ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
STUDI TEDESCHI
direttore: Marino Freschi

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

XXX, 1-3 1987

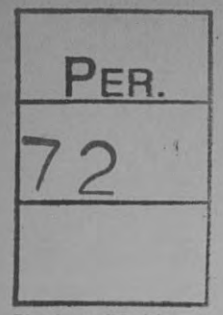
INDICE

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

NOTE

RECENSIONI



AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXX, 1-3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1987

ARTICOLI
E
SAGGI

ATTORNO AD ALCUNI NODI IRRISOLTI NELL'INTERPRETAZIONE DEL TEATRO DI LESSING

di
SIMONETTA SANNA
Sassari

1. « Geb Sie mir Ihre Hand, Frauenzimmerchen! Topp! — Über zehn Jahr ist Sie Frau Generalin, oder Witwe! » *Minna von Barnhelm* si chiude, com'è noto, con queste parole rivolte da Paul Werner, sergente alle dipendenze del maggiore von Tellheim, a Franziska, cameriera di Minna. Ben singolari battute, come conclusione di una *pièce* a lieto fine. La critica ne ha ovviamente registrato la bizzarria, ma per acquietare la sua perplessità si è per lo più accontentata di rinvii esterni (persino, ad esempio, a una presunta riluttanta dei tedeschi verso un'autentica comicità). Chi come Helmut Arntzen si è spinto più in avanti, ha parlato di una « problematica felicità » che si aprirebbe dinanzi alla coppia Franziska-Werner, senza peraltro chiedersi quali aspetti nel disegno dei personaggi, quali momenti nell'impostazione del conflitto giustificherebbero tale problematica felicità [1].

Mi sembra rischioso o comunque scarsamente produttivo accontentarsi di interpretazioni di ripiego o di soluzioni rimaste a metà. Insomma, cosa implicano le battute finali di Paul Werner: una grossolana disattenzione di Lessing, una prospettiva disancorata dal nucleo del conflitto? O l'amaro che le ultime battute lasciano in bocca non cela piuttosto un segreto, un problema irrisolto? Inoltre, come si conci-

[1] HELMUT ARNTZEN, *Die Komödie des Individuums. Lessings* Minna von Barnhelm, in *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München, 1968, pp. 24-45.

liano le prime due ipotesi con il tradizionale *Lessing-Bild* che lo vede scrittore rigorosissimo, consapevole, intellettuale, 'tutto testa' quanto altri mai?

La mancanza di un'interpretazione convincente e organica delle battute conclusive di Werner è da mettersi in relazione con la mancanza di una vera attenzione alla sequenza Franziska-Werner. Il *cliché* della vicenda parallela ha finora bloccato ogni ulteriore approfondimento. L'interpretazione corrente ha visto infatti nella sequenza Franziska-Werner nient'altro che una variazione serena, lieta, aproblematica (e a un livello sociale inferiore) della più seria e contrastata vicenda amorosa fra i padroni. A mio avviso le ultime battute non costituiscono che il capo finale di quel filo rosso che ripercorso a ritroso conduce, attraverso i numerosi indizi disseminati nel testo, a una lettura affatto opposta a quella della vicenda parallela. La sequenza Franziska-Werner è in realtà una *contro-azione* (*Gegenhandlung*), caratterizzata non da un lieto fine, ma da uno scioglimento problematico.

Nella sequenza principale Minna prospetta al maggiore von Tellheim una rottura con lo spazio della corte e il servizio regale. Il lieto fine si affida alla vittoria della socialità privata (opposta allo spazio pubblico-assolutistico) e al raggiungimento, da parte della coppia Minna-Tellheim, di un'autodeterminazione e del pieno sviluppo delle facoltà individuali e dei valori etico-politici della socialità borghese. Nella sequenza Franziska-Werner, invece, i termini stessi dell'alternativa *Generalin/Witwe* sono indizio del mancato svincolarsi, da parte della coppia secondaria, dallo spazio pubblico e dal *Dienst* nell'esercito del re. Il prezzo della dipendenza che Franziska e Werner prolungano (e che Minna e Tellheim hanno invece spezzato) è prefigurato dal testo, in una delle sue varianti, dalla *vedova* Marloff, sicché la scena I/6 costituisce l'altro capo, quello iniziale, del filo rosso. Ma anche l'alternativa della *generalessa* blocca lo sviluppo individuale dei personaggi. Al contrario di Tellheim e Minna, Franziska e Werner non conseguono quella che secondo le coordinate del testo equivale a una piena individuazione, rimanendo incompiuti.

Il *cliché* della vicenda parallela crolla non appena si scavalchino le apparenze. Letta invece come *Gegenhandlung* con funzione contrastiva, la sequenza Franziska-Werner diviene centrale nella strutturazione del messaggio. E testimonia la straordinaria complessità della costruzione drammatica in Lessing, generalmente inavvertita. Se la vicenda Minna-Tellheim legittima *Minna von Barnhelm* quale commedia, la vicenda Franziska-Werner cela dietro l'immediatezza comica una prospettiva di segno tragico il cui sviluppo inciderà in maniera decisiva sulla stesura definitiva di *Emilia Galotti* [2].

2. Con l'esempio precedente intendo inquadrare un grave problema della critica lessinghiana. La disattenzione nei confronti della funzione e del significato della sequenza Franziska-Werner non soltanto ha pregiudicato la comprensione di *Minna von Barnhelm*, ma ha danneggiato seriamente la decifrazione dell'opera successiva di Lessing, in particolare di *Emilia Galotti*. La sequenza Franziska-Werner, in quanto *Gegenhandlung* contrastiva, è il risultato di una prima messa a punto di una *poetica della riflessione* (e quindi dell'abbandono della *poetica della compassione* che aveva caratterizzato la scrittura di *Miss Sara Sampson*) ed è anche il risultato del superamento delle concezioni etiche della *Empfindsamkeit*. Da questo punto di vista la sequenza Franziska-Werner rappresenta una elaborazione critica delle prospettive della *Empfindsamkeit* entro uno spazio comico che le neutralizza. Un approfondimento delle stesse prospettive, ora in chiave conseguentemente tragica, verrà proposto qualche anno dopo da *Emilia Galotti* [3].

---

[2] Sulla sequenza Franziska-Werner cfr. Simonetta Sanna, « Minna von Barnhelm » *di G.E. Lessing. Analisi del testo teatrale*, Pisa 1983, pp. 89-131, 175-78, 206-10, 221-39, testo cui si rimanda anche per una più estesa bibliografia su *Minna von Barnhelm*.

[3] Su *Emilia Galotti* cfr. Simonetta Sanna, *Lessings* « Emilia Galotti ». *Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik*. Tübingen, 1988, cui si rinvia anche per una più estesa bibliografia sulla tragedia.

Dopo due secoli sussistono ancora nella recezione di Lessing problemi di fondo che riguardano sia singoli aspetti (*Minna von Barnhelm*), sia l'intera struttura di un'opera (*Emilia Galotti*). Le battute del sergente Werner erano la chiave collocata da Lessing alla fine della commedia proprio per provocare nel recettore una reazione di rifiuto: ciò vale in misura ancor più centrale per la tragica morte di Emilia Galotti nell'ultima scena della tragedia. Nessuno dei due episodi, nonostante la collocazione di rilievo o la forza degli elementi messi in gioco, ha trovato fino ai nostri giorni una recezione adeguata.

Sul significato della morte di Emilia la critica ha dato risposte che sono, a mio parere, o semplificatrici o addirittura contrarie alle intenzioni del testo. Si è divisa in due filoni, l'uno anticortese e l'altro antiborghese, a seconda che il responsabile massimo della morte di Emilia venga individuato in Hettore Gonzaga o in Odoardo Galotti. Nel primo caso si parte dal presupposto che il borghese Lessing non poteva che essere dalla parte dei suoi personaggi borghesi: l'uccisione di Emilia per mano del padre Odoardo viene, per quanto tragica, giustificata; la colpa ricade unicamente sul suo antagonista, il principe Gonzaga [4]. Il secondo filone

[4] Nel filone anticortese si collocano fra gli altri: Franz Mehring, *Die Lessing-Legende*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 9. Berlin, 1963 (1891-921); Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, Bd. 10 di G.E. Lessing, *Gesammelte Werke*, v. P.R., Berlin 1954-58; Werner Rieck, *Lessings* Emilia Galotti. *Versuch einer Analyse*, « Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam », 11, 1967/2, pp. 121-28; Nello Saito, *L'Emilia innamorata*, Roma 1975; Günther Mieth, *Furcht und Mitleid oder Bewunderung? Zum tragischen Ausgang von Lessings* Emilia Galotti, in *Lessing-Konferenz*, Halle 1979, hrsg. v. Hans-Gerog Werner, pp. 221-25; Peter Weber, Emilia Galotti, in *Zur Poetologie eines 'unpoetischen' Dichters*, in *Lessing-Konferenz*, cit., pp. 155-75; Claudia Albert, *Der melancholische Bürger. Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiel Diderots und Lessings*. Bern, Frankfurt/M. 1983; Joachim Schmitt-Sasse, *Das Opfer der Tugend. Zu Lessings « Emilia Galotti » und einer Literaturgeschichte der 'Vorstellungskomplexe' im 18. Jahrhundert*, Bonn 1983; Hans-Gerog Werner, *Über die Schwierigkeiten, mit der 'dramatischen Algebra' von* Emilia Galotti *zurechtzukommen*, in *Bausteine zu einer Wirkungsgeschichte*

individua invece in determinate caratteristiche dei personaggi borghesi e soprattutto di Odoardo — escapismo, rigorismo etico, passività, acquiescenza di fronte al potere — le cause che conducono al tragico scioglimento [5].

La storia della critica su *Emilia Galotti* può essere raffigurata come un lungo e serrato confronto fra questi due schieramenti. Ritengo che sia possibile una lettura al di sopra di entrambi e forse più fedele alle intenzioni di Lessing. In *Emilia Galotti* Lessing non sta dalla parte di nessuno dei due spazi raffigurati: nella morte di Emilia convergono — e non già si scontrano — l'astratto rigorismo etico dei borghesi, amministrato da Odoardo, e i mutevoli appetiti del principe che il sistema di potere, con a capo Marinelli, converte in legge. Tramite lo scioglimento tragico Lessing denunzia l'alleanza obiettiva stabilitasi ormai fra il manicheismo apolitico dei borghesi ed un potere assolutistico che nasconde arbitrio e violenza dietro un volto umano. Un nodo problematico fondamentale dell'intero illuminismo europeo, il rapporto, cioè, fra moralità e politica,

Gotthold Ephraim Lessing, hrsg. v. H.G; W., Berlin, Weimar 1984, pp. 110-50; Wolfgang Wittkowski, *Bürgerfreiheit oder-feigheit? Die Metapher des 'langen Weges' als Schlüssel zum Koordinatensystem in Lessings politischem Trauerspiel* Emilia Galotti, « Lessing Yearbook » 1985/XVII, pp. 65-87.

[5] Accenni più o meno marcati ad un eccesso di sottomissione all'autorità politico-religiosa del principe e ad un altrettanto eccessivo rigorismo etico di Odoardo si trovano in: Arthur Eloesser, *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 1988; Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing-Goethe-Novalis-Hölderlin*, Leipzig, Berlin 1906; Fritz Brüggemann, *Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem. Psychogenetische Untersuchung*, in *Gotthold Ephraim Lessing*, hrsg. v. Gerhard v. Sibylle Bauer, Darmstadt 1968, pp. 83-126 (1926 [5]); Benno von Wiese, *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philosophie*, Leipzig 1931; Beatrice Wehrli, *Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen*, Tübingen 1983; Klaus Göbel, *Gotthold Ephraim Lessing*, « Emilia Galotti ». *Offene Dramaturgie. Zur Didaktik des klassischen Dramas*, München 1984; Inge Stephan, *Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller*, « Lessing Yearbook » 1985/XVII, pp. 1-20.

viene così affrontato da Lessing in una fase matura delle sue concezioni filosofiche e delle sue possibilità drammatiche [6]. Consapevole dei limiti della realtà tedesca e degli sviluppi futuri dei rapporti fra borghesia e potere, Lessing riesce a situarsi al di là dei due opposti schieramenti e a distanziarli criticamente.

Nei confronti di *Emilia Galotti* la *Lessingforschung* ha ancora una volta ceduto alle apparenze. Lessing è invero un borghese, ma un borghese critico rispetto alla propria classe. Lo spazio privato non è più — come invece lo era per la cultura della *Empfindsamkeit* e per la coscienza borghese del tempo — egida di virtù, né rifugio sicuro contro l'ingerenza della corte. I postulati morali, originariamente costitutivi dell'identità borghese, hanno subito agli occhi di Lessing un processo di rigida assolutizzazione che li ha privati di ogni autentica capacità difensiva e ha trasformato lo spazio privato in spazio di disumanità che esige le proprie vittime: i personaggi borghesi, inetti a sottrarre Emilia alle mire del potere, in null'altro riescono che a sacrificarla sull'altare del loro rigorismo morale [7].

L'altra fuorviante 'apparenza', spesso accentuata unilateralmente, è 'l'umanità' del principe, che nel testo risulta simpatico, sensibile, 'umano', non più un fosco tiranno. Il vero colpevole della morte di Emilia sarebbe il ministro Marinelli da cui il principe, ignaro delle sue trame, si separa infine contrito. Come nella migliore tradizione gottschediana [8]. Salvo che qui il *cliché* gottschediano viene at-

[6] Per una proiezione europea di tale problematica cfr. Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/M. 1973.

