß der Dichter gezwungen wäre, das Gewöhnliche in das Außerordentliche zu stilisieren.

Der Gebrauch der Metaphern verwandelt die Wirklichkeit, indem er zwischen ihren Elementen neue Beziehungen stiftet. So scheint das Subjekt in die Natur überzugehen

Stoppel und letzte Mandel lechzt in uns.

Beide sind vom Sommerende gezeichnet. Die Sprache selbst, indem sie die syntaktischen Beziehungen auflöst und sich der parataktischen Reihung überläßt, imitiert die Abschwächung der Herrschaft des Ichs über sich selbst:

Entfaltungen, das Blut, die Müdigkeiten,
die Geoginennähe macht uns wirr.

Der ungewöhnliche Plural « Müdigkeiten » deutet auf mehr als das alltägliche psycho-physische Phänomen, schließt gestisch den Abschied von einer Art zu sein mit ein, jener nämlich, die das Gegenteil der irrationalen und anonymen Macht des Blutes zum gründenden Prinzip hat. Vage versprechen die « Entfaltungen » eine Befreiung von allen jenen Zwängen, denen das Ich sich unterworfen hat, um es selbst zu sein. Und die Natur ist schwesterliche Helferin dabei.

Die Reduktion der Personen auf einen äußeren Aspekt

Männerbraun stürzt sich auf Frauenbraun

negiert den bürgerlichen Begriff der Persönlichkeit zugunsten der als befreite Natur verstandenen Physis. Der kommentierende Monolog des lyrischen Subjekts angesichts der Umarmung von Mann und Frau:

Eine Frau ist etwas für eine Nacht
Und wenn es schön war, noch für die nächste...

verneint mit hervorgekehrter Präpotenz, die Anleihen beim großstädtischen Jargon macht, die Vorstellung von Liebe als tieferer Seelenbeziehung, wie sie von der bürgerlichen Konvention gepflegt wird. Aber hinter der selbstsicheren Geste dessen, der weiß, was es mit der Wirklichkeit auf sich hat, wird die von Benn später immer wieder beschworene Isolation des Subjekts sichtbar, das nur mehr sich selbst erfährt, zwanghaft auf die eigene Innerlichkeit zurückgeworfen ist und keiner tieferen Beziehung zur Umwelt mehr fähig ist. Die Relativierung der erotischen Beziehungen erscheint deshalb die Konsequenz der Bennischen Ideologie der Unmöglichkeit einer zwischenmenschlichen Kommunikation.

So ferne diesem Gedicht jede intimistische Dimension der Liebe ist, die Erfahrung des Eros erschöpft sich nicht im Ritual des immer wieder herbeigeführten lustvollen Augenblicks, der seinen Sinn in sich hat. Das Gedicht stellt eine Reihe von Gleichungen auf, durch die ihre Bedeutung sich neu konstituiert:

Eine Frau ist etwas mit Geruch.
Unsägliches! Stirb hin! Resede.
Darin ist Süden, Hirt und Meer.
An jedem Abhang lehnt ein Glück.

In der reduktiven Identifikation von Frau und Geruch spricht sich eine polemische Bevorzugung der sinnlichen Erfahrung aus, die vom Begriff nicht einzuholen ist. Die Aufforderung « Stirb hin! » richtet sich an das sich selbstbehauptende Subjekt, das die Natur durch die Arbeit des Begriffs in Besitz nimmt und über sich selbst und seine Gefühlsregungen herrscht. Der Geruch ist es aber auch,

der eine Beziehung zu einem ganz anderen semantischen Feld herstellt. Süden, Hirt und Meer sind Zeichen, die assoziativ mit der mittelmeerischen Welt verbunden sind. Sie wird zum Inbegriff des Glücks, in dem sich Sehnsucht nach der Entgrenzung des Bewußtseins mit der Verklärung urtümlicher wirtschaftlicher und kultureller Verhältnisse verbindet.

Doch bleibt dies nur angedeutete Perspektive, die sich für einen Augenblick eröffnet. Der Taumel der Sinnlichkeit erfüllt sich in einer Szenerie, in der etwas von der todesdrunkenen Sehnsucht der Dekadenz auflebt. Die Natur selbst erscheint von einem rauschhaften Verfall ergriffen, in den sie die Menschen mithineinzieht. Im Rahmen einer wenngleich mühevoll rekonstruierbaren Situation entwickelt Benn durch eine Reihe von Äquivalenzen (Fleisch - Reife - griechisches Glück - Sichel-Sehnsucht - Geruch - Unsägliches - Resede - Süden - Hirt - Meer - Glück) die Bedeutungsstruktur dessen, was Eros ist. An ihrem Fluchtpunkt steht ein Archisem, dessen Bedeutung sich als Überschreitung der endlichen autonomen Subjektivität und ihrer Herrschaft über sich selbst angeben läßt. Als topographische Angabe des Ziels zeichnet sich die historisch unbestimmte Landschaft einer ursprünglichen Mittelmeerwelt ab, die aber rein metaphorisch mit der Gegenwart des Gedichtes vermittelt ist.

In diesem Gedicht ist kaum etwas von der zerstörerischen Negativität zu spüren, die Benn mit den « Morgue »-Gedichten zum Bürgerschreck werden ließ, wenngleich die hier unbefangen ausgedrückte Sinnlichkeit, die auf jede Sublimierung verzichtete, sich nicht eben bruchlos in die lyrische Tradition einfügt. Die Verklärung der Werte des Lebens — nicht jenes der bürgerlichen Alltäglichkeit, sondern eines Reiches ekstatischer Vitalität, das in seiner Unbedingtheit literarisches Produkt ist und mit seinem Glücksversprechen utopische Züge annimmt — war kompromißlose Antithese zur Unterwelt der Morgue, in der die Körper, Spender jeden Schmerzes und jeder Lust ihrer Zerstörung entgegengehen. Das lyrische Subjekt, das sich jegliche Regung des Mitleids versagte, glich sich mimetisch

der Starre des Todes an, die seinen Opfern eignete und vollzog mit seinem Handeln die symbolische Bestätigung der Erfahrung einer Entwertung aller Werte. « D-Zug » kehrt nicht einfach zur Behauptung einer Immanenz des Sinnes zurück, auch wenn es die poetische Grundsituation mit ihrer gesellschaftlichen Identifizierbarkeit nahezulegen scheint. Wie die detaillierte Analyse zeigen konnte, ist den Bildern auf semantischer Ebene eine Dynamik eigen, die sie die Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt überfliegen läßt. Die Lust, von der sie künden, gehört einer historischen Erinnerung an und ist in ihrer behaupteten Gegenwart vielmehr ein Versprechen für die Zukunft.

Die Grundfigur dieses Gedichts, die uns noch einmal begegnen wird, besteht darin, daß das lyrische Subjekt auf eine Wirklichkeit trifft, die es die Grenzen seines Gegenwartshorizontes in Richtung auf eine utopische Vergangenheit überschreiten lassen, in deren Licht aber auch das Hier und Jetzt in einer Aura möglicher Sinnhaftigkeit erscheint.

In der gleichen Sammlung findet sich ein Gedicht, das schon durch den Titel die motivische Nähe zu « D-Zug » zu erkennen gibt. Es handelt sich um das gleichfalls in freien Versen geschriebene

UNTERGRUNDBAHN

Die weichen Schauer. Blütenfrühe. Wie
aus warmen Fellen kommt es aus den Wäldern.
Ein Rot schwärmt auf. Das große Blut steigt an.

Durch all den Frühling kommt die fremde Frau.
Der Strumpf am Spann ist da. Doch, wo er endet,
ist weit von mir. Ich schluchze auf der Schwelle:
laues Geblühe, fremde Feuchtigkeiten.

Oh, wie ihr Mund die laue Luft verpraßt!
Du Rosenhirn, Meer-Blut, du Götter-Zwielicht,
du Erdenbeet, wie strömen deine Hüften
so kühl den Gang hervor, in dem du gehst!

Dunkel: nun lebt es unter ihren Kleidern:
nur weißes Tier, gelöst und stummer Duft.

Ein armer Hirnhund, schwer mit Gott behangen.
 Ich bin der Stirn so satt. Oh, ein Gerüste
 von Blütenkolben löste sanft sie ab
 und schwölle mit und schauerte und triefte.

So losgelöst. So müde. Ich will wandern.
 Blutlos die Wege. Lieder aus den Gärten.
 Schatten und Sintflut. Fernes Glück: ein Sterben
 hin in des Meeres erlösend tiefes Blau.

Die Fahrt in der Untergrundbahn wird auch hier die Gelegenheit zur Begegnung mit einer Frau. Die Durchführung des Motivs ist aber mit neuen Bedeutungen angereichert, in denen sich die Konturen einer umfassenden ideologischen Interpretation der Wirklichkeit andeuten. Der Gegensatz zwischen Mann und Frau — diesmal perspektivisch aus der Sicht des lyrischen Ichs gestaltet — erfüllt sich vor dem Hintergrund einer Metaphysik der Geschlechter, die selbst wieder Teil einer sehr viel weiter reichenden spekulativen Anthropologie ist.

Die Ausgangssituation zitiert eine uralte lyrische Tradition, den Beginn des Frühlings. Die zu seiner Evokation verwendeten Sprachmaterialien sind aber durchgehend neu und semantisch wie semiologisch äußerst komplex, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich beharrlich einer eindeutigen Bestimmung ihrer Referenzbeziehung verweigern. Nicht minder entscheidend ist aber auch der metaphorische Gebrauch der Sprachzeichen und die Tendenz zum elliptischen Satz, der sich bis auf ein Nomen oder Adjektiv verkürzen kann. Der Verzicht auf die prädikative Funktion des Satzes erschwert zusätzlich die Rückbeziehung der Aussage auf eine intendierte Wirklichkeit. Das Gedicht setzt eine fragmentarische Welt zusammen, in deren Rhythmen sich die Emotionen des lyrischen Subjekts spiegeln. Es ist weit von jener dissakralisierenden Kälte entfernt, mit der das lyrische Subjekt in « Morgue » sich als Meister der Wirklichkeit in Szene setzte. Der Ausdruck sucht nicht, rationale Klarheit zu vermitteln, sondern eine Erregung, in der das geordnete Bild der Wirklichkeit im Strom übermächtiger Empfindung und einer sich selbst nicht mehr unterdrückenden Subjektivität untergeht. Die Be-

gegnung mit einer Unbekannten in der U-Bahn — fast unkenntliche Variation des erstmals von Baudelaire angeschlagenen Themas der Erscheinung einer Frau in der Masse der Großstadt — entbehrt jeder gesellschaftlichen Determination. Das Bild der Unbekannten weist auch keinerlei individuelle Züge auf, sondern zeigt sich einzig als die Projektion erotischer Sehnsucht, die sich ans sinnliche Detail heftet:

Der Strumpf am Spann ist da. Doch, wo er endet,
 ist weit von mir.

Sein Versprechen erscheint zugleich als uneinlösbar.
 Das Bild

Oh, wie ihr Mund die laue Luft verpraßt!

ist in seiner paradoxalen Fügung einer jener Treffer, in denen ein Stück Wirklichkeitserfahrung sich neu schafft. Die ungestillte Sehnsucht ist in ihm ebenso eingefangen wie die Bezauberung durch einen sanften Frühlingstag und die Bewunderung für die Selbstverständlichkeit eines als überlegen empfundenen Daseins.

Die Reihe von Metonymien, mit denen gleichwie in den Litaneien religiöser Tradition die Bedeutung dieser Begegnung in ekstatische Ausrufungen sich auflöst

Du Rosenhirn, Meer-Blut, du Götter-Zwielicht,
 du Erdenbeet...

fügt jene erotische Erfahrung in einen sehr viel weiteren Bedeutungsrahmen ein. Ihre vollständige Dekodierung wäre innerhalb des vom Text vorgegebenen Horizontes wohl unmöglich. Das gilt vor allem für den ersten Ausdruck « Rosenhirn ». Aus der syntaktischen Struktur des Textganzen ergibt sich eine Opposition von Rosenhirn vs. Hirnhund. Rosenhirn bezeichnet danach eine positive, glückhafte Form des Bewußtseins, während Hirnhund — und diese Erkenntnis ergibt sich nur aus der Beziehung auf den systematisierten Sprachgebrauch Benns in dieser Periode —

das Leiden am Bewußtsein ausdrückt. Meer-Blut bringt die Dimension der Unendlichkeit mit ein, aber auch die Bewußtlosigkeit der von zyklischen Abläufen beherrschten Natur. Die gleiche regressive Komponente ist in « Erdenbeet » anwesend, einem Ausdruck, der assoziativ auch Fruchtbarkeitskulte mitbeschwört. Am rätselhaftsten bleibt « Götter-Zwielicht ». Zwielicht charakterisiert die Zeit zwischen Tag und Nacht, also den Morgen oder den Abend. In der Verbindung mit 'Götter' nimmt diese Zeitangabe notwendig eine geschichtliche Dimension an. Daß Benn damit auf die mythische Frühzeit gezielt hat, macht die hypothetische Isotopie in der Aufzählung, aber auch das Hervortreten des Regressionsgedankens in den theoretischen Schriften dieser Jahre wahrscheinlich. Damit transzendiert die Erfahrung sinnlich-erotischer Gegenwart, die mit der parataktischen Aufzählung von Beobachtungen und inneren Reaktionen ausgedrückt wurde, in eine mythische Vergangenheit. Die Begegnung mit jener Frau in der Untergrundbahn wird zur Begegnung mit einer anderen Form des Lebens, in der sich alles Positive versammelt, was Bennsche Ideologie der eigenen nihilistischen Wirklichkeitserfahrung entgegensetzt. Das sinnliche Detail vereinigt auf sich eine historische Botschaft, ist der Punkt der Vermittlung, an dem Vergangenheit Gegenwart wird.

Zugleich wird an diesem Gedicht auch schon eine Verfahrensweise deutlich, die in den zwanziger Jahren dann noch sehr viel stärker zur Geltung kommen wird. Viele der von Benn verwendeten semantischen Einheiten erfordern für ihr Verständnis ihre Rückbeziehung auf die außerdichterischen ideologischen Systeme, in denen der Dichter auf die Voraussetzungen seines Schaffens reflektiert. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Gedichte in ihnen vollständig aufgingen. Sie sind nicht, ohne größten Schaden zu nehmen, auf Ideologie zurückzuführen. Die Worte sind mehr als der scheinbar intendierte, aus anderen Texten interpolierte Sinn.

Die Verfallenheit des Subjekts an diese Erscheinung, die nur Natur ist (weißes Tier) und begrifflose Unmittelbarkeit (gelöst und stummer Duft) nährt sich aus dem

Bewußtsein ihrer völligen Überlegenheit, der gegenüber die eigene Existenz als durch einen Abgrund getrennt erfahren wird. In ihr lebt, was dem in seinem Bewußtsein eingeschlossenen Subjekt als sehnsüchtige Möglichkeit vor Augen steht.

Das Gedicht, so unbefangen es die erotische, wenngleich metaphysisch verklärte Aura der Unbekannten nachschafft, ist doch von Anfang an auf Verzicht eingestellt:

... Ich schluchze auf der Schwelle:
laues Geblühe, fremde Feuchtigkeiten.

Das Ziel dieser Begegnung liegt nicht in der Stillung der Sehnsucht, die aus ihr aufsteigt. Das Subjekt wird sich angesichts dieser in sich ruhenden Existenz seiner eigenen Schwächen und Leiden bewußt, und sein Wille richtet sich auf es selbst zurück. Übergangslos stellt das lyrische Subjekt der ekstatischen weiblichen Lebensform der Entgrenzung und Lust die männliche Welt des Geistes und Leidens am Bewußtsein (Hirnhund, Gott, Stirn) gegenüber.

Im Ausdruck ist zugleich jenes Element von unzensurierter Sinnlichkeit miteingebracht, das der deutschen Lyrik im 19. Jahrhundert weitgehend fehlt. Im Sehnsuchtsbild der Frau ist unsublimiert Sexualität anwesend.

Als mögliche Erlösung erscheint dem lyrischen Subjekt die Befreiung vom Bewußtsein und die Rückkehr zu einer pflanzenhaften Existenz (Blütenkolben), die heteronomen Mechanismen unterworfen ist.

Die Absage an seine Wirklichkeit erfüllt sich dann jedoch innerhalb eines literarischen Codes, der weitgehend der Romantik angehört, wie etwa die Figur des Wanderers und « die Lieder aus den Gärten », in denen die Erinnerung an Hölderlins Elegien mitanwesend ist. « Schatten und Sintflut », hingesetzt ohne syntaktische Einbindung, beschwört hingegen wieder den Mythos, die Unterwelt und den apokalyptischen Neubeginn. Der Weg, den das lyrische Ich eingeschlagen hat, führt offenkundig nicht in die erfahrbare Unendlichkeit eines utopischen anderen Lebens außerhalb

der bestehenden Gesellschaft. Er führt in den spätromantisch verklärten Tod, die Auflösung in der Unendlichkeit des Meeres, in der das begrenzte Subjekt auf sich selbst verzichtet.

In « Untergrundbahn » hatte sich die regressive Sehnsucht des lyrischen Subjekts an einer Erfahrung entzündet, die dem alltäglichen Leben in der Großstadt angehört. Das Gedicht hielt eben jenen inneren Prozeß fest, in dem sich der Übergang aus der als auslösenden Schock erlebten Wirklichkeit in eine utopische Dimension der Ichbefreiung ereignet. Auf sprachlicher Ebene spiegelte sich dies als unmerkliche Durchdringung und Überlagerung zweier semantischer Felder wider. Ihr Schnittpunkt ist die dritte Strophe: dort enthüllt sich, daß die Begegnung mit jener unbekanntem Frau nicht nur eine erotische Bedeutung im traditionellen Sinn besitzt, sondern Ausgangspunkt für die Erfahrung einer anderen Lebensdimension ist. Der Eros erscheint mit der Regression in einer festen Verbindung zu stehen, in ihm wird das lyrische Ich seiner eigenen Negativität inne.

Die dichterischen Möglichkeiten, die sich dadurch eröffneten, daß alle jene der Regression zugeschriebenen positiven Eigenschaften auf die Existenzform der Frau projiziert wurden, blieben von Benn in der Folge jedoch unbeachtet. Er löste zunächst die regressive Sehnsucht ganz von der dem empirischen Subjekt zugänglichen Wirklichkeit ab und isolierte sie in einem utopischen Raum der reinen Imagination, wie dies in den beiden Gedichten geschieht, die unter dem Titel « Gesänge » im Februar 1913 in « Die Aktion » veröffentlicht wurden.

GESÄNGE

I

O daß wir unsere Ururahnen wären.
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchten und Gebären
glitte aus unseren stummen Säften vor.

Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel,
vom Wind Geformtes und nach unten schwer.
Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel
wäre zu weit und litte schon zu sehr.

II

Verächtlich sind die Liebenden, die Spötter,
alles Verzweifeln, Sehnsucht, und wer hofft.
Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter
und dennoch denken wir des Gottes oft.

Die weiche Bucht. Die dunklen Wälderträume.
Die Sterne, schneeballblütengroß und schwer.
Die Panther springen lautlos durch die Bäume.
Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer —

In ihnen finden der Reim und der durch das metrische Schema gebundene Rhythmus erstmals als Ausdrucksmittel ihre Anwendung und lassen eine Vorahnung jenes betörenden Sprachflusses entstehen, der Benns Lyrik der zwanziger Jahre auszeichnet.

Das erste Gedicht spricht unverhüllt von der Sehnsucht nach der Regression und gibt damit auch die Koordinaten an, nach denen das verstehende Interpretieren sich zu richten hat. Zugleich geben diese Verse aber zu erkennen daß jener Wunsch nach dem Gestaltlosen selbst wieder die Wissenschaft zur Voraussetzung hat, denn offenkundig liegt dem Gedicht die phantasievolle Interpretation der darwinistischen Entwicklungslehre zugrunde, nach der die verschiedenen Tier- und Pflanzenformen, die heute auf der Erde existieren, aus einfachsten organischen Gebilden hervorgegangen sind. Dem Sprachgebrauch ist jedoch auch eine ironische Dimension eigen. Ururahnen, ein Begriff, dem eine Aura von Ehrwürdigkeit anhaftet, wird hier in der syntaktischen Konstruktion der Strophe mit einem « Klümpchen Schleim » gleichgesetzt, dem alles, nur nicht die Würde der Person eignet.

Worauf sich die Sehnsucht richtet, ist die Abwesenheit jeder Form von Bewußtsein:

Leben und Tod, Befruchten und Gebären
glitte aus unseren stummen Säften vor.

Zentrale Begriffe der menschlichen Existenz werden auf eine Wirklichkeit bezogen, die sich mit ihnen im Grunde nicht zur Deckung bringen läßt. Das in urzeitliche Fernen projizierte geistbefreite Leben, das die Verneinung unseres jetzigen sein sollte, läßt sich nur in Annäherung mit den traditionellen Zeichen beschreiben. Doch eben in diesem Verfahren wird die Verneinung der bestehenden Normen besonders anschaulich.

Die Sehnsucht nach dem bewußtlosen Leben führt zu immer einfacheren Formen der Existenz zurück, um schließlich sogar beim Unbelebten anzukommen, das nur mehr durch äußere Einwirkungen (vom Wind geformt, nach unten schwer, d.h. der Schwerkraft unterworfen) eine Veränderung erfahren kann. Jede Spur von Autonomie, das ist wohl der innerste Sinn dieser Aussage, ist nun getilgt. Erinnerungen an Schopenhauers Philosophie werden wach in den Versen

Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel
wäre zu weit und litte schon zu sehr.

Jenes « zu weit » wäre zu ergänzen zu « zu weit entfernt vom Undifferenzierten », « zu weit vorgeschritten in der Individuation », in der Schopenhauer die Quelle allen Leidens sah¹. Der zweite Teil von « Gesänge », ebenfalls aus zwei Strophen bestehend, ist trotz der zumeist gegebenen syntaktisch-semantischen Klarheit sehr viel ver rätseltes in seiner Bedeutung. Dies liegt vor allem an der bei einer ersten Lektüre sich kaum erschließenden semantischen Beziehung zwischen erster und zweiter Strophe. Verwirrung herrscht auch bei der Bestimmung der Zeitverhältnisse. Die erste Strophe, die deutlich konativen Charakter hat, schwankt zwischen Zeitlosigkeit und Gegenwart, die zweite vergegenwärtigt eine Landschaft, unberührte Natur, von der sich jedoch kaum behaupten läßt, daß sie dem realen Hier und Jetzt angehört. Der gemein-

¹ Vgl. Th. W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung*, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1981, p. 271.

same, wenngleich inhaltlich nichtssagende Titel fordert überdies, eine innere Einheit des Ganzen in Rechnung zu stellen. Wohl handelt es sich um zwei in sich abgeschlossene Gebilde, doch beziehen sie sich in einer durch die Analyse noch näher zu bestimmenden Form aufeinander. Das ist eine der heuristischen Leitideen, der auf jeden Fall zu folgen ist. Die Interpretation von Teil II kann nur im Lichte der Ergebnisse von Teil I erfolgen. Dann wären die zwei ersten Verse dahingehend zu verstehen, daß sie angesichts des Wunsches nach einer Rückkehr in eine Existenz vor der Individuation den ganzen Überbau aus Gefühlen und Gedanken entwerten, der zur menschlichen Existenz gehört. Die Gegensatzpaare Liebende — Spötter, Verzweifeln — Sehnsucht, Hoffnung umschreiben die ganze Sphäre menschlichen Gefühlslebens, die nun ohne Ausnahme der Verurteilung verfällt. Benn spricht von Verachtung und treibt damit die Entwertung der bisher gültigen Werte zu einem nicht weiter überbietbaren Extrem. Jede Form gefühlsmäßiger Reaktion erscheint verdächtig.

Diesen Zustand, in dem wir uns noch befinden, beschreibt der Dichter mit Ausdrücken, die einen paradoxen Widerspruch in sich enthalten. Der Vers « Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter » stellt zunächst eine Identitätsbeziehung zwischen « wir » (den Menschen) und den Göttern her. Von den Göttern heißt es schließlich, daß sie « schmerzlich durchseucht » seien. In diesem Ausdruck stehen Nomen und Apposition in einem spannungsvollen Verhältnis. Götter sind seit jeher Wesen, denen der Mythos die Freiheit von Schmerz und von seelischem Leiden zugesprochen hat. Hier erscheinen sie hingegen als hingefällige Opfer. Damit relativiert sich aber auch die in der christlichen Tradition wurzelnde Vorstellung von der Gottähnlichkeit des Menschen, die mit Benns Erfahrung einer vor allem als Schmerz erlebten Rationalität allzu sehr im Widerspruch steht. Voll von Implikationen dann die Verse

Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter
und dennoch denken wir des Gottes oft...

zu deren Klärung auch eine syntaktische und semantische Analyse wohl nur Hypothesen beisteuern kann. Das « dennoch » stellt eine konzessive Beziehung zwischen den beiden Versen her. Daraus läßt sich auch ein semantischer Gegensatz zwischen « Götter » und « Gott » ableiten. Und da Götter hier metonymisch die Menschen meint, scheint es erlaubt, « Gott » auf jene religiösen Traditionen zu beziehen, die ein höheres, transzendentes Wesen annehmen.

Benn spielt mit diesen Versen wohl auf eine paradoxe Kondition des menschlichen Daseins an. Trotz der Erniedrigung, in der die Menschen leben, brauchen sie ein höheres Wesen, an das sie denken können. Doch wäre dies nicht die einzig mögliche Deutung. Eine andere könnte die folgende semantische Beziehung zwischen den beiden Satzteilen herstellen: wir Menschen leben wohl in einer psychisch kläglichen Lage; trotzdem gelingt es uns, an eine Form des Existierens (die göttliche) zu denken, die unseren Zustand weit übersteigt. Woran freilich bei dem Namen Gottes zu denken wäre, läßt sich aus diesen Versen nicht erschließen.

Die folgende Strophe führt ein ganz neues semantisches Material ein. Benn setzt das Bild einer topographisch schwer zu lokalisierenden Landschaft zusammen. Es ist darin ein exotisches Element enthalten: « die Panther », die lautlos durch die Bäume springen. Das deutet ebenso wie die « dunklen Wälderträume » auf eine tropische Natur. Aber die übrigen Elemente sind ganz unspezifisch: die weiche Bucht, die Sterne, das Ufer, das Meer. Daß dies möglicherweise keine reale Landschaft ist, sondern eine phantastische des Traums — die Erinnerungen an die primitive Malerei Rousseaus mit ihren tropisch wuchernden Pflanzen stellt sich nahezu zwanghaft ein — dafür sprechen einige Indizien: vor allem jene Apposition « schneeballblütengroß » zu Sternen, deren Unverbrauchtheit eine niegesehene Pracht beschwört. Die Elemente der Beschreibung beschwören außerdem nicht so sehr die materielle Dinglichkeit der Natur, als sie vielmehr die in sie projizierten psychischen Bedeutungen sichtbar werden lassen. Ihre Menschenlosigkeit, die sie selbstgenügsam in ewigem Kreis-

lauf bestehen läßt, ist zugleich das Abzeichen ihrer Freiheit, womit Benn den Antagonismus Natur — Kultur stillschweigend zu Gunsten der ersteren entscheidet.

Blicke zu bestimmen, in welcher Beziehung diese Strophe zur vorhergehenden steht. Daß sich in ihr für Benn positive Werte verkörpern, dafür bietet die Wahl des semantischen Materials einen Anhaltspunkt: es entstammt zum größten Teil einem gewählt dichterischen Vokabular, und insofern stellt sich diese Strophe der vorhergehenden entgegen, die das verächtliche Sein des an die Sphäre des Gefühls gebundenen Menschen beschwor. Die zweite Strophe entwirft mit dem Bild einer menschenleeren esoterischen Natur das Gegenbild eines anderen Lebens. Der Panther als Inbegriff der instinktgewordenen Stärke tritt in einen Gegensatz zu jener Sphäre der Subjektivität, die in der ersten Strophe selbstkritisch verurteilt worden war. Der wahre Sinn der zweiten Strophe liegt eben in dieser Funktion, Antithese zur ersten zu sein.

Es können nicht die strukturellen Unsicherheiten an diesen Gedichten der alleinige Grund dafür gewesen sein, daß Benn den hier eingeschlagenen Weg nicht konsequent weiterging, sondern das Erreichte als eine Art Experiment zunächst folgenlos stehen ließ. Die nächste größere Lyrikveröffentlichung, der Zyklus « Finish », vom Dezember 1913, kehrte nämlich zu den schon erprobten, als Schock aufbereiteten Bildern von Tod und Verfall zurück. Die Wirklichkeit emanzipierte sich in ihnen jedoch vom lyrischen Subjekt, war nicht Objekt seines Handelns oder seiner interpretierenden Beobachtung. Die Dinge sprechen für sich, werden von einem anonymen Subjekt mit unsichtbarer Hand nur angeordnet. Seine Gegenwart ist auch in der Ironie des Titels zu verspüren, der mit einem sportlichen Ausdruck benennt, was für die Betroffenen quälende und entwürdigende Wirklichkeit ist, ein Sterben, das aller Pietät entbehren muß und die Opfer als Spielball des Zufalls und der menschlichen Indifferenz erscheinen läßt:

Es handelte sich für ihn um einen Spucknapf
mit Pflaumenkernen.

Da kroch er hin und biß die Steine auf.

man warf ihn zurück in sein Kastenbett,
und der Irre starb in seiner Streu.

Gegen Abend kam der Oberwärter
und schnauzte die Wächter an:
Ihr verdammten Faultiere,
warum ist der Kasten noch nicht ausgeräumt?

Warum Benn dieses Gedicht, dessen aphoristische Verkürzung die beschriebenen Situationen in einprägsame Bilder voll grausamer und absurder Paradoxie verwandelte, aus der Sammlung letzter Hand seiner Gedichte ausschloß, läßt sich nur vermuten. In seinen Objektivismus schlich sich etwas von jenem sozialen Mitleid ein, von dem Benn in der Sphäre der Kunst, aber nicht nur in ihr, nichts wissen wollte. Die Bilder des Schreckens waren nicht als bloßer Beweis dafür zu gebrauchen, daß der menschlichen Existenz kein Wert zukam, sondern sie entbanden eben jenes Solidaritätsgefühl, dessen Vorhandensein die Gedichte in « Morgue » verleugnet hatten.

Die Rückkehr in die Hölle der Negation kann vor dem Hintergrund der sich immer deutlicher abzeichnenden Fluchtbewegung in einen Kosmos ideologisch vermittelter, aber allein von der ästhetischen Struktur beglaubigter Zeichen nur als Zweifel an der Rechtmäßigkeit einer Kunst gedeutet werden, die sich der Utopie ausliefert und die Selbsterlösung durch das Wort auf ihre Fahnen geschrieben hat.

So fern sich Benn auch immer der naturalistischen Mitleidsgeste gefühlt hat, seine Gedichte sind schwerlich denkbar ohne die ihr innewohnende Intention, den Blick nicht von den Schrecken der Wirklichkeit abzuwenden. Wenn das lyrische Subjekt auch mit stoischer Unempfindlichkeit auf den Ansturm der Eindrücke antwortet und ihnen seine Aggression entgegenstellt, so bedeutet dies doch, sich auf die Herausforderung einer entwerteten Welt einzulassen und sie in der dialektischen Antwort festzuhalten. So kann es nicht überraschen, wenn der Dichter von seiner Tätigkeit ein heroisches Bild entwirft, das von der Geste dessen, der mit der Wirklichkeit fertig ist und ihr Ende verkündet, weit entfernt ist.

In der Sammlung « Söhne. Neue Gedichte » (1913) war auch ein Gedicht enthalten, das sich durch seine Thematik von allen anderen unterschied und als Fremdkörper erscheinen konnte. Es war dem Leben eines Dichters gewidmet, der nach herkömmlichen literarhistorischen Erkenntnissen wohl kaum zu den Schutzgöttern der expressionistischen Generation zählte:

DER JUNGE HEBBEL

Ihr schnitzt und bildet: den gelenken Meißel
in einer feinen weichen Hand.
Ich schlage mit der Stirn am Marmorblock
die Form heraus,
meine Hände schaffen ums Brot.

Ich bin mir noch sehr fern.
Aber ich will Ich werden!
Ich trage einen tief im Blut,
der schreit nach seinen selbsterschaffenen
Götterhimmeln und Menschenerden.

Meine Mutter ist eine so arme Frau,
daß ihr lachen würdet, wenn ihr sie sähet,
wir wohnen in einer engen Bucht,
ausgebaut an des Dorfes Ende.
Meine Jugend ist mir wie ein Schorf:
eine Wunde darunter,
da sickert täglich Blut hervor.
Davon bin ich so entstellt.

Schlaf brauche ich keinen.
Essen nur so viel, daß ich nicht verrecke!
Unerbittlich ist der Kampf,
und die Welt starrt von Schwertspitzen.
Jede hungert nach meinem Herzen.
Jede muß ich, Waffenloser,
in meinem Blut zerschmelzen.

Es ist methodologisch schwerlich zu rechtfertigen, dieses Gedicht tout court als autobiographisches Bekenntnis zu lesen. Zu viele Einzelheiten dieses Monologs sind historisch verbürgt als Elemente von Hebbels Leben, die in der Biographie Benns keine Entsprechung finden. Andererseits

ergibt die Annahme keinen Sinn, daß es sich hier um eine akademische und historistische Kunstübung handelt. Allein der leidenschaftliche Ton, in dem dieser Monolog vorgetragen wird, würde dem mit genügender Überzeugungskraft widersprechen.

Die Wahl Hebbels als Bezugspunkt für die Gestaltung einer künstlerischen Existenz hat zur Voraussetzung, daß Bann in ihm Züge vorgefunden hat, in denen er sich selbst gespiegelt fand. Vor allem in jenen Teilen des Monologs, die sich von der bloßen Faktizität loslösen und Selbstinterpretation sind, wird man mit einiger Berechtigung die Spuren eigener Anschauungen erblicken dürfen.

Der junge Hebbel ist gezeichnet von der schmerzhaften Erfahrung seiner sozialen Herkunft, die er als eine nicht heilende Wunde an sich trägt. Die Kunst läßt sich von ihr nicht trennen, sie entsteht aus dem unbedingten Einsatz der ganzen Person: « Ich schlage mit der Stirn am Marmorblock die Form heraus ». Daraus spricht noch eine polemische Entgegensetzung zu einer als Handwerk verstandenen Kunst mit dem « gelenken Meißel in einer feinen weichen Hand », die sich als schmückende Beigabe des Lebens versteht.

Zugleich knüpft Bann — und es kann sich wohl kaum um einen unbewußten Vorgang handeln — an Vorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts an. Kunst ist Selbstverwirklichung des Ich. Die Sehnsucht nach « selbsterschaffenen Götterhimmeln und Menschenerden » ist wie das ferne Echo von Goethes Prometheus, freilich zeitgemäß ins Ästhetische gewendet. Das Pathos des Gestaltens und Schaffens, beschlagnahmt von der verachteten, der Technik und dem Positivismus verschriebenen Bourgeoisie, konnte für Bann seinen Gegenstand nur mehr in der Kunst finden. Der letzte Grund künstlerischer Tätigkeit ist aber irrational: Bann setzt dafür ein Wort ein — Blut —, das mehr ist als Indiz einer biologistischen Weltanschauung. Es beansprucht für sich, ein letztes zu sein, die mystische Substanz menschlichen Lebens, über die selbst nichts mehr auszusagen ist. Der Dichter erscheint an diesen Grund gefesselt, der über ihn eine imperativische Herrschaft ausübt.

Das stark in den Vordergrund gerückte Motiv der sozial diskriminierenden Herkunft, die Armut seiner Familie, hat die Funktion, die Andersartigkeit des Dichters Hebbel auf einer weiteren Ebene sichtbar zu machen: jener der sozialen Unterschiede. Dem Bestehen auf die proletarische Herkunft wohnt zweifelsohne ein antibürgerlicher Affekt inne: das Lachen der 'anderen' angesichts dieser ärmlichen Beschränktheit verzeichnet einerseits den unüberbrückbaren Abstand zwischen den gesellschaftlichen Klassen, deutet aber zugleich auf die im Anderssein begründete schöpferische Kraft. Die Aggression, die sie entbindet, wird zum Antrieb der eigenen Kunstübung.

Das Leiden, von dem das Leben des Dichters gezeichnet ist, gehört noch nicht der verfeinerten Sphäre intellektueller Erfahrung an, sondern der elementarer sozialer Beziehungen und materieller Bedürfnisse. Bann registriert hier noch die Gewalt des realen Lebens über den Geist, dem es nicht gegeben ist, sich in ein eigenes Reich zurückzuziehen. Die Einheit des Bewußtseins, in der noch keine Verdrängung die Erfahrung der Wirklichkeit beschnitt, läßt den Schmerz als unausweichlich gegenwärtig sein. Die von Bann dabei verwendete Metaphernsprache, die Psychisches in Physisches umsetzt, verwehrt sich nicht weniger der Sublimierung des Leidens. Ausdrücke wie « verrecken » lassen aber zugleich auch die polemische Wendung gegen den gewählten lyrischen Stil faßbar werden.

Jener die letzte Strophe beherrschende Gegensatz zwischen Herz (das glühende Herz, dessen Blut die Schwertspitzen verschmilzt) und feindlicher Welt, verstärkt noch durch den parallelen Gegensatz zwischen der Waffenlosigkeit des Dichters und der ehernen Rüstung der Welt, kehrt in seiner pathetischen Verklärung des autonomen Ich wieder zu Erfahrungen zurück, die dem jungen Goethe nicht allzu fern stehen. Die Feindlichkeit der Welt läßt sich nur überwinden, indem das Außen zum Innen gemacht wird, die Wirklichkeit als bedrohende, weil der eignen Verfügung entzogene Macht zur inneren und damit geordneten, dem eigenen Ich gleichförmigen Welt verwandelt wird. Die dem Bereich des Krieges angehörende Metaphorik

verleiht dem Gegensatz zwischen Dichter und Welt eine Härte, die zur Heroik herausfordert.

Dieses Bild des Dichters, der im Kampf mit der Welt sich selbst verwirklicht, ist nur zum Teil mit der biographischen Wirklichkeit Bennis zur Deckung zu bringen. In der alles umgreifenden Bewegung der Verneinung, die sich in Bennis frühen Gedichten ausdrückt, erscheint der Begriff der Selbstverwirklichung als etwas Antiquiertes, allzu sehr belastet vom Einverständnis mit der Wirklichkeit.

Die Bedeutung der eigenen dichterischen Tätigkeit findet bei Benn in diesen Jahren noch keine klare und umfassende Definition.

Verglichen mit dem Reichtum der lyrischen Ausbeute des Jahres 1913 erscheinen die nun folgenden Jahre der Kriegszeit unergiebig, im Zeichen einer sich verstärkenden Unfruchtbarkeit. Dieses Verstummen des Lyrikers Benn findet wohl eine Erklärung in der Zuwendung zur Prosa. Es sind die Jahre, in denen die Gestalt Rönnes immer neue Facetten seines existentiellen Abenteuers enthüllt. Aber angesichts der Gedichte, die seit 1916 wieder zahlreicher erscheinen, gewinnt die Hypothese stärkere Glaubwürdigkeit, daß sich zur gleichen Zeit in Benn auch eine Umgestaltung der ästhetischen Anschauungen vollzog, deren erste Spuren bis in das Jahr 1913 zurückreichen. Die drei « Ikarus »-Gedichte, die im Mai 1915 in den « Weißen Blättern » erschienen, dürfen wohl als ein wichtiger Punkt in Bennis Entwicklung als Lyriker angesehen werden. Wohl war schon zwei Jahre zuvor in der « Aktion » ein Fünfzeiler ohne Titel abgedruckt worden, in dem dieser Name aus dem griechischen Mythos zentraler Bezugspunkt war:

Da fiel uns Ikarus vor die Füße,
schrie: Treibt Gattung, Kinder!
Rein ins schlechtgelüftete Thermopylä! —
Warf uns einen seiner Unterschenkel hinterher,
schlug um, war alle.

Unverkennbar zielen diese Verse auf eine burleske Verformung der mythischen Tradition. Der Flug des Ikarus, sonst in hehrem Ton als eines der Symbole menschlichen

Erfindergeistes beschworen, erscheint hier auf eine Clownerie reduziert. Der Tod des Ikarus nimmt die grotesken Züge eines Puppentheaters an. Soeben unrühmlich abgestürzt ist er wohl auch als Karikatur des optimistischen Technikers und Naturwissenschaftlers zu verstehen, der an die Zukunft glaubt. In diesem Zusammenhang wäre auch seine Aufforderung zu verstehen: « Treibt Gattung, Kinder! » In seiner Gestalt verwirklicht sich die ironische Selbstaufhebung des mythischen Bewußtseins. Thermopylä steht schon für die geschichtliche Zeit. Daß Benn nicht eben viel von ihr hält, scheint in dem Attribut « schlechtgelüftet » ziemlich eindeutig durch. Indem er es Ikarus in den Mund legt, stattet er ihn mit wahrhaft selbstzerstörender Zügen aus. Er wird zum Clown seiner eigenen historischen Mission.

Diese Verse vor Augen wird die ironische Nebenbedeutung des etwa zwei Jahre später (1915) entstandenen Ikarus-Zyklus zur wahrscheinlichen Hypothese. Der Tod des Ikarus erscheint hier als Selbstopfer, das er der Sonne bringt, um endlich von seinem Leiden am eigenen Bewußtsein erlöst zu werden.

IKARUS

I

O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn
zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt,
daß ich hinrinne und, den Arm im Bach,
den Mohn an meine Schläfe ziehe —
o du Weithingewölbter, enthirne doch
stillflügelnd über Fluch und Gram
des Werdens und Geschehns
mein Auge.
Noch durch Geröll der Halde, noch durch Land-aas,
verstaubendes, durch bettelhaft Gezack
der Felsen — überall
das tiefe Mutterblut, die strömende
entstirnte
matte
Getragenheit.

Das Tier lebt Tag um Tag
und hat an seinem Euter kein Erinnern,
der Hang schweigt seine Blume in das Licht
und wird zerstört.

Nur ich, mit Wächter zwischen Blut und Pranke,
ein hirnerfressenes Aas, mit Flüchen
im Nichts zergellend, bespien mit Worten,
veräfft vom Licht —
o du Weithingewölbter,
träuf meinen Augen eine Stunde
des guten frühen Voraugenlichts —
schmilz hin den Trug der Farben, schwinge
die kotbedrängten Höhlen in das Rauschen
gebäumter Sonnen, Sturz der Sonnen-sonnen,
o aller Sonnen ewiges Gefälle —

II

Das Hirn frißt Staub. Die Füße fressen Staub.
Wäre das Auge rund und abgeschlossen,
dann bräche durch die Lider süße Nacht,
Gebüsch und Liebe.
Aus dir, du süßes Tierisches,
aus euern Schatten, Schlaf und Haar,
muß ich mein Hirn besteigen,
alle Windungen,
das letzte Zwiegespräch —

III

So sehr am Strand, so sehr schon in der Barke,
im krokosfarbnen Kleide der Geweihten
und um die Glieder schon den leichten Flaum —
ausrauschst du aus den Falten, Sonne,
allnächtlich Welten in den Raum —
o eine der vergeßlich hingesprühten
mit junger Glut die Schläfe mir zerschmelzend,
auftrinkend das entstirnte Blut —

Der Monolog der Ikarus wäre dann als sentimenta-
lische Selbstaufhebung der historischen Existenz zu ver-
stehen. Das lyrische Ich, identisch mit der mythischen
Figur des Ikarus, spricht in ihm seine psychische Situation
emphatisch aus.

Es ist in der Haltung des Gebets abgebildet, während
es sich an eine ihm stumm gegenüberstehende Instanz
wendet, von der es sich Erlösung erhofft. Ikarus ruft in
immer neuen Metonymien die Sonne an: « O Mittag », « o
du Weithingewölbter », « o aller Sonnen ewiges Gefälle »,
« du ... Sonne ». Und auch die Verba spiegeln die appellative
Intention wider: « enthirne », « träuf », « schmilz hin »,
« schwinge ».

Der Sonne des Mittags eignet die Kraft, einen regres-
siven Mechanismus im Subjekt auszulösen:

O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn
zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt...

Diese sprachliche kühne Wendung spricht von der
Sehnsucht nach einer Rückkehr aus der naturbeherrschen-
den Vernunft zu einem Dasein, das selbst noch Natur
scheint. Mit dem Vers « daß ich hinrinne », als wäre das
Subjekt zum Bach geworden, verstärkt sich noch die
semantische Schicht der Regression.

In dem Monolog des lyrischen Ichs kommt ein in immer
neuen Ausdrücken gekleideter Gegensatz zum Tragen: jener
von bewußtlosem Leben und hirngeprägter Existenz. Der
letzteren gehört auch jener « Fluch und Gram / des Wer-
dens und Geschehns » an, von dem das lyrische Subjekt
erlöst werden will. Damit ist die Zeitlosigkeit des immer
Gleichen als das positive andere mitgesetzt.

Doch erscheint die Natur nicht schlechtweg als der
Gegenpol einer der Individuation unterworfenen Existenz.
Der Fluchtpunkt der regressiven Sehnsucht reicht über sie
hinaus:

Noch durch Geröll der Halde, noch durch Land-aas,
verstaubendes, durch bettelhaft Gezack
der Felsen — überall
das tiefe Mutterblut, die strömende
entstirnte
matte
Getragenheit.

Die unfruchtbare Erde ist erstarrter, abgestorbener Auswurf, tote Hülle, wie sich durch den syntaktischen Gegensatz zum « tiefen Mutterblut » erschließen läßt. In diesem Namen von mystischer Unbestimmtheit wird jene Instanz greifbar, der das lyrische Ich seine Erlösung anvertraut hat. Seine Bedeutung bleibt ganz aus dem Kontext und den in ihm assoziierten kulturellen Codes zu erschließen. Blut ist allemal Zeichen des Lebens, der Vitalität, der emotiven, irrationalen Kräfte des Menschen. In der Zusammensetzung « Mutterblut » ist aber auch der Mythos von der Mutter Erde mit gegenwärtig, dessen durch den Ausdruck selbst ins Bewußtsein gehobene sexuelle Komponente durch den syntaktischen Parallelismus

Mutterblut — entstirnte matte Getragenheit,

der eine Identitätsbeziehung stiftet, sogleich sublimiert wird. Denn jene « Getragenheit », wenngleich ohne Zweifel anthropomorphen Ursprungs, wie durch die beigegebenen Attribute « entstirnt » und « matt » bekräftigt wird, ist sehr viel näher dem der Philosophie angehörenden Begriff der in sich ruhenden Natur und ihrer bewußtlos nach immanenten Gesetzen ablaufenden Tätigkeit.

Das Schicksal des lyrischen Subjekts in der Maske des Ikarus definiert sich in Antithese zur Welt der Tiere und Pflanzen, in der es kein Erinnern — Voraussetzung eines Ichbewußtseins — gibt und das Leben einer blinden Mechanik unterworfen ist. Das Leiden des Menschen rührt eben von der Herrschaft des Bewußtseins her, das hier metonymisch als « Wächter zwischen Blut und Pranke », d. h. zwischen der Regung des Instinkts und seiner Verwirklichung, umschrieben ist. Dieser Bruch in seinem Wesen verdammt das Ich zum Nihilismus (« mit Flüchen im Nichts zergellend »), macht es zum Opfer der Reflexivität (« bespien mit Worten ») und stößt es aus der Natur aus (« veräfft vom Licht »). Das eigene Schicksal wird als Erniedrigung erfahren, wie die affektiv besetzte Sprache (« hirnzerfressenes Aas ») zu verstehen gibt. Das Menschsein

definiert sich nur mehr durch eine Reihe von Negationen hindurch.

Aus diesem fallimentären Tatbestand erwächst die Sehnsucht des lyrischen Ich nach einer Rückkehr zu einer Lebensform, in der noch kein Auge die Welt zu seinem Objekt machte und damit die Spaltung der Individuation besiegelte:

träuf meinen Augen eine Stunde
des guten frühen Voraugenlichts —.

Der « Trug der Farben », von dem es sich befreien will, zitiert ein romantisches Erbe, erinnert gewollt oder ungewollt an die « Hymnen an die Nacht » des Novalis. Doch richtet sich die Sehnsucht nicht auf die mystische Klarheit der Zeitlosigkeit, die aus der Nacht aufsteigt. Das « Rauschen gebäumter Sonnen, Sturz der Sonnen-sonnen » beschwört kosmische Katastrophen, in denen das urteilende Ich untergehen soll. Die Identifikation von Ich und « kotbedrängte Höhlen », durch die das Menschsein auf sein biologisches Substrat reduziert werden soll, offenkundig in polemischer Verleugnung seiner intellektuellen Funktionen, verleiht der Sehnsucht nach dem Untergang im ' Rauschen der Sonnen ' (= Reinheit des Feuers) die Bedeutung eines Reinigungsprozesses, in dem die christlicher Tradition zugehörige Verachtung für die schmutzige Materie mitspielt. Dieser überraschende Befund legt ganz allgemein die Frage nahe, wie weit Benns Wüten gegen die physische Existenz in den Morgue-Gedichten nicht aus seiner protestantischen Erziehung abzuleiten wäre.

Die ersehnte Nacht bedeutet Geborgenheit und Liebe, doch nicht in der Zuwendung zu einem anderen. Unleugbar spricht sich in dem Bild des Auges, das « rund und abgeschlossen » ist, ein solipsistisches Verwehren gegenüber der Außenwelt aus, während das mit dem Gehirn gleichgesetzte rationale Bewußtsein dem Anspruch der Wirklichkeit ausgesetzt ist. Die parallele Konstruktion

Das Hirn frißt Staub. Die Füße fressen Staub,

durch die polemisch die Hierarchie der Körperteile annulliert wird, denunziert metaphorisch die Heteronomie des Verstandes, der seinem Wesen nach an die Wirklichkeit gebunden ist.

Trotz der eindeutigen Wertungen, mit denen Ikarus in seinem fiktiven Monolog « Hirn » und « süßes Tierisches » einander gegenüberstellt, erscheint sein Schicksal besiegelt durch den Versuch, die eigene Erlösung mit Hilfe der technisch-rationalen Vernunft zu erreichen:

Aus dir, du süßes Tierisches,
aus euern Schatten, Schlaf und Haar,
muß ich mein Hirn besteigen,
alle Windungen,
das letzte Zwiegespräch —

Im Bild des sich absichtlich selbst zerstörenden Ikarus, der seine Fähigkeit zur Naturbeherrschung dazu benutzt, um sich von ihr endgültig zu befreien, hat Benn bewußt oder unbewußt seine Problematik als Dichter der Regression dargestellt. Auch er leidet an dem Widerspruch, sich nach einem Zustand zu sehnen, dessen Darstellung im Gedicht eben den Gebrauch jener kalkulierenden Vernunft mit voraussetzt, vor dem er flüchten will. Der Tod des Ikarus während seines Fluges über das Meer erscheint in Benns Gedicht als Selbstopfer, durch das er sich von der Herrschaft der Vernunft befreit. Dem Dichter bleibt dagegen nur die immer wiederholte Geste der Entsagung, die aber nichts über die tatsächliche Gebundenheit an den Ursprung des ästhetischen Gebildes in der Urteilskraft auszusagen vermag.

Der Ikarus-Mythos wird also zum Vehikel einer Botschaft, die aus einer ganz anderen Zeit herausgewachsen ist. Indem Benn sich aber der vorgegebenen Tradition bedient und sie für seine Zwecke umgestaltet, sich also hinter einer Maske verbirgt und zugleich enthüllt, entstehen ästhetische Gebilde, in denen die Unmittelbarkeit der Lebenserfahrung sehr viel stärker distanziert erscheint als in der Morgue-Lyrik. Die regressive Sehnsucht erfährt einen Prozeß der Literarisierung, hinter dem ihre Aktualität

nahezu völlig verschwindet. Aus einem Lebensmotiv verwandelt sie sich in einen Vorwand für künstlerische Produktivität. Die Figur des Selbstopfers als Überwindung der Individuation, die in diesem Gedicht erstmals auftaucht, erscheint in dieser Perspektive als stellvertretendes Ritual einer Katharsis, die in der gelebten Wirklichkeit keinen Platz fand.

« Ikarus » ist ein Gedicht, das undenkbar ist ohne das geschärfte historische Bewußtsein eines Bürgers der Jahrhundertwende, dem die Bildungstraditionen eines akademischen Humanismus zutiefst vertraut sind, ohne daß er sich noch naiv mit ihnen identifizieren könnte. Seine Elemente liefern vielmehr die Materialien, an denen sich die Sprengkraft der eigenen Projektionen bewährt. Dabei zeigt sich Benn wiederum stark von den Suggestionen der zeitgenössischen philologischen, religionsgeschichtlichen und philosophischen Forschung beeindruckt. Das wird etwa an einem Gedicht wie « Karyatide » — erstmals im März 1916 veröffentlicht — deutlich einsichtig. In der hier leidenschaftlich ausgespielten Gegnerschaft des Lebens gegen die Kunst ist die Beziehung auf Nietzsches Begriffe des Apollinischen und Dionysischen unverkennbar. Benn versteht sie als unversöhnbare Gegensätze und ergreift unbedingt Partei für Dionysos und die Vernichtung alles Gestalteten, um in den undifferenzierten Weltgrund zurückkehren zu können.

Die marmorne Vollkommenheit der Karyatide, tiefster Ausdruck des apollinischen Gestaltungswillens als principium individuationis, erscheint in diesem Gedicht als ein Gefängnis, in dem das Leben, die ekstatische Erfahrung des Daseins unterdrückt wird. An die Karyatide richtet sich deshalb die mehrmalige, im Ausdruck variierte Aufforderung, sich daraus zu befreien:

Entrücke dich dem Stein! Zerbirst
die Höhle, die dich knechtet! Rausche
doch in die Flur! Verhöhne die Gesimse —

Selbstironisch wird die Kunst als etwas Verächtliches, als das Werk lebensschwacher Greise (« toderschlagene

greisige Hände ») verspottet. Das andere, im Namen dessen die Kunst zerstört werden soll, kleidet sich in bekannte Namen der Mythologie, den trunkenen Silen, Venus, während Dionysos selbst nur metonymisch (« Wein ») genannt wird. An dem, was sie bezeichnen sollen, kann kein Zweifel sein: sie alle stehen für eine ekstatische Lebenserfahrung ein, für Rausch und Geschlechtlichkeit. In der Figur des Silens vereinigen sich traditionelle, der griechischen und römischen Ikonographie angehörige Züge mit durchaus neuen, die sich von einem biologistischen Denken herleiten:

... durch den Bart des trunkenen Silen
aus seinem ewig überraschten
lauten einmaligen durchdröhnten Blut
träuft Wein in seine Scham!

Anakreontischen Erinnerungen verdankt sich hingegen das Bild der Venus, die sich « Rosen um der Hüften Liebestor » gürtet. Daß sich die ihm eigenen Assoziationen des Spielerischen und akademisch Gezähmten nicht durchsetzen, liegt an der semantischen Umgebung. Jene Aufforderung an die Karyatide

Breite dich hin, zerblühe dich, oh, blute
dein weiches Beet aus großen Wunden hin:

beschwört eine lustvolle Selbstaufgabe, die jedoch von blutigen Opferriten der Vorzeit nicht so weit entfernt scheint. Das Fest des Todes als ekstatischer Erfahrung des Lebens, diese dem Dekadentismus teure Grundfigur scheint auch hier durch. Eine ähnliche Überlagerung von Tod und Lust war schon in « Negerbraut » zugegen, wenngleich unter ganz anderen Vorzeichen. Diese Tatsache wäre zumindest als Indiz dafür zu würdigen, daß es der Erkenntnis von Benns Dichtung zwischen 1911 und 1920 nicht zum Vorteil gereicht, wenn man sie zeitlich auseinanderlegt in einen vom Nihilismus geprägten Abschnitt der Entwertung menschlicher Existenz und in einen der Verklärung des tieferen, in der Regression auffindbaren Lebens. In Benns Gedichten ist schon immer die Erfahrung mitangelegt, daß die Zerstörung Lust entbindet. Alle Auflösung, sei sie

leiblicher oder geistiger Art, ermöglicht die ekstatische Erfahrung der Entgrenzung. Der Dichter, der darauf verzichtet, gegen die toten Körper zu wüten, zerfetzt den Leib der Sprache, um in der Aufhebung der ihn erhaltenden Regeln an den Rand des Aussagbaren zu gelangen. Er bezeichnet auch die Linie, wo das empirische Ich, das durch die Lebenspraxis geprägt ist, seine bekannten und beschränkten Konturen verliert. In den Jahren 1916 und 1917 ist eine Reihe von Gedichten entstanden (*Kretische Vase*, *Aufblick*, *O Geist*, *O Nacht*), in denen die Zerstörung des bürgerlichen Subjekts und sein Übergang in ein ekstatisches Einssein mit der Wirklichkeit thematisiert wird und zugleich in den sprachlichen Verfahrensweisen eine analoge Widerspiegelung findet. Sie versuchen mimetisch jene Distanz niederzureißen, die das sich selbst beschreibende Ich von der dionysischen Identität mit dem bewußtlosen Leben trennt. Die Sprachstrukturen sollen den Zustand vorwegnehmen, auf den das Ich sich voller Sehnsucht zubewegt, aber festgehalten ist in der Spaltung lyrischer Reflexion über das Ich. Dabei ist der Kunst eine Vehikel funktion zugewiesen, die zugleich jedoch ihren ästhetischen Status zerstört. Schon « Karyatide » hatte den widerspruchsvollen Schematismus der Entgegensetzung von Kunst und Leben sichtbar gemacht. Der Anblick eines der klassischen Werke griechischer Skulptur erweckt im lyrischen Subjekt eine ekstatische Reaktion, die nicht dem Kunstwerk gilt, sondern der in ihm tödlich erstarrten dionysischen Erfahrung des Lebens. Wohl in Huldigung an Nietzsches berühmte Gedanken in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und zugleich in ihrer Verleugnung rebelliert das lyrische Subjekt gegen die für die Kunst unabdingbare Gegenwart des Apollinischen, von dem der ekstatische Fluß des Lebens bedroht ist. Die dionysische Erfahrung einer ekstatischen Selbstaflösung, von der dieses Gedicht in emphatischen Tönen spricht, ist aber letztlich durch die Kunst vermittelt. Es ist die Gestalt der Karyatide, die jene Assoziationen eines grenzenlosen Lebens erwecken, das die toterstarre Harmonie des Kunstwerks verleugnet.

In « Kretische Vase » ist eben diese Erfahrung in die Gegenwart des lyrischen Subjekts hereingeholt. Im absoluten Gegensatz zur verehrungsvollen Haltung des lyrischen Subjekts in Mörikes « An eine Lampe », in der das Kunstwerk sich in die Aura der ästhetischen Distanz zurückzieht, wird es hier zum Instrument einer Bewußtseinsveränderung im Betrachter:

Du, die Lippe voll Weingeruch,
blauer Ton-Zaum, Rosen-Rotte
um den Zug mykenischen Lichts,
Un-geräte, Tränke-Sehnsucht
weit verweht.

Lockerungen. Es vollzieht sich
Freigebärung. Lose leuchtend
Tiere, Felsen, Hell-Entzwecktes:
Veilchenstreifen, laue Schädel
wiesenblütig.

Welle gegen Starr und Stirn,
Glüher tiefer Bacchanale
gegen die Vernichtungsmale:
Aufwuchs und Bewußtseinshirn,
spüle, stäube — Knabenhände,
Läuferglieder, raumumschlungen,
stranden dich zu Krug und Hang,
wenn bei Fischkopf, Zwiebel, Flöten
Leda-Feste rosenröten
Paarung, Fläche, Niedergang.

Die historische Ferne des Kunstgegenstands (mykenisches Licht) hebt sich auf in der Wirkung, die er auf das lyrische Subjekt ausübt. « Stranden » und « Welle » assoziieren ein Scheitern des von « Starr und Stirn », von « Aufwuchs und Bewußtseinshirn » geprägten Ich. « Krug und Hang » sind dann die Namen, die für den metaphysischen Ort der Erlösung stehen. Ihre Bedeutungsarmut wird zum Zeichen für die Leere jener Transzendenz, soweit sie für die Gegenwart Gestalt annehmen soll. Einzig in ihrer historischen Erscheinung gewinnt sie sprachliche Konkretion: für sie stehen Begriffe aus der antiken Religionsgeschichte ein, die ekstatische Praktiken bezeichnen wie

« Bacchanale » und « Leda-Feste ». Vor dem Horizont spätromantischer Dekadenzerfahrung nehmen sie eine düstere Färbung an, in der sich die eigene Sehnsucht nach Auflösung des Bannes der Wirklichkeitsbeherrschung spiegelt.

Das Subjekt erfährt seine Begegnung mit der kretischen Vase als Verwandlung der eigenen Innerlichkeit: von den figürlichen Darstellungen auf der Vase geht eine magische Kraft aus, die den Menschen der Gegenwart von sich selbst entfernt. Das Wohin seiner Reise bleibt noch im Ungewissen, allein ihr Ausgangspunkt suggeriert seine mögliche Topographie.

In « Aufblick » erfährt sie eine weitere Ausgestaltung. In jene Transzendenz wird der Übergang selbst in Gang gesetzt durch die Aggression der Wirklichkeit:

Vermetzung an die Dinge: Nacht-Liebe, Wiesenakt:
Ich: lagernd, bestoßen, das Gesicht voll Sterne,
aus Pranken-Ansprung, Zermalmungsschauer
blaut künstenhaft wie Buch das Blut
mir Egge, Dolch und Hörner.

Unverkennbar ist in diesem semantischen Material eine erotisch-sexuelle Bedeutungskomponente mit anwesend. In der Begegnung mit der Natur erfährt sich das Subjekt als der unterliegende Teil. Die eigene Vernichtung ist jedoch nur der Durchgang zu einer neuen Form des Bewußtseins. Die Ambiguität dieser Erfahrung drückt ein Wort wie « Zermalmungsschauer » aus: der Zusammenbruch des Subjekts ins Gestaltlose ist zugleich lustvoll besetzt. Dieses Motiv wird in nahezu gleichlautender Ausformung einige Jahre später in « Palau » wieder hervortreten, mit dem Bann die überaus fruchtbare Schaffensperiode der zwanziger Jahre einleitete.

Das Organ, mit dem das Subjekt auf den Ansturm der Wirklichkeit reagiert und dem es seine Verwandlung verdankt, das Blut, wird zum mystischen Namen für jenes tiefere Ich, das sich dem rationalisierenden Bewußtsein entgegensetzt. In der Metaphernkonstruktion

blaut küstenhaft wie Bucht das Blut

verflüchtet sich, was an biologisch-materieller Bedeutung diesem Zeichen ursprünglich innewohnte. Bläue und Meer — Symbole für die Sehnsucht nach dem anderen Leben — tritt in eine poetische Identität mit Blut ein, innerhalb derer sie dann als austauschbar erscheinen. In « Egge, Dolch und Hörner », Emanationen des Blutes, wird in Umrissen die Transzendenz sichtbar, in die das Ich aus den Zermalmungsschauern übergeht. In ihnen zeichnet sich vage eine bäuerliche Kultur ab. Die Einfachheit ihrer Symbole kontrastiert umso stärker mit dem gegenwärtigen Bewußtsein des lyrischen Ichs, das sich zur Beschreibung der eigenen Situation einer vom Historismus geprägten Sprache bedient:

Mir aber glüht sich Morgenlicht
entraunter Räume um das Knie,
ein Hirtengang eichhörnt in das Laub,
Euklid am Meere singt zur Dreiecksflöte:
O Rosenholz! Vergang! Amati-Cello!

Den « Fratzen des Raums » und der einem wissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriff immanenten Kausalität entzieht sich das lyrische Subjekt in eine Gegenwelt, in der Raum und Zeit als kategoriale Begrenzungen nicht mehr gelten. Die historischen Indizien (Hirtengang, Euklid am Meer) mit deren Hilfe sich scheinbar ein Fluchtpunkt dieser transzendierenden Bewegung festlegen läßt, werden in ihrer Gültigkeit durch den Schlußvers sogleich wieder relativiert. Die als Ergebnis dieser Verwandlung festgehaltene innere Erfahrung setzt ein Subjekt voraus, das seine Identität nicht geopfert hat. Es ist Herr über die Geschichte und bedient sich ihrer Elemente als Material ästhetischen Erlebens. Das Amati-Cello beschwört das sinnliche Element der Kunst, spätromantisch mit dem Erlöschen in einer undifferenzierten Unendlichkeit in Beziehung gesetzt. Das Bewußtsein als Kreuzungspunkt von Gegenwart und Vergangenheit, utopischer Sehnsucht nach Regression und Unausweichlichkeit der eigenen Identität, ist der Raum, innerhalb dessen sich diese Lyrik erfüllt.

In dem erstmals in der Sammlung « Fleisch » veröf-

fentlichten Gedicht « O Geist » ist der Widerspruch zwischen dem Geist und dem ihm anderen thematisiert. Doch erscheint er nicht unversöhnlich, im Gegenteil, die Sehnsucht des lyrischen Ichs geht danach, dem Geist jene Dimension zu eröffnen, die ihm — in der Bennschen Interpretation — sonst verschlossen ist.

O Geist, entfremdetest du dich! o glühe
ein einzig Mal aus Sturm- und Sternengewalten,
aus Wolkenbruch der Ferne, die
nicht Fleische zügeln und Gehirne spalten,
o Geist, o wehe doch, wie die Propheten
dich priesen — sieh, ich ringe
in Blut nach einem fernen, sternen-steten!

Wer bist du, höhnt das Mark, es stammen doch
aus meiner Wiege deine Glieder;
vergessen, wie es einst bei dir nach Mieder
und Schenkel roch?
O rauschtest du wie Meer: ich vogelfreie!
Wie Sonne stürmisch: Ich,
Entschwänzter, glühe, pfingste, sternen-maie!

Und wieder Ruf: ich ging nach Liebesrosen
zum Markt. Geschiebe. In den Bretterbauden
Gemüsefrauen, Psychophysenfosen,
verpantarheiterten Kohlrabistauden —!
O sängest du nun Abgrund, Schwankung, Süd:
aus meinen arktischen Gezeiten,
jenseitige und sternen-stet...!
O sängest du aus Götterweiten
einmal dies Rosenmöwenlied!

Die Umrisse dessen, was Benn als Geist versteht, zeichnen sich als Negativ all der Wünsche ab, die das lyrische Ich an ihn richtet. Im Gegensatz zur Tradition idealistisch-romantischen Denkens spricht ihm der Dichter jene Unendlichkeit ab, die ihn zum Instrument der Selbstbefreiung werden ließ. Sie hat ihre Heimat im Nicht-Ich, einem dynamisch erlebten Kosmos, dessen Gewaltigkeit lustvolle Drohung für das Ich ist. Letztlich beschwört auch die biblische Erinnerung an den Geist, der sich des Propheten bemächtigt, die Vernichtung des beschränkten Ichprinzips

der rationalen Individuation. Abgrund und Ferne sind an der semantischen Oberfläche die Namen für jene Sehnsucht nach Sprengung der eigenen Grenzen, von der das Ich wohl künden kann, deren Verwirklichung aber als die Totalität seines Daseins umfassende Erfahrung des Geistes bedarf. So sehr die Sprache in ihren gewaltsamen, oft auch parodistisch wirkenden Neubildungen (pflingste, sternen-maie, verpantarheierten Kohlrabistauden) gestisch die Befreiung von den bisher gültigen Regeln andeutet, das Gedicht als Ganzes ist an der Schwelle jenes Tores angesiedelt, das in eine andere Dimension des Geistes führen soll.

Die in der gleichen Sammlung veröffentlichten Gedichte « Kokain » und « O Nacht » waren der Versuch, das Thema der Regression in realistische Koordinaten einzuschreiben, ohne dabei auf das einmal erreichte Ausdrucksniveau in der Gestaltung jener Transzendenz zu verzichten, das eine Auflösung des realistischen Wirklichkeitsbegriffes mit einschloß. Der 'Ich-Zerfall' als das ersehnte Ziel der Regression wird bewußt in Gang gesetzt durch die Einnahme von Drogen. Damit lassen sich aber auch die Erfahrungen dieses Ichs nach geläufigen Interpretationsmustern verstehen. Zugleich verliert die Botschaft von der regressiven Transzendenz etwas von ihrer Verbindlichkeit, indem sie als das Ergebnis einer Manipulation erscheint, der nicht das Gewicht einer unausweichlichen Wirklichkeit zukommt.

Beiden Gedichten geht es um die Beschreibung einer Bewußtseinsveränderung, an deren Ende die Erfahrung einer bisher unbekanntem Wirklichkeitsdimension steht. Ihre Topographie bleibt jedoch auch diesmal fragmentarisch und dem Zugriff der Worte entzogen. In « Kokain » müssen dafür Worte abstraktesten Charakters eintreten, deren Emphase nicht den Eindruck beseitigen kann, daß sie mehr zudecken als enthüllen:

Ein laues Glatt, ein kleines Etwas, Eben —
und nun entsteigt für Hauche eines Wehns
das Ur, geballt, Nicht-seine beben
Hirnschauer mürbesten Vorübergehns.

Die einzige qualitative Bestimmung, die sich dieser Epiphanie entnehmen läßt, ist die bildhafte Einkleidung des alten Begriffes der Substanz oder Wirklichkeit im aristotelischen Sinne (enérgeia). Die Berechtigung dieser Interpretation ruht auch auf der syntaktisch erschließbaren Opposition zu « Nicht-seine », der neologistischen Konkretion eines Begriffes der Ontologie. Im Anblick der unbewegt in sich ruhenden Substanz des Mythos enthüllt sich die geschichtliche Welt von der Hinfälligkeit eines flüchtigen Gedankens.

« O Nacht » hebt an in der distanzierten Sprache der Wissenschaft, in der das lyrische Subjekt seine Situation beschreibt, als wohnten wir einem Selbstversuch bei:

O NACHT —:

O Nacht! Ich nahm schon Kokain,
und Blutverteilung ist im Gange,
das Haar wird grau, die Jahre fliehn,
ich muß, ich muß im Überschwange
noch einmal vorm Vergängnis blühen.

O Nacht! Ich will ja nicht so viel,
ein kleines Stück Zusammenballung,
ein Abendnebel, eine Wallung
von Raumverdrang, von Ichgefühl.

Tastkörperchen, Rotzellensaum,
ein Hin und Her und mit Gerüchen,
zerfetzt von Worte-Wolkenbrüchen —:
zu tief im Hirn, zu schmal im Traum.

Die Steine flügel an die Erde,
nach kleinen Schatten schnappt der Fisch,
nur tückisch durch das Ding-Gewerde
taumelt der Schädel-Flederwisch.

O Nacht! Ich mag dich kaum bemühen!
Ein kleines Stück nur, eine Spange
von Ichgefühl — im Überschwange
noch einmal vorm Vergängnis blühen!

O Nacht, o leih mir Stirn und Haar,
verfließ dich um das Tag-verblühte;

sei, die mich aus der Nervenmythe
zu Kelch und Krone heimgebar.

O still! Ich spüre kleines Rammeln:
es sternt mich an — es ist kein Spott —:
Gesicht, ich: mich, einsamen Gott,
sich groß um einen Donner sammeln.

Die Flucht in die künstlichen Paradiese des Kokains erfährt eine eher triviale Motivation. Es ist die Erfahrung der schwindenden Vitalität, der inneren Erstarrung, die das lyrische Subjekt seine Zuflucht zum Rausch nehmen läßt. Was es sich dabei erhofft, wird in einer parataktischen Aneinanderreihung von Nomina ausgedrückt, die ein komplexes Archisem aufbaut. Benn scheut auch hier nicht vor dem abstraktesten Vokabular einer teils nur fiktiven Wissenschaftssprache zurück. Ichgefühl ist tatsächlich ein Begriff aus der Sprache der Psychologie, Raumverdrang ist hingegen ein Neologismus, dessen intendierte Bedeutung nur hypothetisch erschlossen werden kann. Seine syntaktische Bindung an Ichgefühl legt nahe, darin die existentielle Erfahrung der eigenen Körperlichkeit als gegen außen abgeschlossenes Ganzes zu sehen. Raumverdrang und Ichgefühl als Ziel der Sehnsucht kündeten eben von dem Verlust der psychophysischen Identität, die auf der sinngeprägten Ordnung der unmittelbaren Empfindungen beruht. « Zusammenballung » zielt auf das Wirksamwerden einer Kraft, die sich der atomistischen Auflösung des Subjekts und seiner Erfahrung der Wirklichkeit entgegenstellt. Die dritte Strophe drückt auch in der syntaktischen Mimesis den Verlust der realitätsformenden Kategorien aus, dessen Überwindung sich das lyrische Subjekt mit Hilfe der Drogen erhofft. Dieses Ich erscheint als chaotische Ansammlung von Sinnesleistungen (Tastkörperchen, Rotzellaum), die eine ungeordnete, wenn nicht sogar bedrohliche Erfahrung der Wirklichkeit vermitteln. Selbst die Sprache, in der europäischen Tradition bis ins 19. Jahrhundert als Mittel der Ordnung erlebt, wird im Zeichen der Ichauflösung ein Instrument, das der Aggression gegen die vorrationale Einheit des Bewußtseins, den « Traum » dient.

Am Ende steht die resignierende Feststellung der Übergewalt des rationalen Bewußtseins, für das Benn den abwertenden Namen « Schädel-Flederwisch » einsetzt. Sein Verhältnis zur Wirklichkeit wird höhnisch als hilfloses Taumeln bezeichnet. Das Epitheton « tückisch » schreibt ihm überdies das Verhalten eines Wegelagerers zu, der feige aus dem Hinterhalt angreift. Der Verstand ist letztlich hilflos gegen die chaotische Emanzipation der Dinge, die in wahrhaft surrealen Bildern ihren Ausdruck gefunden hat:

Die Steine flügeln an die Erde,
nach kleinen Schatten schnappt der Fisch...

Für den Gegensatz zwischen positiv besetztem Ich-Gefühl und Verstand, der alles Negative auf sich versammelt, treten in der vorletzten Strophe neue Namen ein:

Nervenmythe — Kelch und Krone.

So leicht Nervenmythe zu decodieren ist als Metapher für die als Schmerz erlebte Übersensibilität des Bewußtseins, das von Empfindungen aggrediert wird, so vieldeutig erscheint die zweite Komponente der Opposition. Kelch und Krone wandelt das berüchtigte Altar und Krone, Schlagwort für das Bündnis von Kirche und Monarchie, in durchsichtiger Form ab. Trotz aller politisch reaktionären Züge an Benn scheint es angesichts seiner sonstigen ideologischen Erklärungen kaum annehmbar, darin ein Bekenntnis zu der hier anklingenden historischen Wirklichkeit zu sehen. Kelch und Krone zitieren die Sphäre des Sakralen, die sich der kritischen Vernunft entzieht oder ihr historisch vorausgeht. Insofern sie für die sich nicht in Frage stellende Ordnung, für die als ursprünglich verklärte Seinshierarchie entstehen, machen sie natürlich auch die allgemeinen ideologischen Implikationen von Benns Denken einsichtig. Er läßt sich auf ein semantisches Material ein, in dem die Geschichte dominierend gegenwärtig ist. Daß dieser Sprachschicht aber nur mit Vorbehalten zu trauen ist, dafür sorgt

der Kontext. Kelch und Krone erscheinen als Geschenke der Nacht, des romantischen Symbols der Unendlichkeit, des Ungeordneten, der unkontrollierten psychischen Regungen. Die anarchische Freiheit, die sie verspricht, reimt sich schlecht auf den Inbegriff von repressiver Ordnung, der in jenem Zitat aufleuchtet. Jene Worte werden innerhalb der syntagmatischen Ordnung der Strophe zu Erinnerungsmalen jenes Versuchs, zu einer Form der Existenz zurückzufinden, in der das Subjektsein nicht länger zugleich Gewalt gegenüber der Wirklichkeit und innere Erstarrung zur Folge hätte. Das Ich als « einsamer Gott » ist in der letzten Strophe das ironische Zitat eines Anspruchs, der am Ende einer zweitausendjährigen Geschichtsentwicklung steht: der Vergottung des weltschaffenden und beherrschenden Subjekts. Die Syntax selbst, die in einzelne Worte zerfällt,

Gesicht, ich: mich, einsamen Gott...

imitiert die Sprache der Entrückung, das Stammeln dessen, der besessen wird und nicht länger besitzt. In sie geht der pathetische Anspruch der Identitätsreihe Ich — einsamer Gott — Donner (= Zeichen des Zeus) ohne Bruch ein. Die Irrealität des Drogenrausches relativiert ihn und nimmt ihm das in historischer Perspektive verzerrt Hybride.

In dem für das ganze Gedicht maßgebenden Sprachgemisch, das höchstes Pathos neben Skurriles und Groteskes setzt, nimmt die sich ankündigende Bewußtseinswandlung einen parodistischen Beigeschmack an:

O still! Ich spüre kleines Rammeln...

Der von Benn gewählte Ausdruck widerspricht allen kodifizierten Vorstellungen über psychische Grenzerfahrungen, indem er sie in die Sprache kleinbürgerlicher Häuslichkeit übersetzt.

Unter jenen Erfahrungen, die ein Transzendieren des gegenwärtigen, von der Rationalität geprägten Bewußtseins ermöglichen, hat Benn in seinen Gedichten dieser Jahre

vor allem die Sexualität, die Kunst und schließlich die Drogen thematisiert. Wenn auch die Inhalte der Sehnsucht neu waren, zumindest in ihrer regressiven Radikalität nichts Vergleichbares in der Vergangenheit fanden, so hat die Literatur seit dem 18. Jahrhundert die gegen die bürgerliche Normalität gerichtete Sprengkraft dieser Erfahrungen wohl immer wieder entweder verklärend oder warnend gestaltet. Die Befreiung, die sie verhiessen, war schon immer gegen die gesellschaftliche Reduktion des Wirklichkeitsbegriffes gerichtet, die mit einer schlechten Rationalität in eins gesetzt wurde.

Dem in der deutschen lyrischen Tradition zentralen Thema der Natur gegenüber hat Benn nur in einem Gedicht kohärent versucht, die in ihm angelegten Möglichkeiten zu nutzen. Nach der dithyrambischen Anrufung der mittäglichen Natur in « Ikarus », deren panische Aggressivität als Zeichen der unvergänglichen Macht des Undifferenzierten gedeutet wurde, erscheint die klassische Ausdruck imitierende « Reise » als zunächst folgenloser Versuch, die traditionelle Naturlyrik mit der ideologischen Botschaft der Regression zu vermitteln.

REISE

O dieses Lichts! Die Insel kränzt
sternblaues Wasser um sich her,
am Saum gestillt, zu Strand ergänzt,
und sättigt täglich sich am Meer.

Es muß nichts zueinander hin,
die Alke, das gelappte Laub
erfüllen sich; es liegt ihr Sinn
im Mittelpunkt, den nichts beraubt.