[7] Sul problema dell'appartenenza sociale dei personaggi di *Emilia Galotti* cfr., tra gli studi più recenti, Paul Michael Lützeler, *Lessings* Emilia Galotti *und* Minna von Barnhelm: *Der Adel zwischen Aufklärung und Absolutismus*, in *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft 11. Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200-1900*, hrsg. v. Peter Uwe Hohendahl u. P.M.L., Stuttgart 1979, pp. 101-18; Joachim Schmitt-Sasse, *Das Opfer der Tugend*, cit.; Simonetta Sanna, *Lessings* « Emilia Galotti », cit.

[8] V. in proposito *Rhynsolt und Sapphira* (1753) di Christian Leberecht Martini.

tualizzato da Lessing proprio per smontarlo. Operazione tutt'altro che isolata nella drammaturgia di Lessing. Ogni qualvolta Lessing riprende un *pattern* drammatico (che rinvia a determinati *patterns* culturali, etici, politici), si può essere certi che lo fa col fine di demistificarlo e anzi far passare attraverso di esso concezioni critiche di segno opposto [9]. Nella fattispecie un'analisi acuta dei meccanismi del sistema di potere.

Il principe di *Emilia Galotti*, in sintonia col suo tempo, parla il linguaggio della *Empfindsamkeit*. Da ciò il 'volto umano' che lo caratterizza. Eppure il testo, attraverso una fitta rete di isotopie, evidenzia (e cela) come egli costituisca col suo ministro un unico corpo: se il principe è *cuore, vista* e *volontà*, il suo alter ego Marinelli è *mente, udito* e *potere* [10]. Entrambi rappresentano i due volti del sistema. Il principe ne è la base costante, Marinelli è invece la variante, lo strumento sostituibile (e sostituito). Proprio per questo il ministro incarna il meccanismo che assicura la sopravvivenza del sistema che può impunemente compiere « ein kleines stilles Verbrechen » (IV/1) e pure quelli grandi.

3. Per quanto riguarda *Emilia Galotti*, il gioco *apparenza/realtà* — che, assieme alla distanza critica, è uno dei perni cui si affida la strategia di comunicazione elaborata da Lessing — raggiunge nella figura di Orsina un momento di massima significatività. Personaggio apparentemente periferico, nonché moralmente pregiudicato, è stato messo dalla critica per lo più in rapporto con la figura di Medea,

[9] Sulla rifunzionalizzazione dei *patterns* della *sächsische Typenkomödie* in *Minna von Barnhelm* cfr. Simonetta Sanna, « Minna von Barnhelm » *di G.E. Lessing*, cit., pp. 246-48.

[10] Sull'isotopia *sehen/hören* e quella dei verbi modali in *Emilia Galotti*, cfr. Simonetta Sanna, *Lessings* « Emilia Galotti », cit., e sulla presenza delle due isotopie in *Minna von Barnhelm*, Simonetta Sanna, « Minna von Barnhelm » *di G.E. Lessing*, cit., pp. 152-212. Sull'isotopia *sehen/hören* nell'opera di Lessing v. anche Jürgen Schröder, *Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama*, München 1972.

diventando la cifra della donna gelosa, egoista, vendicativa, folle. Per Lessing, a mio avviso, Orsina rappresenta invece un personaggio tanto centrale quanto positivo: è la reincarnazione di Minna entro un contesto tragico, il portavoce eccentrico della nuova prospettiva conseguita dall'autore ed è insieme il segno delle difficoltà della sua testualizzazione.

Secondo le categorie dell'epoca Orsina è un personaggio impossibile. Se l'attivismo di Minna è ancora comprensibile, la furia di Orsina sfugge ad ogni norma. Eppure, malgrado il carattere episodico della sua apparizione in scena, Orsina sposta l'intero asse del testo. Lessing ha avuto non solo l'audacia di porre sotto una luce inedita un personaggio oscuro e inquietante, ma di assegnarle persino la funzione di esprimere il suo punto di vista in modo più diretto e centrale della stessa Minna. Se quest'ultima accetta il rischioso confronto con Riccaut (IV/2) e difende la sua flessibilità etica contro la *Sittenrichterin* Franziska (IV/1); Orsina va molto più in là: rappresenta l'infrazione stessa dello schematismo *vizi/virtù, politica/moralità*. Convivono in lei la *femme savante* e la donna appassionata. Il suo amore per il principe, di cui è stata la *maîtresse*, si è trasformato in odio. Ma al di là di questo livello immediato di lettura, il ruolo fondamentale che il testo assegna ad Orsina è quello di superare in una proiezione politica i limiti di una vendetta privata. Il suo pugnale vuole colpire non l'ex amante, quanto l'incarnazione del sistema di potere. La secessione che Minna realizza ha un significato implicitamente politico. Il *pugnale* e il *mercato* di Orsina, segni di una ribellione politica attiva, costituiscono la radicalizzazione della proposta di cui Minna è portatrice. L'insuccesso di tale progetto non dipende da Orsina (e tanto meno dipende da lei la sua trasformazione in quello autodistruttivo che culmina nell'uccisione di Emilia), ma diviene a sua volta portatore di significato: della distanza critica che Lessing ha istituito nei confronti dei valori della propria classe e del suo processo di costituzione in Germania.

In Orsina le opposte dinamiche di occultamento e svelamento, caratteristiche della poetica di Lessing, raggiungono il momento di massima tensione. Contraddistinguono però

l'intero teatro di Lessing, che mira in tal modo a coinvolgere attivamente lo spettatore nell'opera di decifrazione del testo. Questo non gli comunica verità semplici e piane, non riassume in sentenze di facile consumo le direttive cui attenersi. In *Emilia Galotti* le contraddizioni accumulate lungo l'intera azione dai personaggi (e non già proprie della prospettiva dell'autore) culminano nella morte di Emilia. L'assurdità di questa morte vorrebbe costringere il recettore a porre in dubbio i presupposti etico-sociali, culturali e politici di cui il gesto è conseguenza. A decifrare, in altri termini, il complesso legame fra la moralità rigida quanto inoffensiva e ormai disumana ed il principe buono, vincolato al suo *alter ego* diabolico, visti però a partire dalla luce eccentrica e inquietante gettata su di loro dalla proposta di Orsina. Come il Saladino, destinatario della storiella del saggio Nathan nell'omonima opera, anche lo spettatore viene sollecitato a farsi protagonista della decifrazione, ad intraprendere una sua personale ricerca della verità. Il fatto che il compito di decifrazione delle opere di Lessing — di cui la sequenza Franziska-Werner e il personaggio di Orsina costituiscono solo due fra innumerevoli esempi — sussista in grado tanto elevato fino ad oggi, sollecitando ancora discussioni perfino sui punti nodali delle sue opere, attesta la vitalità e la complessità del messaggio di Lessing [11].

4. Queste riflessioni sulle difficoltà insite nella strutturazione dei drammi di Lessing e sui compiti che derivano dai molti problemi interpretativi irrisolti, sono state stimolate dalla lettura dell'importante monografia di Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik* (Stuttgart: Metzler, 1986). Tale contributo fa il punto sulle difficoltà esegetiche e si colloca rispetto ad esse in un'ottica tanto nuova quanto pertinente, giustificata dalle vicissitudini critiche. Ma allo stesso tempo non riesce a schivarne le contraddizioni, che

[11] Sul personaggio di Orsina cfr. Simonetta Sanna, *Lessings* « Emilia Galotti », cit.

qui si manifestano nella fissità del *Lessing-Bild* e nella mancata storicizzazione della poetica e delle problematiche del teatro di Lessing.

Con piglio combattivo e polemico, che non risparmia alcun colpo, Ter-Nedden vede la *Lessingforschung* come « die Geschichte einer stark nivellierenden und rekonventionalisierenden Unter-interpretation » offerta delle opere teatrali (3). Nei suoi confronti assume una prospettiva d'osservazione affatto originale, che la costringe a fare i conti con molti dei suoi problemi aperti: sospetta « dort, wo die Interpretationsgeschichte weiße Flecken gelassen hat, und dort, wo ihr Ertrag in der Auflistung von Fehlern besteht, ungelöste Verständnisprobleme » (43-4). Il discorso di Ter-Nedden fa propria con molta acutezza la preoccupazione rivolta dalla critica più recente alle strategie di comunicazione, cui Lessing affida i suoi messaggi 'cifrati' [12].

5. La metodologia di Ter-Nedden dispiega nelle riletture analitiche di *Miss Sara Sampson* e *Philotas* il massimo della sua penetrazione critica e della sua ricchezza ermeneutica. Emerge da tali riletture una interpretazione che, con grande forza persuasiva, fa tabula rasa di luoghi comuni tramandati lungo i secoli. La grande lezione di Ter-Nedden è quella di rileggere i testi con occhi propri, con sguardo spregiudicato, sottomettendo a rigorosa verifica le soluzioni interpretative anche più collaudate.

Lo scioglimento tragico di *Miss Sara Sampson* è privo di reale necessità, interviene a conflitto ormai risolto, si affida a stratagemmi meccanici ed esterni — è quanto

[12] Per le implicazioni generali della poetica del messaggio cifrato di Lessing cfr. principalmente Claus Träger, *Kritizismus und Historizität in Lessings Methode*, « Zeitschrift für Germanistik » 1980/1, pp. 82-94, e *Nachwort* a G.E. Lessing, *Freimäurergespräche und anderes. Ausgewählte Schriften*. Leipzig, Weimar 1981, pp. 335-68, e per l'accertamento analitico del messaggio cifrato: Marion Gräfin Hoensbroeck, *Die List der Kritik. Lessings kritische Schriften und Dramen*, München 1976; Beatrice Wehrli, *Kommunikative Wahrheitsfindung*, cit.; Simonetta Sanna, « Minna von Barnhelm » *di G.E. Lessing*, cit., e *Lessings* « Emilia Galotti », cit.

hanno sostenuto generazioni di critici [13]. Nella sua analisi Ter-Nedden ricusa spietatamente tale tesi, per arrivare ad una proposta inedita quanto incontestabile, che si può riassumere come segue: la catastrofe deriva dalla mancata soluzione del conflitto fra Sara e la Marwood, prospettiva finora sacrificata al conflitto privilegiato dalla critica, quello fra Sara e Sir William, suo padre. Ter-Nedden ci fa notare come sia la stessa Sara — in un crescendo invero 'suicida' — a suggerire alla Marwood i suoi piani di vendetta: « vielmehr zieht Sara die Rache der Marwood durch ihr liebloses, selbstgerechtes und blindes, ja verblendetes Verhalten gegenüber ihrer Nebenbuhlerin auf sich » (29) La « moralische Eitelkeit » (30) impedisce a Sara di vedere la sua similarità con la Marwood, quella somiglianza di destini che invece costituisce « die Rätsel-Frage, die der Orakel-Traum aufgibt und die Konfrontationsszene auflöst » (29). Questa lettura dello scioglimento tragico è di tale evidenza, che sorprende possa essere passata tanto a lungo inavvertita.

Altrettanto innovativa mi pare la rilettura del *Philotas*. All'interpretazione corrente, che inscrive il protagonista nella tradizione del « schönes Ungeheuer », Ter-Nedden oppone un giovane eroe, raffigurato all'inizio del suo apprendistato, che viene « in den Tod getrieben [...] durch eine selbstverschuldete Exkommunikationserfahrung », poiché presenta una « Unfähigkeit zur affektiven, kommunikativen und lebensgeschichtlichen Selbstüberschreitung » (146). Il vero eroe della tragedia sarebbe un personaggio in ombra, il buon re Aridäus, che all'*escalation* della violenza connessa all'azione di Philotas, contrappone « Verständigungs- und Friedensfähigkeit » (116) al prezzo stesso della sconfitta.

6. Man mano che procede nell'analisi delle singole tragedie, Ter-Nedden va enunciando la sua concezione del teatro di Lessing. Questo inquadramento teorico costituisce

[13] Io stessa, in *Lessings* « Emilia Galotti », cit., parlo ancora di una soluzione meccanica ed esterna del conflitto in *Miss Sara Sampson*.

uno degli aspetti più solidi del suo lavoro. A partire dalla *categoria base* del « dialektisches Lehrstück », Ter-Nedden pone in evidenza la centralità della comunicazione indiretta e cifrata: « Das Entscheidende muß sich *zeigen*, er darf nicht *gesagt* werden ». (162-63) Ciò che infatti a Lessing preme non sono i singoli precetti, le norme di comportamento, ma fornire strumenti concreti per favorire « das Lernen zu lernen » (ivi). Il suo teatro, da *Miss Sara Sampson* al *Nathan*, è in misura rilevante la strutturazione di un messaggio cifrato. Questa chiave del teatro di Lessing è stata del resto avvertita, sia pur con diversi gradi di penetrazione, dalla critica più recente [14]. Ma Gisbert Ter-Nedden va oltre. La sua analisi fornisce una sistemazione teorica organica a partire dalla quale riesce a spiegare l'altrettanto particolare vicenda critica. Perché tante 'macchie bianche'? Perché i drammi di Lessing, pur tanto discussi, sono rimasti fino ai nostri giorni indecifrati e tutto sommato oscuri? Ter-Nedden avanza in proposito una sua categorica quanto feconda teoria: il testo cifrato di Lessing è tale che « das Risiko der Mißdeutbarkeit nicht nur bewußt auf sich nimmt, sondern geradezu — wie die Interpretationsgeschichte zeigt, auch mit Erfolg — provoziert » (163). Lessing gioca dunque ad occultare il messaggio, affinché le difficoltà dello svelamento abbiano un più efficace impatto sul recettore, il quale è costretto a lottare con il testo e sviluppare un massimo di autonomia. Il rischio di errore al quale Lessing sottomette consapevolmente il destinatario dei suoi testi lo vede coimplicato, in quanto egli accetta a sua volta il rischio di non essere capito. Due secoli di malintesi provano quanto il rischio fosse reale. « Werde ich verstanden: so bin ich gerechtfertiget. Werde ich nicht verstanden: so habe ich nicht geschrieben », sostiene Lessing in una lettera del 1778 [15]. La posta del gioco era alta: perdere la scommessa equivaleva ad una condanna al silenzio, all'i-

[14] V. nota 12.