Auch ich zu: braun! Ich zu: besonnt!
Zu Flachem, das sich selbst benennt!
Das Auge tief am Horizont,
der keine Vertikale kennt.

Schon schwindet der Verknüpfungsdrang,
schon löst sich das Bezugssystem
und unter dunklem Hautgesang
erhebt sich Blut-Methusalem.

Die elementare Insellandschaft wird zum Bild einer in sich ruhenden Natur, die aller Dynamik entzogen ist. Monadenhaft nach außen abgeschlossen verleugnen ihre Elemente die Idee der Funktionalität. Sie bedeuten nur sich, sind weder Schöpfungen einer Transzendenz noch Instrumente eines verfügenden Willens, der sie seinen Absichten unterwirft. Ohne es ausdrücklich zu machen, weist das Gedicht alle teleologischen Vorstellungen von der Natur zurück. Die vertikale Dimension, die sie begründen, erscheint in Opposition zur Horizontalität der Insellandschaft, in der das lyrische Ich ein zu ihm sprechendes Zeichen erkennt. Die Natur ist aber nicht nur ein Bedeutungsgefüge, zu dem sich das Ich interpretierend verhält. Es erfährt vielmehr ihre Gewalt in einer Veränderung des Bewußtseins, die sich als Überwältigtwerden durch das Irrationale darstellt. Ekstatische Körperempfindungen (Hautgesang) kündigen den Einbruch einer Transzendenz an, für die Benn den anspielungsreichen Namen « Blut-Methusalem » einsetzt. Er verweist einerseits auf die zeitliche Ferne des Mythos, andererseits auf innere Erfahrungen, die aus dem Bezugssystem der logisch konstruierten Welt ausgeschlossen sind.

Wie schon in *Ikarus* erscheint auch hier die Sonne als helfendes Element bei der Zerstörung des rationalen Ich. Symbol des anderen Zustandes, dem das Ich zustrebt, ist das « Flache », dem in *Ikarus* das « flache Land » entsprach. Indem es « sich selbst benennt », entzieht es sich dem Zugriff des Menschen: der sich unendlich ausdehnende Horizont des Meeres weist alle Differenzierungen ab. Damit ist auch das Bewußtsein aus seinem « Verknüpfungsdrang » entlassen.

Die sich in ihren Gegenstand versenkende ruhige Objektivität der beiden ersten Strophen, die sich auf das Wesentliche der geometrischen Form und die Sinnbeziehungen zwischen den Elementen der Natur beschränkt, imitierte offenkundig die sprachliche Gestik Goethescher Lyrik aus klassischer Zeit.

« EIN KIND DER SORGE, DER ANGST,
DES ZYNISMUS UND DER VERZWEIFLUNG ».

ANCORA SU *KOBES* DI HEINRICH MANN

di
GIOVANNI CHIARINI
Napoli

Agli inizi del 1924 Heinrich Mann organizza a Monaco, nell'abitazione sulla Leopoldstraße, per i pochi intimi che frequentano la sua casa, una lettura in anteprima della novella *Kobes*¹. Come testimonia Viktor Mann la serata è un successo:

Die kleine Zuhörerschaft war sehr ergriffen von der Vorlesung. Es waren geistige Menschen, denen die Gefahr einer solchen überstaatlichen Macht [des Geldes] klar war².

Del resto nulla avrebbe potuto far prevedere un fiasco: un autore che proprio in quegli anni stava accrescendo grazie anche alla sua ininterrotta attività saggistica un prestigio già notevole, forme narrative d'avanguardia e l'attualità dell'argomento erano garanzie più che sufficienti. La critica invece ignorò quasi del tutto l'evento e della novella nel 1925 furono vendute 273 copie. Ancora una volta si era verificata con un'opera di Heinrich Mann una divaricazione sensibile fra autore e pubblico. Eppure nella novella c'è molto, come ha dimostrato la *Forschung man-*

¹ Composta nei mesi a cavallo fra il 1923-24, venne pubblicata nel febbraio del 1925 nella « Neue Rundschau » (J. 36, Nr. 2, pp. 235-266) e in forma di libro, corredata da 10 illustrazioni di Georg Grosz, nello stesso periodo per i tipi del Propyläen-Verlag di Berlino.

² Viktor Mann, *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*, Frankfurt a.M. 1976, p. 354.

niana negli ultimi anni: *Kobes* è veramente lo « Hymnus der Inflation » che ricordava già Mann³, è anche l'anticipazione di tempi e personaggi che di lì a pochi anni si impadroniranno della Germania⁴; *Kobes* è realmente una rappresentazione simbolica della crisi della Germania di Weimar⁵ e ancora quella puntuale « Stinnes-Verklärung » così pazientemente ricostruita da Gontermann⁶. E inoltre elementi espressionisti, anticipazione di tecniche della *Neue Sachlichkeit*, il tutto concentrato in poche pagine dal ritmo vorticoso; eppure un lettore sensibile e attento come Chiusano ha rilevato ancora recentemente il fastidio che deriva dalla rivisitazione di un testo mal riuscito come *Kobes*⁷. Nella novella tutto sembra apparentemente chiaro, disegnato con fredda lucidità ma, come nel 1925, anche oggi i messaggi non trovano la via del lettore, l'atmosfera particolare nella quale sono immersi i personaggi stenta a ricrearsi, anzi il racconto lascia dietro di sé l'impressione di una certa provvisorietà e frettolosità, come se fosse stata creata una cornucopia troppo stretta per contenere tutte *les fleurs du mal* che l'autore voleva rappresentare. Troppo stretta per contenere la descrizione della dissoluzione del quadro

³ Lettera a K. Tucholsky del 12 maggio 1924. Il nodo dell'inflazione del 1923 è chiaramente il presupposto di tutte le analisi critiche del racconto: da quella di R. N. Linn a quella di Weisstein, da Gontermann a Bance, a Riedel.

⁴ Rolf N. Linn, *Heinrich Mann and the German Inflation*, in « MLQ », 1962, nr. 27, pp. 75-83 e in particolare pp. 80-83; Volker Ebersbach, *Heinrich Mann*, Leipzig 1978, pp. 207-209.

⁵ A. F. Bance, *The Intellectual and the Crisis of Weimar: Heinrich Mann's 'Kobes' and Leonhard Frank's 'Im letzten Wagen'*, in « Journal of European Studies », 8 (1978), pp. 155-174 e in particolare 155-165.

⁶ Walter Gontermann, *Heinrich Manns 'Pippo Spano' und 'Kobes' als Schlüsselnovellen*, Diss. Köln 1973, pp. 81-141 e 171-197.

⁷ Italo A. Chiusano, *Thomas aveva un fratello*, in « La Repubblica » del 6.1.1982: « [...] vorrei rilevare soprattutto *Kobes*. Non perché sia un bel racconto (anzi è un racconto decisamente brutto, caotico, sgradevole) [...] ». Anche Ludwig Marcuse nel non lontano 1963 definiva *Kobes* « Eine heute (nicht sehr) lesbare Phantasterei » (L. Marcuse, *Condottiere und Volkstribun*, in « Die Zeit », J. 1963, Nr. 44, 1.11.1963).

ideologico umanistico-liberale e la ribellione alla dissoluzione stessa, troppo stretta per contenere le contraddizioni della Germania weimariana. In *Kobes* proprio le strutture narrative, apparentemente solide, mostrano pericolosi scricchiolii e il tessuto si lacera in più punti mettendo in luce la problematicità reale di uno scrittore impegnato in un estremo tentativo di cercare una collocazione nuova nel panorama della poesia contemporanea alla quale finisce però per proporre un'improbabile quanto faticosa sintesi di arte e politica.

* * *

Ein Mann lief durch die Stadt. Er trug einen Cut, im Laufen stand der nasse Cut wie Holz hinten ab, und Regen trommelte drauf. Sein Hut war fort; aber die Aktentasche hielt er fest. Um die fliegenden Beine warf er manchmal Arme samt Aktentasche, um noch höher zu fliegen. Er kreischte rauh dabei auf, um sich anzustacheln und auch, weil alles ihm furchtbar weh tat. In Hindernisse rannte er kurzweg hinein, so blind war er schon.

Feuersäulen standen rings in der Luft, der Himmel war rot und schwarz, ein höllisches Pfeifensignal krallte manchmal hinein. Tageszeit unbekannt, so war der Himmel von je. Auf leeres Pflaster fiel schwarzer Regen, der gewaschener Ruß war. Wo der einsame Läufer gerade patschte, sauste, anschlug, umfiel, da duckte sich der und jener angstvolle Kleinbürger beschleunigt in niedrige Türchen. Die Stadt hatte einstöckige Häuschen — und dann die ungeheuren, nackten lodernen Fabriken über undurchdringlichen Labyrinthen von Kohlengruben. Alles Volk war in den Fabriken, in den Gruben.

Der Wildling im Cut rannte nun schon über den feurigen Unflat des Flusses. Drüben das Haus! Das große Haus aus Glas und Eisen, das Haus mit dem Dach der fünfhundert Leitungsdrähte! Er lechzte danach, die Zunge weit draußen, Augen wie beim Nahen Gottes. Nochmals platt in eine Lache. Letztes Aufraffen, Endmatch mit dem Keuchen tödlicher Brunst, auf die Lippen schon Blut. Durchs Ziel und Treppen hinauf, Wild-um-sich-Schlagen statt Hilferufs, der nicht mehr kam.

Da rannte er in zwei Herren. Augenblicklich Alarmzeichen; es zwitscherte durch das Haus. Der Sterbende klammerte sich auch noch an. Zwei Schüsse⁸.

⁸ Heinrich Mann, *Kobes*, in H. M., *Novellen in drei Bänden*, Berlin-Weimar 1978, III, pp. 260-61. In seguito le citazioni da *Kobes*

Questa breve pagina nella quale si condensa la storia di tutto il capitolo iniziale fornisce un'idea sufficientemente precisa delle fortissime sollecitazioni che fanno da premessa al racconto. Già il titolo funziona da immagine speculare di tensioni che sono allegoriche e mitiche. Esso non sembra né innocuo, né sembra avere il compito di semplice struttura ricettiva: Mann suggerisce con esso numerose anticipazioni 'allusive' che creano una rete particolare di punti di riferimento del racconto⁹ e nel contempo caricano il titolo stesso come un centro di energia pronto a esplodere. La difficoltà tecnica di tenere intatta la violenta forza di rottura delle allusioni presenti nel titolo e insieme di trovare una direzione per 'incanalare' l'energia che esso libera, è risolta da Mann con una elevata concentrazione dinamica realizzata mediante la rappresentazione 'fisica' del movimento (la corsa), alla quale fa da contrappunto un dinamismo linguistico di notevole effetto¹⁰. Anche la figura

saranno seguite dal numero arabo della pagina corrispondente in parentesi.

⁹ Che il titolo « Kobes » configurasse da solo uno 'sfondo' significativo e almeno in certi aspetti facilmente decodificabile per il lettore della Germania degli anni dell'inflazione, è rilevato unanimemente dalla critica. Kobes è il re del Carnevale di Colonia, *Kobes I* è anche Jakob Venedy (1805-1871), il pubblicitista e politico che Heine nominò (1854-55) satiricamente re del carnevale politico quarantottesco sull'esempio della famosa favola esopica del re delle rane; « Kobes » (forma basso renana di Jakob) può anche alludere, come ricorda Gontermann (*op. cit.*, p. 94), al biblico Giacobbe, il capostipite « aller geschickten Kaufleute ». A tutto questo è da aggiungere il significato *niederdeutsch* del nome Kobes: « vierschrötiger, eigensinniger Mensch » (*Rheinisches Wörterbuch*, IV, Berlin 1938, p. 1094). Come si vede l'orizzonte di attesa suscitato dal titolo è dato dalla sovrapposizione e dalla stratificazione di significati e significanti di notevole spessore. Per quanto riguarda le corrispondenze fra il *Kobes I* di Heine e il *Kobes* di Mann si rimanda a quanto scrisse Kantorowicz già trent'anni or sono (A. Kantorowicz, *Nachwort*, zu H. Mann, *Novellen*, II, Berlin 1953, p. 408).

¹⁰ La prima reazione notata da Viktor Mann negli ascoltatori riuniti in casa di Heinrich fu proprio la fortissima impressione suscitata da tutti quei « kurz hingehauene Sätze » del capitolo iniziale (V. Mann, *op. cit.*, p. 352).

del protagonista arretra narrativamente rispetto all'evento; sono sufficienti pochi tratti, l'indispensabile per identificare il ruolo dell'uomo e la classe sociale di appartenenza: un tight, una borsa e un cappello. Dovrà essere poi il racconto a fornire a questo « Mittelstand » il volto, anzi i tanti volti dei borghesi che compaiono in *Kobes*. Qui gli ulteriori particolari sono funzionali solo alla descrizione della 'corsa' — l'insistente ricorrere del verbo *rennen*: « In Hindernisse rannte er kurzweg hinein [...]. Der Wildling im Cut rannte nun schon [...] Und der Mittelstand [...] rennt selbst [...]. Ich renne » (260-261) — o comunque associabili all'ambito semantico del movimento: *sich anstacheln, keuchen, aufraffen, um sich schlagen* (260).

Ma un ulteriore segnale viene lanciato dallo scrittore fin dalle prime battute, e cioè il potenziamento della narrazione nei toni del grottesco: il *tight* appare già come un pezzo di legno su cui tambureggia la pioggia, l'uomo perde il cappello, manda grida stridule, diventa un « Wildling » con la lingua di fuori e gli occhi « wie beim Nahen Gottes » (260), corre incurante addosso agli ostacoli, « sguazza », « urta », « cade a terra », infila dritto nelle pozzanghere. È evidente che Mann affida al grottesco precisi valori comunicativi ideologici (il grande affannarsi dello immenso esercito degli 'impiegati' è, secondo Mann, ormai solo una farsa ridicola e grottesca, comunque inutile) e una rilevante funzione narrativa. Infatti proprio nel momento della deformazione maggiore l'anonimità del personaggio viene a dissolversi ed esso torna a dichiarare la propria unicità e centralità. Risulta quindi doppiamente felice da questa prospettiva il ricorso alla essenzialità del linguaggio espressionista, che in alcune pagine di *Kobes* raggiunge una concentrazione e immediatezza esemplari.

Vengono eliminati dalla frase tutti gli elementi non strettamente indispensabili (articoli, congiunzioni, pronomi), l'aggettivo — ricercato con particolare cura — tende a collocarsi in posizione assoluta (se non addirittura a perdere la flessione) con particolare valore dirompente.

E quindi colori, suoni, rumori¹¹, sensazioni di dolore che si rincorrono senza sosta. È la parola stessa, cioè, a diventare movimento, come teorizzerà presto (1926) Mann parlando del « paese invisibile » dello scrittore:

Dieselbe Bewegung der kämpfenden fliehenden Tage bringt [...] hier immer nur Worte. Aber auch das Wort ist Bewegung. Es gibt ein unsichtbares Land, wo Bewegung gleich Wort ist¹².

Le frasi spezzate si susseguono frenetiche, spesso costituite di soli verbi, di aggettivi e sostantivi che hanno la violenza di quel fischio di sirena che affonda gli artigli (*krallen*) nel cielo della città. Nel racconto i tempi narrativi per eccellenza (preterito e piucchepperfetto) prevalgono vistosamente sui tempi commentativi, eppure nel periodo il verbo tende gradualmente a perdere la sua funzione classica che è quella di esprimere, di 'narrare' l'azione, il divenire, per trasformarsi in 'nome'. Resta appunto qualche 'nome' ad indicare sostanze e qualità anch'esse incerte sulle quali è impossibile fondare qualunque gnoseologia del reale.

Ma questo linguaggio non ci pare un grido di violenza dell'individuo che si appropria delle cose e le tormenta; qui è la realtà a non esistere più, a essersi disgregata in mille frammenti e dall'altra parte c'è un Io che riesce a cogliere di questi frammenti tutt'al più qualche causale 'accidente' e vive drammaticamente questa situazione. Il Mann di *Kobes* è quello dei saggi *Kaiserreich und Republik* (1919), *Die Tragödie von 1923*, *Wir feiern die Verfassung* (1923), *Geistiges Gesellschaftskapital* (1924), *Geistige Neigungen in Deutschland* (1925), cioè uno scrittore deluso ed escluso dal processo di industrializzazione, estraneo a una realtà dominata principalmente dai rapporti capitalistici di produzione ed esposta allo spettro della *totale*

¹¹ « Große Virtuosität und Sorgfalt im Gebrauch der Laute zeichnet besonders das Werk vor den dreißiger Jahren aus [...]. Besondere Freude hat der Dichter an sonoren Verbformen ». Così A. Banuls, *Heinrich Mann*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1970, p. 184.

¹² H. Mann, *Was ist eigentlich ein Schriftsteller?* (1926), in H. M., *Essays*, Hamburg 1960, p. 295.

Wirtschaft. *Kobes* è a suo modo una risposta che viene da questa crisi profonda e forse irreversibile. Ricorrono, cioè, in questo Heinrich Mann proprio quei presupposti che Ferruccio Masini individua come cause specifiche dell'urlo espressionista¹³. Con *Kobes* è come se improvvisamente si fossero dissolti i nodi problematici che avevano fatto di Mann il grande narratore: estetismo, rinascimento isterico, la dimidiazione di scrittore nato « fra le razze », i fermenti della democrazia dello 'spirito', la raffinata introspezione psicologica; — persino il poeta satirico dell'età guglielmina sembra scomparso.

Significativa, per verificare le molte strade attraverso le quali Mann crea le forti tensioni allegoriche e mitiche di *Kobes*, ci sembra la volontà di non costruire precise coordinate della dimensione temporale del racconto. Questa volontà, già espressa all'inizio in quel

Tageszeit unbekannt, so war der Himmel von je

trova una perfetta rispondenza nella narrazione che si svolgerà poi tutta 'dentro', quindi in un luogo ottimale per riprodurre la 'neutralità' che rende possibile trasferire l'azione nella metatemporalità¹⁴.

¹³ Scrive Masini: « Proprio l'uomo espropriato dal mondo tecnico-scientifico astrattamente connesso ai processi di industrializzazione e di socializzazione capitalistica, avverte drammaticamente la propria impotenza di fronte a un processo oggettivo che non può più dominare perché da esso è restato escluso. La risposta di un'interiorità emarginata da questo processo, all'universo della macchina, della metropoli industriale, della reificazione, un universo senz'anima e senza vita, questo è l'urlo espressionista ». F. Masini, *L'Espressionismo: una rivoluzione per l'elementare*, in F. M., *Gli schiavi di Efesto*, Roma 1981, p. 67.

¹⁴ Anzi la mancanza di precisi punti di riferimento alla categoria del 'tempo' mostra spesso qualche sfilacciatura. Pare che Sand e la signora americana attuino il loro tentativo di raggiungere Kobes di sera tardi, quando la 'Casa' è deserta (« wenn die Luft rein ist », 270) e il portone principale viene chiuso (271). Anche i corridoi sono immersi nell'oscurità (272). Altri particolari sembrano però contraddire questa circostanza: dal « Guten Tag » della signora a Kobes (276), al marito che guarda fuori della finestra gli operai sfilare (280), al cielo che appare di colore rossastro (280).

Dunque è il *Raum* ad assumere — come spesso in Heinrich Mann — una valenza narrativa di un certo rilievo. La 'Casa' è il *locus fabulae*, il nucleo dell'impero di Kobes e del suo mito. Il suo aspetto deve ispirare fiducia nel presente ed essere parimenti proiettato nel futuro. È 'trasparente' e insieme sobria con le sue pareti esterne « aus Glas und Eisen »; è moderna e funzionale con i suoi cinquecento cavi sopra il tetto. Sembra quasi un calco narrativo delle luminose stilizzazioni della 'fabbrica' che a quel tempo Erich Engel disegnava per la scenografia di *Gas I*. La sua 'trasparenza' relativa diventa anche assoluta nel contrasto insistito con i colori e rumori sinistri in un cielo sempre uguale, che caratterizzano l'atmosfera opprimente della città abitata da « angstvolle Bürger », fatta di casupole con « niedrige Türchen » e nella quale è nera persino la pioggia.

L'opposizione positivo-negativo viene ulteriormente accentuata da una barriera topografica classica: il fiume. Mann rispetta qui in pieno i canoni narrativi propri dello 'spazio' letterario. I due campi non si oppongono solo nella configurazione urbanistica e nella collocazione topografica, essi definiscono anche due mondi antagonisti, quello piccolo-borghese e quello di Kobes che devono venire in collisione perché possa crearsi l'azione del racconto¹⁵. È il « ceto medio » che passando di là dal fiume stabilisce la comunicazione fra i due mondi.

Ma ancora una volta è la tecnica descrittiva del *Raum* in Heinrich Mann ad assumere un notevole rilievo narrativo. Mann sembra seguire in questo caso i suggerimenti

¹⁵ Il Lotman (J.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972) lavorando sul modello della fiaba russa accerta che, se avviene un semplice passaggio da un campo al campo avverso, l'azione tende ad esaurirsi, mentre si creerebbero le premesse per un suo proseguimento solo se il personaggio nel passare al campo opposto, entrasse in situazione conflittuale. Questa situazione in *Kobes* viene a determinarsi appunto nel momento in cui la corsa del « ceto medio » viene bruscamente interrotta dai due colpi di pistola (261).

offertigli dalla cinematografia nascente¹⁶, e in particolare ricorre alla variazione continua e progressiva della distanza focale, cioè alla 'carrellata', dal campo lungo (la visione globale della città) verso particolari sempre più selezionati (i selciati, le teorie di case, le fabbriche) fino al 'centro', la 'Casa' di Kobes.

* * *

Chi è dunque Kobes? Kobes è il mitico sovrano assoluto di un impero economico sterminato minacciato da tutte le parti. I suoi direttori sono convinti di essere essi stessi i veri detentori del potere (261-266). Sand, un ometto con una enorme testa da filosofo — in realtà un piccolo impiegato del settore propaganda —, partorisce il progetto vertiginoso di abbattere Kobes trasformandone il mito in una religione la cui disumanità dovrebbe smascherare il dio stesso. Una ricca signora americana si serve di Sand per raggiungere Kobes e costringerlo ad appagare la sua morbosa eccitabilità sessuale¹⁷. Il marito della signora — un grosso quanto rozzo industriale americano — è convinto di trattare affari con un industriale di una nazione

¹⁶ Che Heinrich Mann fosse particolarmente pronto a recepire nuove tecniche e nuovi mezzi estetici di comunicazione — da quelli offerti dalla cinematografia a quelli dei *mass-media*, alle letture pubbliche nei grandi magazzini — è un aspetto ammesso apertamente dallo scrittore e nel quale è stato spesso ravvisato il sospetto di una ricerca di originalità a tutti i costi. Si veda a questo proposito quanto scrive su questo Heinrich Mann S. Kracauer, *Dichter im Warenhaus*, in « Frankfurter Zeitung » del 22.9.1930 e ancora R. Werner, *Einleitung zu Heinrich Mann - Zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland*, Tübingen 1977, pp. 10-11. Sui rapporti tra cinematografia e produzione artistica di Mann negli anni di Weimar cfr. l'interessante articolo di W. Schütte, *Film und Roman*, in *Heinrich Mann*, « Text und Kritik », Sonderband 1971, pp. 70-80, ma ancor più il discorso tenuto dallo scrittore al Capitol-Film-Theater di Berlino nel 1928 (H.M., *Der Film*, in H.M., *Essays*, cit., pp. 285-293).

¹⁷ Il Gontermann forzando un poco l'innegabile substrato metaforico presente in tutto il racconto, riconosce in questa figura i tratti secolarizzati della 'meretrice di Babilonia' (*op. cit.*, p. 97).

sconfitta e quindi di essere padrone assoluto. Dalkony — l'attore-sacerdote che impersona sulla scena Kobes — finisce realmente per sentirsi l'unica e vera evocazione fisica del dio. Ma il piano di Sand viene scoperto e all'ometto non resterà altro che uccidersi. La signora americana non riuscirà ad appagare i suoi insani desideri. Il marito della signora viene costretto a fare gli interessi di Kobes e all'attore resta aperta la possibilità di produrre la sua arte in un istituto per malati di mente. Il racconto è stato interpretato prevalentemente alla luce del rapporto polare che viene a stabilirsi fra Kobes e Sand, che vorrebbe distruggere con Kobes anche il sistema che da lui ha avuto origine. Certo Sand è l'unico personaggio del racconto che affronti Kobes per annientarlo, diventando più disumano di lui¹⁸. Ma ancor prima che Sand metta in atto il suo « romantico piano » (« War je ein Plan scharfblickend, verwegen, von blühender Romantik und dennoch mathematisch sicher wie dieser? », 271) c'è nei suoi pensieri l'insidia che farà fallire il progetto e che testimonia la drammaticità delle contraddizioni nelle quali è immerso questo intellettuale weimariano che sperimenta su se stesso la coesistenza di « due anime », di due culture, della soglia nella quale tutto è indefinito e indefinibile e dove *Kultur* non si distingue ancora da *Zivilisation*:

'Ich kann [...] alle hier demütigen, sie überholen und an die Spitze gelangen. Sie werden auf dem Bauch rutschen, ich bin Vizepapst. Oder soll ich das Ganze hier in die Pfanne hauen. Vielleicht will der Weltgeist nichts Geringeres von mir, als daß ich diese fürchterliche Veranstaltung, Geißel der Menschheit und ihr Gegenbeweis, stillege, ja dem Erdboden gleich mache. Ich kenne ein Giftgas ...'. Gieriges Sinnen, aber es ging nicht auf Geld. Vor die Wahl gestellt, entschied sich der kleine Mann nicht frisch und frei für den Genuß des Seienden. Es auszulöschen schien ihm ersehnenwerter (271).

¹⁸ Giustamente Bance interpreta la 'religione Kobes' inventata da Sand come attuazione della seduzione nihilista da parte dell'intellettuale che usa « anti-intellectual means to overcome the great enemy of the mind » (*op. cit.*, p. 163), anche se Mann non riuscì mai a esprimere compiutamente né a descrivere dal di dentro tale radicalismo.

Ma l'ambiguo dilemma tra diventare « göttergleich » (272) o vendicatore è falso. La realtà è l'impotenza: l'ometto di Mann è troppo piccolo per diventare dio e troppo sprezzante e troppo convinto della superiorità della sua mente per riuscire ad essere semplicemente uomo. Se è vero quindi che Mann aggrega intorno alle due figure forti nodi conflittuali, è però anche vero che il racconto sul piano comunicativo mostra altre costanti di rilievo:

- 1) *Kobes* è il racconto del movimento; un movimento a volte rapidissimo e frenetico, a volte ambiguamente aggirante, a volte brusco e irregolare;
- 2) il movimento è unidirezionale verso il 'centro': Kobes;
- 3) la velocità del movimento è inversamente proporzionale alla sua distanza dal centro, che risulta pertanto immobile;
- 4) il centro è oggetto di una feticizzazione crescente, tale da risultare irraggiungibile e comunque privo di una 'essenza' tangibile. Se viene raggiunto esso tende a 'ridursi' fino a dissolversi nella immaterialità del 'sistema'.

Tutti i personaggi della narrazione si muovono a modo loro verso Kobes: il « ceto medio » corre inutilmente verso la morte per vedere Kobes (261); i *Rayonschefs* anelano tutti a vedere Kobes (265 e sg.); Sand e la signora americana rischiano di venire uccisi per arrivare a lui (272, 274 e sg.). Il racconto si chiude con un'altra disperata corsa verso Kobes e con un suicidio¹⁹.

Quanto più i personaggi sono lontani da Kobes, tanto più il loro movimento è veloce e frenetico. Mann riesce a

¹⁹ È ancora Sand che, avendo perduto la partita con Kobes, è narrativamente retrocesso al livello del « ceto medio » del primo capitolo. L' analogia già di per sé evidente viene comunque espressamente dichiarata: « So ist jener verblichene Mittelstand gerannt mit seiner letzten Meldung » (296). Questa corsa, che assolve alla funzione di riportare il lettore 'fuori' dalla cornice, chiude come in un cerchio tutto il racconto.

rendere narrativamente l'effetto mantenendo immobile il 'centro' e creando all'interno dei movimenti dei personaggi una gradualità cinetica tra il « ceto medio » dell'inizio, Sand, la signora americana e i *Rayonschefs*, il dinamismo dei quali risulta sempre misurato per la loro maggiore vicinanza 'fisica' al centro, a Kobes.

Anche lo spasmodico tentativo dei personaggi di affermare l'*ubi consistat* di Kobes, è strutturato sul piano narrativo, in una analisi graduale degli aspetti più appariscenti dell'armamentario mitico. L'intento scoperto di Mann è di riandare alle radici del mito per smascherarne l'essenza: il marito della signora americana offre *denaro*, ma « Kobes arbeitet nicht bloß um Geld » (265); sua moglie offre *eros*, ma « Kobes hurt nicht » (280) così compreso com'è nella sua « Achtung vor Familie und Moral » (280); Sand offre *divinizzazione e immortalità*, ma Kobes in realtà è solo « ein einfacher Mann » e ha « einfache Gedanken » (278). Restano da verificare le forme dell'irrazionalità e del fanatismo attraverso le quali si disgrega la ragione umanistica e prende vita il mito negli anni venti: la fetizzazione di Kobes fino alla demonizzazione.

La sua figura si perde nell'irreale:

Mister Kobes ist unsichtbar, [...] wohnt in den Lüften. Kein Weg führt uns Sterbliche hin (268);

i suoi *Rayonschefs* giungono perfino a dubitare della sua esistenza:

Kobes gibt es nicht [...] Kobes ist nichtexistent (285)²⁰,

conclude il giovane direttore degli affari sociali. Kobes è una potenza

die sichtlich ins Mythische wächst (267),

²⁰ Dopo Kafka è Mann lo scrittore che dà veste narrativa a questa quarta dimensione dietro cui il vero potere tende sempre più a celarsi. Bisognerà attendere il 1929 perché il problema venga

anzi, egli è il mito stesso:

Er ist eine mythische Erfindung. Die Personifizierung von Naturkräften, sagen wir Sonnengott (265),

un mito che ha già compiuto il primo passo verso una ritualità tutta religiosa, e infatti la sua voce negli alto-parlanti è ritmica « wie Kirchengesang » (265). Il salto verso la 'religione' pura è ormai irreversibile e Sand cercherà di attuarla. Nell'enorme Casa del Popolo vengono riuniti « Leitung und Masse, im frühen patriarchalischen Zustand » (284)²¹ e sul palcoscenico finalmente si verifica la 'rivelazione' fisica del dio²².

affrontato in forma saggistica. Scrive S. Kracauer nel 1929: « Aber wo sitzen denn die oberen Herren Aufsichtsführenden, die wirklich die Verantwortung haben? [...] die Spitze der Hierarchie verliert sich im dunklen Himmel des Finanzkapitals. So fern sind die Erhabenen gerückt, daß sie von dem Leben in der Tiefe nicht mehr berührt werden [...] » (S. Kracauer, *Die Angestellten*, Frankfurt a.M. 1974², p. 37). Negli anni trenta altri scrittori torneranno con sempre maggior insistenza su questo motivo: cfr. Martin Kessel, *Herr Brechers Fiasko* (1932), Robert Neumann, *Die Macht* (1932), H. Eduard Jakob, *Blut und Zelluloid* (1930). Sul problema si veda anche quanto scrive W. Wendler, *Die Einschätzung der Gegenwart im deutschen Zeitroman*, in W. Rothe (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*, Stuttgart 1974, p. 179 e sgg.

²¹ Il trasferimento dell'azione nella gigantesca Casa del Popolo è un ulteriore segnale della realtà che Mann intende circoscrivere. Lo scrittore ricostruisce abbastanza fedelmente un'atmosfera e un ambiente caratteristici della società tedesca negli anni della repubblica di Weimar, senza nascondere del resto un sottile quanto amaro atteggiamento polemico verso certe pratiche totalitarie dei partiti di massa della sinistra. Il luogo, poi, sembra ridisegnare uno di quei locali sconfinati sul tipo dello *Haus Vaterland* o del *Resi* di Berlino, nei quali dopo la razionalizzazione del mondo del lavoro, si razionalizzava anche quello del divertimento, ricreando una sorta di atmosfera patriarcale nella quale le masse sembrano trovare svago e, come scriverà Kracauer, « saziare la fame di lustro e di distrazione » (S. Kracauer, *Asyl für Obdachlose*, in S.K., *Die Angestellten*, cit., pp. 94-96).

²² È Dalkony a trasmettere il 'verbo' di Kobes alle masse secondo i canoni e i riti di una religione della tecnica demonizzata

È proprio in questo quadro di forti allegorie che anche la figura di Sand acquista un rilievo diverso e particolare. La riduzione delle dimensioni del fisico e la sproporzione con la testa²³ — un particolare questo che deve aver attratto fortemente Grosz — assumono nel testo il valore di una radiografia del rapporto dell'ometto con il potere. Egli vede i suoi superiori solo come « rohe Körpermassen » (267) e esprime solo disprezzo e repulsione per tutto ciò che non sia pensiero puro (269). Odiava, quindi, sia il piccolo elegante cranio da militare del suo direttore (267), sia la bellezza e l'agilità del capo-sezione affari sociali:

Den schönen, schlanken Jüngling mit dem Haifischmaul haßte er noch mehr als die anderen Rayonschefs, mehr als den kleinen Militärschädel. Tücke und Gewalt waren die Natur all dieser Feinde

fino alle estreme conseguenze. Le masse sono incitate da parole di spiccata coloritura nietzscheana pronunciate da Dalkony: « Ich kann, wenn ich will, meine Schwester vergewaltigen [...]. Mir ist nichts verboten, ich bin jenseits von Gut und Böse. Werdet wie ich » (287). L'agghiacciante significato ideologico di questa figura, sospesa fra sacerdote e negromante, capace di esorcizzare il pubblico, assieme ad altri numerosi dettagli che vanno dall'aspetto a una certa somiglianza di abbigliamento, ricordano abbastanza scopertamente il Cavalier Cipolla di *Mario und der Zauberer* (1930) di Thomas Mann. La deviazione della filosofia nietzscheana verso le forme del pensiero nazionalsocialista è ormai chiara a Mann, l'ex discepolo del filosofo, che usa le parole di Nietzsche proprio per connotare le mistificazioni irrazionali della teoria della volontà di potenza, come di lì a pochi anni farà con estrema chiarezza Spengler (cfr. O.S., *Der Mensch und die Technik*, München 1932, p. 64).

²³ Il ricorso a questo *medium* narrativo classico — la deformazione delle proporzioni fisiche dei personaggi — diventa nella letteratura del periodo weimariano quasi un *topos* narrativo. Solitamente in questa letteratura è il mondo dell'alta finanza ad essere oggetto di tali deformazioni (R. Neumann, Gurk, Sternheim). È appena il caso di ricordare che lo stesso Heinrich Mann si adeguò al cliché e conferì tratti simili a quelli di Sand al grande *Konzernherr* del romanzo *Die große Sache* (1930), un ometto particolarmente piccolo e chiamato con allusione fin troppo scoperta « Karl der Große ».

des Gedankens, aber dieser war auch noch schön und schlank (270-71)²⁴.

La riduzione delle membra di Sand è fuga e al tempo stesso difesa dall'irruzione del potere, mentre all'opposto la grande testa è sfida al potere stesso: la sua testa gli ha permesso di « raccogliere », « studiare », « scrivere », « pensare » (269), nella sua testa ha concepito quel « Viereck aus Papier » che potrebbe farlo diventare potente come Kobes (271); fronteggia ancora le ire di Kobes indicando soltanto « seine gewaltige Stirn » (282). Su Sand si accumula una molteplicità di significati — espressi o sottintesi che siano — fra i quali viene a crearsi un rapporto di contiguità e di collisione insieme che può fungere da immagine speculare dello spessore 'diffuso' e ambiguo di questa figura²⁵.

²⁴ Val forse la pena di ricordare che anche Unrat odiava i suoi giovani allievi perché non avevano le sue stesse imperfezioni fisiche e ancor più ferocemente lo studente Lohmann per la sua eleganza e il suo distacco (cfr. H. Mann, *Professor Unrat*, Berlin-Wien-Leipzig 1925, pp. 18 e 31). Il rapporto di Sand con il giovane « mit Haifischmaul » è pure configurabile entro i limiti della lotta generazionale. Il motivo, che nel racconto ha comunque valore marginale, risulta in *Kobes* arricchito dalle sfumature che caratterizzarono la contesa degli impiegati più anziani con quelli più giovani negli anni della Repubblica di Weimar. Heinrich Mann, che aveva già toccato sul piano artistico tutte le sfumature del problema, dedicò in quegli anni al motivo generazionale interessanti pagine di saggi (ad es. *Geistige Neigungen in Deutschland*, 1925; *Die neuen Gebote*, 1926) ed è impressionante verificare su questo piano l'identità di vedute fra lo scrittore e quanto scriverà nel 1929 S. Kracauer (cfr. S. Kracauer, *Ach, wie bald*, in S.K., *Die Angestellten*, cit., pp. 44-53).

²⁵ « Sand e non Kant! » ripete più volte l'ometto (sui rapporti anche fisici fra la figura di Sand e quella di Kant cfr. Hanno König, *Heinrich Mann*, Tübingen 1972, p. 226 e sg.). Anche U. Weisstein (U.W., *Heinrich Mann*, in W. Rothe [Hrsg.], *Expressionismus als Literatur*, Bern-München 1969) concorda con König nel vedere in Sand una « verkehrte Darstellung » del filosofo (pp. 609-622); Sand come la sabbia, arida, sterile e che non conserva traccia (282), Sand è ancora lo studente che uccise il poeta reazionario Kotzebue. Non

Irraggiungibilità e inafferrabilità dunque dell'istanza suprema. È proprio quando Sand e la signora americana sono certi di aver finalmente colto l'essenza di Kobes che egli si fa sempre più piccolo, evanescente, insignificante come lo era il pezzo di legno, re delle rane, di *Kobes I*. Di lui infatti resta solo « Elend », « Begier und Vorurteil » (281), « ein ungebügeltes Häufchen Traurigkeit und Habgier » (297); è un misero « Überrest » (281). Il centro si sta dissolvendo nel grande tutto, nel sistema. Forse è proprio nello schema di questa *Steigerung* volta a cogliere l'essenza di Kobes che va ricercato uno degli elementi più felici del racconto di Mann e più in particolare della straordinaria abilità di 'narrare' il costituirsi, l'affermarsi del mito 'tecnicizzato' — come direbbe Kerényi — e della sua incapacità di opporsi al predominio indiscriminato dell'inconscio irrazionale²⁶. Infatti dopo le ultime parole di Dalkony: « Aber ich gebe euch frei » (288), nella Casa del Popolo si scatena il finimondo:

Dies hatte ihnen nur noch gefehlt. Sie brachen aus; kein Eingreifen Besonnener blieb wirksam hiergegen. Es begann mit Plünderung des Büfets und führte dazu, daß der Boden sich bedeckte mit Knäulen Halbentkleideter, die einander umbrachten und liebten in einem. Mörderischer Gestank entfesselter Körper [...] (288-89).

La stessa raffigurazione di tentativi continui e rinnovati di raggiungere quel nucleo inafferrabile che sta organizzando la distruzione razionale dell'uomo fornisce, a nostro avviso, al racconto una felice fisionomia di organismo vitale che funziona a pulsazioni.

concordiamo con il Gontermann che ritiene la provata non casualità della coincidenza dei nomi « für das Verständnis der Novelle unerheblich » (W.G., *op. cit.*, p. 194). Ci sembra invece elemento determinante per una verifica dell'intenzione dello scrittore di articolare a priori intorno ai personaggi una serie di spinte e sollecitazioni.

²⁶ Cfr. Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino 1968, p. 36.

* * *

Da quanto esposto finora emergono alcune considerazioni. La tensione allegorica creata sin dall'inizio non si attenua nel corso della narrazione, anzi viene potenziata sul piano comunicativo e messa ancor più in evidenza da ostentate reminiscenze bibliche e mitiche: la fionda di David (267), la Regina di Saba (280), il « flagello dell'umanità » (271), l'altoforno come secolarizzazione di Moloch, la mostruosa divinità cananea (288), lo stato perfetto della società patriarcale (284), il neo-testamentario « Ihr Kinderchen kommt! » (288) pronunciato da Dalkony; e ancora la maratona del « ceto medio », Sand e la signora americana nei labirinti della casa di Kobes come reincarnazione di Teseo e Arianna²⁷.

Anche gli eventi che caratterizzano tutto il primo capitolo vengono ripresi, sviluppati e deformati nel corso della narrazione: il « ceto medio » anticipa tanti volti di tanti ceti medi, la sua corsa precede altre corse, la sua morte è foriera di altre morti. Anche la modernità dell'esterno della casa di Kobes è confermata dai congegni presenti nell'interno. Perfino la distruzione del genere umano, augurata all'inizio dai *Rayonschefs* riuniti (262-266), viene simbolicamente realizzata da Sand e confermata conclusivamente dalle parole del direttore per gli affari sociali:

Wieso Mensch? Was soll Mensch? Menschen vergehen. Belange bestehen (296).

Sembra, cioè, che, sul piano della disposizione degli elementi nella narrazione, Mann segua una tecnica che potremmo definire della 'anticipazione smorzata' in virtù della quale ogni evento fornisce la chiave per decodificare il successivo e nel racconto vengono a susseguirsi esponenti narrativi e ideologici sempre maggiori. Solo il modo in cui

²⁷ Che questa dimensione del racconto non fosse sfuggita agli ascoltatori della lettura di *Kobes* in casa Mann lo testimonia ancora V. Mann, *op. cit.*, p. 352.

questi elementi vengono portati avanti e potenziati non ci convince; si notano sfasature, nettamente in contrasto con lo schema veduto.

Il primo sintomo di scucitura vistosa viene proprio dal linguaggio che dalla veemenza espressionista tende quasi sommessamente a rientrare nei limiti di una esposizione più tradizionale²⁸. La frase riacquista a poco a poco gli elementi perduti, le forti tinte espressioniste si attenuano, gli articoli, i pronomi, gli aggettivi tornano a ricostituire un mondo di relazioni che sembrava irrimediabilmente distrutto, salvo a verificare qua e là, in vari punti del testo, quasi bruscamente un riemergere del linguaggio iniziale che torna a infrangere violentemente la nuova organicità. Si veda ad esempio la descrizione dell'affannato tentativo di Sand e della signora americana di raggiungere Kobes, la loro corsa lungo i corridoi (270 e sgg.) o ancora l'ultimo capitolo, prima che Sand si suicidi (296-97). I periodi tornano a inseguirsi rapidi, affannati, brevissimi, sfrondata di ogni ridondanza, tornano a dominare solo verbi in funzione 'nominale' o sostantivi. C'è insomma in *Kobes* la presenza simultanea di due universi linguistici opposti, irriducibilmente in lotta fra loro in quanto raffigurano due ideologie polari, ed è qui che il compito del lettore diventa arduo, inquietante. Non gli viene chiesto di trovare un equilibrio del resto impossibile, di trovare « il giusto mezzo fra due estremi parimenti viziosi », ma di entrare nella logica dello scontro, di oscillare fra i due poli, correndo però gli stessi rischi che minacciano lo scrittore, di restare, cioè, prigioniero del gioco di forze antitetiche, se non addirittura di restare schiacciato da esse. Non c'è dubbio che Mann attraverso questa *Pendelung* fra « Motorik der Sprache »,

²⁸ Weisstein è a questo proposito molto categorico. Così scrive il critico sul linguaggio di *Kobes*: « mit dem Erschöpfungstod des Boten [il riferimento è alla morte del «ceto medio» sulla soglia del palazzo di Kobes] erschöpft sich auch die expressionistische Motorik der Sprache. Schon am Ende des ersten Abschnitts (nach kaum anderthalb Seiten Text also) sind wir sprachlich zum Normalzustand zurückgekehrt ». U. Weisstein, *op. cit.*, p. 620.

che lentamente si dissolve, e i modi espositivi tradizionali, sia riuscito a riprodurre lo schema e il ritmo delle pulsazioni del racconto, mentre su un altro piano è proprio la insostenibilità della radicalità del linguaggio espressionista a mettere in luce interessanti fratture nella *Anschauung* che doveva costituire l'ossatura e lo sfondo di *Kobes*.

Indicazioni stimolanti in questa direzione le fornisce anche la connotazione grottesca del lavoro. Essa ricorre puntualmente a marcare eventi e personaggi della narrazione: la figura di Kobes, di Sand, il suo febbrile armeggiare intorno alle sue « Pappschachteln », i repentini movimenti dell'ometto, ma senza costituire più quell'organico tessuto metareale significativo che conoscevamo in *Professor Unrat* o nell'*Untertan*. Qui sono alcuni frammenti della realtà che vengono caricati di precise valenze ideologiche, come se Mann intendesse pian piano restringere il campo della sua ribellione a singoli obbiettivi con intenti scopertamente demistificanti.

I segnali di questa sempre più accentuata intenzionalità dell'autore si riflettono progressivamente anche sulle altre strutture narrative. Si prenda ad esempio l'ambiente, già fortemente caratterizzato fin dall'inizio. La casa di Kobes è presentata esternamente come un centro di efficienza, funzionalità, di fiducia nella tecnica e nel progresso. Ma i colpi di pistola che fermano l'intruso confermano subito che forse nel *Raum* non tutto è così 'trasparente' come sembrava. Certo l'interno ribadisce e accentua la tecnicizzazione e la razionalità dell'esterno: « Klubsessel im Halbkreis » nella sala riunioni, apparecchi radio, altoparlanti, luci intense, stanze trasformate in ascensori, complessi congegni elevatori (sembrano quasi citazioni del racconto *à la Hoffmann*²⁹), grammofoni, ma anche « Alarmzeichen » (261), « Fallen » (273), probabili « Späher und Häscher » dapper-

²⁹ Sul problema dell'avvicinamento progressivo dello Heinrich Mann degli anni di Weimar alla narrativa hoffmanniana e sugli influssi verificabili nell'opera letteraria di Mann si veda fra l'altro il saggio citato di W. Schütte, p. 70 e sgg.

tutto (272), « geheime Vorrichtungen » (283). C'è insomma qualcosa che dall'interno mina profondamente, fino a distruggerla, l'affidabilità dell'immagine iniziale. I corridoi si restringono, si inseguono paralleli fino a formare labirinti pieni di pericoli nascosti terminanti in uno spazio rotondo:

Endlich wurde der Gang viel enger. Kurze Durchblicke zeigten, daß daneben ein zweiter, des weiteren auch noch ein dritter lief. [...] Das Stück vor ihnen war grell beleuchtet. Da sahen sie, worauf es hinausging. Ein runder Raum, alle Korridore strahlten in dem Kreis zu (273).

Certo tutto l'inizio del quinto capitolo (272-274) è un felice tentativo di far parlare assieme ai personaggi anche l'ambiente. Viene a crearsi una sorta di osmosi, narrativamente riuscita, fra l'angoscia di Sand e la sua proiezione inconscia nell'angoscia del labirinto col quale avviene un continuo sdoppiamento quasi che tutto fosse partecipe di uno stesso orizzonte simbolico. Lo spazio narrativo viene a costituire quella sfera 'infrareale' che Masini individua come caratteristica primaria dello spazio scenico del teatro espressionista³⁰. Ma resta il dato di fatto e cioè che la razionalità dell'ambiente fa emergere sempre più scopertamente quella zona oscura, demoniaca che culminerà appunto nel moloch, nel quale il lettore *deve* riconoscere il nemico.

Ma è proprio questo progressivo sfaldarsi dall'interno degli ingredienti articolati artisticamente in direzione di un radicalismo di sinistra che mette in evidenza le contraddizioni insanabili di Heinrich Mann. Quale era la profonda drammaticità della risposta data dall'urlo espressionista? Quella di essere esclusi e impotenti di fronte al processo di industrializzazione e di possesso da un lato e la consapevolezza di non aver più alle spalle alcun mondo di valori e di certezze³¹. Ma Heinrich Mann un entroterra di valori suf-

³⁰ F. Masini, *Stregare la sera*, in F.M., *Gli schiavi di Efesto*, cit., pp. 116-117.

³¹ Vediamo come Masini continua il suo discorso sulla 'dialettica del possesso': «Ma intanto questa risposta [quella dell'urlo espressionista] è doppiamente tragica, in quanto non è più la risposta

ficientemente fondato ce l'ha ed è proprio questo che torna a poco a poco a reclamare il suo spazio, a ricostruire il suo sistema di coordinate. Il pentimento dell'ometto di Mann per aver tentato di distruggere con la sua 'religione' i valori della *humanitas* borghese è sincero:

Der Glaube der Menschen war nicht seiner, er war verworfen, er, der sich an ihm verging (297).

E giunge fino al punto di dubitare di aver partorito tutto nella sua fantasia malata:

'Habe denn ich selbst das Häufchen Kobes wirklich erblickt?' dachte der kleine Mann schon mit der Ruhe des Grabes. Er lächelte, letztes Lächeln (297-98).

Ai feticci creati viene così a mancare il supporto, l'orizzonte umanistico-borghese riemerge indebolendo le allegorie esibite ostentatamente che alla lunga finiscono quindi per risultare sproporzionate rispetto alla loro efficacia di sconvolgimento.

Solo che anche la trasfigurazione con le immagini della letteratura di un mondo in totale dissoluzione è ormai parimenti impossibile, è solo mistificazione ideologica. Anche il colossale romanzo *Der Kopf* sta appunto naufragando in questa terra di nessuno e lo scrittore ne rinvia sempre più la conclusione. Non riesce più a ritrovare in questa realtà un'alfa e un'omega. Anche le alternative sono finite; le strutture estetiche dell'opera si dissolvono sotto la penna e i messaggi del suo *Kobes* si stanno disgregando per lasciare il posto a una sorta di nostalgia risentita per valori abbandonati e traditi dalla borghesia tedesca. Queste parole si leggono in *Geistige Neigungen in Deutschland* (1925):

Nachahmung ist unmöglich gemacht, Moden gibt es nicht mehr. Die Snobs sind ausgestorben. Niemand kultiviert mehr Geist und

di un soggetto in qualche modo consolidato e fondato su se stesso, con un proprio entroterra di valori e di sicurezze». F. Masini, *L'espressionismo*, cit., p. 67.

Kunst, nur weil er ein feiner Mann ist. Vor dem Krieg war das Wort 'vornehm' das am meisten gebrauchte der deutschen Sprache. Es ist verschwunden³².

Borghese è Kobes, come lo è Sand, la signora americana, i *Rayonschefs*, Dalkony. Solo che, in maniere e in misure diverse, sono tutti *verkehrt*. Sì, forse nel momento anarchico Sand ha creduto, come aveva creduto Unrat, di poter salvare l'ultimo barlume di identità individuale possibile. Ma Sand ha scordato che il sistema non si può « uccidere »:

Systeme sind noch weniger Mensch, als [er] sich geträumt [hat] (295),

né lui potrà mai costituire un'alternativa al sistema, anzi egli esiste solo in rapporto a Kobes. La sua folle speranza di far leva sulle contraddizioni per distruggere il sistema-Kobes non tiene conto della 'flessibilità' del capitalismo, della sua capacità di adattarsi ad esse, di nutrirsi e fortificarsi con esse. Sand non capisce questo nodo elementare, come gli conferma il suo superiore:

'Sie begreifen nicht das System, das doch der Einfachste begreift, wenn er sich ihm opfert!' (296)

e quindi, se volessimo usare una espressione di Maldonado, diremmo che la sua rivolta si svaluta a « strepito di un'estetica della insubordinazione » contro la ben più concreta « quiete di un'estetica della subordinazione »³³. Ma « strepito » è appunto solo un grande rumore; la ribellione è infatti impotenza e tutt'al più pedagogia esibita:

Ich nicht verstehen! Ich, Philosoph, der Gemeinheit nicht gebieten durch mein Hirn! [...] Ich, wisse, Jüngling [...]! Ich, Jüngling, wisse [...] (296).

³² H. Mann, *Geistige Neigungen in Deutschland*, in H. M., *Essays*, cit., p. 264.

³³ Thomas Maldonado, *Le due anime della cultura di Weimar*, in *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di G. Grignafini e L. Quaresima, Venezia 1978, p. 88.

La fusione di quella dicotomia insostituibile in un'opera d'arte — *delectare et docere* — viene dunque in *Kobes* a spezzarsi e l'intento didascalico « in politicis », direbbe Tucholsky³⁴, diventa l'asse portante di un racconto che assume il valore di documento letterario che filtra *misère* della borghesia tedesca all'indomani della guerra perduta e frustrazioni intellettuali. Quello che sembrava essere la ricerca di una collocazione artistica in un ruolo di opposizione, una emigrazione verso una eventuale 'lotta di classe'³⁵ (con tutte le riserve che una tale espressione deve avere in un contesto heinrichmanniano), finisce per diventare ancora una volta isolamento e emarginazione³⁶. Già Kracauer aveva acutamente rilevato nel 1932 l'impossibilità per uno scrittore come Heinrich Mann di approdare alla fusione di letteratura e politica. La sua ideologia era troppo vincolata ad un concetto ideale di *Geistesfreiheit* e di democrazia e troppo poco ancorata ai veri fattori di potere e ai reali rapporti economici e sociali³⁷. La critica di sinistra sarà spietata con Mann. Certo, l'accusa di aver proprio per questa strada favorito e appoggiato il nazismo³⁸, è assurda e improponibile, ma la realtà di trovarsi dentro quello che chiameremmo un

³⁴ Kurt Tucholsky rimproverava a Mann in una lettera del 7 novembre 1925 proprio questa *Steigerung* notata nell'occasione nel romanzo *Der Kopf* e che rendeva per lui la narrazione « nicht leicht [...] zu verstehen ».

³⁵ Interpretando *Kobes* in una prospettiva unilaterale di lotta al capitalismo, scrive A. F. Bance (*art. cit.*, p. 164): « The violent anti-capitalism is not counter-balanced by any sign of pro-worker sentiment ».

³⁶ Lorenz Winter parla « bereits für die Weimarer Zeit von einer wachsenden Entfremdung Heinrich Manns zum Publikum, von einer latenten inneren Emigration ». (L. W., *Heinrich Mann und sein Publikum*, Köln-Opladen 1965, p. 82).

³⁷ S. Kracauer, *Der Schriftsteller Heinrich Mann. Zu seinem Prosaband 'Das öffentliche Leben'*, in « Frankfurter Zeitung », 3 luglio 1932.

³⁸ Si veda J. R. Becher, *Vom 'Untertan' zum 'Untertan'*, in « Die Linkskurve », 4 (1932), 4, pp. 1-5, ripubblicato recentemente in *Heinrich Mann - Zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland*, cit., pp. 146-151.

inferno ideologico senza uscita è purtroppo tristemente concreta per lo scrittore. In lui sono fin troppo presenti amarezza, rassegnazione, frantumazione dell'illusione di riuscire ad evocare valori spazzati via per sempre, del sogno di poter incidere attraverso il *medium* artistico nel tempo e nella Germania repubblicana. Così scrive il 12 maggio 1924 a Tucholsky:

Wo steht es denn geschrieben, daß man eine wenig belesene Literatur bereichern muß. Sehen müssen, daß sie immer Privatsache bleibt und nichts ändern kann! An eine analphabetische Reaktionsperiode schließt sich lückenlos die nächste an; 'Revolutionen' sind nur Atemholen für die nächste. Während des ganzen Wilhelms wartete ich, ob nicht doch mal Licht käme. Aber erst nach der Revolution steht es fest, daß ein Fünziger ganz gewiß keins mehr sehen wird³⁹.

Kobes sarà dunque l'ennesimo appello di Mann che cadrà nel vuoto e l'autore ne è consapevole:

Diesen Winter schrieb ich auch den Hymnus der Inflation [...] Wer weiß, was damit wird. Für wen? ist immer und bei allem die große Frage

scrive ancora a Tucholsky. Dopo *Kobes* infatti Heinrich Mann vede l'unico spazio ancora percorribile per un artista nel *Märchen*⁴⁰. È nel *Märchen* appunto che le contraddizioni possono trovare fusione in una sorta di armonia dei contrasti, una formula alchemica nella quale la paura e la disperazione possono diventare mezzi di elevata espressione artistica. E di lì a poco nasce la bella fiaba *Liliane und Paul* (1926).

Kobes è veramente dunque « ein Kind der Sorge, der Angst, des Zynismus und der Verzweiflung ». Ma questa eccezionale morfologia letteraria del mito nei tormentati anni di Weimar conserva ancora un suo tratto geniale: quel

³⁹ Heinrich-Mann-Archiv, SB 14-3.

⁴⁰ « Man sollte Märchen schreiben. Ähnliches nehme ich mir vor, sind meine Aufgaben nur erst gemacht », conclude Heinrich Mann nella citata lettera del 12 maggio 1924.

centro irraggiungibile, inconoscibile, nel quale si perde non solo il vertice del sistema capitalistico, ma anche l'Io con tutte le sue illusioni, quel centro nel quale si fonde potere e solitudine, emana un ambiguo fascino magnetico. È la fascinazione magnetica del numinoso che attrae fortemente anche l'ex poeta della 'rivoluzione conservatrice' che vede in pericolo i valori e con essi l'individuo. Se quel centro unisse in sé anche umanità e saggezza il mondo e l'Io sarebbero utopicamente liberi e salvi per sempre. L'utopia della quadratura del cerchio sarà lo *Henri IV*.

SPANISCH LERNEN:
EINE VERBORGENE KURZGESCHICHTE?

ZU EINER EPISODE IN BÖLLS
'FÜRSORGLICHE BELAGERUNG'

von
ANNA MARIA DELL'AGLI
Neapel

1. Aus den 415 Seiten der sich weit und oft konfus ausbreitenden Prosa, die den Roman *Fürsorgliche Belagerung* ausmachen, sticht ein Dutzend Zeilen hervor. Auf diese Zeilen hat, wohl nicht zufällig, schon mancher Kritiker die Aufmerksamkeit der Leser gelenkt. Es geht in dieser kurzen Stelle um die schlimme Erfahrung, die dem jungen Heinrich Schmergen im Autobus zuteil wird.

Schmergens Bericht lautet folgendermaßen:

Heinrich Schmergen saß vor dem vollen Aschenbecher und der Kaffeetasse und erzählte stockend, daß er im Bus von Köln nach Hubreichen gegessen und in einem Buch mit dem Titel «Castros Weg» gelesen habe; friedlich habe er dagesessen, nicht bemerkt, wie ringsum die Leute Zeitungen mit Berichten von Bewerlohs Ende lasen, und plötzlich, so kurz vor Hurbelheim, habe ihn die tödliche Stille im Bus aufgeschreckt, er habe aufgesehen und festgestellt, daß alle stumm und feindselig auf ihn, auf das Buch gestarrt hätten, wortlos eisig und eisern, «als würden sie mich jeden Augenblick erwürgen», und er habe Angst bekommen, richtig Angst, ja, und er habe fast in die Hose gemacht vor Angst und sei schon in Hurbelheim ausgestiegen und den Rest des Weges zu Fuß gegangen, und nun wolle er weg, einfach weg, egal wohin. (S. 409/410)¹

¹ Es wird zitiert nach: Heinrich Böll, *Fürsorgliche Belagerung*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1979. Die Zitate führen die Seitenzahl in Klammern. Die Schwankung zwischen «Schmergen» und «Schwergen» entspricht dem schwankenden Usus Bölls im Roman.

Fritz Raddatz² bescheinigt diesem Absatz das Format einer ätzenden Reportage — nicht zu unrecht, soweit man ausschließlich gerade diese Zeilen in Betracht zieht. Verbindet man aber Schmergens Bericht mit den übrigen, freilich knapp gehaltenen Informationen, die uns Böll über diese Gestalt auch an anderen Stellen im Roman erteilt, so wird man die Episode im Bus nicht mehr als ein Kuriosum aus der Zeitungschronik abtun können. Wir haben es vielmehr mit einer regelrechten Kurzgeschichte zu tun. Am Anfang dieser Kurzgeschichte steht eine knappe Charakterisierung des Helden durch Rolf Tolm:

[...] und es blieb nur der eine Junge, der Sohn des Bauern Schmergen, den der Selbstmord des Bruders erst umgeworfen, dann nachdenklich gemacht hatte; der kam und sprach über Kuba, wollte Spanisch lernen, und sie hatten ihm eine Chilenin — Dolores — besorgt, die es ihm beibrachte; [...] (S. 228)

Die Rolle eines kunstgerechten Finales spielt dann die kummervolle Erklärung Schmergens, der sich am Ende der Erzählung dem « empfindsame[n] Kommunistenherz[en] » (S. 228) Katharinas anvertraut:

« Irgendwohin, wo man Bücher lesen kann, auch im Bus, ohne solche Angst zu bekommen; man kann ja streiten, man kann ja Krach miteinander kriegen — man kann ja — ich weiß nicht, was, vielleicht sogar argumentieren — aber diese stummen mörderischen Blicke... o Gott », sagte er, « Katharina, ich glaube, ihr täuscht euch, wir alle täuschen uns — ich geh weg, ich wollte euch nur adieu sagen, euch danken und euch bitten, mir vielleicht etwas Geld zu geben — ich such mir ein Land, wo ich in Ruhe im Bus lesen kann, was ich lesen möchte. »

« Cuba? » fragte sie und biß sich auf die Lippen; die Frage kam ihr gemein vor.

« Nein », sagte er, « aber vielleicht Spanien — sofort, ich will sofort weg. Heute noch, jetzt noch — und ich werde mich nicht einmal

² Fritz Raddatz, *Vom Überwachungsstaat* in: « Die Zeit », 3.8.1979. Vgl. auch Giuseppe Dolei, *L'ultimo Böll tra i demoni del capitalismo e le lusinghe del socialismo* in: « Syculorum Gymnasium », XXXII, 2, 1979, S. 558-59, der aber den ganzen Passus als Beweisstück für die politische Ausweglosigkeit anführt.

zu Hause verabschieden. Grüß Dolores und Rolf, und gebt mir etwas Geld, für die ersten Tage nur, ich geh erst mal nach Holland — und ich bin bereit, bis an mein Lebensende die dreckigste Arbeit zu tun, von mir aus Scheiße zu tragen — ich schicke euch das Geld zurück... » (S. 410)

Der Autor liefert uns auch eine Überschrift, die den Leser über Rolle und emblematische Bedeutung des Helden unmißverständlich aufklären kann:

[...] jemand..., der mit all dem, was passiert ist, nichts zu tun hat und dem etwas geschehen ist [...] (S. 408)

Der Leser hat es also mit einem in sich abgeschlossenen Geschehen zu tun, das vollkommen autonom ist und nur sehr locker mit dem ideologisch-terroristisch-amourösen Handlungsgeflecht verbunden ist, in dessen Zentrum die bewachte-überwachte Familie Tolm steht. Daß Böll dieses Geschehen zerstückelt und zwischen den Buchzeilen nahezu versteckt hat, ist offensichtlich durch die Romanstruktur bedingt, die einen solchen Exkurs nicht duldet. Daß er aber der Versuchung nicht widerstehen konnte, die Geschichte überhaupt zu schreiben, beweist zur Genüge, daß seine Liebe zur Form der Kurzgeschichte weiterhin andauert. Daß er sie schließlich nicht als solche veröffentlichte, geschah wohl aus einem sehr guten Grund: dieselbe Geschichte hatte er schon einmal vor Jahren geschrieben — und zwar so gut, daß eine Doublette keinen Sinn haben konnte. Die Geschichte war 1977 unter dem Titel *Du fährst zu oft nach Heidelberg* erschienen.

2. *Du fährst zu oft nach Heidelberg* prangert dasselbe Klima des Unbehagens und der allgemeinen Verdächtigung an, dessen Opfer Heinrich Schmergen ist, so daß auf den Helden genau so gut — vielleicht noch besser — als auf Schmergen die bereits zitierte Definition paßt:

jemand, der mit all dem, was passiert ist, nichts zu tun hat und dem etwas geschehen ist.

Der junge Elektriker, der die Abendschule besucht und das Abschlußexamen mit sehr guten Noten bestanden hat, ist nicht « umgeworfen » und auch nicht « nachdenklich gemacht » worden, weder durch ein Familiendrama noch durch ideologische Konflikte. Noch weniger denkt er daran, nach Spanien überzusiedeln. Im Gegenteil! Mit Ausdauer und Methode hat er ein sehr konkretes Ziel verfolgt, das absolut typisch ist für die Gesellschaft, in der wir leben: Er strebt eine Lehrerstelle an, in der er den Preis für seine Mühen sieht und den gesellschaftlichen Aufstieg, der seine Eltern mit Stolz erfüllen und ihn jener bürgerlichen Mittelschicht nähern wird, der seine reizende Verlobte angehört. Ahnungslos — wie Schmergen bis zu dem Augenblick, da er seine Augen vom Buch erhebt — bereitet er sich auf das entscheidende Gespräch mit dem Beamten vor. Er hegt keinerlei Verdacht, daß seine ganze Hoffnung auf eine feste Anstellung wegen seiner Freundschaft zu einigen chilenischen Flüchtlingen scheitern könnte (hier erübrigt sich wirklich eine Gegenüberstellung der beiden fast identischen Situationen). Sein Verhältnis zu « diesen spirrigen netten Chilenen », wie sie seine Schwester scherzhaft-wohlwollend definiert, hat einen rein privaten und geradezu humanitären Charakter: er hilft ihnen bloß, ihre Papiere als politische Emigranten in Ordnung zu halten und übt mit ihnen dabei etwas Spanisch. Trotzdem genügt dieser Verkehr mit den durch den Fall Allendes zur Flucht gezwungenen Sozialisten, jenes System der 'fürsorglichen' Staatsverteidigung in Bewegung zu setzen, das bald als « Berufsverbot » bekannt werden sollte.

« Ich kann Ihnen nicht sagen, wie peinlich mir das ist »

beginnt Kronsorgler, um dann fortzufahren:

« Ich habe Ihren Weg, einen schweren Weg mit Sympathie verfolgt — aber es liegt da ein Bericht über diesen Chilenen vor, der nicht sehr günstig ist. Ich darf diesen Bericht nicht ignorieren, ich darf nicht. »³

³ Heinrich Böll, *Du fährst zu oft nach Heidelberg* in: H. B., *Werke. Romane und Erzählungen* Bd. 5, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 528-29.

So kommt es, daß die Spanischübungen mit mehr oder weniger verdächtigen Individuen zwei Unvorsichtigen sehr teuer zu stehen kommen (wobei es keine Rolle spielt, daß der ehemalige Elektriker sich selbst als einen Nichtkommunisten bezeichnet, oder auch daß gegen Dolores nur eins feststeht, nämlich daß sie « irgendeine Demonstration für Chile oder Bolivien [organisierte] » [S. 242]).

Daß dann der eine von der staatlichen Autorität, der andere durch die « stummen mörderischen Blicke » der schweigenden Mehrheit verurteilt wird, unterstreicht gerade diese fatale Übereinstimmung, die Böll immer wieder in seinen Schriften aufdeckt.

3. Die beiden hier untersuchten Texte gleichen einander also — was ihren historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang und auch ihren Aussagewert anbelangt — so sehr, daß man sie als zwei erzählerische Darstellungen ein und derselben menschlichen Situation ansprechen darf. Genügt aber diese Feststellung, um zu behaupten, Heinrich Schmergens Vorfall im Bus sei nichts anderes als eine Kurzgeschichte, die als einzelner Stein gleichsam mitten ins große Mosaik hineingeraten ist, das unter dem Titel *Fürsorgliche Belagerung* die Bundesrepublik der 70er Jahre darstellen soll? Bölls unentwegtes Engagement bringt es bekanntlich mit sich, daß er die Themen, die ihm am Herzen liegen, in freilich stets variierender Form, immer wieder in Angriff nimmt, was mehrere Kritiker dazu geführt hat, von einem typisch Böllschen Kontinuum zu sprechen. Für unsere kritische Hypothese erweist sich jedoch eine vergleichende Strukturanalyse der beiden Texte als ergiebiger. Ausgangsbasis des Vergleichs bleibt selbstverständlich folgende Tatsache: Während *Du fährst zu oft nach Heidelberg* eine Kurzgeschichte *ist* (und zwar eine der besten in Bölls Oeuvre), so geht es bei der Episode in seinem letzten Roman eher um die Frage, ob sie wirklich charakteristische Merkmale dieser literarischen Gattung aufweist⁴.

⁴ Über die Kurzgeschichte im Allgemeinen, ihre deutsche Variante und die von den einzelnen Autoren (darunter Böll) bevorzugte

In der Geschichte von 1977 ist der Ansatz durch einen Temporalsatz gegeben, in dem der Protagonist sich die Vorfälle in Erinnerung ruft:

Abends, als er im Schlafanzug auf der Bettkante saß, [...] versuchte er im Rückblick den Punkt zu finden, an dem ihm dieser schöne Sonntag weggerutscht war⁵.

Analog dazu beginnt, wie wir gesehen haben, der entsprechende Absatz in *Fürsorgliche Belagerung* so:

Heinrich Schmergen saß vor dem vollen Aschenbecher und der Kaffeetasse und erzählte stockend, [...]

In beiden Fällen wird auf diese Weise sofort die Perspektive festgelegt, von der aus die Handlung sich abwickelt. Automatisch wird dabei der Leser in denselben Gesichtswinkel miteinbezogen, was unabdingbares Requisite einer in Form und Inhalt so konzentrierten literarischen Gattung ist.

Darauf folgt die eigentliche Geschichte — natürlich sehr viel breiter ausgeführt in *Du fährst zu oft nach Heidelberg*, wo der Vater, der zukünftige Schwiegervater, selbst die Verlobte immer wieder, wengleich mit einigen Variationen, denselben Satz « Du fährst zu oft nach Heidelberg » wiederholen und so den drohenden Umschlag im voraus ankündigen. Zu Beginn fast gewichtlos, gewinnen diese Einwurfe nach und nach in ihrer stetigen Wiederholung den Charakter von Vorboten eines bevorstehenden Unheils und deuten auf die Schlußpointe voraus. Als dann nämlich der lebenswürdige Beamte Kronsorgler beginnt, auf « einen einzigen, einen kleinen Fehler » hinzuweisen, nimmt der junge Mann die Schlußfolgerung vorweg: « Ja, ich weiß... Ich fahre zu oft nach Heidelberg »⁶.

Form siehe das wichtige Buch von Manfred Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*, Stuttgart, Reclam 1980.

⁵ a.a.O. S. 523.

⁶ a.a.O. S. 528. Es ist auffallend, daß schon Bölls frühe und vielleicht schönste Kurzgeschichte *Wanderer, kommst du nach*

Diese langsam fortschreitende Entwicklung der Angelengenheit macht ja die Faszination der Erzählung aus, sie muß aber in der knappen Zusammenfassung Schmergens notwendigerweise fehlen. Trotzdem begegnen wir auch in der kürzeren Episode all den Elementen, die zweifellos einwandfrei funktionieren würden — das heißt, hätten funktionieren können, wenn sich Böll bloß die Mühe genommen hätte, aus dem Dutzend Zeilen ein paar Seiten zu machen. Es ist ja klar, daß die « tödliche Stille », die Schmergen im Bus « plötzlich » aufschreckt, eigentlich nicht schlagartig zustandekommen konnte. Es ist nicht schwierig, sich vorzustellen, wie ein erster Fahrgast die Augen von der Zeitung mit dem Artikel über den Tod des Terroristen Bewerloh hebt und auf das Buch über Castro starrt; wie ein zweiter Fahrgast diesem Blick folgt und dem Nachbarn etwas zuflüstert; und so weiter, bis zu dem Augenblick, in dem dann diese « tödliche Stille » herrscht, die den terrorisierten Schmergen in die Flucht jagt: eine Stille, die Höhepunkt des Geschehens ist.

Noch ein letztes Strukturelement ist beiden Geschichten gemeinsam: Der Schluß führt einen radikalen Wechsel im Leben der Helden herbei und besiegelt damit den Ausgang

Spa... nach derselben Struktur aufgebaut ist. Auch hier führt ein Temporalsatz (« Als der Wagen hielt, brummte der Motor noch eine Weile. ») Held und Leser in eine Situation hinein, die sich erst nach und nach durch die Anhäufung verschiedener Zeichen aufklären läßt. Zuerst stehen nur vage Hinweise, daß der Verwundete in eine Schule transportiert wird: « Türen mit Emailleschildchen VIa und VIb », eine Nachbildung des Parthenonfrieses, ein Bild des alten Fritz, die Büsten von Caesar, Cicero und Marc Aurel u.s.w.. Dann, schon im Operationsraum, das unverwechselbare Kreuzzeichen an der Wand seiner ehemaligen Klasse und zuletzt das schockartige Erkennen der eigenen Schrift auf der Tafel, wo der unterbrochene Satz « Wanderer, kommst du nach Spa... » als letzter Vorbote des Unheils steht. Fast im selben Augenblick entdeckt ja der Ich-Erzähler, daß auch er zu einem Stumpf geworden ist (« [...] ich hatte keine Arme mehr, auch kein rechtes Bein mehr [...] ich schrie. »). Siehe: Heinrich Böll, *Werke. Romane und Erzählungen*, Bd. 1, Köln 1977, S. 202.

einer Konfrontation zwischen Einzelem und Institutionen, wie er für Böll zum vornherein feststeht.

Zwar sind die subjektiven Reaktionen grundverschieden (der junge Elektriker nimmt die Tatsachen nüchtern zur Kenntnis und erwägt sofort die möglichen Alternativen; Schmergen dagegen faßt panikartig den Entschluß, « einfach weg » zu gehen), doch erscheinen beide Verhaltensweisen psychologisch durchaus glaubwürdig. Dasselbe gilt für die der jeweiligen psychologischen Konstitution angemessene Erzählhaltung, die im ersten Fall auf der Ebene eines nackten Berichts bleibt, im zweiten Fall dagegen dem Ausbruch einer persönlichen Empfindung entspricht, einer bitteren Empörung, die sich aber nicht konsequent in die Tat umsetzen läßt. Diese zweite, stark subjektiv gefärbte und relativ weitschweifige Art des Erzählens schwächt zweifellos die Wirkung des Textes ab, indem der Effekt, der unvermittelt dem Erzählten selbst entspringen sollte, durch die Mediation des Erzählers erzielt wird, was zu einem Stilbruch mit dem ersten Teil der Geschichte führt. Diese Aussagestruktur widerspricht aber nicht *eo ipso* den ungeschriebenen Regeln der Kurzgeschichte: sie ist in der Tat in mehreren Böllschen Erzählungen (wenn auch nicht in den besten) wiederzufinden⁷.

4. Wenn die bisher geführte Analyse richtig ist, erweist sich die Schmergen-Episode in *Fürsorgliche Belagerung* als a) eine Kurzgeschichte *in nuce*, die b) in starker inhaltlicher und intentionaler Anlehnung an *Du fährst zu oft nach Heidelberg* entstanden ist. Ob sie auch eine gute Kurzgeschichte hätte werden können, scheint eine müßige Frage zu sein, da man bei der Wertung eines Kunstwerks nur mit der Kategorie des Realen und nicht mit der des Möglichen sinnvoll operieren kann. Und doch könnte ein weiterer Vergleich zwischen beiden Texten, über den gattungsspezifischen Aspekt hinaus, Allgemeineres über den Schriftsteller Böll erschließen helfen.

⁷ Zu diesem Punkt vgl. Manfred Durzak, a.a.O., besonders S. 124-36.

Hier wie dort hat nämlich der Autor der an sich schon abgeschlossenen Parabel einen Schlußsatz hinzugefügt, der, schon wegen seiner Stellung, nicht zufällig sein kann, sondern ein durchaus persönliches Gepräge hat und dem Leser gewisse Intentionen des Autors mehr oder weniger direkt vermittelt. In *Du fährst zu oft nach Heidelberg* lautet der Satz:

Er hatte vergessen, sich von der Sekretärin zu verabschieden; ging noch einmal zurück und winkte ihr zu⁸.

Selten haben Protest und Empörung einen stärkeren Ausdruck gefunden als in diesem eher banal klingenden Satz, der aber den Leser wie ein Peitschenhieb trifft. Durch ihn wird ja etwas Entscheidendes schlagartig klar: Ungerechtigkeit, Gewalttätigkeit, Vorurteil sind keine Ungeheuer aus einer anderen Welt, sondern alltägliche Realitäten, mit denen wir auf vertrautem Fuß zusammenleben und zwar so, daß wir sie schon gar nicht mehr als solche erkennen. Daß man sich ordnungsgemäß verabschiedet, selbst wenn man eher Grund hätte zu weinen und zu schreien, beweist wie weit man durch Äußerlichkeiten bedingt ist, noch mehr: daß man bereits resigniert hat.

Gerade umgekehrt ist es im Fall Schmergens. Nachdem dieser die Last seiner Pein ins schon zitierte « empfindsame Kommunistenherz » Katharinas ausgeschüttet hat, ist noch folgender Satz zu lesen:

Sie [Katharina] weinte, als sie ihn durch den Garten zur Pforte gehen sah, durch den Regen, mit der zerbeulten Ballonmütze, den Jackenkragen hochgeschlagen. Das Buch « Castros Weg » hatte er vergessen, es lag auf dem Tisch neben der Kaffeetasse. (S. 411)

Genau an dem Punkt, wo die Schmergen-Episode ausklingt, um wieder in den breiten Fluß des Romans einzumünden, da, wo ein auktorialer Erzähler die Ereignisse schildert und dem Leser die gewünschte Deutung suggeriert, werden

⁸ a.a.O. S. 529.

einige der markantesten Schwächen des Schriftstellers Böll sichtbar: der Hang zur Mythisierung der Figuren (hier Katharinas); das leitmotivische Erscheinen einzelner Requisiten (das Buch, vor allem aber die Kaffeetasse!); ein emotionales Engagement, das die Gefahr in sich birgt, Mitleid in Wehleidigkeit zu verwandeln, Schmerz in Sentimentalität. Daß übrigens Katharina, die noch viel Schlimmeres tapfer und unbeirrbar überstanden hat, ausgesprochen bei dieser Gelegenheit weint, findet sein Gegenstück im Lachen des alten Tolm, der eben erfahren hat, daß seine Tochter ein uneheliches Kind erwartet, sein Freund Selbstmord begangen, Bewerber sich in die Luft gesprengt und der kleine Enkel das Schloß in Brand gesteckt hat!...

Das Neben- und Gegeneinander von Sicheinfühlen und kritischem Abstand hat Böll freilich nie daran gehindert, bedeutende, ja gute Romane zu schreiben, ist aber im knappen Raum einer Kurzgeschichte viel schwieriger zu meistern. Vielleicht hat es Böll selber geahnt, als er schon 1967 seinen momentanen Verzicht auf die Kurzgeschichte theoretisierte, und zwar mit Bezug auf seine Angst, « immer wieder ins eigene Strickmuster » zu geraten⁹. *Du fährst zu oft nach Heidelberg* und die Schmergen-Episode weisen nur zu oft dasselbe 'Strickmuster' auf. Diese Feststellung sollte aber keinen Leser über einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Texten hinwegtäuschen: Während sich in den engen Maschen der Kurzerzählung eine unerbittliche Anklage kristallisiert, verliert sich eine inhaltlich zwar ernstzunehmende, aber eher verschwommen formulierte Klage in den weiten Maschen des späteren Textes.