[15] G.E. Lessing, *Gesammelte Werke*, hg. v. Paul Rilla, cit., vol. 10, p. 459.

nesistenza nel senso e nella misura che a lui interessavano [16]. Ma implica anche un alto grado di fiducia nell'intelligenza del destinatario, nella *perfettibilità* del processo di comunicazione letteraria nel tempo [17].

Il *Selbstdenken* in Lessing — tanto chiamato in causa dalla tradizione critica — acquista così una nuova concretezza, proiettandosi come metodo di *Selbstkorrektur* che vale tanto per i personaggi quanto per i recettori dei suoi drammi. Ter-Nedden sottolinea in proposito l'implacabile coerenza con la quale Lessing teorizza e realizza il suo metodo. La struttura delle sue opere sarebbe conseguenza « aus der entwicklungslogischen und lerntheoretischen Apologie des Rechts und der Notwendigkeit des Irrtums » (ivi).

Una parte importante dello studio di Ter-Nedden è dedicata alla dimensione filologica dell'opera di Lessing. La recezione produttiva ed innovativa del teatro greco antico ha costituito anzitutto per lui stessó quella grande scuola dove ha appreso « das Lernen zu lernen ». Lessing aveva fatto sua « die Überzeugung, in diesem Ursprung das wahre Maß und Vorbild für die dramatische Poesie zu besitzen, gepaart mit der Erkenntnis, das Erbe der Antike lasse sich nur auf der Basis eines hohen, durch philologische Bildung belehrten ästhetischen und hermeneutischen Reflexionsni-

[16] Sul piano biografico è nota la passione di Lessing per il gioco (delle carte e degli scacchi), cui indugiava soprattutto negli anni di Breslau e di cui parlano numerosi aneddoti, testimonianze e ricostruzioni biografiche. Cfr., ad esempio, Adolph Fehr, *Gotthold Ephraim Lessing, seine Beziehung zum Schachspiel*, « Deutsche Schachzeitung », Leipzig 1881/4, pp. 97-102, ma anche Fritz Martini, *Riccaut — Die Sprache und das Spiel in Lessings* Minna von Barnehlm, in *Lustspiele — und das Lustspiel*, Stuttgart 1974 (1964 [16]), per il motivo del gioco in *Minna von Barnhelm*.

[17] Sul concetto di perfettibilità in Lessing cfr. la sua lettera a Moses Mendelssohn del 21.1.1756 (in *Ges. Werke*, hrsg. v. P. Rilla, vol. IX, p. 63), e inoltre: Michelangelo Ghio, *Lessing e il concetto di progresso*, « Filosofia » 1964/15, pp. 85-126; Anita Liepert, *Die Entwicklungsidee in Lessings Weltanschauung*, Diss., Berlin 1971; Arno Schilson, *Geschichte im Horizont der Vorsehung. G.E. Lessings Beitrag zu einer Theologie der Geschichte*. Mainz 1974.

veau fruchtbar machen » (8). Scavando al di là della *Bewährungstragödie* romana, riporta alla luce l'ethos della *Irrtumstragödie* greca per attualizzarlo nell'oggi. Proiezioni del consapevole scavo filologico di Lessing sono la *Sara* quale moderna versione della *Medea* di Euripide; *Philotas*, dell'*Aiace* di Sofocle; mentre *Emilia* ripropone la *Virginia* romana entro l'ottica straniante della tragedia dell'errore greca. Da questa scrupolosa e appassionata immersione nelle radici stesse della cultura occidentale, Lessing avrebbe ricavato l'originalità creativa della sua lettura dell'oggi.

L'innovativo contributo di Gisbert Ter-Nedden alla comprensione del Lessing drammaturgo e del Lessing filologo porta al centro stesso dei problemi ancora irrisolti della *Lessingforschung*. Tanto più deludente mi appare in questo libro di Ter-Nedden la mancata contestualizzazione e storicizzazione della poetica di Lessing e della sua stessa immagine [18].

7. Quale è il senso che sostanzia la *Wirkungsästhetik* di Lessing? Quali sono i contenuti che ne determinano le finalità? La risposta di Ter-Nedden mi pare estremamente povera in rapporto alla restante intelaiatura argomentativa del suo libro. Per Ter-Nedden le prospettive fondanti dell'intera drammaturgia di Lessing sarebbero la morale del *Sermone della montagna* e un affine postulato di *Ernst und Falk*: il perdono concesso al nemico nel *Sermone* si ricongiungerebbe idealmente all'intenzione di Falk di porsi di-

[18] La dissidenza di questo *intellettuale non autorizzato* viene privata, in Ter-Nedden, di ogni preciso contenuto e riferimento storico-politico, di ogni puntuale rapporto col contesto storico-culturale da cui la sua opera sembra invece derivare l'immutata vitalità e pugnacità, il proprio senso e fascino. In Ter-Nedden quel Lessing di cui Friedrich Schlegel affermava: « Er selbst war mehr wert, als alle seine Talente », sembrerebbe trasformato in un intellettuale al di sopra delle parti, sospeso fra generiche battaglie intese a difendere la sua « Nichtzugehörigkeit und Einzelgängerschaft » (241) di fronte alle lotte del tempo e l'esercizio della sua passione filologica.

nanzi agli altri uomini come « ein bloßer Mensch einem bloßen Menschen », facendo astrazione, in nome della comune umanità, dalle differenze di censo, ceto, religione, nazionalità [19].

Dal punto di vista immanente Ter-Nedden vede i singoli drammi di Lessing come opere in movimento ed i suoi eroi come eroi in movimento, mentre possiede sul piano generale un'immagine estremamente statica delle sue concezioni storico-sociali e della sua poetica. L'interpretazione di Ter-Nedden ha un avvio molto promettente nell'analisi del primo dramma borghese di Lessing. Si veda ad esempio il problema dell'insufficiente motivazione dello scioglimento tragico in *Miss Sara Sampson*. Ter-Nedden per primo mostra come tale scioglimento tragico consegua con necessità dal mancato perdono della Marwood da parte di Sara e dal tardivo perdono di Sir William alla figlia. Prima ancora d'essere un personaggio periferico del mondo della corte [20], la Marwood è effettivamente un essere umano che potrebbe venire convertito all'etica della socialità privata. È proprio

[19] In realtà l'affermazione di Falk è assimilabile solo in apparenza alla morale del *Sermone della montagna*. Il suo significato è mutato in rapporto alle mutate concezioni storico-filosofiche del Lessing di *Ernst und Falk* (1778-80). La ripresa di una stessa affermazione che però implica, di volta in volta, un significato ed un senso ben diversi, costituisce del resto un caso tutt'altro che isolato in Lessing. Valga per tutti l'esempio dell'impostazione solo privata data al soggetto di *Emilia Galotti*, che ricorre apparentemente immutata dal 1758 (lettera a Nicolai del 21.1., in Rilla, vol. IX, p. 157) fino al 1772 (lettera al fratello del 1°.3., in Rilla, vol. IX, p. 501), quando invece il suo significato è mutato fin nella sostanza, come dimostro in Simonetta Sanna, *Lessings* (« Emilia Galotti », cit.

[20] Come tale la Marwood viene denotata nel corso dell'intera azione: vive a Londra, principale città di corte, attorniata da « reichen und vornehmen Anbetern » (IV/8), da persone titolate, « Rittern und dergleichen » (I/3), e condivide le concezioni del gran mondo (prima fra tutte la concezione dell'onore), vede con « den Augen der Welt » (II/7). Su « die Augen der Welt » in *Minna von Barnhelm* cfr. Simonetta Sanna, « Minna von Barnhelm » *di G.E. Lessing*, cit. pp. 182-92.

la sua mancata integrazione nella cerchia privata a determinare il finale tragico. La lettura che Ter-Nedden fa di *Miss Sara Sampson* è il risultato di un'efficace applicazione delle categorie morali del *Sermone della montagna*, cui Lessing si sarebbe ispirato.

Senonché la concezione etica che Ter-Nedden ancora al *Sermone della montagna* è omogenea a quella della *Empfindsamkeit* [21]. Il fatto che egli non la rapporti alla *Empfindsamkeit* è segno della mancata storicizzazione della scrittura di Lessing, il cui percorso non appare in alcun momento collegato con lo sviluppo, la dinamica interna, le fasi dell'illuminismo tedesco — rapporto a mio avviso irrinunciabile. Per Ter-Nedden l'etica del *Sermone della montagna* impregna tutta l'opera di Lessing, restando il suo centro d'ispirazione costante. Ed anzi in questa concezione etica risiede l'attualità di Lessing oggi. Una concezione etica, nata come preciso strumento di battaglia ideologica (v. il discorso di Koselleck [22] sulla preparazione ideologica della presa del potere politico), viene astratta dal suo concreto retroterra storico e trasformata in qualcosa di radicalmente diverso, in una generica ed atemporale proposta di fratellanza universale. Ter-Nedden non ha tenuto conto che questo strumento verrà modificato non solo nelle mani della borghesia, ma in quelle di Lessing stesso durante la fase culminante dell'illuminismo tedesco: durante la cosiddetta *Lessingphase* che succede alla *Empfindsamkeit*.

Paradossalmente proprio la loro storicizzazione consente di trarre pieno profitto dai risultati delle analisi di *Sara* e *Philotas*, che Tar-Nedden presenta. Nella prima, la morale del perdono appare di fatto fondamentale e sufficiente a spiegare la struttura dell'azione come il suo tragico scioglimento, poiché il Lessing della *Empfindsamkeit*, cioè

[21] Sulla cultura della sensibilità cfr. Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe, *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert. Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Kronberg TS. 1976 [21]; Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1-3, Stuttgart 1974-83.

[22] V. nota 6.

degli anni della *Sara*, si preoccupa di depurare lo spazio privato da ogni residuo di moralità astratta che limiti il diffondersi della socialità secessionistica e delle sue norme etiche, alternative a quelle della corte [23]. In *Philotas* — ed è proprio l'analisi di Ter-Nedden che consente di stabilirlo — il gesto di Aridäus, che pone fine alla spirale della vendetta alimentata dal suicidio di Philotas, deve intendersi come alternativa anche o già *politica* allo spazio della corte. Ma questo implica, da parte di Lessing, una prima tappa di superamento della categorizzazione esclusivamente morale della *Empfindsamkeit* e l'individuazione di un primo nucleo di valori, capaci di affiancare al dissenso morale una più attiva opposizione, un distanziamento anche politico dallo spazio pubblico-assolutistico. Ter-Nedden invece non sembra rendersi conto che la sua lettura del *Philotas* mostra un inizio di superamento dei fondamenti della *Empfindsamkeit* e dunque i limiti delle sue categorie ermeneutiche basate sul *Sermone della montagna*.

8. Se le categorie di Ter-Nedden, omogenee alla fase della *Empfindsamkeit*, risultano comunque sufficienti per intendere quelle opere lessinghiane che sono tributarie degli ideali del periodo intermedio dell'illuminismo tedesco, sono invece del tutto insufficienti per intendere un'opera come *Emilia Galotti*, che da quegli ideali ha preso le distanze, sottoponendoli ad una critica radicale, corrosiva e articolata in pari misura.

Miss Sara Sampson ed *Emilia Galotti* sono separate da ben 17 anni. Anni decisivi, nei quali Lessing si è lasciato alle spalle il periodo di Gellert per sviluppare una sua originale concezione del mondo e una sua nuova poetica, dando vita così a quella terza fase dell'illuminismo tedesco, che da lui prende nome. Impossibile dunque comprendere *Emilia Ga-*

[23] Sul *secessionismo* cfr. Peter Weber, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels*, Berlin 1976 [23] (1970[2]), ma anche Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe, *Westberliner Projekt*, cit., p. 177, nota 21, e Simonetta Sanna, *Lessings* « Emilia Galotti », cit., nota 37.

lotti a partire dall'ottica della *Sara*, senza problematizzare e storicizzare l'orizzonte storico-filosofico, politico-culturale e assiologico che presuppone.