⁹ Heinrich Böll, *Kein Schreihals vom Dienst sein. Interview mit Marcel Reich-Ranicki* in: «Die Zeit», 11.8.1967, jetzt auch in: H. B., *Werke. Interviews* 1, Köln 1979, S. 67.

CHRISTA WOLF: LA TRACCIA DEI FATTI
E LA CURVA DELLA SCRITTURA

di
GIUSI ZANASI
Salerno

In un episodio apparentemente marginale di *Nachdenken über Christa T.*, la protagonista partecipa a una festa in maschera nei panni della Signorina von Sternheim, il personaggio dell'omonimo romanzo della *Schwärmerin* Sophie La Roche:

An jenem Abend hat sie sich selbst und uns alle zwingen wollen, ein paar Schritte, ein, zwei Jahrhunderte zurückzutreten, um uns deutlicher zu sehen¹.

La trama del ripensare soggettivo e storico-letterario è la sostanza del discorso poetico che segna una svolta profonda nella narrativa di Christa Wolf, ponendo al contempo le premesse del suo successivo percorso fino alla recente riscoperta dell'opera di Caroline von Günderode. Il romanzo, venuto alla luce nella RDT dopo innumerevoli difficoltà alla fine degli 'anni sessanta', segna anche un mutamento radicale della figura pubblica della Wolf, germanista attiva nelle redazioni di case editrici e riviste culturali, militante ligia alle direttive delle Conferenze di Bitterfeld, autrice già affermatasi col racconto *Der geteilte Himmel*, candidata alle più alte cariche negli organi della SED: la 'storia' di

¹ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, Berlin und Neuwied 1980, p. 117.

Christa T., infatti, porterà lo scompiglio nelle file della critica ufficiale e sancirà il divorzio della scrittrice dalle istituzioni politiche e culturali di Berlino est².

Nachdenken über Christa T. rappresenta effettivamente una battuta d'arresto, una pausa nata dal convincimento di dovere pagare in « moneta vera » il proprio debito con la collettività e con l'idea socialista, di dovere procedere a una lettura più autentica del reale. Il bisogno di avviare un confronto col passato, di ricostruire con misure diverse il proprio tempo e la propria individualità (quindi anche la scrittura) si configura anzi come imperativo ineluttabile:

Nun ja — wenn es sich um eine Wahl gehandelt hätte. Sie ist es ja, Christa T., die mich hineinzieht³.

La « figura letteraria » è inequivocabilmente intrecciata col 'voltarsi indietro', gesto che dischiuderà nell'iterazione le sue molteplici sfumature semantiche e simboliche, dalla rimozione di verità ed eventi dolorosi espressa col ritornello infantile « non ti voltare », all'incoercibile impulso di rispondere al richiamo del passato, suggestivamente riassunto in una sorta di mito di Orfeo capovolto:

Nie dreht sie sich um, aber folgen muß ich ihr wohl, hinunter, zurück⁴.

² Il romanzo, pubblicato nel 1969 in un numero limitatissimo di copie dal Mitteldeutscher Verlag di Halle, suscitò un ampio dibattito e fu soggetto a pesanti critiche per il suo presunto pessimismo. Si vedano i contributi tedesco-orientali raccolti in *Wirkungsgeschichte von Christa Wolfs « Nachdenken über Christa T. »*, a cura di M. Behn, Königstein 1978, e, in particolare, l'autocritica dell'editore Heinz Sachs (*Verleger sein heißt ideologisch kämpfen*, *ivi*, pp. 54-56) apparsa originariamente nelle pagine del « Neues Deutschland » poco dopo la pubblicazione del romanzo.

Sulla biografia e sull'opera di Christa Wolf si veda A. Stephan, *Christa Wolf*, München 1976. Sugli inizi dell'attività letteraria della Wolf e sui suoi rapporti con l'istituzione politica si veda anche K. Sauer, *Der lange Weg zu sich selbst*, in *Christa Wolf. Materialienbuch*, a cura di K. Sauer, Neuwied und Darmstadt 1979, pp. 64-80.

³ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 45.

⁴ *Ibidem*.

Questo cammino a ritroso non è un sentiero lineare, ma impervio e pieno di insidie, affrontato con la risolutezza di chi ne avverte la necessità, ma anche col tremore di chi riprende in mano la matassa degli eventi e svolge la « pellicola » del passato: il ripensare è un « nuotare contro corrente », contro la marea di pigre tristezze e conoscenze approssimative, quindi contro la dimenticanza in tutte le sue forme e in quella suprema, la morte, adombrata nella solitaria lettera T. di cui è fatto il nome del personaggio. La memoria deve rifuggire dalle tonalità elegiache e porsi come ricerca, non riattraversare passivamente l'esperienza, ma indagare la sostanza dietro la corazza delle cose. Qui la narrazione è realmente l'« espansione di un verbo »:

Hingehen, den ersten Satz schreiben: Nachdenken, ihr nachdenken. Dann Satz für Satz. [...] Das meiste ist getan⁵.

La struttura del racconto, infatti, consisterà anzitutto nella verifica delle vie della memoria, nel rigoroso « lavoro » di inventario e di interrogazione del 'materiale': documenti, testimonianze, fatti, ricordi:

Tatsachen! An Tatsachen halten. [...] *Aber was sind Tatsachen?* Die Spuren, die die Ereignisse in unserem Innern hinterlassen⁶.

La casualità, lo scarso contenuto di realtà della nuda empiria coincide con l'inganno dei fatti interiorizzati, della *Erinnerung*. La precarietà delle stesse « tracce » emerge chiaramente dal raffronto di due presunte testimonianze su un episodio del racconto:

⁵ *Ivi*, p. 97.

⁶ *Ivi*, p. 167. Il corsivo rimanda a una presunta citazione di Christa T.. Il problema, ovviamente secondario, dell'autenticità del personaggio ha destato la curiosità del pubblico e dei critici, e la scrittrice ha intenzionalmente alimentato l'equivoco in varie occasioni. Si veda lo stesso breve prologo preposto al romanzo: « Christa T. ist eine literarische Figur. Authentisch sind manche Zitate aus Tagebüchern, Skizzen und Briefen » (*ivi*, p. 6).

In beiden allerdings haben die Ereignisse andere Spuren hinterlassen, auf andere Weise machen sich die geheimen Manipulationen und Ausflüchte der Erinnerung geltend [...] ⁷.

Per attingere una memoria 'profonda', allora, sarà necessario dimenticare e reinterprete, cancellare e ricostruire, inventare anche, « per amore della verità »:

Da überlagern sich schon die Wege, die wir wirklich gegangen sind, mit ungegangen. Da höre ich schon Worte, die wir nie gesprochen haben. [...] Die Jahre, die wieder aufsteigen, sind dieselben Jahre nicht mehr ⁸.

Nell'esperimento dei possibili approcci all'oggetto della narrazione lungo la via del ripensare, l'io narrante sarà fatalmente rinviato a se stesso: se la 'verità' non è riassumibile nel cumulo dei dati esterni, infatti, essa non può neanche essere inventata in astratto. La misura di questa memoria come reinvenzione, di questo « realismo » come « esattezza fantastica », rimane l'« autenticità soggettiva » del narratore ⁹. Ripensare all'altro significherà ripercorrere la propria storia, interrogare l'universo dei propri sentimenti, svelare le distorsioni dei propri processi percettivi e mnemonici:

Ich stand auf einmal mir selbst gegenüber, das hatte ich nicht vorhergesehen. Die Beziehungen zwischen « uns » — der Christa T. und dem Ich-Erzähler — rückten ganz von selbst in den Mittelpunkt [...] ¹⁰.

⁷ Ivi, p. 64.

⁸ Ivi, p. 26.

⁹ Su queste categorie si vedano le stesse dichiarazioni della scrittrice in un colloquio con Kaufmann (C. Wolf, *Gespräch mit Hans Kaufmann*, in « Weimarer Beiträge », 20 [1974], n. 6, p. 90 e sgg.) e l'ampio saggio sulla propria concezione poetica *Lesen und Schreiben* (in C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, Darmstadt und Neuwied 1972, pp. 181-220).

¹⁰ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T. Selbstinterview*, in « Kürbiskern », 4 (1968), n. 4, p. 556.

Christa T. appare fin dal prologo tra la realtà oggettiva della sua morte e l'evocazione soggettiva del narratore, un rapporto che si preciserà via via, non di identificazione, bensì di corrispondenza o, per dirlo con le parole della Wolf, di « funzione matematica ». Avvicinare il personaggio significa intraprendere una complessa avventura intellettuale e affettiva insieme, un cammino necessario, dunque ispirato, eppure non riconducibile a una qualsivoglia « decisione del cuore », una responsabilità più faticosa e più grave della pura finzione:

Ach, hätte ich die schöne freie Wahl erfundener Eindeutigkeit ... ¹¹

Per trascendere il piano dei « riflessi » dei fatti e compiere la svolta verso le cose « come sono realmente » e gli eventi « come accadono realmente », occorre anzitutto violare lo « spazio ermetico » costruito dentro di sé e disporsi a vedere. La *Sehnsucht* della memoria è qui vincolata al significato etimologico di *Sehen*, « die Sucht, zu sehen », ansia di scrutare fino ai livelli più profondi dell'esperienza, di scavare nella « interiorità più intima », di individuare i « segni » più segreti dietro lo scheletro dei fatti:

Wir hatten uns daran gewöhnt, nur auf starke Zeichen zu achten ¹².

A questo mondo di segni impercettibili e dimenticati appartiene la stessa Christa T.:

Nicht jeder Stern strahlt hell und beständig. Von schwierigen Sternen hat man gehört [...] nicht immer sichtbar ¹³.

Il personaggio è intenzionalmente sottratto alla dimensione degli eroi positivi del realismo socialista. Le stazioni della sua 'storia' — l'infanzia in un paesino della

¹¹ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 45.

¹² Ivi, p. 75.

¹³ Ivi, p. 22.

Prussia orientale, la guerra, gli studi universitari, il lavoro, l'amore, i figli, la morte precoce — sono del tutto irrilevanti nel testo, informazioni sopraffatte di volta in volta dalla ricerca del mistero della sua natura. E questa ricerca è accompagnata costantemente dalla « paura » che l'ordito di memorie, fantasie, documenti, episodi rimanga tuttavia una « rete » inadatta a cogliere l'essenziale:

Sätze, die sie geschrieben hat — ja. Auch Wege, die sie gegangen ist, ein Zimmer, in dem sie gelebt hat, eine Landschaft, die ihr nahe war, ein Haus, ein Gefühl sogar — nur nicht sie. Denn sie ist schwer zu fangen¹⁴.

Quando la scrittrice ci ricorda che Christa T. non è un « modello », non vuole certo valutare lo spessore emblematico di quella esperienza, bensì sottolineare che la narrazione non parte da un'immagine precostituita, da un *Vor-Bild*: il personaggio è oggetto di ricerca e i suoi lineamenti si preciseranno in stretta connessione col costituirsi del testo.

Christa T. rappresenta, anzitutto, il punto di convergenza delle ' storie ' del passato, metro di paragone nell'analisi del reale e immagine speculare nell'autoanalisi del narratore:

Merkwürdig, wie alle Geschichten aus dieser Zeit sich von sich selbst zu ihr, zu Christa T., in Bezug bringen¹⁵.

Non vale dunque estrapolare astrattamente le sue ' qualità ': l'anelito a una reintegrazione della propria individualità, la capacità di rimettere in discussione, di provare diversi « ruoli », di fondere « senso » e « sensi »¹⁶, il coraggio della

¹⁴ *Ivi*, p. 114.

¹⁵ *Ivi*, p. 19.

¹⁶ Echeggiando la Bachmann, Christa T. viene definita « sinn-süchtig, deutungssüchtig » (*ivi*, p. 138). Per dare corpo al proprio ideale di interezza, di ricomposizione di *Denken* e *Fühlen*, di *Verstand* e *Sinnlichkeit*, la scrittrice gioca abilmente con la doppia valenza di *Sinn*: « Sie liebte es, neue Sinne zu öffnen für den Sinn einer neuen Sache [...] » (*ivi*, p. 169).

protesta e della « passione ». Importante per un'esegesi più interna è vedere piuttosto come questi lineamenti coincidano sottilmente con la sostanza e con le finalità del testo, coi termini del ripensare e con quelli della scrittura stessa¹⁷.

Potremmo dire che personaggio e racconto hanno tendenzialmente gli stessi caratteri, sono la « funzione » l'uno dell'altro, ossia che anche tra di essi si instaura un rapporto di corrispondenza a livello ideologico e tecnico. Quel che si dice della natura, dei conflitti e delle segrete speranze di Christa T. vale anche per il racconto: l'amara percezione dei confini tra pensare e fare e, al tempo stesso, la capacità di progettare e « puntare alto », la forza introspettivo-conoscitiva unita alla freschezza dei sentimenti, la fede nella fantasia come facoltà morale legata all'amore per la realtà e, quindi, per le « vere trasformazioni », il suo sguardo inesplicabilmente capace di straniare l'oggetto su cui si posa. Il personaggio incarna il testo o, almeno, la dimensione a cui esso tende: gli indizi su Christa T. coincidono per lo più con luoghi metanarrativi che chiariscono l'ordine interno del racconto o la direzione in cui esso intende muoversi.

La sequenza più significativa in proposito è probabilmente quella in cui Christa T. parla agli amici delle sue « difficoltà », della sua paura delle « definizioni »:

Daß alles, was erst einmal « dasteht » [...] so schwer wieder in Bewegung zu bringen ist, daß man also schon vorher versuchen muß, es am Leben zu halten, während es noch entsteht, in einem selbst. Es muß andauernd entstehen, das ist es. Man darf und darf es nicht dahin kommen lassen, daß es fertig wird. Bloß wie soll man das machen?¹⁸

Il rifiuto etico-stilistico di definire e fissare, l'intento di verbalizzare le cose senza tradirle e senza fermarle (che

¹⁷ Sulle affinità tra personaggio e romanzo nel rapporto col reale si veda l'ottimo saggio di Heinrich Mohr, *Produktive Sehnsucht. Struktur, Thematik und politische Relevanz von Christa Wolfs « Nachdenken über Christa T. »*, in « Basis », 2 (1971), pp. 191-233.

¹⁸ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 163.

è poi lo stesso), di farle continuamente nascere rappresenta al contempo il difficile obiettivo di questa scrittura. Qui si fonda l'aporia più suggestiva del racconto, la tensione interna tra la conchiusività del passato e della parola da una parte e l'intimo proponimento di restituirci un mondo di immagini nascenti, di fermare la dimensione della ricerca dall'altra. La *Vergangenheit*, infatti, coincide col consolidarsi dei ricordi e, quindi, delle 'storie':

Wir begannen über unsere Erinnerungen zu verfügen¹⁹.

Es war unvermeidlich, daß wir anfangen, uns Geschichten zu erzählen [...] ²⁰.

Ma questa narrazione è animata dal disegno di far esplodere il cosmo di oggetti fissi depositati nei ricordi, di infrangere la memoria pietrificata che equivale all'oblio, di attivare invece i diversi livelli di quella 'memoria a lungo termine' che affiora a volte nei sogni: lavorare e scrivere sul passato, allora, sarà tutt'altro che rievocare uno « spazio temporale » chiuso, la zona recintata delle storie personali, bensì immergersi nell'incessante scorrere del tempo, non un'epoca storica in cui cadere come in una « trappola », bensì un flusso in cui entrare « come nella vita »:

Vergessen wir, was wir wissen, damit unser Blick sich nicht trübt. Gehen wir [...] in den großen, den unendlichen Zeitraum ²¹.

La scrittura del ripensare diventa inevitabilmente anche scrittura sul tempo. Il passato e la memoria non sono soltanto presupposti della narrazione, bensì oggetto di ricerca e, quindi, soggetti del testo. Se ripensare è sinonimo di ricerca, di incessante generarsi, è evidente che il narratore debba puntare sulla trasgressione della continuità, sulla sovrapposizione e sull'incrocio delle azioni, sul gioco delle

¹⁹ *Ivi*, p. 160.

²⁰ *Ivi*, p. 162.

²¹ *Ivi*, p. 136.

anacronie. Simulare coordinate temporali precise, d'altra parte, chiudere gli oggetti entro un sistema di costanti sicure equivale per Christa Wolf a perpetuare le regole della « drammaturgia newtoniana »²², appartiene a romanzi che riproducono valori e misure di una fisica ormai arcaica. Il ripensare è inteso anche come il concretarsi di una diversa percezione del tempo, ove sono negati sia il passato, che è contenuto nel presente, sia il futuro che è solo « il prolungamento del tempo che passa con noi ». Quel che vale è l'istante, questo istante:

Dies ist der Augenblick, sie weiterzudenken [...] ²³.

Wann wenn nicht jetzt? ²⁴

E come la vita di Christa T. era già anticipata nel grido lanciato da bambina²⁵, tutto il racconto può essere letto come la dilatazione dell'istante del ripensarla.

La scrittrice sa bene che la sospensione del « tempo oggettivo » e l'espansione delle molteplici esperienze insite nell'istante non sono straordinarie trovate, bensì una comune facoltà della psiche che il testo deve tentare di riprodurre: dare spessore alla linea retta del tempo con momenti anticipanti e retrospettivi, arricchirne la superficie con quella « profondità » fatta di ricordi e presagi:

²² Cfr. C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, cit., in particolare i paragrafi *Himmelsmechaniken* (pp. 199-203) e *Weltbilder* (203-209), ove la scrittrice rinvia alle grandi scoperte della fisica del novecento e al nuovo linguaggio « fantastico » della scienza, sottolineando la necessità di trovare una prosa epica in senso brechtiano.

²³ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 8.

²⁴ *Ivi*, p. 70. Questa domanda, che ricorre più volte nel romanzo e lo conclude, appare la prima volta in una lettera di Christa T. del 1953: un momento di profonda crisi personale che coincide con un momento altrettanto delicato nella storia politico-sociale della DDR.

²⁵ Il grido lanciato per gioco in strada con un giornale arrotolato è per l'io narrante il segno definitivo della diversità di Christa T. e del proprio intimo legame con lei: « Ich wollte an einem Leben teilhaben, das solche Rufe hervorbrachte [...] » (*ivi*, p. 15).

anscheinend erwartet der Schreibende, daß seiner Hand, schreibend, eine Kurve gelingt, die intensiver, leuchtender, dem wahren, wirklichen Leben näher ist als die mancherlei Abweichungen ausgesetzte Lebenskurve²⁶.

Quando Christa Wolf afferma che la prosa è l'« autentico linguaggio del ricordo »²⁷, dunque, l'accento non cade tanto sull'ossatura esterna delle azioni, su un vissuto da mimare all'imperfetto, bensì sul luogo eminentemente soggettivo della memoria, sul tempo proverbiale dell'introspezione che, per l'appunto, non è fatto solo di 'storie', ma anche di sensazioni, sogni e speranze:

Was gewesen war und was vielleicht niemals sein würde, floß zusammen und machte diese Nacht²⁸.

Wenn alles so war, wie ich es mir jetzt wünsche [...] ²⁹.

Non è un caso che l'essenziale del racconto affiori nel non-tempo di una sorta di dormiveglia ai confini tra riflessione e visione, tra coscienza e fantasia, quando l'Io narrante reincontra, come in una carrellata finale, figure immagini e parole del testo in un suggestivo crescendo di associazioni e iterazioni rivelatrici.

Presupposto e sostanza di questa memoria è ancora una volta la nostalgia come volontà di vedere, di scavare al fondo delle cose per rimetterle in movimento e animarle. Ripensare a Christa T., infatti, significherà allungare le linee della sua vita, « perché si possa vederla »: fin dal prologo sarà usato e reso esplicito uno degli strumenti più magici dell'evocazione nel senso etimologico del richiamare in vita, ossia pronunciare il nome:

Beschwörend, meinen Verdacht betäubend, nenne ich sogar ihren Namen und bin ihrer nun ganz sicher³⁰.

²⁶ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, cit., p. 185.

²⁷ Cfr. C. Wolf, *Gedächtnis und Gedenken - Fred Wander*, in *Lesen und Schreiben*, cit., p. 139.

²⁸ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 176.

²⁹ *Ivi*, p. 161.

³⁰ *Ivi*, p. 7.

[...] unaufhaltsam, geht sie ein in den Namen, den ich ihr gegeben habe: Christa T. [...] ³¹.

Le apparizioni del personaggio non sono arbitrarie, bensì agnizioni che corrispondono al progressivo accostamento alla sua natura: « Da ist sie wieder [...] » ³².

La dimensione psicologico-stilistica imprescindibile di una evocazione intesa come ricerca e movimento rimane comunque lo stupore:

Dann wollen wir schon unsere Trauer von uns abtun und sie nehmen und sie wirklich vor uns hinstellen [...] dann wollen wir schon uns zu staunen trauen: daß es sie gab³³.

Stupirsi di dati apparentemente ovvi significa allontanare e straniare gli eventi per indagarne i risvolti segreti ed enuclearne il nocciolo:

Aber den Weg vom Kaufhaus zum Bahnhof müssen wir noch einmal gehen [...] ³⁴.

So will ich denn auf der Suche nach dem Übersehenen noch einmal zu ihr ins Krankenhaus gehen [...] ³⁵.

E alla ricerca delle « diverse possibilità » per afferrare l'esperienza corrisponde quella delle « vie » più opportune per narrarla:

Wir können noch einen Versuch machen³⁶.

Aber von dieser Seite kommen wir an die Geschichte nicht heran³⁷.

³¹ *Ivi*, p. 76.

³² *Ivi*, p. 96. L'anticipazione e la successiva dilatazione di certe immagini tendono, per l'appunto, a concretare l'esercizio della memoria e il cammino della coscienza, il progressivo emergere della sostanza più vera degli eventi. Si pensi ai movimenti di Christa T. sulla spiaggia (cfr. *ivi*, p. 7, p. 75, p. 145) o alla scoperta della maschera antigas arrugginita nel bosco (cfr. *ivi*, p. 26 e p. 77).

³³ *Ivi*, p. 76.

³⁴ *Ivi*, p. 29.

³⁵ *Ivi*, p. 126.

³⁶ *Ivi*, p. 117.

³⁷ *Ivi*, p. 65.

La critica ha già sottolineato l'affinità di questo procedimento coi *Versuche* di Max Frisch e, soprattutto, con le *Mutmaßungen* di Uwe Johnson, ma verosimilmente incidono più a fondo la suggestione della « lampada meravigliosa » di cui parla Anna Seghers, dello sguardo attonito e inquisitivo sulle cose, o ancora il delicato equilibrio tra realtà e visione nell'opera della Bachmann, la sua prosa ricca di *Stimmung* che penetra « paesaggi di cuore » e sa configurare un processo di autoindividuazione, infine l'incantesimo del suo osservare:

Ein Blick, der das allzu Feste, Starre aufzulösen und das scheinbar Schwache zu festigen scheint [...] ³⁸.

A questo orizzonte rinviano le leggi di costruzione del racconto: in primo luogo il gioco delle voci, che sfuma i contorni delle figure e delle situazioni, incrocia i piani dell'azione e della riflessione, dilata l'esperienza individuale. Anche qui il testo fornisce sovente 'indicazioni di regia', per esempio nelle note sulla tesi di laurea di Christa T. ove si sottolineano la sostanza autobiografica, la volontà di autodifesa sottese dal *man* o dal *wir*:

Kein Ich kommt auf, natürlich nicht. Jetzt noch nicht. Ein « Wir », ein « Man ». [...] Davon hat « man » Distanz zu gewinnen [...] ³⁹.

L'ambiguità più significativa nascerà dalla sovrapposizione delle persone « io » e « lei »: la scoperta del « lei », posta quasi alla fine del racconto, è in realtà il presupposto del suo inizio, della possibilità di cercare e ritrovare se stessi e, d'altra parte, come prova la citazione di Becher preposta al testo ⁴⁰, il senso di questa narrazione è superare

³⁸ C. Wolf, *Die zumutbare Wahrheit - Ingeborg Bachmann*, in *Lesen und Schreiben*, cit., p. 125.

³⁹ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., pp. 94-95.

⁴⁰ « Was ist das: Dieses Zu-sich-selber-Kommen des Menschen? » (*ivi*, p. 5). La scrittrice rende maliziosamente omaggio a un'autorità della cultura tedesco-orientale, echeggiando al contempo la ricerca espressionista dell'Elementare umano.

« la difficoltà di dire Io », sanare l'estraneità dell'Io e consentirne il rientro dentro di sé e nel testo. Il « segreto della terza persona », indecifrabile, mutevole e, quindi, tanto più carica di realtà, nasce da un'istanza simile a quella proustiana di distaccarsi da sé per conquistare il diritto di dire Io:

Dabei redet man vorsichtshalber in der dritten Person [...] Von der kann man vielleicht eher wieder loskommen [...] man kann sie neben sich stellen, sie gründlich betrachten [...] ⁴¹.

La persona lei/io da osservare viene ricondotta attraverso diversi luoghi — i banchi di scuola, la campagna del dopoguerra, la festa di capodanno, la gita sulla spiaggia, la camera dell'indovino, la casa sul lago, la corsia dell'ospedale — luoghi che non rappresentano una mera cornice, ma mutano realmente la situazione e la prospettiva. Gli episodi che affiorano dal flusso del ripensare, talvolta frammenti di immagini che si ricompongono via via in « scena », altre volte vere e proprie « storie » concluse, hanno una complessa organizzazione interna, assolvono a varie funzioni, nascondono segnali di carattere psicologico e stilistico. Ciò non intacca comunque la loro intensità iconica, al contrario esalta quella virtualità simbolica delle immagini che ci consente di vedere le cose in tutte le loro articolazioni.

Ogni notazione apparentemente descrittiva rinvia a un contenuto simbolico o psicologico: i 17 pioppi della casa dell'infanzia, la « via » del primo reincontro che è anche quella dell'impegno politico e sarà più tardi la decisione di scrivere, ma anche la prima seduzione di morte, la « polvere » sollevata dal vento che tira nelle città in rovina e la « polvere » che infine si posa sulla piazza dell'Università di Lipsia, il progetto della « casa » con cui Christa T. spera di « legarsi più intimamente alla vita » e la « casa » della realtà: « nuda e grezza, sola sotto il grande cielo pieno di nuvole [...] ». Infine la « stanchezza », primo segno

⁴¹ *Ivi*, p. 113.

della 'malattia' di Christa T., il peso velenoso delle potenzialità inesprese e dei sentimenti non consumati: « Todmüde. Sterbensmüde »⁴².

Se il ripensare non è un astratto esercizio speculativo, ma un pensiero ricolmo di sensazioni, la scrittura dovrà tendere a restituirci anche la sostanza affettiva della memoria. La metafora tanto più struggente quanto più elementare è certo quella del « mondo oscuro », la notte il freddo e l'inverno che accompagnano l'impatto con l'universo della violenza e del dolore, della disillusione e della 'malattia': la « notte » della guerra, un buio gelido che penetra attraverso ogni « fessura », il brivido sulla schiena di fronte al male, alla sopraffazione, alla brutalità gratuita, l'era glaciale che sopraggiunge alla fine di un amore, l'attesa intirizzata sul balcone di una nuova stella che non apparirà, la notte « insolitamente oscura » in cui la radio parla di disordini a Budapest. Christa T. si ammala d'inverno inoltrato e la 'malattia' la rende sempre più fredda, quando muore la terra è coperta di ghiaccio.

Questa vocazione intellettuale-emozionale del ripensare, la ricerca di una visione intera, si riflette anche nella sostanza delle parole, nella scoperta della loro composizione

⁴² Ivi, p. 171. La 'casa' e la 'malattia' sono stati i motivi più discussi dalla critica. La 'casa' è stata comunemente considerata segno di fuga e di rinuncia, idillio negativo, metafora delle tensioni irriducibili tra individuo e società. La 'storia' di Christa T. è stata interpretata come la parabola di un fallimento: « Sagen wir klar: Christa T. stirbt an Leukämie, aber sie leidet an der DDR ». (M. Reich-Ranicky, *Christa Wolfs unruhige Elegie*, in *Wirkungsgeschichte von Christa Wolfs* « Nachdenken über Christa T. », cit., p. 62), o come l'anatomia di un suicidio: « Denn was hier beschrieben wird, ist ja nicht der Tod durch Leukämie — es ist die Geschichte eines Selbstmords » (F. J. Raddatz, *Mein Name sei Tonio K.*, ivi, p. 74). Sulle orme di Mohr, invece, Huyssen ha sottolineato la dimensione utopica del romanzo leggendolo alla luce del *Prinzip Hoffnung*: « Der Hausbau, dieses Ausgraben dessen, was war, und Erkenntnis dessen, was wird, ist individuell verwirklichte Hoffnung, subjektive Antizipation dessen, was Bloch Heimat nennt, Ziel der Menschheit » (A. Huyssen, *Auf den Spuren Ernst Blochs. Nachdenken über Christa Wolf*, in « Basis », 5 [1975], p. 107).

interna (*Dichten / Dicht machen*), della loro corposa letteralità (*Wiederholen / Wieder zurückholen*), del peso semantico di certe affinità di suono (*Wunder / Wunde*). Della sbalorditiva verosimiglianza di banali frasi idiomatiche, « in Todesgefahr schweben »: la promiscuità di elementi, l'imprecisione dei contorni, le dissolvenze del morire sono qui il principale referente della polisemia:

Die Worte haben alle einen doppelten Sinn, einen aus dieser, den anderen aus jener Welt⁴³.

E la fissità della morte che questa scrittura intende sconfiggere è il segreto magnete della fluidità del divenire: la vita « piena » di Christa T. che urta contro i confini del tempo e la vita del testo, lo spazio dinamico in cui si collocano le parole, chiuso dalla fine della narrazione: « Nur diese Szene noch, diese eine [...] »⁴⁴. Infine la vita della speranza: nel gioco dei tempi grammaticali, il presente dell'evocazione/riflessione, il preterito del « semplice ricordo », il congiuntivo delle ipotesi di approccio al suo oggetto, la scrittrice scarta il futuro come tempo di fedi astratte, dell'Impossibile, affidando suggestivamente l'utopia al presente: « Jetzt stirbt man nicht »⁴⁵.

Il tempo e la morte, il passato e la dimenticanza sono altresì protagonisti indiretti del rapporto con la tradizione dei testi letterari. La conoscenza di sé è anche coscienza dello spazio più ampio in cui si muove la nostra storia: il ripensare coinvolge sia la memoria della letteratura che gli scrittori della memoria.

Negli anni più focosi dell'impegno collettivo per la costruzione del 'mondo nuovo', Christa T. rimane in biblioteca a leggere i poeti del passato, derisi o dimenticati « a sangue freddo » da tutti gli altri. Nella fase più trionfalistica della militanza politica, degli « esercizi spirituali »

⁴³ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 177.

⁴⁴ Ivi, p. 164.

⁴⁵ Ivi, p. 177.

di gruppo per conseguire il « paradiso », « lei » ha la percezione della progressiva anchilosi della coscienza e del contatto. « Lei », che crede davvero nel « mutamento », si volta indietro, sceglie una tesi di laurea su Theodor Storm e comincia a scrivere sulla propria infanzia:

Schmerz empfinden, Sehnsucht, etwas wie eine zweite Geburt. Und am Ende « ich » sagen: Ich bin anders⁴⁶.

Hans Mayer ha osservato che questo romanzo della memoria è al tempo stesso « gioco letterario col genere dell'*Erinnerungsroman* »⁴⁷, ma a nostro avviso è importante sondare più a fondo la motivazione di questo gioco, ossia l'implicito rinvio provocatorio al carattere reale, attivo, 'militante' del ripensare.

Christa T. viene richiamata più volte alla realtà: gli amici la definiscono eterna *Schwärmerin* e le ricordano che di « Annette e Bettine » non ce ne sono più, gli alunni sorridono delle sue citazioni goethiane e trovano Luise Millerin « borghese ». Christa T. si cala nel mondo del realismo ottocentesco non senza constatarvi con disappunto l'elusione dell'estrema coerenza poetico-esistenziale o l'imprigionamento in angusti schemi tematici, eppure « lei » sente una profonda affinità con la natura « lirica » di Storm, con la sua « identità artistica » vissuta come « piena umanità », col suo sforzo di scrivere in un'epoca di epigoni. Christa T. afferma nella sua tesi che alcune poesie e novelle di Storm « non passeranno » come non passeranno i sentimenti che esprimono: l'« alto senso della vita », ma soprattutto il « paesaggio della nostalgia » riletto come « immagine nostalgica di bellezza umana ». L'anacronismo diventa dunque proiezione utopica e la *Sehnsucht* cifra della memoria e dell'attesa al tempo stesso, « futuro ricordato », « immagine nostalgica del futuro »⁴⁸.

⁴⁶ *Ivi*, p. 58.

⁴⁷ H. Mayer, *Rezension*, in « Neue Rundschau », 81 (1970), n. 1, p. 183.

⁴⁸ Cfr. C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, cit., in particolare l'ultima sezione *Erinnerte Zukunft*, pp. 217-220.

L'attualità di questa dimensione anacronistico-utopica è la stessa incarnata da Christa T. e rivendicata dal racconto.

Il rapporto con Storm, oltre che nelle citazioni dirette⁴⁹, è concretato a livello di 'imitazione attiva': nell'inclinazione per il « periferico », in un accenno paesaggistico, nella ricerca della sensazione sfuggente o del colore « verde oro » del ricordo, in certi toni elegiaci sulla 'casa', nel tremito di fronte alla morte. Le citazioni del testo, comunque, non sono ricavate esclusivamente dall'orizzonte del realismo poetico, ma evocano un mondo molto più vasto che si estende da Schiller a Dostoevskij, che comprende il « Cavaliere del lago di Costanza » e il romantico Klingsohr, che rinomina Madame Bovary, Marie A. e la bionda Inge.

Non si tratta di un gratuito gioco metaletterario o di un'erudita civetteria, quanto della consapevolezza dei motivi letterari che invadono le azioni della vita e dei romanzi e, soprattutto, della consapevolezza che scrivere è immergersi nel mondo dei testi e aprire un discorso con essi. Si tratta anche della volontà di esplorare le ragioni che inducono ad aggiungere il proprio « mucchietto » alla montagna di cose già scritte.

Una delle principali funzioni della figura Christa T. è proprio consentire una riflessione su questo punto nodale, articolare dubbi e speranze, entusiasmi e disillusioni sul problema dell'attività letteraria. Hans Mayer ha colto bene la tensione dialettica tra personaggio e Io narrante, osservando che Christa T. deve morire perché Christa Wolf possa scrivere⁵⁰, eppure questo rapporto è più complesso, di opposizione e simmetria insieme, segno di un dualismo interiore.

Il racconto potrebbe effettivamente essere letto come l'indagine della rinuncia di Christa T. a scrivere. Il testo

⁴⁹ Si veda in proposito l'analisi di B. W. Seiler, *Nachdenken über Theodor S. Innerlichkeit bei Storm und Christa Wolf*, in « Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft », 27 (1978), pp. 9-25.

⁵⁰ Cfr. H. Mayer, *op. cit.*, p. 186.

restituisce in corsivo presunte citazioni sottratte alle sue carte: schizzi, diari, lettere, poesie, titoli, forme dilettesche o forse squisitamente femminili, ma anche prova di un disagio più radicato, di un sospetto più profondo:

Sie muß frühzeitig Kenntnis bekommen haben von unserer Unfähigkeit, die Dinge so zu sagen, wie sie sind⁵¹.

Sie hatte Angst vor den ungenauen, unzutreffenden Wörtern [...]. Sie hielt das Leben für verletzbar durch Worte⁵².

Sie zweifelte ja, inmitten unseres Rauschs der Neubenennungen, sie zweifelte ja an der Wirklichkeit von Namen [...]⁵³.

Christa T. è turbata dal segreto timore di sostare nel limbo estetico-adolescenziale delle illusioni, di vivere in modo mediato, di venire a capo delle cose « solo scrivendo » e, quindi, di cercare nella scrittura un sostegno, un rifugio, un ordine fittizio contro il magma del male e dell'« informe ». Le trappole in cui non vuole cadere sono direttamente espresse dai 'tipi' Kostja, il letterato diletante, narcisista, preda delle seduzioni poetiche e il professionista Blasing, lo scrittore mediocre, scettico, opportunista, ligio ai codici univoci e autoritari del 'realismo' ortodosso.

Queste deviazioni sono precluse comunque a Christa T. dall'intrinseco legame con le cose e dall'onestà intellettuale, da quella 'ingenuità' che le fa prendere alla lettera parole come « verità », « amore », « ragione », « felice ». Il suo disagio, allora, diventerà via via penosa sensazione del dissolvimento in una « massa infinita di azioni e frasi banali, mortali » e la porterà a oscillare tra frammento e silenzio:

Sie nahm ihr Buch wieder und verfiel ins Schweigen⁵⁴.

So schwieg sie denn⁵⁵.

⁵¹ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 35.

⁵² *Ivi*, pp. 166-167.

⁵³ *Ivi*, p. 37.

⁵⁴ *Ivi*, p. 39.

⁵⁵ *Ivi*, p. 84.

Questa lacerazione è condivisa in parte dall'Io narrante, fin dal prologo dove è apertamente confessata la paura di fallire il racconto o, più tardi, dove si lamenta l'impossibilità di verbalizzare il *simultané* di azioni, pensieri e sensazioni:

Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen. [...] Allein daß man trennen muß und hintereinanderreihen, um es erzählbar zu machen, was in Wirklichkeit miteinander vermischt ist bis zur Unlösbarkeit...⁵⁶

Il lavoro sui materiali e l'intima partecipazione, la volontà di penetrare nel « labirinto della grammatica » per costruire una prosa capace di muovere « strati interiori », sono talvolta sopraffatti da crisi d'impotenza, dalla malinconica certezza che « la vita è vita e la carta rimane carta », dal dubbio che l'istante dilatabile all'infinito della scrittura ritardi in fondo l'istante essenziale della vera visione:

Aber wie ich diesen Bericht auch in die Länge ziehen mag, mir scheint ausgemacht, daß der Augenblick sie zu sehen, nach seinem Ende eintreten wird⁵⁷.

Il rigore e la tristezza di Christa T. sono sostanzialmente l'altra faccia del volontarismo dell'Io narrante: la scrittura è legata a un'incoercibile esigenza interna, una vera e propria « coazione » a dare senso e spessore (« Schreiben ist Großmachen »), il suo presupposto è un lucido autoinganno necessario per ridurre il disarmante divario tra le nostre aspirazioni e la realtà. L'inattuale che impedisce a Christa T. di vivere viene recuperato in positivo e fiduciosamente consegnato al futuro: lo prova la sfrontata 'ingenuità' del punto interrogativo finale, di quelle ultime battute che celano la fede nell'opera aperta, che cercano interlocutori reali a cui rammentare l'impor-

⁵⁶ *Ivi*, p. 65.

⁵⁷ *Ivi*, p. 87.

tanza del ripensare, che ci invitano a dimenticare il racconto e a ricominciarlo:

Einmal wird man wissen wollen, wer sie war, wen man da vergißt.
Wird sie sehen wollen [...].
Wann, wenn nicht jetzt?⁵⁸

* * *

L'uso provocatorio dell'inattuale è il filo rosso che lega Christa T. alle « figure letterarie » che appaiono nell'ultima opera della Wolf: Heinrich von Kleist e Caroline von Günderode.