Miss Sara Sampson (1755) ed *Emilia Galotti* (1772) sono separate dal momento fondamentale rappresentato da *Minna von Barnhelm* (1767). In quest'opera Lessing sostanzia positivamente, affermandolo vittorioso entro lo spazio della commedia, quel nucleo di dissenso anche politico individuato col *Philotas*. Il rifiuto che Minna ed infine anche Tellheim oppongono alla reintegrazione nello spazio della corte, la partenza finale per la campagna, sono espressione paradigmatica di una socialità secessionistica che realizza il distacco insieme *etico* e *politico* dalla corte e che tende a superare l'ambito circoscritto della cerchia degli amici per configurarsi come via verso più vaste associazioni sociali anticortesi, capaci di infrangere l'egemonia politica dell'assolutismo e di spezzare i vincoli di dipendenza feudali. (In tal senso la *Gegenhandlung* Franziska-Werner diviene centrale nella strutturazione del messaggio.) [24]

Di questa dissidenza, caratterizzata ormai da precise valenze politiche — acquisite appunto da *Sara* a *Philotas* a *Minna* — si carica la massima tragedia di Lessing, *Emilia Galotti*. Interpretare ancora *Emilia*, come Ter-Nedden fa, in base alla morale della *Bergpredigt* e leggerne il tragico scioglimento come risultato dell'incapacità dei personaggi di approfittare delle *Verständigungschancen* disseminate lungo l'azione, mi sembra del tutto fuorviante.. Lessing non tende a proporre il dialogo — il compromesso, la mediazione — come alternativa auspicabile da opporre allo scioglimento tragico. Proprio questa è la lezione di *Minna von Barnhelm*. La contro-azione Franziska-Werner tende a suggerire come la mediazione, il compromesso fra personaggi privati e istanze del potere assolutistico comporti l'alternativa anche tragica « d'essere fra dieci anni generalessa, o vedova » e dunque l'impossibilità di determinare autonomamente il proprio destino individuale. Nella sequenza principale in-

[24] V. nota 2 e 23.

vece Minna e Tellheim ricusano proprio quella possibilità di mediazione e di dialogo rappresentata dalla lettera di perdono e reintegrazione inviata dall'*affezionatissimo* re.

Non è la « versäumte rettende Rede » (212) che porta alla catastrofe in *Emilia Galotti*, ma, al contrario di quanto sostiene Ter-Nedden, l'incapacità dei personaggi privati di dare vita ad una più attiva opposizione, di dare contenuti anche politici al loro contrasto esclusivamente morale con il principe. L'alternativa tragica è risultato della loro impossibilità di radicalizzare il distacco dalla corte, non già di superarlo.

Insomma, in *Emilia Galottti* l'intero quadro è in movimento: mentre Lessing guarda ai suoi personaggi borghesi dall'ottica conquistata con la *Minna*, questi agiscono ancora come quelli di *Miss Sara Sampson* (dove però Sir William, diversamente da Odoardo, preferiva essere amato « von einer lasterhaften Tochter, als von keiner », I/1), ed anzi, sono ritornati alle posizioni di rigorismo etico e di inconciliabilità fra morale e politica propri di *Henzi* (che era *waffenlos* di fronte all'arbitrio, giacché riteneva: « verdienen sie den Tod, so hat Gott seinen Blitz », I/2). Per decifrare la dinamica dell'azione e della rappresentazione sono indispensabili, lo sottolineo ancora, sia la storicizzazione delle categorie esegetiche che la problematizzazione dei contenuti delle singole fasi dell'illuminismo tedesco.

9. Nell'interpretazione di *Emilia Galotti* si distinguevano fino ad oggi due filoni: quello che individuava il responsabile della morte di Emilia nel principe e quello che ne cercava le cause nel comportamento passivo di Odoardo [25]. Rispetto ai due filoni tradizionali Ter-Nedden si colloca in una posizione originale: dà torto ad entrambi, preoccupandosi peraltro di 'discolpare' il principe e dimostrare invece le debolezze dell'atteggiamento di Odoardo. Il testo tenderebbe a suggerire con molteplici mezzi la *ge-*

[25] Sulle interpretazioni di *Emilia Galotti* cfr. *Einleitung* e *Nachwort* a Simonetta Sanna, *Lessings* « Emilia Galotti », cit.

heime Verwandschaft fra Odoardo ed il principe, ad indiziare « die moralische Gleichheit zwischen dem Protagonisten und dem Antagonisten » (189, 174). L'errore tragico dei personaggi privati non coinciderebbe inoltre con la *Machtlosigkeit*, bensì con la *Sprachlosigkeit* (237). Odoardo condivide col principe la colpa di non aver cercato di ovviare alla tragedia, di non aver tentato la « Lösung des Konflikts durch Reden » (229) [26].

Ha ragione Ter-Nedden quando, in contrasto con l'interpretazione corrente, afferma per *Emilia Galotti*: « Die fürstliche Gewalt wird hier nicht als despotische Gewalt präsentiert, und die Moral ist nicht bürgerlich » (ivi). Con Ter-Nedden si potrebbe vedere nella tradizionale contrapposizione fra corte e personaggi borghesi, arbitrio politico e moralità privata un esempio « einer stark nivellierenden und rekonventionalisierenden Unterinterpretation » (3), anche se poi il suo stesso discorso sull'*Emilia* resta molto al di sotto della complessa articolazione del conflitto raffigurantovi. Lessing infatti offre dei due campi una rappresentazione assai differenziata: il principe *umano* (il solo aspetto che Ter-Nedden si preoccupa di evidenziare) non modifica la disumanità del sistema, personificata dal suo *alter ego*, il ministro Marinelli; sull'altro versante, la morale borghese si è ormai irrigidita, evidenziando aspetti di tragica disumanità e rendendosi incapace di ogni reale difesa del proprio spazio (e capace soltanto di azioni autodistruttive).

Lo *sprachlicher Grundgestus* a partire dal quale Ter-Nedden interpreta Lessing fa maggiormente torto (come al solito) al personaggio di Orsina. Come più su affermato, Lessing ha invece celato in Orsina — senza dissimularne i lati in ombra e la prospettiva di tragica sconfitta — la propria etica dell'azione. Personaggio non certo assimilabile all'ottica della riconciliazione (della *Bergpredigt*, insomma), Orsina viene letta da Ter-Nedden secondo i parametri con-

[26] Proprio in tal senso — sul piano filologico — Lessing convertirebbe la *römische Bewährungstragödie* su Virginia in una *Irrtumstragödie* attica.

sueti: *verletzte Eigenliebe, Raserei der Rache, Gewalt der Verführung, Furie* (216, 220).

Ter-Nedden riprende acriticamente l'interpretazione corrente che vede in Orsina una nuova attualizzazione della Medea di Euripide (preceduta dalla Marwood che in *Miss Sara Sampson* aveva definito se stessa una « neue Medea », II/7). Poiché il suo principio ermeneutico non gli lascia alternativa, Ter-Nedden ripropone il *cliché* del patto negativo fra Orsina e Odoardo, in quanto la contessa fornirebbe a Odoardo lo strumento (il pugnale) ed il motivo (il destino di favorita del principe) per l'uccisione di Emilia [27]. Dimentica che è Odoardo a rivelarsi incapace di dare alle parole della contessa ed al suo pugnale altro referente che non siano la virtù e la vita di Emilia. Ma basta leggere il testo per comprendere che Orsina lo vuole alleato per ben altra causa. Non Emilia, bensì il principe, la radice del male, si tratta di affrontare. Né si tratta di opporgli, come suggerisce Ter-Nedden, il dialogo pacato, ma di contrastarlo con *mercato* e *pugnale*.

Medea sì, ma veramente una *nuova* Medea. Se la Marwood conservava la caratteristica gelosia della Medea di Euripide, Orsina non insegue vendette private, ma vede la similarità fra il suo destino e quello che attenderebbe Emilia. Il fatto che Orsina voglia risvegliare in Odoardo una furia omicida, basta a Ter-Nedden per assimilare il personaggio al modello della Medea di Euripide, secondo l'ottica tradizionale. Ignorando la dichiarata intenzione della contessa di uccidere non già Emilia, ma il principe, Ter-Nedden cancella l'importante innovazione che Medea-Orsina suppone nei confronti di Medea-Marwood [28]. Alla vendetta privata si sostituisce in Orsina un progetto di azione politica (da estendersi ad un nuovo spazio pubblico, il mercato).

[27] Così si legge anche, per la critica più recente, in Beatrice Wehrli, *Kommunikative Wahrheitsfindung*, cit.

[28] Mentre dell'importante innovazione che la Marwood rappresenta rispetto al modello di Medea parla Ter-Nedden stesso, quando ravvisa nella mancata soluzione del conflitto Sara/Marwood l'origine della finale tragedia.

Quanto ho detto mi sembra confermare la necessità di storicizzare le categorie del discorso critico attorno a Lessing [29]. E, di conseguenza, anche l'importanza di *Minna von Barnhelm* quale testo nodale per decifrare *Emilia Galotti*. L'attivismo trionfante di Minna si è convertito infatti nella solitaria, tragica e (per mancanza di alleati) inconcludente ribellione di Orsina, l'unica in grado di dare un nome al vero colpevole (« Der Prinz ist ein Mörder! », IV/5) e di svelare il retroscena degli eventi: « Ich reime, dächt ich, doch noch ziemlich zusammen, was zusammen gehört » (ivi). Ter-Nedden ignora anche questo quando afferma che la vera interprete dei fatti è Claudia, personaggio altruista che il testo contrapporrebbe allo sfrenato egoismo di Orsina: « die Intrige wird zweimal aufgedeckt, das erste Mal von Claudia bereits am Ende des dritten Akts, die mit aller auch von Orsina nicht überbotenen Kompromißlosigkeit der Anklage und Schärfe der Kritik auf ihre Entdeckung reagiert » (216).

Senonché Claudia si dice intenzionata a riunire attorno a sé « alles, was in dieser einsamen Gegend von Menschen ist » (III/6) per rivelar loro l'accaduto. Orsina però si di-

[29] La lettura dei drammi di Lessing che qui propongo (e che ho esplicato in altri lavori) non intende ovviamente essere *la* decifrazione del loro messaggio. Il contributo che invece vorrei dare all'interpretazione è quello di evidenziare l'esistenza di determinate articolazioni e strutture, su cui poggia la costruzione dei drammi, l'impostazione del conflitto, lo statuto dei personaggi. Mi pare ad esempio innegabile che la sequenza Franziska-Werner di *Minna von Barnhelm* possegga l'andamento di una *Gegenhandlung*, e non già quello di un'azione parallela, oppure che alla soluzione tragica di *Emilia Galotti* concorrano sia i personaggi borghesi, sia il principe. Offro per tali tesi un materiale dimostrativo verificabile, sicché dovrebbe essere agevole rilevarne eventuali incongruenze o mancanze. Se la storia della ricerca è un dialogo riterrei peraltro opportuno che una futura interpretazione dei due drammi riesamini le letture correnti di tali nodi e ne verifichi i presupposti testuali. Per quanto riguarda invece l'interpretazione che presento, essa è da intendersi — alla stregua di qualsiasi altra — come proposta che intendo immettere nel dibattito critico.

chiara decisa a denunciare il principe « auf dem Markte » (IV/5). Per Ter-Nedden si tratta di due affermazioni analoghe. In Lessing implicano, a mio avviso, due concezioni affatto diverse. *Einsame Gegend* rinserra la protesta di Claudia entro lo spazio privato ed evidenzia come neppure l'esperienza estrema della violenza che la colpisce negli affetti più cari, sia in grado di farle oltrepassare la ribellione privata foriera di sconfitta (sconfitta che Odoardo sancirà con l'uccisione della figlia). Orsina contrappone alla sola ribellione privata lo spazio pubblico del mercato. Ciò che separa i due discorsi è la differenza storico-politica e culturale fra *Empfindsamkeit* e *Lessingphase*.

ARCHITEKTUR, SYMBOL UND UTOPIE.
ZUR FUNKTION DES PANTHEON IN W. HEINSES *ARDINGHELLO UND DIE GLÜCKSELIGEN INSELN*

di
ANDREAS STREIBL
Trieste

Vorbemerkung.

Konzentriert man sich bei der Lektüre deutscher Texte aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert auf die dort enthaltenen Architektur-Ekphrasen im allgemeinen und auf die Beschreibungen von Bauwerken der Antike und der italienischen Renaissance im besonderen, so fällt eine gewisse Vertrautheit der Autoren mit den ästhetischen Richtlinien klassischer und neoklassischer Baukunst auf. Dies mag insofern ein wenig verwundern, als in diesem Zeitraum keine offensichtlichen Beziehungen zwischen Literatur und Architektur bzw. deren theoretischer Überlieferung bestanden haben — sieht man von Goethes Beschäftigung während und nach der italienischen Reise mit den *De architectura libri decem* Vitruvs, den *Quattro Libri dell'Architettura* Palladios sowie mit den Schriften Serlios, Vicenzo und Ottavio B. Scamozzis ab [1]

Sich auf Detailfragen (häufig in bezug auf die Säulenordnungen) beschränkende Bemerkungen in den ästhetischen und kulturhistorischen Schriften Winckelmanns, K.

[1] Zu den vorliegenden, aus Platzgründen stark komprimierten Bemerkungen vgl. ausführlicher meine Arbeit: *Zur italienischen Baukunst und Gartenarchitektur in der deutschen Literatur der Goethe-Zeit*, Typoskript, Wien 1987; ebenso: A.S.: Formen der Sehnsucht — Zum Verhältnis von Architektur und Literatur bei Goethe, in: *Innerlichkeit*, Zeitschrift für studentische Forschung 1/1987, Wien/Köln/Graz, 9-18.

Ph. Moritz' und K.W.F. Solgers — um nur einige zu nennen —, einschlägige Handbücher für Italienreisende des 18. Jahrhunderts (allen voran D.J.J. Volkmanns *Historisch-Kritische Nachrichten von Italien*) und persönliche Reiseaufzeichnungen lassen jedoch auf ein verstärktes Interesse für die antike Architektur und die « italienische Bauweise » in deren Tradition schließen.

Der neoklassisch orientierte Traktat Antoine Laugiers: *Essai sur l'Architecture*, den Goethe in seiner Schrift: *Von deutscher Baukunst* (1772) bereits verarbeitet hatte, sowie der ebenfalls unter dem Zeichen der Aufklärung stehende und gegen das Barock gerichtete zeitgenössische Paladianismus in England und Deutschland waren unter anderem sicher auch Wegbereiter dafür, daß italienische Paläste und auf Säulen ruhende Dächer einem bestimmten Bildinventar zugeordnet werden konnten. (Man denke z.B. an das Landhaus der Romana (sic!) in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* oder an den italienischen Palast zu Beginn des Dolores-Romans A.v. Arnims.) Unübersehbar ist daneben auch die eminente Rolle des Mignon-Liedes (ab 1795/96) für die Konstitution einer allegorischen und symbolischen « Bildersprache des Südens » (Requadt) und der (literarischen) Italien-Sehnsucht im deutschen Sprachraum [2]. Die in der zweiten Strophe enthaltene Beschreibung einer italienischen Villa, die erst von H. Meyer als Palladios Villa Rotonda (Vicenza) erkannt wurde [3], war mit Sicherheit von großer Bedeutung für das bereits angesprochene Bildinventar italienischer Architektur.

Das Erlebnis Italien, die an Ort und Stelle gemachten Erfahrungen oder einfach die Sehnsucht nach dem Land — von deutscher Sicht aus — « oltre le Alpi » und deren Ver-

[2] Vgl.dazu die grundlegende Arbeit von P. Requadt: *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn*, Bern/München 1962, sowie neuerdings: M. Beller: *Le metamorfosi di Mignon*, Napoli 1987.

[3] Kennst du das Haus? Zu Goethes Begegnung mit Palladio, in: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart 1963, 225-243.

arbeitung im literarischen Text der Goethe-Zeit waren — und dies gilt es auf den folgenden Seiten sinnfällig zu machen — Ausdruck des kunst-und geistesgeschichtlichen Nachlebens der Antike, jenes Fortwirkens antiker Erlebnisformeln und Gestaltungsformen im kulturellen Bewußtsein des nachantiken Europa, die Aby Warburg im Rahmen seines (allerdings nie ausgeführten) Mnemosyne-Projektes zu untersuchen gedachte [4]. Ich werde mich hier darauf beschränken, diesen Zusammenhang von Kunst-und Literaturgeschichte, im speziellen von *Baukunst* und literarischem Text, anhand von W. Heinses *Ardinghello*, einem der ersten maßgeblichen deutschen Italien-Romane, in der gebotenen Kürze darzulegen.

Während einer Reise von Venedig in die Lombardei, die Ardinghello und den Erzähler des Romans auch in Vicenza haltmachen läßt, bringt jener seine Verehrung für den Vizentinischen Baumeister zur Sprache, um darauf ein Gespräch über die « Metaphysik » der Architektur folgen zu lassen [5]. Die plastische Harmonie des idealen Bauwerks bestehe demnach in dessen mimetischem Verhältnis zu tektonischen Formen in der Natur (Baum, Fels etc.). Daß es dabei weniger um die blinde Nachahmung der Natur als vielmehr darum geht, deren ideale Symmetrie, deren Proportionen und geometrische Harmonie im architektonischen Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen, erhellt die folgende Bemerkung Ardinghellos zur Funktion und Ästhetik der Säule, die übrigens mit den Ansichten Laugiers und Goethes hierzu übereinstimmt [6]:

« Je weniger man von der natürlichen Form abnimmt: desto reiner ihre Schönheit; so übertrifft eine Säule immer einen Pilaster. Das meiste bezieht sich aber auf Zweck und hat mit Nachahmung

[4] Zum Verhältnis von Kunst-und Literaturgeschichte bei Goethe vgl. B. Buschendorf: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der 'Wahlverwandtschaften'*, Frankfurt/Main 1986.

[5] Im folgenden wird unter der Sigle « A » zitiert aus: W. Heinse: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Krit.Stud.-Ausgabe, hrsg.v. M.L. Baeumer, Stuttgart (Reclam) 1978; hier: A 27ff.

[6] Dazu: Streibel, *a.a.O. (Italienische Baukunst)*, 16f.

der Natur wenig zu schaffen. Die Schönheit der Massen muß aus einem glücklichen geheimen Gefühl hervorkommen, das sich an der Harmonie der Teile des Menschen, des Großen in der Natur und überhaupt alles Lebendigen lange geweidet hat, und wieder mit einem solchen Sinn genossen werden ». (A 29f.)

Der Hinweis auf die Proportion der menschlichen Anatomie, die bereits bei Vitruv (Liber tertius, 1/1) mit der geometrischen Struktur des Tempels in Verbindung gebracht wird und in der abendländischen Baukunst bis hin zu Le Corbusier immer wieder eine Rolle gespielt hat, findet sich in einer Nachlaßaufzeichnung Heinses wieder [7]. Auch hier wird die « blinde » Nachahmung zugunsten des autonomen Schöpfungsaktes in den Hintergrund gerückt. Die ideale *Übertragung* vernünftiger und harmonischer Prinzipien, wie sie in der Natur walten, ist das Zeichen für den Einklang des Künstlers mit den universalen Gesetzen der Harmonie, wie es das Credo der Renaissance-Kunst — unter Berufung auf die Vorbildlichkeit der Antike — gewesen ist.

Von eminenter Bedeutung in diesem Zusammenhang war der Gedanke Pythagoras', das Verhältnis von Kosmos und Natur (Makro-/Mikrokosmos) auf der Basis einer mathematisch-geometrischen Ordnung von Zahl und Proportion zu erklären. Dabei entdeckte man die enge Beziehung zwischen Tönen und Zahlen, wodurch die musikalischen Harmonie-Gesetze (der Intervalle innerhalb einer Oktave) mit der ebenfalls auf Pythagoras zurückgehenden Vorstellung einer Sphärenharmonie (vgl. Platon: Politeia 614ff.; Nomoi 653e, sowie Ciceros *Somnium Scipionis*) und den numerischen Gesetzen der Baukunst in eine ideale Verbindung gebracht wurden [8].

[7] « Die Nachahmung scheint gar keinen, oder wenigstens nur einen sehr geringen Anteil an den Schönheiten der Baukunst zu haben. — Die ersten Erfinder haben nur von dem Gebäude des menschlichen Körpers die Regeln abgesondert, nach welchen der Begriff der Festigkeit mit den Schönheiten der äußerlichen Form verbunden werden kann ». Anmerkungen zu Mendelsohns ästhetischen Schriften. Nachlaßheft 17, Bl. 14a-56b; zit.bei: R. Terras: *Wilhelm Heinses Ästhetik*, München 1972, 175.

[8] Dazu umfassend (unter besonderer Berücksichtigung von

Die Quellen für Ardinghellos « klassische » Anschauungen zur Baukunst sind nicht mit Sicherheit nachzuweisen; sehr wahrscheinlich ist die Annahme, daß Heinse bereits während seiner Italien-Reise (1780-1783) mit so zentralen architektonischen Begriffen wie Proportion, Maß, Funktionalität und dem Konzept der Vorbildlichkeit der menschlichen Anatomie an den Bauwerken selbst und in theoretischen Abhandlungen darüber konfrontiert worden war (man denke auch an Leonardos Proportionsschema der menschlichen Gestalt nach Vitruv). Die Aufzeichnungen während der Italien-Reise bzw. die Varianten und Vorarbeiten zum Roman geben keinen befriedigenden Aufschluß darüber.

Am Ende des Romans errichten Ardinghello, Demetri und ihre « Jünger » auf den « glückseligen Inseln », dem utopischen Ort, der Antike, italienische Renaissance und aufgeklärt-naturgeniales Leben vereinigt, der Natur — d.h. den vier das Leben bildenden und bestimmenden Elementen — ein « neues Pantheon »: vier Tempel der Sonne und der Gestirne, der Erde, der Luft und des « Vaters Neptun » (A 368). Diese werden vom realen Pantheon, das auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe des ersten Bandes (1787) abgebildet war, gewissermaßen präfiguriert.

Der « Tempel aller Götter », den Heinse auf seiner Italien-Reise selbst gesehen hatte (er gibt im Roman exakte Maßangaben zu Umfang und Durchmesser), symbolisierte ursprünglich aufgrund seiner zirkulären Baustruktur (im Grund- wie auch im Aufriß) und des Kuppeldaches (nach oben kreisförmig offen), das wiederum die semisphärische Gestalt des Himmelsgewölbes abbildet, die in *einem* heidnischen Gott begründete harmonische Vernunft [9]. Die Symbo-

Albertis « *De re aedificatoria* »): P. v. Naredi-Rainer: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln (3) 1986, 23ff., 157ff. Zur Sphärenharmonie: H. Schavernoch: *Die Harmonie der Sphären, Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seelenstimmung*, Freiburg/München 1981.

[9] Vgl. L. Hautecoeur: *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1954, 167ff.

lik des Kreises wurde von den Kirchenbaumeistern der Renaissance im Zentralbau bewußt übernommen, da ihr paganer Inhalt mit dem einen christlichen Gott versöhnt werden konnte.

Ich meine, daß sich Heinse dieser Tatsache nicht nur bewußt war, sondern am Fortwirken der Antike, ihrer Kunst und ihrer geistigen Inhalte auch in gewissem Sinne « weiterarbeitete », indem er den ehemals heidnischen Tempel — die nunmehr christliche Kirche S. Maria ad Martyres — zum realen und symbolischen Ort des philosophischen Gesprächs zwischen Ardinghello und Demetri machte. Dieses Gespräch stellt bekanntlich das pantheistisch-naturphilosophische Programm der Insel-Kolonie dar. Wir verfügen über keine Belege, aus denen mit Sicherheit geschlossen werden kann, daß Heinse, der sich im Roman nicht nur als Kenner der antiken Philosophie, sondern auch der Kunst der Antike und der Renaissance erweist [10], mit der Kreissymbolik der « Rotunda » vertraut war. Dennoch kann man Parallelen ziehen zwischen der kultisch-symbolischen Geometrie des *Tempels* — und auch der *Kirche* [11] — und seiner symbolischen Funktion im Roman, die dem Bauwerk letztendlich seine antike, zurückblickend als utopisch empfundene Bedeutung restituiert.

Im vierten Buch der *Quattro Libri dell'Architettura* Palladios (übertitelt: *Tempij Antichi, che sono in Roma, et alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d'Italia*) werden Kreis und Viereck als die regelmäßigsten und schönsten Formen angeführt, von denen sich alle geometrischen Figuren ableiten lassen (« ricevono le misure »). Dem Kreis allerdings

[10] Vgl. W. Brecht: *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland*, Berlin 1911.

[11] Als Ort der Bekehrung eines deutschen Protestanten zum katholischen Glauben hat auch L. Tieck in seinem *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* (aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* in Zusammenarbeit mit Wackenroder) das Pantheon gewählt. Zu Tieck wie auch zu den Rom-Kapiteln in Jean Pauls *Titan* s. Streibel, *a.a.O*, 125-141.

gebühre der absolute Vorrang, « perché sola (la forma Ritonda) tra tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte e capace (...) » [12]. Aus der Tatsache, daß in der Antike jene Tempel, die der Sonne und dem Mond (aufgrund ihrer vermeintlichen Kreisbahn um die Erde) sowie der Göttin der Erde, Vesta, gewidmet waren, Kreisform aufwiesen, schließt er deren Eignung auch für christliche Kirchen [13]:

« (...) Essendo essa (die Kreisform) da un solo termine rinchiusa, nel quale non si può ne principio, ne fine trovare, ne l'uno dall'altro distinguere, & havendo le sue parti simili tra di loro, e che tutte partecipano della figura del tutto; e finalmente ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezo; è attissima a dimostrare la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità, & la Giustizia di DIO » (4°/2) [14].

Weiters schreibt der Architekt, auf die Bezeichnung des Tempels als « Pantheon » eingehend:

« Fù questo Tempio chiamato Pantheon, percioché dopo Giove fu consecrato à tutti gli Dei: ò pure (come altri vuole) perché egli è di figura del Mondo, cioè Ritonda, che tanto è la sua altezza dal pavimento fino all'apritura onde egli riceve il lume, quanto è per diametro la sua larghezza da un muro all'altro (...) » (4°/20).

[12] Zitiert wird aus dem photomechanischen Reprint der Erstausgabe der *Quattro Libri dell'Architettura* (In Venetia 1570): Milano, Hoepli, 1980.

[13] Die Kuppel, die im Grundriß ebenfalls einen Kreis bildet, und ebenso den Pronaos finden wir in der von Goethe so verehrten Villa Rotonda Palladios wieder. Diese für die Profan-Architektur ungewöhnlichen Elemente sind durch den Stand des Auftraggebers, des Prälaten Paolo Americo, gerechtfertigt.

[14] R. Wittkower (*Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1962) hat in seiner grundlegenden Arbeit zur Renaissance-Baukunst auf den Einfluß Nikolaus v. Kues' für die Erdeutung des Kreises hingewiesen: Demnach sei Gott über das mathematische Symbol — wenn auch nur approximativ — zu erfassen. Gott, als Kreis vorgestellt, sei das Zentrum des Universums, seiner Bewegungen und zugleich sein Umfang (vgl. Wittkower, 30). Zur näheren Erläuterung dieser Theorien in den Schriften *De docta ignorantia* und *De mathematica perfectione* vgl.: E. Cassirer: *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze 1974, 30 f.

Im zweiten Kapitel hatte er angemerkt:

« A Giove, come patrone dell'Aere, & del Cielo, fecero i Tempij scoperti nel mezo co' portici intorno (...) » (4°/2).