« Si serve forse l'inattuale di un gioco di specchi per dire dell'oggi quel che l'oggi non dice di sé e cerca così nel lontano quel che è troppo vicino, pericolosamente vicino? »⁵⁹

Il processo di autoidentificazione, la stretta affinità di memoria di sé e memoria letteraria conduce la scrittrice dai *Nachmärzerzähler*, malinconici spettatori del declino e dell'involuzione della loro classe, al primo romanticismo, altra epoca postrivoluzionaria più duramente confrontata col riflusso e con la restaurazione, delicato momento storico-politico che richiede al poeta una più forte dose di 'buon senso'. Lungo il cammino a ritroso nel mondo dei testi attraverso fenomeni 'critici' della cultura borghese, diventa quasi una sosta obbligata quella svolta del secolo che deciderà la divisione del lavoro e l'emarginazione del poeta assoluto: non a caso, inoltre, l'accento cade su due poeti, l'uno incompreso e avversato dai contemporanei, l'altra vittima di una più grave amnesia collettiva.

L'intento di questa evocazione di fantasmi è ricostruire le tradizioni della propria utopia e ritrovare le radici dei propri conflitti, di una profonda scissione individuale e sociale, dell'invivibilità della vita.

« Keine Lücke für mich »⁶⁰ aveva scritto Christa T. e

⁵⁸ *Ivi*, p. 180.

⁵⁹ F. Masini, *Attuale*, in *Il suono di una sola mano*, Napoli 1982, p. 27.

⁶⁰ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, cit., p. 71.

la sua 'storia', effettivamente, è la necessaria premessa per cogliere fino in fondo i termini della 'stanchezza' e della 'malattia' che porteranno alla morte Kleist e la Günderode.

Il rapporto di « funzione » del narratore si instaura qui in particolare con la nostalgia di Caroline, col suo desiderio di « lasciare tracce »:

Es ist eine Sehnsucht in mir, mein Leben in einer bleibenden Form auszusprechen⁶¹.

Anche Caroline rivendica i diritti della nostalgia e anche per lei nostalgia è anzitutto volontà di « sacrificare il visibile all'invisibile », di stravolgere la « mascherata » che regola i contatti umani, di squarciare la « tela » delle finzioni per affondare lo sguardo nelle fessure e scrutare le « leve » dietro il « sipario ». Affine agli orizzonti della persona Lei/IO del romanzo precedente è la sua fede nell'autenticità dei sentimenti e nell'intensità dell'« istante »⁶², la sua avidità di aria e, al tempo stesso, il rimpianto di non vivere, di convivere con riflessi di sogni e di ricordi. Anche per Caroline, infine, scrivere è il tentativo di riattingere la propria interezza, di dilatare il proprio mondo intellettuale e affettivo per vedere se stessi e oltre.

Eppure, qui l'introspezione diventa spesso un vizio e la comunicazione un pericolo:

Es rächt sich immer, aus sich herauszugehen⁶³.

⁶¹ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, Darmstadt und Neuwied 1979, p. 31. La citazione è tratta da una lettera della Günderode a Brentano nel giugno del 1804. Cfr. K. v. Günderode, *Der Schatten eines Traumes. Gedichte - Prosa - Briefe - Zeugnisse von Zeitgenossen*, a cura di C. Wolf, Darmstadt und Neuwied 1979, p. 238.

⁶² Si veda lo splendido dialogo poetico tra Violetta e Narciso *Wandel und Treue*, *ivi*, pp. 85-88. Christa Wolf riprende nel romanzo i versi in cui Narciso professa la propria idea di fedeltà come oblio di sé e partecipazione piena al 'momento' dell'amore. (Cfr. *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 95).

⁶³ *Ivi*, p. 80.

La *Stimmung* di quest'opera è diversa già da quelle citazioni che precedono il testo rinviando alla definitiva consapevolezza di una frattura insanabile: il cuore di Kleist, seme di un frutto del sud condannato dal gelo a non maturare mai, l'animo della Gùnderode spaccato in due Io che si fissano impietriti. Qui non troviamo più capitoli, scansioni, azioni o immagini frantumate e poi ricomposte, bensì un unico flusso verbale cui corrisponde una cornice ferma: un salotto borghese a Winkel in un pomeriggio del giugno 1804.

Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft.
Vorgänger ihr, Blut im Schuh [...] ⁶⁴.

Ancora una volta la prima immagine è di morte, di tombe, di figure ormai mute, ma la memoria deve seguire ora la « traccia » di un passato che si allontana davvero. Più che configurarsi come ricerca, il ripensare sembra legato piuttosto a un puro gesto di bontà, sentito comunque come una colpa: qui le parole fanno di cenere e sarebbe meglio tacere. E l'io narrante, effettivamente, s'insinua nel salotto e anima il gruppo dei personaggi con lo stesso spirito con cui Tadeusz Kantor passeggia sulla scena osservando in silenzio i suoi morti: « So erkenne ich euch an [...] » ⁶⁵.

La narrazione consiste nel tessuto dei movimenti e dei dialoghi con le segrete associazioni, riflessioni, memorie dei due poeti, dunque nella fusione di « racconto scenico » e monologo interiore. Anche qui il « materiale » è reale e inventato, documento e finzione, fantasia e *collage* di citazioni che, a loro volta, sono autentiche o rielaborate.

L'incontro di Kleist e Caroline si compie attraverso una lenta fase di approccio segnata da presagi e sensazioni e, d'altra parte, questa dimensione onirico-intuitiva è la più adatta per fare luce sulla loro intima natura. Significativamente, il dialogo diretto tra i due poeti avverrà pas-

⁶⁴ *Ivi*, p. 5.

⁶⁵ *Ivi*, p. 6.

seggiando sulle rive del Reno: « eine Gegend wie ein Dichtertraum » ⁶⁶.

Le affinità, che costituiscono il fondamento del loro esser diversi, affiorano nella « scena » in cui prendono corpo i lineamenti del padrone di casa Merten e del dottor Wedekind, di Clemens e Bettine Brentano, dell'illustre giurista Savigny sposato a Gunda Brentano, di Lisette e Nees von Esenbeck, delle gemelle Charlotte e Paula Serviere.

La crudele lettura della favola (« Blut im Schuh ») anticipa quelle parole-chiave del racconto: *Druck*, *Zwang*, *Enge* che si materializzano nella stessa cornice chiusa e stantia del salotto. Il salotto ha un'aperta valenza simbolica: cronotopo, come ci insegna Bachtin, che tanta parte avrà nella narrativa ottocentesca, in cui avverranno i dialoghi, si decideranno destini sociali e letterari e, *last not least*, entrerà il « nuovo signore della vita: il denaro » ⁶⁷. La « cerchia » è qui sinonimo fin troppo evidente di circolo chiuso e, quindi, di fissità, stabilità, autolegittimazione, ordine. Kleist e Caroline sono accomunati dall'insofferenza verso la « bella sala » e i « movimenti sicuri », verso i rituali del falso contatto: i saluti, gli spostamenti, la tazza di té in mano, le frasi fatte.

Gerede. Wenn alle Mùnder mit einem Schlag verstummt und die Gedanken laut würden ⁶⁸.

Essi si incontrano anzitutto nel tacito dissenso con le « regole » che governano quei *tableaux* ove le figure appaiono come potenziali soggetti di un'interminabile immaginaria teoria di fatui quadri di maniera, oppure come frammenti di una struttura che si dissolve e si ricompone in nuove

⁶⁶ *Ivi*, p. 66. La scrittrice riporta fedelmente un passo della famosa lettera a Karoline von Schlieben (18 luglio 1801), in cui Kleist narrava del lungo viaggio che lo aveva condotto a Parigi. Cfr. H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di H. Sembdner, München 1952, II, p. 684.

⁶⁷ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino 1979, p. 394.

⁶⁸ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 58.

combinazioni, di una vera e propria geometria della 'convenzione' sociale.

Caroline percepisce il « modello » che governa i rapporti nel salotto come un groviglio di linee più o meno intense e variamente intrecciate con una « macchia libera » all'esterno: Kleist. La stessa sensazione proverà Kleist, che lei sia « l'unica reale fra larve ».

La 'costrizione', inoltre, si concreta nelle strettoie della *erzählte Zeit*: un pomeriggio tuttavia interminabile segnato dalla luce del sole e da un orologio a muro:

Die Uhr schlägt vier, so langsam geht die Zeit [...] ⁶⁹.

Es ist halb fünf ⁷⁰.

[...] schon möchte sie fort, fühlt die Kälte aufsteigen, die diesem Zwang gewöhnlich folgt ⁷¹.

Daß man nicht gehen kann, wenn man will [...] Wie auch die Minuten schleichen ⁷².

Questo tempo è angusto e dilatato insieme, nella sua estenuante lentezza pare arrivare fino a noi con tutto il suo bagaglio di progetti irrealizzati:

Es gibt diese Tage, die kein Ende finden ⁷³.

Und da sitzen wir immer noch und handeln mit den Parolen des vergangenen Jahrhunderts [...] ⁷⁴.

Le battute entusiastiche degli ospiti sul futuro della civiltà e sui trionfi dello sviluppo scientifico, sul « secolo di ferro » che si preannuncia, riguardano il nostro « paradiso » tecnologico e si illuminano di una luce sinistra: « Wir kennen alle alles » ⁷⁵.

⁶⁹ *Ivi*, p. 64.

⁷⁰ *Ivi*, p. 78.

⁷¹ *Ivi*, p. 28.

⁷² *Ivi*, p. 55.

⁷³ *Ivi*, p. 97.

⁷⁴ *Ivi*, p. 100.

⁷⁵ *Ibidem*.

Il consenso ai tempi nuovi è espresso da uomini di scienza, Savigny e von Esenbeck, e dal ricco commerciante Merten, laddove è Kleist a percepire la « perfida magia » che volge contro l'uomo ogni progresso del sapere: « Schritt für Schritt gehn wir rückwärts » ⁷⁶.

L'altro momento centrale dell'incontro dei due poeti, per l'appunto, sarà il disagio verso il tempo concesso loro dal testo e, più in generale, verso il proprio tempo e il « nuovo ordine delle cose » che porta con sé. Questo confronto severo con l'epoca storica rimanda implicitamente al rimprovero mosso a Storm e al realismo tedesco dell'ottocento di rimanere « ai margini dell'evento », di rimuovere i conflitti di fondo, di ridurre il Tragico alla propria « infelice coscienza individuale ».

Il principale interlocutore del disaccordo con la ragione e con gli equilibri dei tempi nuovi sarà qui il più grande dei letterati che è anche il Consigliere segreto, il poeta che ha paura di trarre le estreme conseguenze dai rapporti drammatici tra i suoi personaggi e vuole fare ordine tra le forze oscure che dominano nel mondo. Goethe è senza dubbio una delle presenze più corpose sulla 'scena': nei dialoghi e, anzitutto, nelle riflessioni di Kleist, direttamente o allusivamente:

Manchen Menschen hat die Natur einen Schutz gegen jedes Unmaß mitgegeben ⁷⁷.

La « dismisura » di Kleist è accostata qui alla « mancanza di misura » della Gùnderode e la ricerca delle lontane radici del fallimento di Christa T. approda all'assolutizzazione dei conflitti. Questi poeti non sanno né vogliono accettare il Dato, non conoscono « il famoso chiaroscuro » necessario

⁷⁶ *Ivi*, p. 144.

⁷⁷ *Ivi*, p. 71. Risuona qui l'eco della remota polemica di Anna Seghers con Lukács: la tenace difesa dei 'poeti maledetti' ai quali non era riuscita la « sintesi », che non avevano trovato il metro della classicità. Si veda su questo punto il bel saggio dedicato da Christa Wolf alla Seghers: *Glauben an Irdisches*, in *Lesen und Schreiben*, cit., pp. 91-92.

per sopravvivere, ma soltanto il nero dei rapporti in cui sono costretti a muoversi e il rosso della vita e della morte. Essi vivono fino in fondo drammaticamente l'abisso che si spalanca tra il « regno dei pensieri » e quello delle « azioni », la progressiva frattura tra immaginazione e intelletto, la frantumazione dell'uomo. Sono destinati a sentire e portare contraddizioni irresolubili, a sperimentare che « c'è un dolore fino alla morte ». E come lo smarrimento di Christa T. nasceva dalla scollatura delle parole dalla vita (quei vocaboli che il testo allontanava incorniciandoli tra virgolette), così la *Schwärmerei* contestata dal 'salotto' ai due poeti, la loro inabilità a vivere, si radica anzitutto nell'inclinazione a « infrangere la parete posta tra le fantasie dei letterati e le realtà del mondo »:

Um Himmels willen, nein: Daß man die Philosophie nicht beim Wort nehmen, das Leben am Ideal nicht messen soll — das ist Gesetz⁷⁸.

Ma per Kleist Amleto vive, come vive la possente realtà delle sue sofferenze, e Tasso è stato tradito quando il poeta ha voluto fondare su un puro equivoco il suo reale dissidio con la corte, e l'esagitato intreccio della *Famiglia Schroffenstein* significa che realmente la passione si vede talvolta costretta a ricorrere al delitto. Allo stesso modo, il segno della diversità di Caroline sarà il percepire terribili verità « elementari » e il « prenderle alla lettera »:

Ich bin unter ihnen nicht heimisch. Wo ich zu Hause bin, gibt es die Liebe nur um den Preis des Todes. [...] Wer den Mut hätte, die wörtlich zu nehmen [...] ⁷⁹.

La parola coincide con la vita, è assoluta, irreparabile:

Man kann kein Wort zurückholen⁸⁰.

⁷⁸ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 63.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 46-47. La scrittrice evoca qui certi accenti delle lettere di Caroline a Friedrich Creuzer, l'« irragionevole » proposta di stringere un patto kleistiano, « ein Bund auf Leben und Tod ». Cfr. K. v. Günderode, *op. cit.*, p. 275.

⁸⁰ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 123.

[...] ist es uns nicht geboten, innezuhalten, eh sich solche Sätze in uns bilden!⁸¹

Der Tag, an dem sie den Namen für ihr Leid vor sich selbst ausspräche, müßte ihr letzter sein⁸².

La traduzione dei propri conflitti in parole equivale al rischio dell'estrema autocoscienza, pronunciare il proprio dolore significa assumerne le conseguenze, la poesia che pare lenire le ferite in realtà le apre definitivamente:

Gedichte sind Balsam auf Unstillbares im Leben⁸³.

Was mich tötet, zu gebären⁸⁴.

I dissidi di Kleist sono forse ancora più gravi. Il poeta che appare nel racconto è quello che ha dato alle fiamme la sua opera e che ha scelto il silenzio, dunque nell'acuta fase di crisi della sua biografia storica che coincide con la convalescenza in casa del dottor Wedekind a Mainz. L'« inverno » e la « malattia » sono il principale oggetto del suo ripensare altrettanto malato: nel testo ricorrono metafore ossessive della sua angoscia, un male che lo stesso Wedekind non osa chiudere in una formula: *Beklommenheit*, *Schwermut*, *gemütskrank*.

La « malattia » di Kleist nasce dalla sinistra sensazione di una contesa con forze che sono invincibili perché qualcosa nell'intimo è attratto da esse, di uno strumento musicale distrutto che produce solo dissonanze. E « il meccanismo contorto, l'assurda costruzione geometrica », il disegno tracciato sulla sabbia per spiegare a Caroline

⁸¹ *Ivi*, p. 124.

⁸² *Ivi*, p. 131.

⁸³ *Ivi*, p. 82. Christa Wolf richiama qui uno dei luoghi del romanzo epistolare di Bettina von Arnim *Die Günderröde* comunemente attribuiti a Caroline: « Gedichte sind Balsam auf Unerfüllbares im Leben [...] » (K. v. Günderode, *op. cit.*, pp. 244-245).

⁸⁴ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 123. Il verso fa parte del poemetto *Melete* che la Günderröde affidò a Creuzer poco prima della sua tragica morte e che apparve, dopo varie vicissitudini, all'inizio del novecento. (Cfr. K. v. Günderode, *op. cit.*, p. 108).

l'essenza del Tragico rinvia nuovamente a quel groviglio autodistruttivo che costituisce anche la natura del destino⁸⁵.

Tra i sintomi del suo malessere psicofisico contenuti nel testo, il più significativo è l'inceppamento del linguaggio, un balbettio che spezza il fluire del discorso, vere e proprie *Sprachhemmungen*: « Er bricht ab, die Sprache versagt sich ihm »⁸⁶. Questi momenti di afasia nascono da repentine illuminazioni, da uno straniamento che investe le cose di aspetti disgustosi, che lo costringe a vedere « le parole saltare dalla sua bocca e da quella degli altri come rospi », oppure a scoprire se stesso insieme a Caroline « figure volgari sulla riva del Reno ».

Il rimprovero che egli muove in cuor suo a Wedekind, infatti, è proprio quello di avere rotto il silenzio, come se le parole avessero allentato di volta in volta la sua tensione inducendo però, al contempo, un senso di umiliazione e di vergogna, convertendosi in un compromesso o in un tradimento, in una riduzione dei suoi sentimenti:

Kleist weiß seitdem, daß Worte die Seele nicht malen können, und glaubt, niemals mehr schreiben zu dürfen⁸⁷.

Nichts ekelt ihn so wie diese literarischen Wendungen, die sich niemals auf dem Höhepunkt unsrer Leiden einstellen — da sind wir stumm wie irgendein Tier [...]»⁸⁸.

Il difetto di comunicazione della figura Kleist riflette concretamente un rapporto di profonda conflittualità con la letteratura e, d'altra parte, il *Kern* del racconto è ancora una volta l'esplorazione degli spazi offerti al poeta, della consistenza e della risonanza della parola. Qui la vocazione

⁸⁵ Anche qui la scrittrice rimanda a un episodio reale, alla « figura matematica » con cui Kleist esemplificava a un conoscente le leggi della tragedia nell'isoletta sull'Aar. Cfr. *Dichter über ihre Dichtungen. Heinrich von Kleist*, a cura di H. Sembdner, München 1969, p. 17.

⁸⁶ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 84.

⁸⁷ *Ivi*, p. 50.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 68-69.

letteraria si carica di tinte nichilistiche e scrivere diventa spesso soggiacere alla malìa delle finzioni. Le parole 'poetiche' esercitano una seduzione che allontana dalla vita, inducono vanità e ambizioni, alimentano il gusto delle perifrasi e delle proiezioni simboliche, mistificano il sentimento e ostacolano la comunicazione. Kleist brucia le pagine del *Guiskard* con un brivido di voluttà, col senso di liberazione da un vincolo morboso: « Druckreife Sätze, Herr Hofrat, es ist ein Laster »⁸⁹.

È vero che la poesia sarà sinonimo di immaginazione e di bellezza, di verità e di progetto, costituirà l'implicito polo positivo nel dialogo del 'salotto' sul progressivo dominio delle « regole » e dell'« ordine », eppure questa difesa è affidata quasi esclusivamente a sensazioni, a ostinate autoillusioni, a un vero e proprio « gesto romantico »:

Ich kann beides verfehlen, Leben und Schreiben, doch habe ich keine Wahl⁹⁰.

Ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann⁹¹.

[...] und immer wieder lassen wir uns verführen [...]»⁹².

La scrittura, in sostanza, rimane anche qui frutto di una « costrizione », ma questo intimo impulso è diventato ora piuttosto segno di difetto e di 'malattia', è indissolubilmente associato alla colpa di non vivere: accentuazione tanto più vera e amara nel caso di due poeti dal « cuore caldo », desiderosi di consentire col destino biologico e di essere felici.

La distruzione del *Guiskard*, ombra che pesa su tutto il racconto, consente al narratore di intrecciare i termini di una crisi storicamente fondata con quelli di una più

⁸⁹ *Ivi*, p. 18.

⁹⁰ *Ivi*, p. 46. Su questo « gesto romantico » nell'opera della Wolf si vedano le riflessioni di Günter Kunert, *Von der Schwierigkeit des Schreibens*, in « Text+Kritik », 1975, n. 46, pp. 11-13.

⁹¹ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 147. La citazione è tratta dalla lettera di Kleist a Otto August Rühle von Lilienstern (31 agosto 1806). (Cfr. H. v. Kleist, *op. cit.*, p. 798).

⁹² C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 67.

assoluta crisi esistenziale, di estendere il problema storico-ideologico della progressiva *Verwicklung* della vita a quello delle antinomie irriducibili e dell'indicibilità delle esperienze più profonde, quindi più vere:

Einem solchen Helden hat das Drama noch keine Form geschaffen⁹³.

Für Unlösbares gibt es keine Form⁹⁴.

Questo stato d'animo è riprodotto a livello narrativo in una comunicazione fatta anzitutto di sguardi, sussurri, sospensioni, in un silenzio sempre più invadente:

Kleist fängt Blicke auf, die ihn erbittern⁹⁵.

Sein Blick trifft den Blick der Günderoode⁹⁶.

Kleist verfällt ins Schweigen⁹⁷.

Jetzt schweigt er wieder⁹⁸.

Sie gehn schweigend⁹⁹.

Sie schweigen¹⁰⁰.

Il « segreto inesprimibile » che non si lascia costringere in nessuna cornice, oggetto di turbati accenni nel ripensare dei due poeti, è la doppia natura dell'ermafrodito rovesciata dalle ultime battute del testo in proiezione utopica dell'uomo intero, in metafora della piena riconciliazione di *animus* e *anima*. Ma la coscienza, l'armonica

⁹³ *Ivi*, p. 147.

⁹⁴ *Ivi*, p. 142. Leggendo *Nachdenken über Christa T.* e il successivo *Kindheitsmuster*, Manfred Jäger afferma che la *Sprachskepsis* dell'autrice non è tanto filosoficamente fondata quanto legata al mero esercizio della scrittura. (Cfr. M. Jäger, *Die Grenzen des Sagbaren*, in *Christa Wolf. Materialienbuch*, cit., pp. 130-145). Nell'ultima opera della Wolf, comunque, va rilevata una radicalizzazione del dubbio sulle facoltà della parola.

⁹⁵ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 42.

⁹⁶ *Ivi*, p. 126.

⁹⁷ *Ivi*, p. 64.

⁹⁸ *Ivi*, p. 116.

⁹⁹ *Ivi*, p. 108 e p. 148.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 130.

autorealizzazione e l'incontro con l'altro rimangono ancora impossibili e l'intenso linguaggio lirico che ridà i tentativi di dialogo dei personaggi intende rinviare ai nodi ancora irrisolti nella ricerca della propria identità, del reale e della comunicazione:

Komm nicht zu nah. Bleib nicht zu fern. Verbirg dich. Enthülle dich. Vergiß, was du weißt. Behalt es. [...] Die blanke Haut. Unverstellte Züge. Mein Gesicht, das wäre es. Dies das Deine. [...] Die Berührung, nach der es uns so unendlich verlangt, es gibt sie nicht¹⁰¹.

Una traccia dell'io e del contatto col Tu affiora talvolta nei sogni e la poesia, infatti, diventa qui l'« ombra di un sogno », materia impalpabile di « resti di sogni ». Il sogno è anche la dimensione cercata dal testo per identificare la 'scena' e attingerne l'atmosfera:

So sprechen wir im Traum, oder wenn wir zum letztenmal das Wort haben¹⁰².

Il linguaggio di quest'opera è diventato più scarno ed essenziale, tendenzialmente lirico, i periodi sono più solennemente scanditi dai punti; il flusso del ripensare è interrotto da dialoghi spezzati o da solitari vocaboli che non chiamano alcun verbo, che hanno l'effetto simultaneo di un'espansione e di un singulto: *Gebrechlichkeit*, *Angst*, *Hochmut*, *Trotzdem*, *Nirgends*. Il gioco delle voci che sfuma i contorni dell'azione e delle figure non si configura più come sottile strumento della riscoperta dell'io e della strutturazione del testo, bensì come un addentrarsi nei meandri dell'inconoscibile, coinvolgimento in una rischiosa avventura di perdita di sé:

Ich bin nicht ich. Du bist nicht du. Wer ist wir?¹⁰³

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 137-138.

¹⁰² *Ivi*, p. 62.

¹⁰³ *Ivi*, p. 138.

La prosa, soprattutto alla fine, scorre come un delirante *mélange* di frasi rotte, di pensieri allungati da martellanti secondarie. Gli stessi discorsi sono spesso *Traumgespräche*, percezioni, un interloquire fantastico, una materializzazione di sguardi:

Die Günderode spürt den Blick zwischen ihren Schulterblättern, schüttelt ihn ab¹⁰⁴.

È Caroline, in particolare, a incarnare la sfera invisibile-oracolistica, il regno dei sogni e dei presagi, quella 'vegenza' che nasce da una pena o da un intenso ripiegamento su se stessi. E queste doti le concedono una coscienza più lucida del suo tacito consenso col destino, della sua segreta vocazione autodistruttiva: è Caroline che porta in sé più viva l'idea della fine, la ferma volontà di morire per non « morire internamente », il « sentimento incomparabile » di disporre della propria esistenza, la capacità di misurare già gli altri tranquillamente con « sguardi di congedo ». La morte è l'assidua presenza indiretta in questo immaginario incontro di due poeti candidati al suicidio, sia nel teatrale episodio del pugnale della Günderode, sia nelle numerose allusioni alla « tentazione di lasciarsi cadere », alla « curiosità » del nulla, all'avidità di azioni e pensieri smisurati, all'irrisolubilità della vita:

Unlebbares Leben. Kein Ort, nirgends¹⁰⁵.

Sarà Caroline, infine, a fare sua la « proposta » di Hölderlin, il tacito patto che il poeta stringe con la realtà per sopravvivere: « Der Dichter ist verrückt »¹⁰⁶. L'unica ipotesi di risposta al non-luogo del mondo rimane quella zona « in

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 26.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 137.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 148. Non è un caso che dopo questo romanzo Christa Wolf abbia lavorato alla figura di Cassandra, motivo già accennato nella splendida *Büchner-Preis-Rede* alla fine del 1979 e sviluppato in un seminario all'Istituto di Poetica di Francoforte nel maggio 1982.

penombra » che si insinua tra le pieghe della Storia, il non-tempo della follia dei poeti che continuano a inseguire un ideale di umanità contraddetto da tutti i tempi. La risata finale di Kleist e Caroline, la cui eco risonava già nelle prime battute del testo, diventa la cifra di un umanesimo dimesso e di una speranza non spenta: quella di essere ritrovati, di rivivere più tardi, di essere utili a qualcuno. Questa risata che chiude circolarmente il racconto sembra un'adesione a quell'invito, ma le consapevolezze del presente vanificano le sia pur timide utopie formulate nel passato e il suono che ci raggiunge diventa piuttosto quello di un « riso infernale ». Anche qui l'inattuale è rovesciato in anticipazione, eppure il viluppo di fragilità e autocoscienza dei poeti non sfocia più in un incoercibile segnale di battaglia, quanto piuttosto nel gesto della resistenza estrema in una guerra già perduta: l'oscurità che chiude il pomeriggio, la luce grigia che muta il volto del paesaggio durante l'ultimo cenno di saluto, pare un sipario che cala sulla 'scena' della finzione, ma forse anche sul mondo.

Einfach weitergehen, denken sie.
Wir wissen, was kommt¹⁰⁷.

Qui, senza dubbio, Christa Wolf ha reso più penetrante il suo sguardo sulle cose e più taglienti i suoi strumenti poetici, tuttavia questo maggiore rigore tradisce un'incoerenza di fondo: la ricerca di una più sottile densità di linguaggio si scontra con un'invadente tendenza a stabilire nessi e accumulare dati, con un eccesso di citazioni che provocano un effetto di dissonanza.

Non si può dire che il racconto rientri nella poetica della citazione, proverbiale campo operativo di quel 'pensiero dell'assenza' che postula la letteratura come infinita pratica di autoriflessione onnicomprensiva e autoconsistente, né possiamo riassumerlo interamente sotto una delle nuove acute categorie di « letteratura al 2° grado » intro-

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 151.

dotte da Genette¹⁰⁸. Si tratta piuttosto dell'appropriazione di un 'materiale' umano e letterario che diventa zona proiettiva dei propri dissidi e strumento di articolazione di tematiche ancora attuali.

In una nota sulle « nuove leggi » del romanzo, sorvolando provocatoriamente sulle rivoluzioni formali del novecento, la scrittrice ha rinviato al *Lenz* in cui Büchner riesce ad esprimere il suo conflitto di fronte all'epoca della restaurazione: assoggettarsi ad assurde condizioni di vita sacrificando il proprio talento o crollare fisicamente slittando nella follia. In questo spazio narrativo, considerato *Urerlebnis* della prosa tedesca, architettura elementare cui corrisponde una tanto più suggestiva purezza di linguaggio, Christa Wolf scorge oltre le tre coordinate della finzione la quarta dimensione dell'impegno e dell'attualità. Le complesse strutture interne legate a questa componente personale, alla 'verità' dell'autore, sono tutt'altro che formalismi arbitrari, bensì costituiscono la stretta connessione fra il Tragico individuale e quello collettivo, il momento supremo della fusione del conflitto soggettivo con quello storico:

Das ist der Ernst hinter dem Spiel der Kunst¹⁰⁹.

A questo orizzonte si richiama manifestamente la fantasia dell'incontro di Kleist e Caroline:

Nehmen wir es als Spiel, auch wenn es Ernst ist¹¹⁰.

Ma, paradossalmente, l'inserimento della quarta dimensione non funziona tanto nel racconto, quanto nel bellissimo saggio d'introduzione all'antologia di opere della

¹⁰⁸ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris 1982.

¹⁰⁹ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, cit., p. 205. Si veda anche il colloquio della scrittrice con Joachim Walter in J. Walter, *Meinewegen Schmetterlinge. Gespräche mit Schriftstellern*, Berlin 1973, p. 121.

¹¹⁰ C. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, cit., p. 137.

Günderode curata da Christa Wolf negli stessi anni: *Der Schatten eines Traumes*. Il saggio rappresenta effettivamente « una lezione di metodo »¹¹¹: l'esigenza di indagare un contesto storico-culturale coincide con quella di ricostruire la propria identità, il 'voltarsi indietro' porta di nuovo a battere il terreno storico delle proprie contraddizioni, l'analisi letteraria si fonde con l'interrogazione del passato. La scrittrice si accosta qui alla Günderode con lo stesso atteggiamento di Christa T. nei confronti di Storm: scendendo in campo in prima persona senza categorie precostituite, verificando un modo di vivere il proprio ruolo intellettuale, realizzando un severo esame critico arricchito da un'intima partecipazione e da un'insolita forza evocatrice. Caroline incarna un'esperienza diffusa nella storia della cultura tedesca, il suo caso si presta particolarmente per individuare e interpretare un « modello » costante:

Deutsche Lebensläufe. Deutsche Todesarten¹¹².

La poetessa ci è restituita nella concretezza della sua storia e nella purezza della sua umanità: la solitudine, la vocazione letteraria, gli innamoramenti, gli studi, l'autenticità dei suoi versi, la segreta nostalgia di morte, il suicidio come rottura della propria « convenzione » col mondo.

La sua vita e il suo cammino poetico sono altresì ricollegati alla cerchia di poeti della *Frühromantik*, stretti in un'epoca di riflusso, con gli ideali illuministi degenerati in piatto pragmatismo e il luteranesimo piccolo borghese proiettato nel nuovo culto del profitto, intellettuali isolati e impotenti, ricacciati nella zona della speculazione o dell'introspezione: « man braucht sie nicht »¹¹³. I primi letterati d'avanguardia destinati a patire i sintomi di una 'malattia' gravida di futuro: lo sdoppiamento in-

¹¹¹ Vanda Perretta, *L'ombra di un sogno. Cronaca di una lettura*, in « Nuova DWF », 1981, n. 18, p. 46.

¹¹² C. Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, in K. v. Günderode, *op. cit.*, p. 11.

¹¹³ Ivi, p. 10.

terno, la divisione dal reale, la perdita di sé e del mondo. La menomazione del soggetto filtra qui dal tessuto della civiltà industriale ai suoi albori, e la dolorosa attualità di quel passato affiora da sé in tutta la sua drammaticità proprio attraverso le concrete, corpose, cruento pieghe della storia individuale e della Storia.

Kein Ort. Nirgends, sostanzialmente, si configura come il tentativo di percorrere una delle vie indicate dal saggio, un'ipotesi di letteratura come riscoperta di paure e speranze lontane, in realtà vicinissime; ma l'incarnazione di questi segnali antichi nelle due figure del romanzo non risulta del tutto convincente, 'necessaria', non ha quell'autenticità che, come vuole la stessa Christa Wolf, non si misura tanto sui dati esterni quanto sull'intima coerenza poetica.

La metafora ricorrente delle redini può valere anche per la connotazione di questa prosa, ove un gruppo di figure è costretto in un'angusta cornice che deve contenere dialoghi, memorie, confessioni, ansie, utopie, intrattenimento salottiero e sintomatologie nevrotiche. L'evocazione dei personaggi sfocia spesso in esangui stereotipi: la *verve* di Bettine, la vanità e le gelosie di Brentano, l'ironia glaciale di Savigny, il patetismo di Lisette, la grossolanità di Merten e, soprattutto, l'olimpicità di Goethe. Christa Wolf ha dichiarato di essere ricorsa a Kleist e alla Gûnderode perché nessuna invenzione avrebbe potuto dire il suo pensiero meglio di quella realtà¹¹⁴, eppure la prudenza e la trepidazione con cui la scrittrice avvicinava la figura « letteraria » Christa T., la paura di tradirla, non valgono altrettanto per queste due figure « autentiche ». Il richiamo in vita di questi poeti dell'inesprimibile contrasta con un'aperta vena didascalica che immette troppo immediatamente dati esplicativi, soprattutto nel caso di Kleist (la 'crisi kantiana', l'entusiasmo per Rousseau e l'avversione per i francesi, l'infelice fidanzamento con Wilhelmine, il rapporto con Pfuel, il progetto di diventare falegname, ma anche il legame morboso con Ulrike e le remore sessuali).

¹¹⁴ Cfr. C. Wolf, *Kultur ist, was gelebt wird*, in « Alternative », a. 25 (1982), n. 143-144, p. 118 e sgg.

La stessa profusione di dettagli sulla sua 'malattia', sulle manifestazioni della sua crisi in quell'arco di tempo che coincide col vuoto del suo epistolario, non ha l'effetto di una vitale problematizzazione, bensì quello di un'estrema 'definizione'.

L'inesprimibile, in sostanza, viene fin troppo espresso: la scrittrice non riesce a rendere giustizia alla 'verità' dei personaggi e, quindi, ad attualizzarne la materia incandescente, a estrapolare la struggente modernità di quella spaccatura tra sogni evanescenti e « impulsi barbari ». Qui il ripensare diventa memoria strumentale e le figure portavoce di ideologemi: Kleist e Caroline devono anzitutto esemplificare conflitti e disillusioni personali, lamentare l'involuzione del 'mondo nuovo' e l'oppressione delle arti, lo squarcio progressivo tra ragione e poesia, le miserie dell'era scientifica, l'oscurantismo dello stato prussiano, l'asfissia dei poeti.

Il romanzo può essere considerato una digressione nichilistica, un lamento ai margini del saggio: più disperato e, quindi, più dimostrativo. Il pessimismo qui vanifica la ricerca e si traduce in tendenza a definire e a fissare, la « nostalgia produttiva » si chiude in memoria malinconica e in autocompianto.

Queste dissonanze emergono anzitutto nell'uso delle parole 'vere' dei due poeti, violentate in denuncia indiretta e private della loro risonanza. Paradossalmente, è proprio nel saggio invece che esse si guadagnano lo spazio di cui hanno bisogno senza rinviare a fattori extratestuali e, paradossalmente, è proprio il saggio ad attingere il perfetto equilibrio di *essai* e *récit*, a diventare 'necessario' in virtù dell'intima verosimiglianza, della tenuta di timbro poetico, della struttura aperta.

Potremmo concludere con un Lukács da ripensare:

anche nel saggio si svolge una lotta per la verità, per dare corpo allo spirito vitale che qualcuno ha creduto di intuire in un uomo, in un'epoca [...] ma dipende solo dall'intensità se quelle pagine riescono a infonderci quello spirito vitale¹¹⁵.

¹¹⁵ G. Lukács, *L'anima e le forme*, Milano 1972, p. 26.

Der Schatten eines Traumes, costruito con un sapiente montaggio di poesia e biografia, di storia individuale e sociale, di narrazione e riflessione, di denuncia e prospettiva, possiede questa intensità. Qui l'umanesimo rimane l'ultimo ma tenace baluardo contro gli oscuri intrighi della realtà, l'ultima irrinunciabile barricata contro l'integrazione e contro la rimozione, lo « stretto sentiero della ragione » da battere contro opportunistiche osservanze o false trasgressioni. E a questo destino rimane legato quello della letteratura, del linguaggio del ricordo e della coscienza soggettiva nel mondo dei *mass media* e della cibernetica, nell'epoca dell'estrema laicizzazione e meccanizzazione della memoria.

Il saggio si pone ancora in un 'orizzonte d'attesa', ha ancora la forza di lanciare al mondo la sfida dell'inattuale: i progetti di Hegel, Schelling e Hölderlin nello *Stift* di Tübingen per sanare l'abisso tra Idea e Popolo, per sopprimere lo Stato, per raggiungere l'uguaglianza e la libertà di tutti, per fare della poesia la guida dell'umanità. « Illusione di idealisti » ripronunciata con un tono a metà tra il candore malinconico e la grinta wittgensteiniana: « ridine, se puoi »¹¹⁶:

Wer aber würde, Geschichte und Gegenwart der Deutschen vor Augen, solche Sätze zu belächeln wagen?¹¹⁷

¹¹⁶ L. Wittgenstein, *Note sul « Ramo d'oro » di Frazer*, Milano 1975, p. 21.

¹¹⁷ C. Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, cit., pp. 20-21.

RAPPORTI TRA DESIGNAZIONE,
PRODUZIONE E NORMALIZZAZIONE
DEI COMPOSTI NOMINALI TEDESCHI

di
TERESA GERVASI
Napoli

0. La relativa predilezione per il meccanismo della composizione in tedesco è accostata da M. Wandruszka¹ alla generale tendenza alla predeterminazione delle lingue germaniche, che si oppone² alla post-determinazione delle lingue romanze, quest'ultima ben visibile anche nella posizione prevalente dell'attributo e nella preferenza per il meccanismo derivazionale.

Certamente, una volta accettato questo tratto sistematico contrastivo, appare più forte la somiglianza tra ted. *Korkenzieher* e it. *cavatappi*, tra ted. *Vogelscheuche* e it. *spaventapasseri*: infatti non si tratterebbe che della corrispondenza di una sequenza determinante-determinato a una sequenza determinato-determinante, specialmente se le forme italiane sono da intendersi, come propone E. Co-

¹ M. Wandruszka, *Sprachen. Vergleichbar und unvergleichlich*, München 1969, cap. X.

² Si intende nel senso della sua linguistica contrastiva o interlinguistica, che opera per lo più su traduzioni al fine di evincere dal contrasto i tratti salienti delle lingue storiche. Oltre alle opere di M. Wandruszka è pertinente al tema della formazione delle parole anche R. Gäbler, *Vom Satz zum Wort: ein englisch-deutsch-französisch-italienischer Übersetzungsvergleich*, Göppingen 1973, specialmente i capp. 6 e 7, pp. 90-249.

seriu³, quali composti di due elementi nominali, cioè *cavatore+tappi, *spaventatore+passeri.

Più perfetta appare pure la corrispondenza di ted. *Damenabteilung* a it. *reparto signore*, ted. *Kundendienst* a it. *servizio clienti*, considerato anche che, tanto in area germanica che romanza, non sono individuabili con sicurezza funzioni distintive a livello semantico e sintattico dei diversi tipi di grafia (unita, con trattino di congiunzione, separata) e della relativa accentazione.