Der kosmisch-astrale Symbol-Charakter des Tempels als Abbild des gestirnten Himmels, des Universums und der Göttergesamtheit wird noch sinnfälliger, wenn man an die ehemals auf dem Gewölbe der Kuppel angebrachten Ornament-Kassetten (Sterne auf blauem Hintergrund) denkt. Die Vermutung, daß es sich bei dem Pantheon um einen Tempel der sieben Planetengottheiten handelt, wird indirekt durch die Beschreibung des Tempels in der utopischen *Città del Sole* Tommaso Campanellas erhärtet, der sich dabei im Detail an der « Rotonda » orientiert zu haben scheint [15]. War das Pantheon, wie Palladio meint, ursprünglich das Bausymbol für Jupiter, den Herrn des Äthers, um später die Kultstätte aller auf der Erde wirkenden Götter zu werden (der Kreis galt auch als das Symbol der Erde, die den Mittelpunkt des Sonnensystems bildete), so vereint der Tempel in der « Sonnenstadt » Himmel und Erde auf Fresken über dem Altar, der von einem von oben kommenden Lichts-

[15] « Il tempio è tondo perfettamente, e non ha muraglia che lo circondi; ma sta situato sopra colonne grosse e belle assai. La cupola grande ha in mezzo uno spiraglio, che pende sopra l'altare, ch'è uno solo nel mezzo del tempio. (...) Sopra l'altare non vi è che un mappamondo assai grande, dove tutto il cielo è dipinto, ed un altro dove è la terra. Poi sul cielo della cupola vi stanno tutte le stelle maggiori del cielo (...). Vi sono sempre accese sette lampade nominate dalli sette planeti ». (T.C.: *La Città del Sole e Scelta d'alcune poesie filosofiche*, Milano 1962, 5f.) Das Priester-Oberhaupt der utopischen Gemeinschaft wird « Sole » genannt und in allen Manuskripten durch einen Kreis mit eingetragenem Mittelpunkt wiedergegeben. Das Ins-Zentrum-Rücken der Sonne mag auf die Entdeckung des heliozentrischen Weltbildes (Kopernikus' *De revolutionibus orbium coelestium* war 1543 erschienen) zurückgehen. Die 27 v. Chr. errichtete « Urform » des Pantheon, das von 118 bis 125 v. Chr. komplett neu errichtet wurde, war ursprünglich wahrscheinlich den Planeten-Gottheiten Mercur, Venus, Jupiter, Mars, Saturn, Sonne und Mond geweiht.

trahl beleuchtet wird. Die Kreisform der beiden Tempel ist das Symbol für die Allmacht des heidnischen und später des christlichen Gottes, des Schöpfers der Harmonie der Sternenbahnen und des irdischen Lebens.

Der philosophische Dialog im vierten Teil des *Ardinghello*, der auf dem Dach des Pantheon stattfindet, geht von der Frage nach der antiken Vorstellung von Gott aus: ob man von einer Göttervielheit oder — unter Berufung auf Anaxagoras — einer einzigen bewegenden, das Universum ordnenden Vernunft (Nous) sprechen könne. Auch bei Heinse, der Campanellas Dialog allerdings nicht kannte, nehmen die Sonne und ihre wesentlichsten « Eigenschaften » — Licht und Feuer — eine zentrale Stellung ein: Demetri, der sich dabei auf Platons « Kratylos » (409) stützt, attribuiert den Gestirnen, und im besonderen der Sonne den « höchsten Verstand »:

« Vielleicht schloß er (Platon) gar noch ferner, daß alles Licht und alles Feuer und alle Wärme auf unserm kleinen Erdboden bloß in die Materie gefahrne Strahlen der Göttlichen und der Gestirne sind, die jene, von nichts gehemmt, durchdringen, regen, richten; woher alles Lebendige denn Bildung, Form und sein Recht hat (...) ». (A 266)

Die Rede Demetris schließt mit dem Satz: « Überhaupt hielten die mehrsten alten Philosophen das Feuer für das Göttlichste in der Natur ». (ebda) Die Dichter (Sophokles, Euripides, Aristophanes und Pindar) hingegen hielten den Äther für das Allumfassende, der in Zeus (Jupiter) verehrt wurde. Diese Gegenüberstellung gipfelt wenig später in der Feststellung, daß « alle lebendige Wesen eine Art von Flamme sein ». (A 269)

M. Dick, der in seinem Aufsatz [16] von Heinses « horror vacui » ausgeht, sieht die Möglichkeit, das Nichts der Materialität der Geschöpfe zu überwinden, in deren Vereinigung mit dem Leben der göttlichen Natur (vgl. Dick, 558). In den

[16] *Wilhelm Heinse*, in: *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und ihr Werk*, hrsg. v. B. v. Wiese, Berlin 1977, 551-576.

vier Elementen liegen die hierfür erforderlichen Fähigkeiten der Bewegung, Freiheit, Erkenntnis und Begierde, wobei das Feuer aufgrund seiner Unruhe und der « allerheftigsten Bewegung » bei Heinse eine Vorrangstellung einnimmt. Das Feuer steht für die Dynamik des dionysischen Empfindens — und damit des Lebens —, das über die Trägheit und Starre des Todes triumphiert (vgl. A 269). Über allen Elementen, so geht aus der Kosmogonie Demetris wiederum hervor (A 270 f.), steht jedoch die Luft, « ohne (die) nichts bestehen kann, was lebt, selbst das Feuer nicht » (A 271); Zeus (Jupiter) ist der Herr des Äthers, « sein erstgeborener Sohn, Licht und Feuer, ist *Apollo*, der Sonnengott » (ebda) [17].

Das Pantheon als ein dem Jupiter, dem Herrn der Götter, geweihter Tempel und zugleich Kultstätte aller Götter konnte im Roman als Bausymbol der von Ardinghello und Demetri vertretenen naturpantheistischen Anschauung [18] dienen, indem Heinse die Götter-Vielfalt des *Pantheon* auf die vier Elemente: Jupiter/Äther, Apollo/Feuer, Neptun/Wasser und Pluto/Erde beschränkte. Auf diese Weise reiht Heinse sich in die Tradition der « synkretisierenden » Verarbeitung antiker Religion und Philosophie in der abendländischen Kunst ein, die ihn zum einen mit der Renaissance, zum anderen mit der deutschen Klassik und Frühromantik (allen voran mit Goethe, Schiller, Novalis und Hölderlin) verbindet.

In bezug auf die « Urkräfte , die vier Elemente, sagt Demetri: « Es wird eine Zeit kommen, (...) wo die Sonne und die Fixsterne ihre erhabnen Posten behaupten werden wie in der Natur und unsere kleine Erde mit den andern Planeten um ihre Lebendigmacherin (die Sonne; sic!) herumrollen wird » (A 271). Damit rückt das Feuer in den Mittelpunkt. Im Nachlaß Heinses ist daher einmal vom Pantheon als einem « Tempel der Sonne » und *nicht* des Äthers die

[17] Vgl. auch idg. * diéu-s = hell Aufleuchtender, Glänzender, Wetterleuchtender.

[18] Dazu umfassend: M.L. Baeumer: *Das Dionysische in den Werken Heinses*, Bonn 1964.

Rede [19]. Die zeitlich auf die Romanhandlung (ca. 1574-1578) abgestimmte Anspielung auf die Entdeckung des heliozentrischen Weltbildes verweist auf die im philosophischen Gespräch ein wenig später aufgegriffene Vorstellung, wonach sich das Weltall und die Natur in einem Wesen vereinigen, das man in der Formel des Hen kai pan zusammenfassen kann: Das Universum ist eine unendliche Menge von Substanzen, deren *Bewegung* (= Leben) das Streben nach Genuß und nach der Vereinigung mit dem « großen Ganzen ist. « Genuß ist Berührung, Ruhe deren möglichste Fülle und Werden eines neuen Ganzen, das wieder nach Berührung trachtet ». Der Schluß daraus ist, daß « *Eins Alles und Alles Eins sei* ». (A 302 f.; Hervorheb. im Text).

Das « unendlich Eine » ist Gott, ist das Grundmaß und — verhältnis, die die harmonische Bewegung alles Seienden *um* und *hin zu* Gott selbst, der bildenden Kraft, bestimmen: « Gott ist der größte Geometer ». (A 305f.) [20]. Die allgemeine Bewegung, welche die Ordnung der Elemente gewährleistet und reguliert, besteht aus selbständigen *kreisförmigen* Bewegungen, die allesamt ihren Mittelpunkt im « Ganzen », in Gott haben (vgl. A 299) und keines Impulses von außen bedürfen:

[19] Zit.bei Brecht, *a.a.O.*, 130.

[20] Hier läßt sich eine verblüffende Übereinstimmung mit der Vorstellung N. v. Kues' festellen, wonach die Bewegung des Kosmos in unendlicher, jedoch nie vollständig zu erreichender Exaktheit jener absolut zirkulären entspricht, die allein von Gott, ihrem Zentrum, ausgeht: « Neque etiam est mundi centrum plus intra terram quam extra. Neque etiam terra ista, neque aliqua sphaera habet centrum, nam cum centrum sit punctum aequidistans circumferentiae et non sit possibile verissimam sphaeram aut circulum esse, quin verior dari possit: manifestum ets non posse dari centrum, quin verius etiam dari possit atque praecisius. Aequidistantia praecisa ad diversa extra Deum reperibilis non est, quia ipse solus est infinita aequalitas (...), ille est centrum terrae et omnium sphaerarum atque omnium quae in mundo sunt, qui est simul omnium circumferentia infinita ». (*De docta ignorantia*, II/11; zit.bei Cassirer, *a.a.O.*, 51).

« In ihr schwebt der Himmel und die Natur. Ihr Leben ist das beste, so wie wir es nur kurze Zeit haben; denn sie bleibt immer dieselbe, welches uns unmöglich ist ». (A 298) [21].

Die geometrische Harmonie des Kreises, die Anfang und Ende in sich vereint (vgl. auch Palladio, weiter oben) und die Idee der Bewegung im Heinseschen Sinne versinnbildlicht, ist auch für den Menschen ein anzustrebendes Ziel — Heinse glaubte an die Metempsychose —, indem er auf diese Weise am ewigen « Spiel von Werden und Auflösen » teilhat. Wissend um den Zusammenhang von Ton, Zahl und geometrischer Form, kann Demetri behaupten:

« Pythagoras hatte recht: die Welt ist eine Musik! Wo die Gewalt der Konsonanzen und Dissonanzen am verflochtesten ist, da ist ihr höchstes Leben; und der Trost aller Unglücklichen muß sein, daß keine Dissonanz in der Natur kann liegenbleiben ».

Damit ist der « Logos » im scheinbaren Chaos des Seins, das Zentrum der ewigen Bewegung angesprochen: es liegt in der *einen*, allumfassenden und Dissonanzen auflösenden Harmonie, deren architektonisches Symbol das Pantheon, der Tempel des *Einen* Gottes und zugleich aller Götter ist:

[21] Vgl.dazu auch die Vorstellung von der Erschaffung des Lebens und der Weltseele in Platons « Timaios »: « Dem Lebenden aber, das bestimmt war, alles Lebende in sich zu fassen, dürfte wohl die Gestalt angemessen sein, welche alle irgend vorhandenen Gestalten in sich schließt; darum verlieh er (der transzendente Gott und Demiurg) ihm die kugelige, vom Mittelpunkt nach allen Endpunkten gleich abstehende kreisförmige Gestalt, die vollkommenste und sich selbst ähnlichste aller Gestalten, indem er das Gleichartige für unendlich schöner ansah als das Ungleichartige ». (33b; Nummerierung nach Stephanus) Und weiter: Indem er aber seiner Mitte die Seele einpflanzte, ließ er diese das Ganze durchdringen und auch noch von außen her den Körper umgeben und bildete den einen, alleinigen und einzigen Himmel, einen im Kreise sich drehenden Kreis, vermögend, durch eigene Kraft sich selbst zu befruchten, und keines andern bedürftig, sondern sich selbst zu Genüge bekannt und befreundet; so erzeugte er ihn als einen durch dies alles seligen Gott ». (34a/b).

« Überall ist der Tempel schön und harmonisch, man mag sich hinwenden, wo man will; überall wie die Welt in ihren Kreisen von Sonn und Mond und Sternen. Endlich scheint alles lebendig zu werden und die Kuppel sich zu bewegen, wenn man an dem reinen süßen Lichte des Himmels oben durch die weite Öffnung sich eine Zeitlang weidet ». (A 275)

Der in die architektonische Form umgesetzte Kreis, der bei Platon die kosmische Bewegung der Weltseele und in der Renaissance den christlichen Gott symbolisiert, steht in Heinses synkretistischer Naturphilosophie, die er mit der amoralisch-elitären Haltung cinquecentesker Prägung auf-lädt und als sinnliche und ästhetische Utopie entwirft, als deren Bausymbol. Die Architektur als kultischer Ort symbolisiert auf den « glückseligen Inseln » (Paros und Naxos) das Ideal der utopischen Gemeinschaft: die Einheit und zugleich Vielheit der Bewegung, die *Leben* bedeutet.

Dem « Tempel aller Götter », der unter Papst Bonifaz IV in eine christliche Kirche « umgeweiht » worden war, wird mit dem euphorischen Gedanken an eine pantheistisch-sinnenerfüllte Existenz sein paganer Charakter restituiert. Ardinghello (ardere!) übernimmt in einem der vier Tempel die Funktion eines Priesters der Sonne und der Gestirne. Diese vier Tempel bilden das « neue Pantheon », der Formel des Hen kai pan eingedenk.

GODWIS « HEILIGE STUNDEN »

BRENTANOS GEDICHT *SPRICH AUS DER FERNE* IM KONTEXT DES *GODWI* ROMANS

di
STEFAN NIENHAUS
Neapel

Der Gedichttext: [1]:

I Sprich aus der Ferne
Heimliche Welt,
Die sich so gerne
Zu mir gesellt!

II Wenn das Abendrot niedergesunken,
Keine freudige Farbe mehr spricht,
Und die Kränze stilleuchtender Funken
Die Nacht um die schattigte Stirne flicht:

III Wehet der Sterne
Heiliger Sinn
Leis' durch die Ferne
Bis zu mir hin.

IV Wenn des Mondes still lindernde Thränen
Lösen der Nächte verborgenes Weh;
Dann wehet Friede. In goldenen Kähnen
Schiffen die Geister im himmlichen See.

---

[1] Der Text wurde der « Frankfurter Brentano Ausgabe » (fortan: FBA) entnommen: Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausg. Veranst. vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. v. J. Behrens, W. Frühwald und D. Lüders, Bd 16, Prosa I: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*. Hrsg. v. Werner Bellmann, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978, S. 184f.

Zitate geben fortan römische Ziffern für die Strophe, arabische für den Vers.

V Glänzender Lieder
klingender Lauf
Ringelt sich nieder
Wallet hinauf.

VI Wenn der Mitternacht heiliges Grauen
Bang durch die dunklen Wälder hinschleicht,
Und die Büsche gar wundersam schauen,
Alles sich finster tiefsinnig bezeugt:

VII Wandelt im Dunkeln
Freundliches Spiel,
Still Lichter funkeln
Schimmerndes Ziel.

VIII Alles ist freundlich wohlwollend verbunden,
Bietet sich tröstend und traurend die Hand,
Sind durch die Nächte die Lichter gewunden,
Alles ist ewig im Innern verwandt.

IX Sprich aus der Ferne
Heimliche Welt,
Die sich so gerne
Zu mir gesellt!

Das Gedicht *Sprich aus der Ferne* gehört — im Gegensatz zum Roman *Godwi*, welchem es entnommen ist — sicherlich zu den bekanntesten Werken Clemens Brentanos. Nahezu alle Anthologien romantischer Literatur drucken es ab, meist leider ohne jeden Hinweis darauf, daß es von seinem Autor nur als Bestandteil des Romans publiziert worden ist [2], und keine von Brentano autorisierte Veröffentlichung als aus dem Erzähltext herausgelöstes Gedicht existiert. Fehler und Mißverständnisse der den Kontext nicht beachtenden Interpretationen wurden in der Münchner Dissertation von U. Matthias mit überzeugender Prägnanz aufgezeigt [3], und jede weitere Lektüre wird von nun

[2] Als Beispiel mag die weit verbreitete Literaturanthologie des Reclam-Verlages gelten (*Deutsche Literatur* Bd 9: Romantik II, hrsg. v. H.-J. Schmitt, Stuttgart 1974, S. 234f.).

[3] Ursula Matthias, *Kontextprobleme der Lyrik Clemens Brentanos. Eine Studie über die Verseinlagen im « Godwi »*. Frankfurt, Bern 1982.

an ihren richtunggebenden Untersuchungsergebnissen zu folgen haben. In ihrer Arbeit setzt sich die Verfasserin immer wieder mit der bekannten Interpretation W. Killys [4] zu Brentanos Lyrik auseinander, die schon so oft Gegenstand kritischer Stellungnahmen geworden ist [5], daß man die Geschichte fachwissenschaftlicher Lektüre von « Sprich aus der Ferne » zugleich als eine der Kritik an dieser Lesart des Gedichts betrachten könnte.

Alle diejenigen, die Killys oder auch die mit ihr vergleichbare Interpretation R. Alewyns von *Der Spinnerin Lied* zu Recht kritisieren, folgen dann jedoch — mit Ausnahme einiger Bemerkungen in H. Henels Aufsatz [6] — leider auch den bei beiden Interpreten häufig zu findenden Hinweisen zu einem zentralen Aspekt der Lyrik Brentanos nicht mehr: Sowohl Killy als auch Alewyn werden nicht müde, immer wieder zu betonen, daß es bei diesen Gedich-

[4] Unter dem Novalis entlehnten Titel « Gemütserregungskunst » macht die Interpretation von *Sprich aus der Ferne* den Kern von Killys Brentano-Kapitel seines wirkungsreichen Buches *Wandlungen des lyrischen Bildes* (5. erw. Aufl., Göttingen 1967, S. 53-72) aus.

[5] Vgl. außer U. Matthias, *a.a.O.*, Detlev Lüders, *Clemens Brentano*: « Alles ist ewig im Innern verwandt ». *Die Dichtung verändert das Weltverständnis*, in: *Clemens Brentano, Beiträge des Kolloquiums im FDH*, hrsg. v. D. Lüders, Tübingen 1980, S. 143-146; Heinrich Henel, *Brentanos Gedicht* « Sprich aus der Ferne ». Dazu etwas über Keats und Baudelaire, in: *Goethezeit*, hrsg. v. G. Hoffmeister, Bern 1981, S. 318ff. Man ist fast erstaunt darüber, daß W. Kindt und S.J. Schmidt in ihren 1976 herausgegebenen *Interpretationsanalysen* nicht Killys Aufsatz sondern den — jedoch gleichfalls « prominenten » — von Richard Alewyn zu *Der Spinnerin Nachtlied* nach seinen « Argumentationsstrukturen » befragen lassen. Vgl.: *Interpretationsanalysen. Argumentationsstrukturen in literaturwissenschaftlichen Interpretationen*. Hrsg. v. W. Kindt und S.J. Schmidt, München 1976, S. 16-39. Richard Alewyn, *Clemens Brentano: « Der Spinnerin Lied »*, in: *Interpretationen: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn*. Hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M. 1965, S. 155-158.

[6] Vgl. H. Henel, *a.a.O.* (Anm. 5), S. 318.

ten vor allem auf den « Klang » ankomme, oder genauer — wie sich Killy einmal ausdrückt — auf die harmonische Vereinigung von Kontradiktorischem durch die « bezaubernde Musikalität der Sprache » [7]. Während Alewyn dieses « Wunder an Wohllaut » [8] genauer anhand des Vokalismus der Reimpaare erläutert, bleibt bei Killy die Klanganalyse unausgeführt, obwohl diese Qualität doch stets im Zentrum seiner Betrachtungen steht. Dieses « Sprachgefühl » der älteren Forschung soll hier ernstgenommen werden, die Untersuchung dieses « Spiels der Vokale und Konsonanten », oder, moderner gesagt, der phonologischen Textebene, die Frage nach ihrer Semantik und ihrem Zusammenspiel mit der eigentlichen semantischen Strukturebene, wie sie sich unter Berücksichtigung der Kontexteinbettung des Gedichttextes lesen läßt, gehört deshalb zu den Kernpunkten meiner erneuten Lektüre von *Sprich aus der Ferne*.

Der Textstatus dieser neun Strophen ist leicht von dem der anderen Versgruppen in ihrem Umfeld zu unterscheiden.

Der Dialog zwischen Otilie und Godwi ist durchweg in Versen geschrieben, vor *Sprich aus der Ferne* findet sich ein Wechselgesang Tiliens mit Eusebio: « Frei, frei / Von Trauer sey / Des Knaben Herz » und ein spottendes Lied Eusebios: « Mild, mild / Von Liebe schwillt / Des Mannes Brust » [9]. Diese Verse sind jedoch eng kontextgebunden (die Gesänge werden als Stegreifgedichte für die jeweilige Erzählsituation ausgegeben) und werden — obwohl typographisch gleichermaßen wie die übrigen Gedichttexte herausgehoben — stärker als Teil des Erzähltextes wahrgenommen. Für Bild und Funktion der Figur Otilie und für die Relation Otilie/Godwi im Roman ist die Versschreibung si-

[7] W. Killy, *a.a.O.* (Anm. 4), S. 54. Auch Walter Hinck betont in seiner exemplarischen Interpretation von Brentanos *Auf dem Rhein* (in: *Gedichte und Interpretationen*, Bd 3: *Klassik und Romantik*, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 219-226) die « Vorherrschaft des Klanglichen » (a.a.O., S. 221).

[8] R. Alewyn, *a.a.O.* (Anm. 5), S. 155f.

[9] FBA S. 148ff., 154-161, 166-174, 180ff.

gnifikant, eine sie vom Prosakontext isolierende Interpretation ergäbe keinen — oder einen höchst unbedeutenden — Sinn.

Anders ist es im Falle von *Sprich aus der Ferne*, welches auch bei einer Lektüre, die den Prosakontext nicht beachtet, eine Textkohärenz zeigt, die ausreichend bedeutungskonstitutiv wirkt. Tatsächlich läßt sich der Text auch ohne Kenntnis des *Godwi*-Romans — und dies ist ja leider sein normales Leseschicksal — verstehen, aber man wird ihn so zum Teil miß-verstehen. Vor allem zwei wichtige Kontextvorgaben sind unbedingt zu berücksichtigen: Erstens bestimmt die Rolle der Sängerinfigur die Aufnahme des von ihr gesungenen Liedes mit. Otilie wird im Dialog mit dem innerlich zerrissenen Godwi deutlich als Bild des « zarten, einfachen Leben/s/ » [10] im Einklang mit der Natur dargestellt. Dieses Harmoniekonzept wird genauer durch seine « antigesellschaftliche » Intention definiert und in seiner Exklusivität gezeigt:

> « Nur wenige sind so von der Natur in tiefen Schöpfungsstunden so geprägt, und hast du Zeit, noch mehr als Mensch zu seyn, füllt dir des Lebens Ernst nicht alle Thätigkeit, bist du ein Bürger? o so fliehe schnell! » [11]

Der im Bild der Figur Otilie gegebene Harmonieentwurf ist bis zu den Passagen, in denen das Lied gesungen wird, ungebrochen, wird im gesamten ersten Band des *Godwi* nicht in Frage gestellt und ist somit als tragendes Element des kontextuellen Rezeptionshintergrunds für *Sprich aus der Ferne* festzuhalten.

Zweitens ist zu bedenken, daß auch das Partikularverständnis einzelner Lexeme durch den Erzählkontext neu und anders definiert werden kann. Derjenige, der nur den Gedichttext kennt, wird den Vers « Still Lichter funkeln » nur als Metapher für 'Leuchten der Sterne' denotieren, denn die übrigen Verse enthalten keinen Anlaß zu einem anderen

[10] FBA S. 177.

[11] FBA S. 143.

Verständnis. In Wahrheit wird hier im Gedicht jedoch aus dem Romankontext zitiert, wie überhaupt alle Versanfänge der siebten Strophe sich als eine lyrische Montage von zuvor schon in der Rede Otiliens Enthaltenem herausstellen:

Von den *stillen Lichtern* schweige,	VII, 3 Still Lichter funkeln
/ ... /. Sehr selten Ist's, daß sich eines zeigt; /.../ sie *schimmern*	VII, 4 Schimmerndes Ziel
Wie Winke meines Schutzgeist's in der Nacht, Und *wandeln* ferne in der Gegenwart,	VII, 1 Wandelt im Dunkeln
Wie kühnere Minuten meiner Zukunft vor mir. Eusebion lieben sie, er sprach schon oft Mit ihnen, und sie tanzen *freundlich* um ihn [12].	VII, 2 Freundliches Spiel

Der Erzählkontext zeigt, daß die « stillen Lichter » von Otilie als Irrlichter verstanden werden, was Godwi zunächst als bloßen « Aberglaube » [13] zurückweist. Diese sich aus der Figurenkonstellation Godwi/Otilie ergebende Spannung im Bezug auf Denotierungsangebote für bestimmte Wörter, die auch im Gedicht Verwendung finden, gehört gleichfalls wie die Rollenprägung zu den zweifellos zu berücksichtigenden Bedingungen des Erwartungshorizonts für die Rezeption von *Sprich aus der Ferne* [14].

[12] FBA S. 182.
[13] FBA S. 182.
[14] Henel argumentiert tautologisch, wenn er behauptet: « Es [=*Sprich aus der Ferne*] ist kein Rollenlied, denn es faßt das Gespräch zusammen und gehört somit beiden Gesprächspartnern an. » (*a.a.O.*, s. Anm. 5, S. 316) Dies hätte eine Interpretation erst aufzuweisen; die Tatsache, daß das Gedicht am Ende des Gesprächs steht, macht es noch nicht zu dessen Zusammenfassung. Auch Henels Begründung für seine im wesentlichen den Kontext nicht beachtende Interpretation des Gedichts, es sei « seiner Gestalt nach kein Lied », also sei die Tatsache, daß es im Roman gesungen werde, zu vernachlässigen, ist fragwürdig.

Das als Harmonieentwurf bezeichnete Vorverständnis für eine Äußerung der Figur Otilie wird unmittelbar aktualisiert durch die Bedingungen von Metrik, Rhythmus und phonologischer Ebene des Gedichts. Die Regelmäßigkeit der Gliederung in fünf Kurzstrophen (wobei Strophe neun die erste unverändert wiederholt) und vier Langstrophen mit jeweils identischer Silbenzahl ergibt eine rein symmetrische Ordnung, mit der fünften Strophe als Achsenzentrum des Gedichts. Auch der durch das Sich-Ablösen von zwei- und vierhebigen Versgruppen sich ergebende Rhythmus ist einheitlich in seinem ständigen Wechsel. Die Kurzstrophen, vor allem aber I und IX durch ihr zusätzlich noch imperativisches Sprechen, erhalten durch ihre Zweihebigkeit einen fast beschwörenden Charakter (während die Langstrophen mehr erzählend erscheinen). Dies wird bestätigt im Erzählkontext durch den unmittelbaren Eindruck, den Otiliens Gesang auf den Zuhörer Godwi macht; nach dem Verklingen der letzten Strophe schließt der Tagebuchschreiber an: « So sang Tilie durch die Büsche, als bete sie » [15].