E ancora, sembrano corrispondersi allora, data la pari coesione semantica, ted. *Gesichtspunkt*, ingl. *viewpoint* (ma anche *point of view* per polimorfia)⁴ e it. *punto di vista* (franc. *point de vue*), cioè, formalmente, un composto e un sintagma con nesso di congiunzione. Anche *punto di vista* è infatti immutabile e ripetibile, unità significativa di un eventuale *Complex Dictionary*⁵ dell'italiano.

Ciò vale, sì, anche per *Arbeitsplatz* (it. *posto di lavoro*), *Mittelstreckenraketen* (it. *missili a medio raggio*), *Warteliste* (it. *lista di attesa*) e tanti altri *idioms* moderni; tuttavia i composti tedeschi mostrano già una fissità e 'povertà' formale maggiore in confronto all'italiano. Mentre, ad es. in *Gipfelkonferenz* e *Personalchef* il nesso sintagmatico non è espresso, l'it. *conferenza al vertice* e *capo del personale* rappresentano già una scelta rispetto a possibili *conferenza-vertice*, *conferenza di vertice* o *conferenza ai vertici* e *capo personale*, *capo di personale* ecc.

'Povertà' formale significa qui anche economia linguistica, cioè brevità di espressione con densità di significato. Tuttavia, per parlare di 'brevità' bisogna accennare rapidamente ad alcuni settori della teoria della formazione

³ E. Coseriu, *Inhaltliche Wortbildungslehre (am Beispiel des Typs « coupe-papier »)*, in *Perspektiven der Wortbildungsforschung*, hrsg. v. H. E. Brekle u. D. Kastovsky, Bonn 1977, pp. 48-61.

⁴ Cfr. R. Gäßler, *op. cit.*, p. 138.

⁵ La distinzione tra *Simplex Dictionary* e *Complex Dictionary* risale a U. Weinreich, *Problems in the Analysis of Idioms*, in: J. Puhvel ed., *Substance and Structure of Language*, Berkeley/Los Angeles 1969, pp. 23-81.

delle parole (FP) che hanno messo i 'formati' a confronto con le unità sintattiche superiori e, di seguito, alla peculiare posizione intermedia che queste cosiddette 'parole analizzabili' assumono tra le unità lessicali semplici e le unità sintattiche e che hanno dato origine a teorie opposte, lessicaliste e sintattiche⁶.

L'interesse sempre crescente negli ultimi venticinque anni per la FP in area germanica e poi anche in quella romanza⁷, tale da farne quasi il banco di prova di ogni nuova teoria, è dovuto indubbiamente al fatto che esso rappresenta l'aspetto più appariscente della creatività linguistica, poiché attraverso la 'motivazione delle parole' si producono in maniera regolare i neologismi necessari alla società.

Era ovvio che soprattutto la grammatica generativo-trasformativa mettesse l'accento sulla prospettiva sincronica piuttosto che su quella tradizionale diacronica, distinguendo la *Wortbildung* dalla *Wortgebildetheit*⁸. Il collegamento alla generazione della frase da Lees⁹ a Lakoff¹⁰,

⁶ Vedi la chiara sintesi sullo stato della ricerca in H. E. Brekle-D. Kastovsky, *Wortbildungsforschung/Entwicklung und Positionen*, in *Perspektiven*, cit., pp. 7-17. La posizione più originale è quella di W. Dressler, nella cui teoria policentrista la FP è una componente semiautonomo del sistema linguistico, accanto al lessico, alla morfologia, alla sintassi ecc. Cfr. W. Dressler, *Elements of a Polycentric Theory of Word Formation*, in: «Wiener linguistische Gazette» 15 (1977), pp. 13-32; *La funzione del lessico nella morfologia derivazionale: un approccio policentrista*, in *Atti del XII Congresso della SLI, Sorrento 1978*, Roma 1981, pp. 267-273; *Kontrastive Wortbildungslehre*, in *Europäische Mehrsprachigkeit*, Festschrift M. Wandruszka, Tübingen 1981, pp. 209-214.

⁷ Grazie agli studi di L. Guilbert, J. Peytard e Ch. Rohrer relativi alla FP in francese; un po' più tarda è l'attenzione per la FP in italiano, su cui è apparsa recentemente la monografia di M. Dardano, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi*, Roma 1978.

⁸ Terminologia di M. Dokulil (*Zum wechselseitigen Verhältnis zwischen Wortbildung und Syntax*, in: «Travaux linguistiques de Prague», 1 [1964], p. 215 e sgg.).

⁹ R. Lees, *The Grammar of English Nominalizations*, The Hague 1968.

¹⁰ G. Lakoff, *Natural Logic and Lexical Decomposition*, in *Papers*

oltre a richiamare l'attenzione sulla produttività, ha dato il via a una serie di studi empirici tendenti a rintracciare le frasi sottostanti ai composti e agli altri tipi di formati, per dissipare le supposte 'ambiguità' nell'espressione della relazione semantica¹¹.

Poco opportuno appare, però, misurare il grado di 'sinteticità' con il confronto diretto del composto tedesco con frasi relative o frasi nucleari 'sottostanti' o altre parafrasi descrittive, come fa ad es. H. M. Gauger¹², quando paragona *Frauenverbände* a *Verbände, deren Mitglieder Frauen sind, Ostsee* a *See, die sich im Osten (Deutschlands) befindet* ecc. La relativa brevità si riconosce confrontando i composti con le altre possibilità minime sul piano dell'espressione, cioè ad es. *Verbände der Frauen* e *östliche See* o *See im Osten* e anche in questo senso può essere utile il confronto sistematico con le altre lingue. Esso infatti, come il richiamo di Wandruszka alla caratteristica tipologica generale della predeterminazione, contribuisce a ridimensionare alcuni aspetti fin troppo appariscenti della composizione tedesca e a delinearne quindi meglio i caratteri più originali. Tra questi v'è, senza alcun dubbio, quello della brevità¹³, cui sarà però bene tornare dopo aver meglio chiarito il rapporto tra forma e significato nella FP.

from the 6th Regional Meeting, Chicago Linguistic Society, Chicago 1970, pp. 340-362.

¹¹ Vedi ad es. quelle individuate per il ted. da G. Thiel (*Die semantischen Beziehungen in den Substantivkomposita der deutschen Gegenwartssprache*, in « Mu » 83 (1973), 6, pp. 377-404), che analizza un corpus di 1331 composti rinvenuti in un numero della *Zeit*.

¹² H. M. Gauger, *Durchsichtige Wörter. Zur Theorie der Wortbildung*, Heidelberg 1971, p. 148.

¹³ La tendenza alla brevità nel tedesco attuale è evidente, a livello lessicale, anche dal numero crescente delle abbreviazioni e delle sigle (cfr. anche J. Erben, *Einführung in die deutsche Wortbildungslehre*, Berlin 1975, p. 22).

0.1. Quanto su esposto ha avuto lo scopo di far emergere un principio cui ha tenuto fede questa ricerca, cioè quello di considerare caratteristiche peculiari del formato solo quelle che lo distinguono dall'unità immediatamente inferiore, la cosiddetta 'parola semplice', e superiore, il sintagma.

Già l'uso di questi termini presenta oggi, comunque, alcune difficoltà. Infatti, da quando il termine 'parola' è entrato in crisi con l'individuazione di elementi significativi più piccoli, detti morfemi o monemi, si è parlato sempre di più di 'regole di formazione' anche per l'unità dotata di un solo semantema, fino al punto di introdurre anche per essa la nozione di 'sintagma'¹⁴.

Se esistono, dunque, regole di formazione sia per la 'parola' (in quanto previste dallo schema linguistico) che per le unità frastiche (in quanto costitutive della *competence*), che cosa contraddistingue specificamente la formazione di una 'parola' composta? E, quindi, in che rapporto stanno in essa la forma e il contenuto, cioè qual è la natura della sua analizzabilità?

Va da sé che la valutazione preliminare degli aspetti formali porta a classificazioni diverse che quella dell'aspetto semantico e che i due punti di vista non vanno confusi, come fanno, invece, vari criteri misti di classificazione adottati¹⁵. A scopo definitorio, la distinzione classica su base formale, cioè quella in composti (unioni di morfemi liberi) e derivati (unioni di un morfema libero con uno non libero o strutturale) per prefissazione o per suffissazione¹⁶ funziona abbastanza facilmente, se si accettano, come in ogni schematizzazione, casi limite e fenomeni di transizione. Tuttavia l'approccio formale rimane sterile perché non aiuta a comprendere nulla delle regole di pro-

¹⁴ Vedi, ad esempio, il saggio assai significativo di A. Martinet, *La parola*, in *Problemi attuali della linguistica*, Milano 1968, pp. 47-64.

¹⁵ Cfr. ad es. B. Naumann, *Wortbildung in der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen 1972, pp. 1-4.

¹⁶ È quella adottata per il tedesco da W. Fleischer, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig 1969.

duttività e delle possibilità di inserimento nel lessico dei formati, che sono particolari modi di designazione per mezzo di più significanti, ognuno dotato di significato¹⁷ e quindi non possono essere descritti senza tener conto della faccia del contenuto. La FP più tradizionale, nel procedere alla sistematizzazione, ha fatto perciò ricorso a definizioni che poggiano sul significato, però solo in relazione alla forma.

E. Coseriu, che fa della teoria della FP un ramo autonomo della semantica funzionale¹⁸, ha proposto una classificazione dei formati che si basa completamente sul contenuto. La sua tripartizione in modificazioni, sviluppi e derivazioni/composizioni¹⁹ permette così, ad es., di spiegare ciò che accomuna ted. *Händler* (composto prolessematico) e *Handelsmann* (composto lessematico), *Lehrer* e *Lehrkraft* ecc. Essa rende anche possibile inserire tra i composti, come meccanismo multiplo, quelle formazioni molto frequenti e molto discusse del tedesco attuale del tipo di *Korkenzieher*, *Hosenträger* ecc.²⁰, la cui descrizione seman-

¹⁷ H. M. Gauger (*op. cit.*, p. 13 e p. 147) interpreta questa analizzabilità come un « parlare di sé metalinguistico » dei formati.

¹⁸ Cfr. E. Coseriu, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ Teoria esposta nelle lezioni tenute all'università di Tübingen nel semestre invernale 1965-66 (poi pubblicate in E. Coseriu, *Probleme der strukturellen Semantik*, Tübingen 1973), successivamente in E. C., *Structure lexicale et enseignement du vocabulaire*, in *Actes du Premier Colloque international de Linguistique appliquée*, Nancy 1966, pp. 175-217, in particolare alle pp. 213-216; E. C., *Les structures lexématiques*, in *Probleme der Semantik*, hrsg. v. W. Th. Elwert, Wiesbaden 1968, pp. 3-16 e E. C., *Die funktionelle Betrachtung des Wortschatzes*, in *Probleme der Lexikologie und Lexikographie*, Jhrb. 1975 des Ids, Düsseldorf 1976, pp. 7-25, in particolare alle pp. 21-22. Si noti però che inizialmente viene scelto il ted. *Derivation* come iperonimo di *Ableitung* e *Komposition*, successivamente sembra prevalere la definizione *Komposition*, all'interno della quale Coseriu distingue la lessematica dalla prolessematica.

²⁰ Tipo assai frequente anche nell'inglese e definito da H. Marchand (*The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation*, München² 1969) *synthetic compounds*. G. Kramer (*Zur Abgrenzung von Zusammensetzung und Ableitung*, in: PBB/Halle, 1962, pp. 402-438) usa il termine *Zusammenbildungen*, normalmente

tica conterrebbe in più, rispetto ai precedenti, soltanto l'oggetto (sogg. + pred. verb. + ogg.).

Assumere come punto di partenza l'unitarietà e la somiglianza piuttosto che le parcellizzate apparenze esteriori porta indubbi vantaggi, sia che si voglia individuare la funzione dei formati nell'ambito del lessico e delle relazioni paradigmatiche con esso sia che si voglia comprendere meglio i meccanismi di produzione.

Allo schema di Coseriu fanno da cornice due capisaldi della sua teoria linguistica: la distinzione tra sistema, norma e discorso concreto e quella tra significato, designazione e senso, delle quali l'ambito della FP costituisce forse la migliore verifica. L'ultima si dimostra estremamente utile per capire il peculiare rapporto tra forma e contenuto nei formati, la prima per spiegare il rapporto tra analizzabilità e riproducibilità e quindi uno dei problemi fondamentali della creatività linguistica. Lo stesso Coseriu ha collegato in qualche occasione²¹ questi due principi alla teoria della FP e ne è già nato qualche nuovo spunto interpretativo²². Essi, quindi, possono costituire una chiave di lettura importante delle strutture paradigmatiche secondarie tedesche definite tradizionalmente composti nominali; quindi anche, in particolare, di quelle in cui determinante e determinato appartengono alla categoria dei sostantivi, prese in esame da questa ricerca.

adoperato per designare formazioni del tipo di *Instandsetzung* ecc. Tra le *Zusammenbildungen* li inserisce anche J. Fourquet (*Die verbalen Zusammensetzungen des Neuhochdeutschen*, in *Sprachsystem und Sprachgebrauch*, Festschrift H. Moser, Düsseldorf 1974, pp. 98-111).

²¹ Oltre ai testi già citati cfr. anche E. Coseriu, *Bedeutung und Bezeichnung im Lichte der strukturellen Semantik*, in *Sprachwissenschaft und Übersetzen*, hrsg. v. P. Hartmann u. H. Vernay, München 1970, pp. 104-121, in particolare alle pp. 116-117.

²² Cfr. soprattutto H. M. Gauger, *op. cit.*, pp. 49-59; E. Burgschmidt, *Strukturierung, Norm und Produktivität in der Wortbildung*, in *Perspektiven*, cit., pp. 39-47; H. Geckeler, *Zur Frage der Lücken im System der Wortbildung*, in *Perspektiven*, cit., pp. 70-82.

1. La produzione di composti nominali è generalmente riconosciuta come uno dei fenomeni più consistenti della lingua tedesca attuale e il mezzo più frequente di accrescimento del suo patrimonio lessicale.

I risultati di una statistica condotta a termine nel 1966 da H. Vater e G. Harlass²³ su materiale degli anni 1960-64 indicavano, tenuto conto dell'inevitabile approssimazione ed aleatorietà di certe scelte, che: il 60 % delle 'parole nuove' entrate a far parte del lessico della lingua comune all'incirca dal 1945 in poi era rappresentato da composti (circa 11.975) e di questi il 90 % erano sostantivi²⁴.

La scelta del corpus (6 quotidiani e 6 settimanali tra i più importanti della BRD, 2 della DDR, uno austriaco e uno svizzero, alcuni saggi di linguistica, la *Deutsche Bibliographie*, con l'aggiunta di singole attestazioni da giornali e riviste) è anch'essa significativa. E non certo perché sia opportuno addentrarsi qui nei problemi complessi dell'architettura linguistica, che condizionano pesantemente ogni analisi a scopo lessicografico e statistico, ma perché la lingua dei giornali è considerata costantemente dalla linguistica tedesca la fonte principale di neologismi²⁵.

Del resto non c'è alcun dubbio che chiunque legga una pagina di un quotidiano tedesco è colpito dalla quantità delle occorrenze di composti: di un discreto numero di questi egli potrebbe affermare che fanno parte del suo

²³ G. Harlass - H. Vater, *Zum aktuellen deutschen Wortschatz*, Tübingen 1974.

²⁴ Gli autori distinguono anche 1701 tipi di composti diversi secondo le varie combinazioni di elementi formali, come morfemi di congiunzione, affissazione e suffissazione dei membri del composto ecc.

²⁵ Vedi in specie: M. Clyne, *Ökonomie, Mehrdeutigkeit und Vagheit bei Komposita in der deutschen Gegenwartssprache, insbesondere in der Zeitungssprache*, in: «Mu» 78 (1968), pp. 122-126; U. Panzer, *Kompositionsbildungen und Streckverben in der politischen Berichterstattung der Presse*, in: «Mu» 78 (1968), pp. 97-122; G. Thiel, *op. cit.*; H. Eggers, *Kompositionsattribute. Gedanken zur Wortbildung im heutigen Deutsch*, in *Germanistische Streifzüge*, Festschrift G. Korlén, Stockholm 1974, pp. 51-61.

patrimonio lessicale attivo o passivo, mentre qualcuno qua e là lo meraviglia per la sua 'audacia'. In mezzo c'è una grande massa di unioni di due, tre o più morfemi — formalmente trasparenti, cioè analizzabili — di cui non potrà dire con certezza se siano già 'usate' o soltanto 'usabili'. Il confine tra formazione *ad hoc* e unità lessicale è infatti fluttuante, nel senso che il lessico viene continuamente arricchito di neologismi; per altro il caso inverso, cioè che un'unità del lessico diventi invece 'occasionale' è verosimile per i formati non più di quanto lo sia per le unità inferiori (dette monemi o morfemi) e superiori (sintagmi) e nel senso della comparsa di un nuovo uso.

Il ricorso ai repertori lessicografici per accertare la 'esistenza' o meno di un composto ha valore solo indicativo e provvisorio: al contrario, le condizioni per l'inserimento di un composto nel lessico sono, data l'entità del fenomeno²⁶, una delle scelte più difficili per la lessicografia tedesca e una delle tante ragioni per cui ogni generazione dovrebbe riscrivere il suo dizionario²⁷.

L'alta produzione sembra offrire comunque, nel caso della lingua dei giornali, buone prospettive di arricchimento verbale. Accanto a questo caso e a quello, pure noto, del linguaggio scientifico — meno interessante, a meno che il formato non superi la soglia della lingua standard — è stata ripetutamente rilevata anche un'altra circostanza di sovrapproduzione di composti, cioè il linguaggio poetico e letterario. Recentemente soprattutto W. Dressler²⁸ e O. Panagl²⁹

²⁶ Essa risalta pure dal confronto con una lingua anch'essa *kompositionsfreundlich* come l'inglese. Ad es. J. Rufener, in una analisi contrastiva condotta su un corpus costituito da lessici delle due lingue, ha constatato che solo al 30-40 % dei composti tedeschi corrisponde un composto in inglese: cfr. J.R., *Studies in the Motivation of English and German Compounds*, Zürich 1971, p. 20.

²⁷ Cfr. G. Augst, *Lexikon zur Wortbildung*, Tübingen 1975, I, p. 35.

²⁸ W. Dressler, *Elements*, cit., pp. 21-22 e 25-26; *General Principles of Poetic License in Word Formation*, in *Logos Semantikos*, Festschrift E. Coseriu II, Berlin 1981, pp. 423-431 (qui, nel vol. V, anche J. Erben, *Neologismen im Spannungsfeld von System und Norm*, pp. 35-43, che porta altri esempi di formazioni inusitate). Inoltre nella confe-

hanno portato esempi dimostrativi della funzione svolta dalla FP nelle più audaci manipolazioni linguistiche, interpretabili o, tradizionalmente, come licenze o piuttosto, nel senso di Coseriu³⁰ come forme di realizzazione più completa dei mezzi del linguaggio³¹.

Larga parte hanno in questo materiale i composti nominali o perché mostruosi per la loro lunghezza (ad es. *Schlosserersäufungs-Inzicht* in Nestroy) o perché rompono l'equilibrio tra lessico e sintassi (Celan) o vivificano regole produttive morte (*Abertod, Aberschlaf, Aberstädte* in Broch) o rimotivano altri diventati opachi (*Tagtigall* in Morgestern) o creano accostamenti occasionali e inusitati (*Kipferl-entbehrung* in Nestroy) o si riferiscono anaforicamente e cataforicamente al testo (*Bananenkratzer* in Ringelnatz e *Heroszupfer* in Canetti) ecc. Le probabilità, però, che queste creazioni entrino come neologismi nel lessico sembrano molto scarse, mentre più verosimile appare un loro influsso come modello morfologico nell'uso (ad es. **Aprikosenkratzer* ecc.).

Si può avanzare l'ipotesi che aspetto referenziale e sintattico siano in relazione diversa e complessa con le regole della produttività e della lessicalizzazione. Per far luce su queste regole sembra particolarmente ricca di significato quella larga fascia d'uso rappresentata nella lingua dei giornali dalla massa dei composti al confine tra lessico e

renza su *Dichterische Freiheit in der Wortbildung*, tenuta il 5-2-1982 presso la facoltà di Magistero « Suor Orsola Benincasa » di Napoli.

²⁹ Soprattutto nell'intervento su *Lexikalisierung und Paronymologie im Wortschatz Johann Nestroys*, in occasione del Convegno Italo-Austriaco di Studi Linguistici (Roma, 1-4 febbraio 1982) su « Formazione delle parole, lessicografia/lessicologia, linguistica contrastiva ».

³⁰ E. Coseriu, *Thesen zum Thema 'Sprache und Dichtung'*, in *Beiträge zur Textlinguistik*, hrsg. v. W. Stempel, München 1971, pp. 183-188.

³¹ Anche in questo caso la produttività in area germanica (e slava) sembra prevalere su quella in area romanza e ciò conforterebbe l'interpretazione dei neologismi poetici come espressione di massimo potenziamento delle tendenze riconoscibili nella lingua standard (cfr. W. Dressler, *General Principles*, cit., pp. 429-30).

sintassi, cioè in sostanza tra designazione *di* un rapporto e designazione *per mezzo di* un rapporto. La lettura di alcuni numeri del settimanale *Die Zeit* degli ultimi due anni³² ha fornito ampio materiale di analisi e verifica degli assunti teorici e delle ipotesi formulabili. L'indagine, su base semantica, si è svolta in due direzioni, per altro convergenti: 1) natura dell'analizzabilità dei composti e 2) condizioni per la produzione e l'entrata nel lessico.

2.1. Complesse classificazioni sono state tentate per descrivere i vari gradi di trasparenza dei composti tedeschi, intesi, ora diacronicamente come momenti di passaggio dall'analizzabilità all'idiomatizzazione, ora sincronicamente come tipi costitutivi del lessico tedesco³³. È indubbio che lo stesso inserimento nella categoria dei composti dipende dal modo di intendere questa trasparenza e che essa è diversa per lo storico della lingua e l'uomo della strada³⁴, il quale si trova certamente in difficoltà di fronte a casi come *Himbeere, Werwolf* ecc., di cui è in grado di 'interpretare' solo un elemento³⁵, come del resto accade, ad es., per l'it. *lupo mannaro* (postdeterminato). Ancor più problemi dell'oscurata analizzabilità formale ha presentato però il concetto di trasparenza applicato

³² Precisamente: n. 16 del 10-4-1981; n. 17 del 17-4-1981; n. 18 del 24-4-1981; n. 49 del 27-11-1981; n. 50 del 4-12-1981; n. 51 dell'11-12-1981; n. 7 del 12-2-1982; n. 23 del 4-6-1982. Nei riferimenti sarà usato il numero progressivo e l'annata; poiché l'intenzione non è né statistica né classificatoria non sembra qui rilevante né la quantità né l'esposizione completa del materiale raccolto.

³³ « Man muß nicht nur mit einem Kontinuum, sondern auch mit einer ständigen Bewegung rechnen » (M. Dokulil, *Zur Theorie der Wortbildung*, in « Wiss. Zeit. » 17 [1968], p. 203).

³⁴ Indagare le realtà linguistiche sulla base dell'opinione dei parlanti, come propende a fare G. Augst (*Lexikon*, cit.), incontra, anche in questo caso, come in altri (ad esempio la discriminazione tra omonimia e polisemia, tra forestierismo e prestito ecc.) forti difficoltà sul piano metodologico.

³⁵ H. M. Gauger (*Wort und Sprache. Sprachwissenschaftliche Grundfragen*, Tübingen 1970, p. 122) li definisce *partiell durchsichtig* e J. Erben (*op. cit.*, p. 20) *teilmotiviert*.

a parole come *Uhrmacher*, *Junggeselle*, *Augenblick* ecc., in quanto la forma non vi sembrava essere 'solidale con il contenuto' per vari motivi, che hanno visto complicati tentativi di interpretazione³⁶. Per di più questo 'difetto logico' della lingua³⁷, per cui un *Uhrmacher* può non fabbricare orologi, un *Junggeselle* non essere giovane e un *Augenblick* non essere uno sguardo, è stato accostato al fatto che ad es. in *Großstadt* non appaiano tutti i tratti semantici del designato e che con *Haustür* si designi solo la porta principale di accesso ed ancora che gli elementi del composto non ne 'descrivano' il significato alla maniera di un vocabolario; e ciò è considerato prova sicura di lessicalizzazione³⁸.

Quindi la trasparenza semantica è stata vista in stretta relazione con l'appartenenza o meno al lessico, con la differenza tra cosiddetti composti della *langue* e composti della *parole* (le formazioni *ad hoc* o occasionali) e con i modi e le cause di passaggio dall'una all'altra categoria.

In che senso, dunque, distinguere il significato dalla designazione e la norma dal sistema può contribuire ad illuminare questa fascia di passaggio, dove più evidente risalta il conflitto tra lessico e sintassi³⁹ o, secondo la teoria

³⁶ Vedi ad es.: W. Ulrich, *Morphologische und semantische Motivation in der deutschen Wortbildung*, in: « Mu » 82 (1972), pp. 28-90; W. Kürschner, *Zur syntaktischen Beschreibung der deutschen Nominalkomposita*, Tübingen 1974; L. Lipka, *Lexikalisierung, Idiomatisierung und Hypostasierung als Problem einer synchronischen Wortbildungslehre*, in *Perspektiven*, cit., pp. 155-164; U. Püschel, *Wortbildung und Idiomatik*, in: « ZGL » 6 (1978), 2, pp. 151-167. Sempre diverso appare l'impiego della terminologia (trasparenza, analizzabilità, motivazione, lessicalizzazione, idiomatizzazione), che si riferisce in parte a processi, in parte a risultati.

³⁷ Cfr. J. Neuhaus, *Wortbildungssemantik*, in *Perspektiven*, cit., p. 203.

³⁸ Cfr. ad es. L. Seppänen, *Zur Ableitbarkeit der Nominalkomposita*, in: « ZGL » 6 (1978), 2, pp. 133-150.

³⁹ Per questo e per altri conflitti e concorrenze nell'ambito della FP vedi anche O. Panagl, Introduzione a *Wortbildung diachron-synchron*, hrsg. v. O. Panagl, Innsbruck 1976, pp. 8-9 e O. Panagl, *Sprachgeschichtlich-komparatistische Überlegungen zur 'lexikalistischen Hypothese' in der Wortbildungstheorie*, *ivi*, p. 49.

di Dressler, tra la tendenza lessicale e la tendenza morfologica nella componente della morfologia derivazionale?⁴⁰

Il significato, il quale risulta dalle relazioni che intercorrono nel sistema linguistico e non ha a che fare con il referente extralinguistico, e la designazione, che si realizza nel discorso, in che rapporto stanno tra loro nei composti? Prendiamo ad es. una parola abbastanza recente, come *Schlafsack*: se usiamo il metodo contrastivo e la paragoniamo all'it. *sacco a pelo* appare subito evidente che essi designano la stessa cosa, ma significano cose differenti. Che il referente extra-linguistico sia lo stesso è un dato dell'esperienza; esso è qui convenzionalmente espresso in tedesco per mezzo di due elementi, il cui significato sta nel sistema, nel quale è prevista anche la possibilità di una relazione di determinazione tra l'uno e l'altro. Ma il *tipo di relazione* è conoscibile solo attraverso la conoscenza della realtà, *fa parte della designazione, non del significato*⁴¹. Così, ad esempio, la relazione tra i membri del composto è diversa in *Papierkorb* e *Papiertiger*, come in *Bergarbeit* e *Goldarbeit* ecc. e dipende dal diverso referente⁴².

Che il tipo di relazione non venga linguisticamente descritto rientrerebbe, anzi, nella tendenza della lingua a

⁴⁰ Con inevitabile vittoria della tendenza lessicale: cfr. W. Dressler, *La funzione del lessico*, cit., p. 269 e *General Principles*, cit., p. 424.

⁴¹ Cfr. E. Coseriu, *Bedeutung und Bezeichnung*, cit., p. 111: « Die Interpretation der Komposita, soweit sie nicht durch die Sprachnorm (traditionelle Fixierung des Sprachsystems) festgelegt ist [...], hängt zum großen Teil von der Kenntnis der Sachen ab, d.h. von den objektiven Kombinationen, welche die durch die Bestandteile des Kompositums bezeichneten "Sachen" in der außersprachlichen Welt zulassen » e E. C., *Structure lexicale*, cit., p. 189: « Tout d'abord, la connaissance des choses intervient dans l'interprétation des mots composés et dérivés dont la fonction désignative pourrait être ambiguë [...] ». Cfr. anche J. Erben, *Einführung*, cit., p. 60.

⁴² Per questa ragione l'individuazione della frase sottostante, quand'anche possibile e legittima, serve a chiarire la designazione, non il significato (vedi anche Coseriu, *Bedeutung u. Bezeichnung*, cit., p. 110).

non dire ciò che è universalmente già noto del designato⁴³.

Pertanto le relazioni all'interno del composto si distinguerebbero dalle relazioni morfologiche all'interno della 'parola semplice' e da quelle sintattiche all'interno della frase per una minore partecipazione del sistema alla loro definizione.

L'analizzabilità potrebbe allora essere definita come una trasparenza di significati che non abolisce però la natura arbitraria e convenzionale del rapporto con l'oggetto che si riscontra nella designazione sia per mezzo di unità monomorfematiche (un *Glas* può non essere di vetro) che di unità superiori (un *blinder Passagier* può non essere cieco).

I significati che appaiono in un composto rappresentano una scelta rispetto a quelli possibili, cioè tra i tratti semantici del designato, come risulta più evidente dal confronto interlinguistico: ad es., nell'uso più comune ted. *Kriegsdienstverweigerer* (16: '81) corrisponde a it. *obiettore di coscienza*, ma qui non è espresso il significato « servizio militare », come in tedesco può essere taciuto quello di « coscienza » (*aus Gewissensgründen*), a parità di designazione.

Mancano inoltre tutte quelle modalità del rapporto (tempo, luogo ecc.) che è invece possibile esprimere nella frase.

Si può, dunque, parlare di 'vaghezza' o 'ambiguità'? I termini non sono appropriati per il significato, che riguarda il sistema delle potenzialità; la designazione nei composti appare effettivamente caratterizzata da brevità espressiva rispetto al sintagma e alla frase, ma ciò può accadere proprio perché si parla non solo per mezzo della lingua, ma anche della conoscenza della realtà e quindi

⁴³ E. Coseriu, *ivi*, p. 114: « von dem, was man allgemein von den Sachen weiß, pflegt man nicht zu sprechen ». Sono i condizionamenti pragmatici di cui parla J. Erben (*Zur deutschen Wortbildung*, in *Probleme der Lexikologie*, cit., pp. 301-312), spiegando così, ad esempio, la possibile produzione di *spitznasig*, *grobnasig* ecc., ma non di **nasig* (p. 308).

nell'atto della produzione l'ambiguità non c'è, a meno che non sia voluta. Quando poi il composto entra nella norma lessicale ha tutte le possibilità di 'ambiguità' (omonimia, polisemia) delle altre unità.

2.2. L'inserimento della norma — cioè dell'insieme delle realizzazioni linguistiche tradizionali tipiche di un'intera comunità o di parte di essa o anche di singoli — tra sistema e discorso ha respinto il primo puramente nell'ambito delle possibilità astratte, cosicché la definizione di « composto della *langue* » non ha più senso, in quanto tutti quelli realizzati nel discorso — che entrino o no nella norma — sono comunque previsti dal sistema. Si è visto però che questo prevede solo l'esistenza di significati che stanno in relazione opposizionale con altri e che, nella composizione, entrano in rapporto di determinante-determinato l'uno con l'altro. Bisogna allora tentare di capire quali dei composti possibili viene realizzato e perché, quale dei realizzati entra nella norma e perché, evitando di confondere le ragioni extra-linguistiche con le cause di natura linguistica generale, con circostanze e modalità linguistiche specifiche e con le finalità.

R. Simone⁴⁴ ha parlato, a proposito dello iato tra sistema e norma nella derivazione, di « speranza di derivabilità »; ciò è possibile dato il numero in genere limitato dei meccanismi derivazionali previsti dal sistema di una lingua. Ma in che senso si potrebbe parlare di « speranze di combinabilità » delle basi nominali tedesche? Una 'speranza di combinabilità' di tipo linguistico generale è data dall'analogia, che può agire su questo come su tutti i fenomeni linguistici e qui si configura come influsso della norma lessicale o del testo sul discorso mediante modelli di composizione⁴⁵. In questa maniera può essere, ad

⁴⁴ Relazione dal titolo *Derivazioni mancate*, tenuta a Roma nell'ambito del Convegno Italo-Austriaco di Studi Linguistici (14 febbraio 1982).

⁴⁵ Cfr. anche W. Motsch, *Ein Plädoyer für die Beschreibung von Wortbildungen auf der Grundlage des Lexikons*, in *Perspektiven*,

esempio, spiegata la formazione di serie di composti (*Blitzgespräch, Blitzzug, Riesenflugzeug, Riesenskandal* ecc.) e la creazione di composti che non esprimono in superficie tutti i significati che entrano in relazione, seguendo un modello formale esistente: per es. *Spitzenzeit* per *Spitzenbelastungszeit*, come *Spitzenwert* e *Spitzenstrom* oppure, in 17: '81, *Stahlkonklave* in luogo di *Stahlindustriellenkonklave*, sul modello di *Stahlkartell* e *Stahlkonzern*, che appaiono nel cotesto.

La lingua dei giornali conferma l'esistenza di particolari potenzialità combinatorie di elementi lessicali come *-anfang, -art, -begriff, -bewegung, -charakter, -ende, -form, -frage, -gedanke, -geschichte, -grad, -gruppe, -krise, -mittel, -problem, -seite, -theorie, -verhältnis, -versuch, -welle* ecc.⁴⁶. Si tratta di sostantivi astratti, poveri di contenuto, che sembrano necessitare di completamento (cioè di una determinazione) per acquistare capacità designativa, quindi di una circostanza linguistica specifica, che consiste in una elevata 'valenza semantica'. Questa è però realizzabile anche con mezzi sintattici e quindi non costituisce di per sé una peculiarità del composto, utile però in questi casi a raggiungere una evidente 'brevità' espressiva.

Ma, anche se si potessero accertare le valenze semantiche di tutte le unità nominali del lessico, esse non esaurirebbero tuttavia le possibilità combinatorie nella composizione, che sono le più impensabili, non solo nel linguaggio poetico e letterario, che tende spesso a superare i confini della norma⁴⁷, ma anche nella lingua della stampa giornalistica: per es. in *Kanzler-Opfer* (17: '81) e *Gerichtsmediziner* (27: '81), su cui si tornerà in seguito.

cit., p. 195: « Neubildungen entstehen offenbar nicht nach generellen, von konkreten Konstruktionen unabhängigen Regeln, sondern in Analogie zu bestimmten im Lexikon existierenden Gruppen von Wörtern ».

⁴⁶ Vedi V. M. Pavlov, *Die substantivische Zusammensetzung im Deutschen als syntaktisches Problem*, München 1972, p. 125.

⁴⁷ Pavlov, *ivi*, p. 114, cita ad es. *Apfelsinentüchlein* da Th. Mann, *Elephantenbücher* da L. Feuchtwanger ecc.

Più utile appare dunque investigare: 1) gli eventuali ostacoli che condizionano il momento della produzione — cioè della neoformazione, non della ripetizione — e questo comporta l'analisi del discorso concreto; 2) le circostanze d'inserimento nella norma, che possono anche essere dovute a fatti extra-linguistici.

Va da sé che l'esistenza nella tradizione lessicale di un mezzo di espressione adeguato alla necessità comporta una remora alla produzione, ma questo non può essere considerato tipico di una struttura lessematica secondaria, bensì una condizione linguistica generale (restrizione sinonimica); lo stesso dicasi per l'impiego tradizionale dello stesso mezzo di espressione con altra funzione designativa (restrizione omonimica).

Tra gli ostacoli alla possibilità di esprimere una relazione mediante un composto piuttosto che con un sintagma si possono immaginare le valenze sintattiche degli elementi nominali nella frase⁴⁸, ma il problema esula dagli scopi della ricerca, che s'incentra piuttosto sui rapporti intercorrenti tra il contenuto, nella sua doppia faccia di significato e designazione, e la produzione e sistematizzazione dei composti nella lingua tedesca attuale.

Per tutto ciò che si è visto sull'economia realizzata dai composti sul piano dell'espressione, un serio ostacolo alla creazione di questo tipo di neologismi è che la relazione tra i designati non sia nota o che essa non esista nei fatti. E viceversa si può avanzare l'ipotesi che, quanto più essa diventa stabile e se ne conoscono le caratteristiche tipiche, il composto entra nel lessico e quindi non verrà più formato, ma riprodotto.

La creazione di *Parteifinanzierung* (51: '81 ecc.) è stata possibile perché era nota la funzione di oggetto e non di

⁴⁸ Sembra, per altro, che sempre più frequentemente l'unità del composto ne sia messa in pericolo, per esempio per la possibilità di congruenza grammaticale dell'aggettivo con il determinante (« geplatze Matratzenhaufen » in Fallada) o per la valenza sintattica di quest'ultimo (« Vermögensverfall seiner Mutter » in Feuchtwanger) ecc. Cfr. V. M. Pavlov, *ivi*, pp. 117-120.

soggetto dell'azione svolta dai partiti: l'affermazione del principio nella prassi ha fatto entrare il formato nella norma lessicale, dove si arricchisce di connotazioni negative e positive e costituisce un ostacolo all'eventuale creazione di un composto in cui il determinante svolga funzione di soggetto (omonimia).

Così *Unterhaltungselektronik* (17:'81) è comprensibile dal momento che le possibilità di svago e di intrattenimento con radio, televisioni, registratori a nastri e a cassette e i più complicati congegni dell'elettronica sono diventate un'esperienza generale.

I recenti *Null-Lösung* e *Null-Option* (27:'81 ecc.) sono stati formati perché quanto meno gli utenti dei mass-media sanno a quale programma strategico — vero o presunto — fanno riferimento.

Kernkraftgegner (17:'81 ecc.) fa parte del lessico perché l'opposizione antinucleare è ormai una delle forze che si contrappongono normalmente nel conflitto per il modello di sviluppo tecnologico della maggior parte dei paesi. Però *Startbahngegner* (49:'81), comprensibile per i lettori dei giornali tedeschi e certamente per gli abitanti di Francoforte, si può presumere che avrà un uso limitato nel tempo.

Berufsverbot designa in maniera sintetica una realtà tedesca purtroppo non occasionale, anzi, talmente tipicizzata che il termine stenta per ora ad entrare in rapporto con referenti sovranazionali uguali o simili. In un passo della *Zeit* dell'11 dicembre 1981 esso partecipa alla creazione di un nuovo composto:

Im Dezember 1977 — der Terrorismus hatte nicht dem Staat, sondern den Linken in der Bundesrepublik schwer geschadet — saßen in einer Wohnung in Berlin fünf junge Leute zusammen; alle rechneten sich der linken Szene zu — und alle « ärgerten sich über Durckmäusertum und die Erfolgslosigkeit linker Parolenpolitik » wie sich einer der Teilnehmer, Christian Wend, zwei Jahre später erinnerte. Der Frust der fünf war produktiv; sie wollten eine « *Berufsverboteversicherung* » gründen: Im « Schadenfall », also wenn jemand wegen der Zugehörigkeit zu einer linken Vereinigung keine Arbeit findet, sollte der « Versicherte » nicht nur einfach Geld kassieren, sondern dafür auch in einem alternativen Projekt mitar-

beiten. Die Idee faszinierte zunächst — stärkerer Druck des Staates hätte automatisch die Attraktivität einer solchen Einrichtung gesteigert. Genaue Prüfungen jedoch ergaben, daß eine solche « *Berufsverboteversicherung* » zu viele bürokratische Auflagen hätte erfüllen müssen — die fünf verwarfen ihre Idee.

Qui il referente è un'istituzione nuova o meglio un progetto di istituzione e per questo motivo il formato sta in rapporto cataforico con il passo seguente, indispensabile perché si realizzi la designazione. Poiché il tipo della relazione, che costituisce l'essenza dell'analizzabilità dei composti, non è fornito dalla conoscenza della realtà extralinguistica, la funzione del cotesto diventa indispensabile come per ogni 'parola' opaca che assumesse un nuovo ruolo designativo (calco o metafora).

Di questa importante funzione del testo s'incontrano parecchi altri esempi significativi. Ad es. nel n. 49 del 1981 *Tarifrente* è in rapporto anaforico con il testo:

Er arbeitet an einem Tarifvertragsentwurf, wonach die Arbeitnehmer schon mit 60 Jahren aus dem Arbeitsleben ausscheiden können, aber noch bis zum 63. Lebensjahr neunzig Prozent ihres letzten Gehaltes beziehen. Die Differenz zwischen dieser Summe und der vorgezogenen Altersrente (die von der Sozialversicherung bezahlt wird) sollen die Unternehmen zahlen. Dieses Modell der « *Tarifrente* » führt damit zu ähnlichen Ergebnissen wie die gegenwärtig in allen Parteien diskutierte Vorverlegung des Rentenalters.

Tutto l'articolo rende poi comprensibile anche l'invenzione, nell'ultima delle cinque colonne, del termine *Arbeitsplatzteilung*, prima con virgolette, qualche riga più avanti senza.

Del resto anche *Startbahngegner* è preceduto dal più esplicito *Bürgerinitiative gegen die Startbahn 18 West, Dreiecksgeschäfte* (49:'81) da *Geschäfte zu dritt*, gli insoliti *Trennungseuphorie* e *Trennungsländ* (49:'81) sono preceduti da *Trennungsgesetz, -parole, -bewegung, -gesetzgebung, -frage, -aktivitäten, -gedanke, -forderungen*.

Molto interessante è il ricorso addirittura al metatesto nel caso di *Gerichtsmediziner* (49:'81):

Von den Medizinstudenten kennen wir eine ganz neue Verwendung des Wortes «*Gerichtsmediziner*». Gemeint ist nicht jene Spezies aus der Gattung der Mediziner, die sich auf eine spätere Tätigkeit im Dienste der Justiz vorbereitet. Gemeint sind — umgekehrt — jene angehenden Ärzte, die die Dienste der Justiz in Anspruch nehmen, um sich einen Studienplatz zu erklagen oder um eine verpatzte Prüfung mit gerichtlicher Hilfe doch noch zu «*bestehen*». Die Zahl der «*Gerichtsmediziner*» ist, wie wir wissen, nicht klein, denn wo ein Gesetz ist, da bleiben Gesetzelücken nicht aus.

Ci troviamo di fronte al nascere di composti per designare realtà nuove; se queste realtà diverranno stabili, avranno tratti tipici e ricorrenti, il formato ha allora buone probabilità di entrare nel lessico con modalità determinate dalla norma esistente. La 'tipicizzazione', considerata tradizionalmente una delle funzioni principali dei composti tedeschi, appare oggi piuttosto come una 'circostanza favorevole' alla normalizzazione e piuttosto di origine extralinguistica.

Le possibilità di un evento individuale di trasformarsi in un evento tipico sembrano non avere limiti. Così lo stesso meccanismo formale, il composto, designa *den Kanzlerbesuch* (evento singolo) e *einen Kanzlerbesuch* (le caratteristiche tipiche dell'evento, non legate all'identità della persona). Neppure il tipo di designazione più individuante, il nome proprio, può costituire un ostacolo alla tipicizzazione. Vediamo ad esempio un passo dalla *Zeit* del 27 novembre 1981:

Die Chefin der Allensbacher Meinungsforschungsinstituts vertritt jene These, die sicher auch der Kanzler beherzigenwert findet: die SPD komme aus ihrem Tief erst wieder heraus, «*wenn sie wieder Schmidt-Politik macht*». Denn «*Führungskraft*» werde Schmidt noch zugeschrieben. Bloß, was ist «*Schmidt-Politik*»? Und kann man eigentlich ganz sicher sein, daß die SPD in den letzten Jahren keine *Schmidt-Politik* gemacht hat?

Il passaggio tra la «*politica di Schmidt*» e la «*politica alla Schmidt*» è possibile nel momento in cui essa diventa un modello ripetibile. Il confronto interlinguistico, ad esempio con l'italiano, mette in risalto la peculiarità del

tedesco di sfruttare economicamente a due fini diversi lo stesso mezzo espressivo, poggiandosi sulla tendenza del composto ad essere imm modificabile e quindi ripetibile come unità e, ai fini della designazione, sulle caratteristiche morfologiche del testo (per es. l'uso dell'articolo). Così anche *la Falkland-Krise* potrebbe diventare *una Falkland-Krise* e il formato entrare nel lessico con la funzione di designare caratteristiche tipiche e ripetibili del primo evento.

Ma, del resto, non si tratta forse della stessa ragione d'ordine generale per cui Cicerone ha potuto diventare un cicerone e Mecenate un mecenate? Nel caso dei composti ciò che si tipicizza è *un rapporto*. E poiché oggi, in misura sempre più massiccia composti vengono creati e usati in tedesco per indicare rapporti momentanei o, sarebbe forse meglio dire, individuali, si generano più frequentemente nel discorso possibilità omonimiche (evento individuale ed evento tipico), disambiguate dal testo.

2.3. A volte il referente individuale, non ripetibile, può essere il testo. Il romanzo di H. Böll *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* è costruito su un'indagine poliziesca, basata in parte sulla scoperta e interpretazione delle ricorrenti visite maschili ricevute dalla protagonista. Almeno per una buona parte del testo gli *Herrenbesuche* e il gioco delle ambiguità volutamente creato intorno alle possibilità designative del termine (visite di signori, visite di un signore) formano il motivo conduttore e vanno a costituire una *Herrenbesuchstheorie*. Si crea così un composto che designa una situazione creata dal testo stesso. Il referente non è tanto extra-linguistico, ma testuale.

Di questo tipo sono in gran parte quegli accostamenti insoliti che si realizzano in testi poetici e letterari, cui si è accennato alle pp. 461-62, 468 e alla nota 47.

Casi di referenza prevalentemente intratestuale se ne incontrano però anche nella lingua dei giornali. Ad es. nel n. 49: '81 sotto il titolo *Bonner Kulisse* appare il composto *Haushaltsspektakel*, che designa un insieme di fatti descritti, creando una relazione insolita tra significati. Nel n. 17 (1981) il titolo di un pezzo a sfondo satirico, *Kanzler-*

Opfer non si comprende subito, perché non corrisponde ad alcuna realtà, ma solo alla situazione umoristica creata dal testo: un bravo cittadino tedesco disdice la prenotazione di un viaggio in Sicilia perché il discorso tenuto in parlamento dal cancelliere gli ha fatto capire quanto male ciò provocherebbe all'economia nazionale e addirittura ai rapporti politici internazionali.

Con l'ultimo esempio si sfiora una problematica che, a questo punto, appare interessante: se il cotesto ha tanta importanza nei casi di nuove designazioni, che così frequentemente si realizzano per mezzo della composizione, qual è l'uso dei composti nella situazione di relativo isolamento testuale rappresentata dal titolo?

Gli otto numeri della *Zeit* presi in esame offrono, nei titoli, globalmente 234 esempi di composti nominali: di questi 148, cioè quasi i due terzi, sono già registrati nel nuovo dizionario *Duden* in sei volumi⁴⁹. La non inclusione in un lessico, che dipende anche dalla sua mole, non dà di per sé indicazioni precise sulla 'normalizzazione' di un formato (v. p. 461) mentre l'inverso costituisce certamente una buona prova. Tra i non registrati c'è ad es. *Drachentöter*, accolto invece dal Brockhaus-Wahrig, in corso di pubblicazione⁵⁰, e inoltre *Armenwinkel* (18:'81), *Gesprächsfaden* (16:'81), *Schneeferien* (49:'81), *Skiurlaub* (50:'81), *Stahlkartell* (18:'81) e *Winterurlaub* (49:'81), che giudicherei già ampiamente fissati nella tradizione lessicale. Altri hanno addirittura carattere di citazione: *Frühlings-Erwachen* (18:'81), *Glasperlenspiel* (50:'81), *Wunderhorn* (16:'81). In molti dei casi rimanenti il determinato è uno di quelli che si è considerati a 'valenza necessaria', nei quali esiste un rapporto pressoché ontico tra i due membri (x è y) e quindi la conoscenza del referente (la relazione), ha scarso valore informativo: *Atomprojekt* (16:'81), *Eheprobleme* (17:'81), *Falkland-Krise* (23:'82), *Gleichheitsmythos* (18:'81), *Kontaktversuche* (7:'82), *Marktgesetze*

⁴⁹ *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*, Mannheim 1976-1980.

⁵⁰ *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*, Stuttgart 1970 (apparsi i primi quattro volumi).

(49:'81), *Verteilungskampf* (49:'81) ecc. In vari casi il determinante è un nome proprio: *Aegypten-Tourismus* (50:'81), *Hannover-Messe* (16:'81), *Kreml-Garde* (23:'82), *Oster-Streik* (18:'81), *Zola-Monographie* (16:'81). *Gruselzahlen* (50:'81), *Monster-Kröten* (49:'81), *Zwangshochzeit* si possono considerare formazioni in serie sul modello di altre con *Grusel-*, *Horror-*, *Monster-*, *Schreckens-*, *Zwangs* ecc.

Incertezza sul designato si può supporre solo per i tre casi seguenti:

Ziel-Computer (18:'81) designa un nuovo minicalcolatore per l'automobilista, in grado di indicargli giusta velocità, deviazioni, nebbia, ghiaccio, code di traffico dalla partenza fino alla meta « [...] führt den Autofahrer, aus Grund dessen Zielortleitzahlen, auf dem günstigsten Weg zum Ziel »);

Telegötter (7:'82) è una metafora che designa, come si evince dal testo, le nuove autorità che, dopo la caduta dei giscardiani, governano la televisione francese;

Kosten-brüter (17:'81) è la definizione satirica di un nuovo generatore di energia nucleare, per il cui impianto sono previsti alti costi.

Questi ultimi due casi vanno accostati a quello di *Kanzler-Opfer*: sono creazioni fortemente connotate, che possono vivere solo quanto il testo poiché non esprimono una relazione esistente nella realtà extra-linguistica.

Forse più ancora significative delle presenze appaiono certe assenze. Ad esempio, l'articolo che introduce il neologismo *Arbeitsplatzteilung* (v. p. 471) ha il titolo « *Verteilungskampf am Arbeitsplatz* ».

Nel n. 49 (1981) in un articolo dal titolo « *Bilder in Gala und Melancholie* » si dice:

Dennoch: Die Porträts im ersten Saal sind mehr oder weniger Schmeichelbilder, auch *Galabilder* genannt.

In entrambi i casi i composti tendono verso la sfera terminologica, quindi ambiscono a una funzione designa-

tiva precisa e stabile. Perciò la scelta ha significato ben diverso che molte altre 'occasioni mancate' (ad esempio i titoli *Gefahr der Lähmung* e *Ende eines Monopols* del n. 7: '82), che in realtà sono solo scelte di natura stilistica tra due mezzi (il sintagma e l'eventuale composto) che designano una relazione momentanea, ma sempre possibile.

Di fronte a referenti del tutto o meno noti il titolo, data la situazione di isolamento, sembrerebbe rinunciare alla brevità a vantaggio dell'esplicitezza della relazione sintattica, a meno che non intervengano intenzioni particolari. Ancora una volta l'ambiguità non sta *nel* mezzo linguistico, ma nella situazione esterna, testuale o extra-linguistica e può essere ricercata *attraverso* il mezzo linguistico. Ne risultano spunti per la linguistica testuale, soprattutto per la funzione o le funzioni che il titolo può svolgere nel testo e secondo i tipi di testo.

4. Quotidiani e settimanali, come uno dei più importanti strumenti di circolazione delle idee e delle conoscenze, sono anche sede preferita di creazione di neologismi, i quali possono diffondersi con grande rapidità e superare anche le barriere nazionali (calco e prestito).

Un grande numero di composti nominali viene creato dalla lingua della stampa giornalistica tedesca ed entra rapidamente nel lessico, dove è esposto, come le altre unità, in vari gradi e misure, alle insidie del mutamento semantico.

Poiché il sistema prevede nel composto solo una generica relazione di determinazione e ciò permette l'ampia produttività dei modelli, al momento dell'uso solo la conoscenza della realtà assicura la funzione referenziale, cioè chiarisce la natura della relazione. Le sedi dove circolano le idee sono perciò assai adatte perché la lingua tedesca possa sfruttare la composizione, realizzando, mediante la brevità, un risparmio linguistico cui sembra tendere anche la struttura morfologica (monoflessione e cooperazione) e sintattica (funzione attributiva del participio ecc.). L'ambiguità non va considerata tanto come una caratteristica

della composizione, ma come una situazione testuale possibile: a parità di condizioni, se cioè non si conosce il referente, possono essere ambigui sia la parola che il sintagma e la frase. Se tuttavia l'ambiguità è uno scopo, il composto, mediante la relativa immodificabilità (ad es. per mezzo di articoli ed aggettivi che accompagnino il determinante o con il cambiamento dell'ordine degli elementi) e la possibilità di far sussistere, eliminata la designazione, l'informazione minima prevista dal sistema, diventa uno strumento assai utile. Per questa ragione composti a referente 'intratestuale', che appaiono anche nel linguaggio giornalistico, sono preferiti da quello poetico e letterario. Essi hanno, però, poche possibilità di entrare nel lessico — salvo il caso del discorso ripetuto — poiché mancano della condizione fondamentale: che, cioè, la situazione referenziale si ripeta e si tipizzi. Anche la 'tipicizzazione' non può dirsi, oggi, una caratteristica dei composti, ma dipende dalle cose: tant'è vero che la stessa espressione può indicare nella lingua attuale sempre di più, oltre a una relazione tipica, anche una momentanea, o meglio individuale⁵¹.

In mezzo al conflitto tra la tendenza sintattica e quella lessicale che contraddistingue la composizione tedesca stanno gli aspetti particolari, linguistici ed extra-linguistici, della designazione.

⁵¹ Vedi anche V.M. Pavlov, *op. cit.*, p. 72: «Die gegenwartsdeutsche Sprachnorm [...] überläßt die Zusammensetzungsform dem Einzelsprecher zur freien Verfügung für seine individuellen Ausdrucksbedürfnisse».

RENATO SAVIANE, *Numinoso, natura, società. Goethe a Weimar (1775-1786)*.

Seguendo un'indicazione di Goethe stesso, la sua dichiarata insofferenza « wenn man das Natürliche abenteuerlich machen will », il saggio si propone anzitutto di mostrare l'inconsistenza della tradizione critica che ha sottolineato l'importanza del numinoso per Goethe. Ma il punto centrale dell'analisi è dedicato alla differenza che intercorre tra la giovanile ricezione goethiana di Spinoza (identificazione di uomo e natura) e la ricezione più matura, da parte del Goethe weimariano, che, pur tenendo ferma la concezione monistica, allarga l'interesse ai problemi della società e dello stato.

RENATO SAVIANE, *Numinoses, Natur, Gesellschaft. Goethe in Weimar (1775-1786)*.

In Anlehnung an eine Stellungnahme Goethes selbst, seine Unduldsamkeit gegenüber denjenigen, die « das Natürliche abenteuerlich machen wollen », nimmt sich die Untersuchung zunächst vor, die Inkonsistenz der traditionellen Kritik aufzuzeigen, die die Bedeutung des Numinosen bei Goethe hervorhebt. Im Mittelpunkt der Analyse aber steht der Unterschied zwischen der Spinozarezeption des jungen Goethe (Identifizierung von Mensch und Natur) und der reiferen Rezeption des Weimarer Goethe, der trotz des Festhaltens an der monistischen Konzeption Probleme der Gesellschaft und des Staates einbezieht.

ANTON REININGER, *L'abdicazione del soggetto borghese. Figurazioni e sviluppo della lirica di Benn 1913-1918*.

Il giovane Benn non è solo il poeta di *Morgue*. Fin dall'inizio egli ha posto accanto allo scenario della morte e della dissacrazione blasfema dei valori tradizionali, quale antitesi, la felicità della regressione, senza che la mediazione dialettica di questi due temi abbia trovato nella poesia — se si prescinde da un accenno in *Fleisch* — la sua rappresentazione. Si trattava di aggiungere all'im-

magine di Benn proprio quei tratti che fino adesso sono stati trascurati e di far apparire una sorprendente continuità delle strutture semantiche profonde della sua opera, che smentisce in parte la rottura ipotizzata per il suo percorso artistico con la pubblicazione delle poesie del tipo *Trunkene Flut*.

ANTON REININGER, *Figuren der Selbstaufgabe des bürgerlichen Subjekts. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte von Benns Lyrik 1913-1918*.

Der junge Benn ist nicht bloß der Dichter von *Morgue*. Neben die Szenerie des Todes und die blasphemische Entweihung geltender Wertvorstellungen hat er von Anfang an als Antithese das Glück der Regression gestellt, ohne daß die dialektische Vermittlung dieser beiden Themen im Gedicht — sieht man von einer Andeutung in *Fleisch* ab — seine Darstellung gefunden hätte. Es galt, das Bild des jungen Benn um eben jene Elemente zu erweitern, die bisher zu wenig berücksichtigt worden sind, und so eine überraschende Konstanz der semantischen Tiefenstrukturen in seinem Werk zutage treten zu lassen, die den poetologischen Neuansatz in den zwanziger Jahren sehr viel weniger revolutionär erscheinen läßt.

GIOVANNI CHIARINI, «*Ein Kind der Sorge, der Angst, des Zynismus und der Verzweiflung*». Ancora su 'Kobes' di Heinrich Mann.

Questo racconto, vera e propria morfologia letteraria del mito della Germania degli anni di Weimar, vive di tensioni allegoriche e feticci ostentatamente esibiti, che risultano col progredire della narrazione sproporzionati rispetto agli effetti raggiunti. Il radicalismo impegnato che doveva caratterizzare inequivocabilmente il racconto di Mann si indebolisce a poco a poco per il riemergere di una nostalgia risentita per valori borghesi perduti e traditi. Ne deriva quindi un'impasse ideologica che è anche narrativa, anche se *Kobes* resta una geniale rappresentazione di un centro irraggiungibile che sembra ambigualmente sedurre lo scrittore.

GIOVANNI CHIARINI, «*Ein Kind der Sorge, der Angst, des Zynismus und der Verzweiflung*». Noch etwas zu Heinrich Manns 'Kobes'.

Diese Erzählung, regelrecht eine literarische Strukturanalyse des Deutschland-Mythos in der Weimarer Zeit, bezieht ihr Leben aus allegorischen Verdichtungen und zur Schau gestellten Fetischi-

sierungen, die sich im Fortgang der Erzählung als der erzielten Wirkung gegenüber unverhältnismäßig erweisen. Das bedingungslose Engagement, das Manns Erzählung unverwechselbar kennzeichnen sollte, schwächt sich nach und nach ab und schält sich am Ende wieder als Sehnsucht nach verlorenen und verratenen bürgerlichen Werten heraus. Das führt dann in eine politisch-ideologische Sackgasse, die auch im Erzählerischen ihren Niederschlag findet, wengleich *Kobes* die geniale Schilderung eines unerreichbaren Zentrums bleiben wird, das den Autor auf zweideutige Art und Weise anzuziehen scheint.

ANNA MARIA DELL'AGLI, *Lezioni di spagnolo. Una short-story clandestina nell'ultimo romanzo di Heinrich Böll?*

L'episodio del giovane Schmergen in *Fürsorgliche Belagerung* presenta forti analogie di contenuto e struttura con il racconto breve *Du fährst zu oft nach Heidelberg*. Il confronto tra i due testi mostra tuttavia quanto la comune denuncia politica risulti indebolita dal coinvolgimento emotivo del romanziere.

ANNA MARIA DELL'AGLI, *Spanisch lernen: Eine verborgene Kurzgeschichte? Zu einer Episode in Bölls 'Fürsorgliche Belagerung'*.

Die Schmergen-Episode in *Fürsorgliche Belagerung* erweist sich als eine in starker inhaltlicher und intentionaler Anlehnung an *Du fährst zu oft nach Heidelberg* entstandene Kurzgeschichte *in nuce*. Ihre Aussagekraft wird jedoch im Vergleich zum früheren Text durch die emotionale Präsenz des Erzählers erheblich abgeschwächt.

GIUSI ZANASI, *Christa Wolf: la traccia dei fatti e la curva della scrittura*.

L'autrice analizza il romanzo *Nachdenken über Christa T.*, che ha segnato una svolta nella narrativa di Christa Wolf, e ne segue gli esiti nelle ultime opere (*Kein Ort. Nirgends* e il saggio *Der Schatten eines Traumes*), sottolineando le strutture narrative del 'ripensare', la riflessione sui compiti della poesia, la proiezione utopica dell'inattuale. Sono indagati, inoltre, modi e finalità del confronto con la tradizione letteraria dal realismo poetico al primo romanticismo.

GIUSI ZANASI, *Christa Wolf: die Spur der Dinge und die Kurve des Schreibens.*

Die Autorin analysiert den Roman *Nachdenken über Christa T.*, der eine Wende im erzählerischen Werk Christa Wolfs einleitet, und verfolgt deren Auswirkungen auf die neuesten Werke: *Kein Ort. Nirgends* und den Essay *Der Schatten eines Traumes*. Sie behandelt insbesondere die erzählerischen Strukturen des 'Nachdenkens', die Reflexion auf die Funktion der Dichtung, die Umkehrung des Unaktuellen in Antizipation. Außerdem untersucht sie, auf welche Weise und mit welchem Ziel die Schriftstellerin sich mit der literarischen Tradition vom poetischen Realismus bis zur Frühromantik auseinandersetzt.

TERESA GERVASI, *Rapporti tra designazione, produzione e normalizzazione dei composti nominali tedeschi.*

Sulla base della teoria di Coseriu, che distingue tra *sistema, norma e discorso concreto* e tra *significato e designazione*, e dell'analisi dei composti nominali — in particolare delle neoformazioni — rinvenuti in otto numeri del settimanale *Zeit* degli ultimi due anni, l'A. pone in discussione le categorie di *ambiguità e tipicizzazione* attribuite fin dall'800 alla composizione in tedesco. Poiché il sistema, sede dei significati, prevede solo un generico rapporto di determinazione tra i due componenti e la sua specificazione riguarda invece la designazione, solo la conoscenza del tipo di relazione esistente nella realtà extra-linguistica permette l'uso di nuovi composti: essi possono comparire in massa nel linguaggio giornalistico proprio perché sfruttano la circolazione delle idee. Se il referente è una situazione nota e che si ripete (tipicizzazione), il composto può entrare nella norma, cosicché oggi lo stesso mezzo espressivo può essere impiegato per indicare sia rapporti tipici che rapporti individuali. Nei casi, invece, in cui il referente è sconosciuto la designazione può avvenire solo con l'aiuto del cotesto, cosa che rende particolarmente problematico l'uso nei titoli; tuttavia, la possibilità di sfruttare in questi casi l'indicazione minima fornita dal sistema può favorire l'uso della composizione se l'ambiguità è voluta, come avviene più facilmente nel linguaggio poetico e letterario, ma talvolta, con particolari intenzioni testuali, anche nel linguaggio giornalistico.

TERESA GERVASI, *Das Verhältnis zwischen Bezeichnung, Neuschöpfung und Normbildung in den deutschen Nominalkomposita.*

Auf Grund von Coserius Unterscheidung zwischen *System, Norm und Rede* einerseits und *Bedeutung und Bezeichnung* andererseits und anhand der Analyse von den in acht Nummern der *Zeit* aus den letzten zwei Jahren belegten nominalen Zusammensetzungen werden hier die der deutschen Nominalkomposition schon seit dem 19. Jahrhundert zugeschriebenen Merkmale der *Ambiguität* und der *Typisierung* in Frage gestellt. Wenn im System der Bedeutungen nur ein Determinationsverhältnis zwischen den Gliedern vorgesehen ist, das erst durch die Bezeichnung verwirklicht wird, so ist die Kenntnis der Art dieses Verhältnisses in der außersprachlichen Welt für den Gebrauch von neuen Komposita vorauszusetzen, wie es bei den massenhaften Augenblicksbildungen in der Zeitungssprache der Fall ist. Ist der Sachbezug eine bekannte, immer wieder gegebene Relation (Typisierung), kann das Kompositum in die Norm eintreten, so daß heute dasselbe Ausdrucksmittel oft Typisches und Individuelles bezeichnet. Ist der Sachbezug noch unbekannt, erfolgt die Bezeichnung mit Hilfe des Kontextes, was bei Titeln besonders fraglich ist. Das vom System gelieferte Minimum an semantischer Information kann zur Wahl der Komposition führen, wo man textliche Ambiguität erzielt, wie es oft in der dichterischen Sprache, seltener aber auch in der Zeitungssprache vorkommt.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli

ANNA MARIA DELL'AGLI, Istituto di Lingue, Fac. Economia e Commercio, Università degli Studi, Napoli

TERESA GERVAZI, Lingua Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli

ANTON REININGER, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università degli Studi, Torino

RENATO SAVIANE, Istituto Anglistica e Germanistica, Università degli Studi, Padova

GIUSI ZANASI, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Magistero, Università degli Studi, Salerno

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- Giovanni Chiarini, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- Anna Maria Bellandi, Istituto di Lingue, Facoltà di Lettere e Scienze, Università degli Studi, Napoli
- Theresa Gervasi, Lingua Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- Anton Reininger, Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Lettere e Scienze, Università degli Studi, Torino
- Renate Savarese, Istituto Anglistico e Germanistico, Università degli Studi, Padova
- Giulio Zanasi, Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Magistero, Università degli Studi, Salerno

- ACME - Milano
- ACTA Linguistica - Budapest
- ACTA LINGVISTICA - Budapest
- ANNALI dell'Università di Pavia
- ANNALI dell'Università di Lecce
- ANNALI dell'Università di Napoli
- ANNALI di CA FERRI - Venezia
- ANNALI LINGVISTICI - Roma
- ATTEMPTO - Tubingen
- AURORA - Wiesbaden
- BEITRÄGE zur Sprachwissenschaft - Wiesbaden
- BEITRÄGE zur Geschichte der Sprache und Literatur - Halle/Saale
- BERNESE JAHRESBUCH für Geschichte und Gegenwart - Bern
- BODLEIAN LIBRARY REVIEW - Oxford
- BUCUREȘTI REVIEW - Bucarest
- COMPARATIVE LITERATURE - Göttingen
- DEUTSCH - cheyenne - Leipzig
- DEUTSCHE Sprachwissenschaft - Bonn (Bonn)
- DOITSE - Tokyo
- DURHAM UNIVERSITY JOURNAL - Durham
- ECO - Milano
- ETUDESS - Saint Louis
- GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)
- GERMANICA - Wiesbaden
- GERMANIST - Philadelphia
- GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bonn
- GOETHE-JAHRESBUCH - Weimar
- GRILLPARZER-JAHRESBUCH - Wien
- HEBBEL-JAHRESBUCH - Weizsäcker
- HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
- HEINE-JAHRESBUCH - Düsseldorf
- JAHRESBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen - Göttingen
- JAHRESBUCH des Freien Deutschen Hochschullehrer - Frankfurt
- KOMPARATISTISCHE Hefte - Göttingen
- MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz
- MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)
- MODERN LANGUAGE REVIEW - Warwick
- MONATSHEFTE - Wiesbaden
- MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
- NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
- NIEBERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund
- PHILOGICAL Quarterly - University of Iowa

- ACME - Milano
 ACTA Linguistica - Budapest
 ACTA Literaria - Budapest
 ANNALI dell'Università di Feltre
 ANNALI dell'Università di Lecce
 ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
 ANNALI di Ca' Foscari - Venezia
 ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento
 ATTEMPTO - Tübingen
 AURORA-Jahrbuch - Würzburg
 BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg
 BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur -
 Halle/Saale
 BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern
 BODLEIAN Library Record - Oxford
 BUCKNELL Review - Bucknell
 COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)
 DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig
 DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn (Bad Godesberg)
 DOITSU Bungaku - Tokio
 DURHAM University Journal - Durham
 ECO della Stampa - Milano
 ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé
 GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)
 GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
 GERMANISCH-Romanische Monatsschrift - Heidelberg
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar
 GRILLPARZER-Jahrbuch - Wien
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
 HEINE-Jahrbuch - Düsseldorf
 JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen -
 Göttingen
 JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt
 KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
 MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz
 MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)
 MODERN Language Review - Warwick
 MONATSHEFTE - Wisconsin
 MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
 NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
 NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund
 PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa

RECHERCHES Germaniques - Strasbourg
 RICE University Studies - Huston (Texas)
 RINASCIMENTO - Firenze
 SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum
 SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern
 SICULORUM Gymnasium - Catania
 STUDI Germanici - Roma
 STUDIA Germanica Gandensia - Gent
 STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan
 STUDIES in English Literature - Huston (Texas)
 STUDIES in Philology - Chapel Hill (North Carolina)
 TEXT & Kontext - København
 VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz
 VITA e Pensiero - Milano
 WEIMARER BEITRÄGE - Weimar
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « E.-Moritz-Arndt-Universität » - Greifswald
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « K.-Marx-Universität » - Leipzig
 ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin (DDR)
 ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

PUBBLICAZIONI VARIE

DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
 PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
 HERDER-Institut - Leipzig
 NEW YORK Public Library - New York
 UNIVERSITA' Basel
 » Belfast
 » Bern
 » Bonn
 » Frankfurt a.M.
 » Freiburg i.B.
 » Hamburg
 » Halle
 » Helsinki
 » Innsbruck
 » Kiel
 » Mainz
 » München
 » Ohio
 » Stanford
 » Tübingen
 » Utrecht
 » Wien

LIBRI RICEVUTI

PAOLO CHIARINI-WALTER DIETZE (Hrsgg.), *Deutsche Klassik und Revolution, Texte eines literaturwissenschaftlichen Kolloquiums*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1978.
 SIBYLLE MUTHESIUS, *Flucht in die Wolken*, Buchverlag Der Morgen, Berlin 1981.
 BRIGITTE MARTIN, *Nach Freude anstehen*, Erzählung, Buchverlag Der Morgen, Berlin 1981.
 VOLKER EBERSBACH, *Der Mann, der mit der Axt schlief*, Erzählungen, Buchverlag Der Morgen, Berlin 1981.
 WALLI NAGEL, *Das darfst du nicht!* Erinnerungen, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1981.
 MAX WALTER SCHULZ, *Die Fliegerin oder Aufhebung einer stummen Legende*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1981.
 EVA LIPPOLD, *Leben wo gestorben wird*, Roman, Buchverlag Der Morgen, Berlin 1981.
 KARL MUNDSTOCK, *Meine tausend Jahre Jugend*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1981.
 ANDRÉ SCHNYDER, *Biterolf und Dietlieb*, Paul Haupt, Bern/Stuttgart 1980.
 CLAUDIUS TRÄGER, *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung*, Reclam Verlag, Leipzig 1981.
 HANS KAUFMANN (Hrsg.), *Tendenzen und Beispiele - Zur DDR-Literatur in den siebziger Jahren*, Reclam Verlag, Leipzig 1981.
 HERMANN KANT, *Der dritte Nagel*, Erzählungen, Rütten & Loening, Berlin 1981.
 MAXIE WANDER, *Tagebücher und Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1981.
 HANS VON OETTINGEN, *Abenteuer meines Lebens - Irrwege und Einsichten eines Unbedachten*, Verlag der Nation, Berlin 1981.
 GIUSEPPE RIGUTINI - OSCAR BULLE, *Dizionario Italiano-Tedesco/Tedesco-Italiano*, ristampa in volume unico della 6ª edizione del 1920, Zanichelli, Bologna 1981.
 HANS JÜRGEN GEERDTS, *Zu Goethe und anderen*, Reclam, Leipzig 1982.
 PETER WEBER (Leiter), *Kunstperiode - Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Akademie-Verlag, Berlin 1982.
 ALEXANDER ABUSCH, *Ansichten über einige Klassiker*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1982.

- ALEKSANDRA LUKOMSKA-WOROCH, *Christliche deutsche Autoren des 20. Jahrhunderts*, Poznan 1981.
- MARTIN KRAMER, *Disputatorisches Argumentationsverfahren im barocken Trauerspiel*, Diss. Tübingen, Filderstadt 1982.
- WOLFGANG FLEISCHER, *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1982.
- MANFRED UESSELER, *Soziolinguistik*, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1982.
- JOHANN HEINRICH JUNG-STILLING, *Heinrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre und Wanderschaft*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1982.
- JOACHIM SCHILDT (Leiter), *Auswirkungen der industriellen Revolution auf die deutsche Sprachentwicklung im 19. Jahrhundert*, Akademie-Verlag, Berlin 1981.
- MARGIT RÖDER, *Sinnpotential des Prometheus-Mythos, gezeigt an Hesiod, Aischylos, Shelley und Byron*, Diss. Frankfurt a.M. 1981.
- HANS G. PUTTNIES, *Ursprung der deutschen Presse*, Diss. Frankfurt a.M. 1981.
- CHRISTINE WITTRICK, *Das Frauenbild in faschistischen Texten und seine Vorläufer in der bürgerlichen Frauenbewegung der zwanziger Jahre*, Diss. Frankfurt a.M. 1981.
- JOACHIM NOWOTNY, *Letzter Auftritt der Komparsen*, Novelle, Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig o.J.
- URSULA MÜNCHOW, *Arbeiterbewegung und Literatur 1860-1914*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1981.
- STEPHAN HERMLIN, *Abendlicht*, Ph. Reclam Verlag, Leipzig 1982.
- KARL BONGARDT (Hrsg.), *Spuren im Spiegellicht - Eine Lyrik-Anthologie*, Union Verlag, Berlin 1982.
- ERWIN STRITTMATTER, *Selbstermunterungen*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1981.
- PETER HACKS, *Ausgewählte Dramen, 3 (Der Müller von Sanssouci, Adam und Eva, Die Fische, Senecas Tod, Musen)*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1981.
- KARL HERMANN ROEHRICHT, *Waldsommerjahre*, Roman, Buchverlag Der Morgen, Berlin 1981.
- CAMERA DEI DEPUTATI, *Il referendum abrogativo. Le norme - Le sentenze - Le proposte di modifica*, Roma 1981.
- CAMERA DEI DEPUTATI, *Le sentenze della Corte Costituzionale nel 1979 - Atti impugnati e decisioni della Corte*, Roma 1980.
- ANNELIESE LÖFFLER, *Probleme der Literaturinterpretation - Zur Dialektik der Inhalt-Form-Beziehungen bei der Analyse und Interpretation literarischer Werke*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1981.
- CAMERA DEI DEPUTATI, *Estradizione e reati politici - Il problema della convenzione europea per la repressione del terrorismo*, Roma 1981.

- CAMERA DEI DEPUTATI, *Le procedure del bilancio federale degli Stati Uniti*, Roma 1981.
- RICHARD W. HANNAH, *The Fichtean Dynamic of Novalis' Poetics*, Peter Lang, Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1981.
- JOHN EVERT HÄRD, *Studien zur Struktur mehrgliedriger deutscher Nebensatzprädikate - Diachronie und Synchronie*, Acta Universitatis Gothoburgensis 1981.
- GÜNTER JÄCKEL, «Grunderlebnisse» in poetischer Prägnanz - Tendenzen und Strukturen in der Kurzprosa der DDR-Literatur zwischen 1965 und 1977, Wrocław 1980.
- MAZZINO MONTINARI, *Nietzsche lesen*, de Gruyter Studienbuch, Berlin/New York 1982.
- WILHELM SCHMIDT (Leiter), *Funktional-kommunikative Sprachbeschreibung - Theoretisch-methodische Grundlegung*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1981.
- HANS KOLBE, *Wilhelm Raabe - Vom Entwicklungs- zum Desillusionierungsroman*, Akademie-Verlag, Berlin 1981.
- RAINER KERNDL, *Eine undurchsichtige Affaire*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1981.
- ELISABETH SCHULZ-SEMRAU, *Die Beurteilung*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1981.
- PAUL ZECH, *Deutschland, dein Tänzer ist der Tod - Ein Tatsachenroman*, Greifenverlag zu Rudolstadt 1980.
- JAN BERG u. a., *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1981.

INDICE DELL'ANNATA XXV (1982)

ARTICOLI E SAGGI

	Nr.	pg.
Anne Marie Brumm, <i>Rilke's Paris: The Eternal Muse</i>	1-2	7-34
Giovanni Chiarini, « <i>Ein Kind der Sorge, der Angst, des Zynismus und der Verzweiflung</i> ». Ancora su 'Kobes' di Heinrich Mann	3	399-423
Paolo Consigli, <i>Ebraicità in Canetti e caos del reale</i>	1-2	167-187
Anna Maria dell'Agli, <i>Spanisch lernen: eine verborgene Kurzgeschichte? Zu einer Episode in Bölls 'Fürsorgliche Belagerung'</i>	3	425-434
Guido Frongia, <i>L'etica di Wittgenstein</i>	1-2	121-154
Teresa Gervasi, <i>Rapporti tra designazione, produzione e normalizzazione dei composti nominali tedeschi</i>	3	473-497
Guido Morpurgo Tagliabue, <i>Gli orfani della metafisica. Robert Musil, György Lukács</i>	1-2	35-120
Ida Porena, <i>La testa di Medusa e l'obolo della lingua</i>	1-2	155-166
Anton Reininger, <i>Figuren der Selbstaufgabe des bürgerlichen Subjekts. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte von Benns Lyrik 1913-1918</i>	3	357-398
Giuseppe Rizzuto, « <i>Die bewußte Schule der Menschenkenntnis</i> »	1-2	213-219
Renato Saviane, <i>Numinoso, natura, società. Goethe a Weimar (1775-1786)</i>	3	315-356
Walter Weiss, <i>Linee di tendenza della letteratura austriaca dal 1945</i>	1-2	221-238
Luciano Zagari, « <i>Die Splitter des Staunens</i> ». Canetti über Kafka und Broch	1-2	189-212
Giusi Zanasi, <i>Christa Wolf: la traccia dei fatti e la curva della scrittura</i>	3	435-472

RICERCHE E DIBATTITI

Enrico De Angelis, <i>Tra fiume e roccia: lo spazio delle 'Duinesi'</i>	1-2	241-256
---	-----	---------



NOTE

- Teresa Gervasi, *Problemi teorici della lessicografia bilingue: a proposito della ristampa del Rigutini-Bulle* 1-2 259-269

RECENSIONI

- Atti del Convegno « Teatro austriaco moderno e contemporaneo », Parma 22-23 novembre 1979, Firenze 1980 (Teodoro Scamardi)* 1-2 272-279
- Rainer Nägele/Renate Voris, *Peter Handke, München 1978 (Giuseppina Scarpati)* 1-2 279-283

APPENDICE

- Mario Agrimi, *Per i 250 anni dell'Istituto Universitario Orientale* 1-2 287-293

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano
Stabilimento in Cercola - Napoli