Dem insgesamt symmetrischen Ordnungsprinzip entspricht nicht nur das einfache Kreuzreimschema, sondern vor allem die große Zahl phonologischer Wiederholungen. Auffällig ist besonders das hohe Maß an Rekurrenz des Vokals /i/, der fast ein Drittel der betonten Vokale ausmacht. Seine Verteilung ist dabei teils spiegelbildlich, für die Rahmenstrophen I,II und VIII,IX (2:4:4:2), teils reziprok, für die inneren Strophen III,IV und VI,VII (3:4:3:4). Die fünfte Strophe erweist sich auch in diesem phonologischen Teilsystem als Achsenzentrum (mit der am häufigsten vertretenen Quantität von vier betonten /i/ — Vokalen) der symmetrischen Ordnung.

Henel weist auf die Einheitlichkeit durch die « das ganze Gedicht beherrschende f-Alliteration » hin: « Ferne, freudige Farbe, Funken, Ferne, Friede (Schiffen, Lauf, hinauf), finster (tiefsinnig), freundlich — und dann nochmals: funkeln, freundlich und Ferne » [16]. Hier gelingt insgesamt

[15] FBA S. 185.
[16] H. Henel, *a.a.O.* (Anm. 5), S. 318.

eine erstaunliche Lautmalerei, die Phoneme tragen zur Semantik des Gedichts bei, die angeführte harmonisch-symmetrische Verteilung des Hauptvokals, die /f/-Alliteration, eine Unzahl weiterer Assonanzen und Binnenreime, dazu noch die starke Präsenz von Diphtongen als Verbindung zweier verschiedener Vokalqualitäten [17], alle auffälligen phonologischen Phänomene dieses Gedichts lesen sich zusammengenommen als bestätigende Antwort auf die Verständnisvorgabe des Erzählkontextes, indem sie sich zum harmonischen Klang vereinigen.

Dennoch geht die Bedeutung des Gedichts nicht in jenem Harmoniekonzept auf, auch wenn dies mit einer Reduzierung seines Gehalts auf den Vers « Alles ist ewig im Innern verwandt » oft so verstanden wurde. Schon der Eingang der ersten Strophe, der eine Aufforderung, eher noch eine Bitte um Kommunikation — die also nicht ist, sondern erst hergestellt werden muß — mit jener fernen, nicht offen sich zeigenden Welt enthält, will nicht ganz in dieses Bild passen. Aufschluß über Beschaffenheit der « heimlichen Welt » gibt die immanente Aktualisierung des Doppelsinns von « heimlich » in den anderen Versen der Strophe: verborgen, « aus der Ferne » und vertraut, « so gerne/Zu mir gesellt ».

In den mit « Wenn » eingeleiteten Langstrophen (II, IV, VI) werden die Bedingungen für das Sich-Zeigen der « heimlichen Welt » genannt. Inversion und Abweichung vom metrischen Schema (nur in II, 4 findet sich ein Auftakt) stellen « Nacht » in II, 4 besonders heraus als Festlegung der für das ganze Gedicht gültigen zeitlichen Situation. In allen vier Langstrophen rekurriert « Nacht », jedoch im Numerus und in der sechsten Strophe zu « Mitternacht » variiert: ein Hinweis auf die der symmetrischen Ordnung dynamisch entgegengesetzte zeitliche Progression, die eine Abwandlung der Situation für das Erscheinen der Lichter

[17] Von den insgesamt 285 Vokalen des Gedichts sind es nur 21; betrachtet man jedoch nur die betonten Phoneme, so machen die Diphtonge immerhin ein Fünftel (19) von 104 verbleibenden Vokalen aus.

als Zeichen der « heimlichen Welt » bedeutet. Am Anfang dieser Entwicklung steht in der zweiten Strophe der Einbruch der Nacht als Ende des Erlebens der Farbenwelt des Tages und damit als Begründung und Voraussetzung der Bitte um ein Scheinen des nicht « freudigen », farblosen Lichts aus der Ferne. Diese neue und so andersartige Kommunikation ist dem lyrischen Subjekt vertraut, die « heimliche Welt » begibt sich zu ihm (« gesellt ») als einem Freund, die Sterne werden zum Schmuck der zur Frau personifizierten « Nacht ». Der Erzählkontext gibt nicht nur durch das gesellschaftsferne Leben der Sängerin Otilie zu verstehen, daß die bekannte, allen Sichtbare « erkannte » Welt des Tages nicht neutral, in der Freude der Farbenwelt aufgehend bewertet wird: Es ist auch deutlicher von der « falschen Welt » [18] Godwis die Rede, in welcher alles erklärt werden muß, alles « hell » werden soll, da die Einheit von « Licht und Schatten » nicht ertragen werden kann, weil, wie Otilie Godwi abkanzelt: « Dunkelheit schon in dir selbst regiert ». Die « heimliche Welt » dagegen gehört zu einer nicht rationalen Welt des Glaubens, polemisch der erkannten und nicht mehr geheimnisvollen Tagwelt entgegengesetzt. Diese scheint « demokratischer » als allgemein zugängliche Ratio, grenzt aber das Nichtverständliche aus, jene ist exklusiv, indem sie den Ungläubigen verborgen bleibt, jedoch ist sie offen für alle Bereiche der Erfahrung, denn: « Natürlich ist alles » [19] für den, der die Welt nicht — wie Godwi — zu erklären sucht, sondern — wie Otilie — als Zeichen nach ihrer Bedeutung befragt. Das ängstliche Fragen nach der Identität von Wirklichkeit und Symbol muß erst überwunden werden, ehe die « heimliche Welt » sprechen kann.

Die « Still Lichter » als Irrlichter sind nur ein Teil von ihr und nicht der erste im Gedicht erwähnte: III schildert die geglückte Kommunikation, der « Heilige Sinn » der « Sterne » wird empfangen. Dabei ist « Ferne » nicht mehr

[18] FBA S. 182.
[19] FBA S. 182.

Herkunftsort, sondern Kanal der Nachricht. Das Subjekt wird nun unwichtiger und tritt in den Hintergrund (« zu » ist in I, 4 Hebung, « zu mir » in III, 4 Senkung); bis auf die letzte Strophe findet sich kein Personalpronomen mehr, das Ich empfängt nur, das Vernehmen dieses « leisen Wehens » gelingt nur der nicht urteilenden Rezeption.

Dem in der vierten Strophe zum Leuchten der Sterne hinzukommenden Licht des Mondes wird über den « Sinn » hinaus eine Wirkung zugeschrieben: « lösen » ist hier jedoch mehr im Sinne von « Freisetzen » zu verstehen, Tränen zeigen den Schmerz offen für jedermann (« Tränen » bezieht sich zwar auf « Mondes » ist jedoch — wie Henel bemerkt [20] — auch in seinem syntaktischen Parallelismus mit « Weh » zu betrachten). Das bisher im Dunkel der Nacht « verborgene Weh » wird durch das Licht des Mondes entdeckt. Die Conclusio des Nebensatzes der ersten beiden Verse wird noch innerhalb der Langzeilenstrophe geliefert (in IV, 3 mit darauffolgender Zäsur): « Dann wehet Friede ». Dabei fehlt hier am Schluß von IV auch der überleitende Doppelpunkt und V wird wie I und IX syntaktisch und auch von der thematischen Progression der anderen Strophen isoliert, hier ist keine wenn-dann Verknüpfung möglich. « Friede » ist das Zielwort der ersten vier Strophen, die Identität des Prädikats « wehet » (III, 1 und IV, 3) läßt hierin zugleich das Denotat für den « heiligen Sinn » der Sterne lesen. « Wehet » heißt hier nicht: « herrscht », sondern « es ist ein Hauch von », denn es ist auch von « wehet... leis » und « still lindernd », nicht: « errettend » die Rede. Dieser Friede steht dem Unfrieden des Tages, wie dem Ununterschiedenen der Nacht gleichermaßen entgegen; er ist zwar nur in der tagabgewandten Nacht möglich, doch nur im das Dunkle durchbrechenden Leuchten der Sterne und des Mondes als Zeichen fernen Heils.

Dieser Friede ist nichts Irdisches, die Sterne geben das Abbild der Verstorbenen [21], die an ihm erst teilhaben. Er ist

[20] Vgl. H. Henel, *a.a.O.* (Anm. 5), S. 315.

[21] Zu « Geister » und « Schiffer » als Metapher für die Toten vgl. H. Henel, *a.a.O.* (Anm. 5), S. 316.

ein Fest (« golden/./« ist die einzige Farbnennung des Gedichts) und « glänzende/./ ». Lieder künden von ihm. Das Bild des neuen, festlichen Sinns gipfelt in der Synästhesie der zentralen, fünften Strophe, die im Gesang das Dichten selbst zum Thema macht und dazu auch auf das rhythmische Auf-und-Ab des Liedes verweist. Otiliens Singen wird hier als nicht hergestellter, sondern quasi natürlicher Vorgang dargestellt, ihrem Bild als noch in Natureinheit lebende Figur entsprechend. Das Gedicht scheint in V einen Endpunkt erreicht zu haben, und doch war bisher von den « Still Lichtern », dem Hauptgegenstand des Gesprächs zwischen Godwi und Tilie noch gar nicht die Rede. Die sechste Strophe macht jedoch deutlich, daß alle voraufgegangenen Verse als Vorbereitung für die Erwähnung der « Still Lichter » in der vorletzten Strophe verstanden werden können. Die Zeitprogression wird nun mit « Mitternacht » zu ihrem Höhe- und Endpunkt geführt, das « Grauen » dieser äußersten Tagferne enthält dabei als « heiliges » noch eine Übertragung der zuvor dem Licht der Sterne zugeschriebenen Qualität. Zu diesem Dunkel der Nacht stehen die « Still Lichter » in deutlicher Opposition: « bang » wird « freundlich », « hinschleichen » « wandeln » gegenübergestellt. Doch sind auch die « Still Lichter » als « Ziel » nur « schimmernd », undeutlich zu erkennen. Die Irrlichter als Zeichen der « heimlichen Welt » sind etwas Seltenes und die Klarheit der taghellen Verstandeserkenntnis ist bei ihnen undenkbar. Dennoch sind sie die Bedigung für die in der achten Strophe gezeichnete allesumfassende Harmonie mit VIII, 4 als prägnanter Formel für die wesentliche Identität alles Seienden. Doch diese kann nicht als unversehrte aufgefaßt werden: « tröstend und traurend » bietet sich alles die Hand, die Versöhnung lindert, aber löscht den Schmerz nicht aus. Und sie bleibt zudem Postulat: dies macht die Wiederholung der ersten Strophe als Schlußstrophe deutlich. Wenn « Licht und Schatten /.../ bange streiten » [22], wird Ferne momenthaft

[22] FBA S. 186.

vertraut, ergibt sich für einen Augenblick die Durchmischung des Gegensätzlichen. Diese im Gedicht gelingende poetische Vermittlung des Nicht-Identischen — ohne dessen Negation zu fordern — wird zum Trost für die Trauer über die äußere Fremdheit als Normalfall.

Der identitätssuchende Godwi der Erzählung dagegen sieht sich zum Unglücklichsein verdammt, denn: « Nur der Mensch kann glücklich und ruhig werden, der Etwas ansehen kann, und der nicht den Drang in sich hat, daß ihm alle Ferne Nähe sey » [23].

Das Ergebnis der Gedichtinterpretation enthält keinerlei Hinweis auf einen Bruch mit dem Erzählkontext, im Gegenteil scheint sich in « Sprich aus der Ferne » die Vollendung und Klärung der Deskription Otilies zu ergeben. Das Gedicht als gesteigertes Bild für das schon im Prosakontext Dargestellte, als Kristallisationspunkt und einzig adäquater Ausdruck der Stimmung der jeweiligen Sprecherfigur ist ein bekanntes Funktionselement des romantischen Romans [24]. Als poetische Selbstreflexion über das literarische Verfahren dieser Gattungsmischung finden sich im fünf Jahre vor *Godwi* erschienenen zweiten Band von Tiecks *William Lovell* folgende Sätze des alten Lovell an seinen Sohn William:

O könnt ich den raschen Jüngling, könnt' ich Dich lieber Sohn nur einen Blick so in die Welt und ihren durcheinander gezogenen

[23] FBA S. 177.

[24] Vgl. Paul Neuberger, *Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik*, Leipzig 1924 (Palaestra 145), Repr. 1967. Ludwig Tieck z.B. ist sich sehr wohl bewußt, daß das Herauslösen aus ihrem Erzählkontext einigen seiner Gedichte nur schaden kann; er schreibt im Vorwort zum dritten Teil seiner *Gedichte* (1823): « Als ich dem Ansuchen vieler Freunde nachgab, mit meinen Gedichten zugleich solche in einer besonderen Sammlung bekannt zu machen, welche Teile in Romanen oder Schauspielen bilden, so wußte ich selbst recht gut, daß die meisten der letzteren, außer dem Zusammenhange der Erzählung oder der Dramen, immer etwas einbüßen müssen, sei es nun an Verständlichkeit, oder Bedeutung » (*Dichter über ihre Dichtungen*, Bd9,1: *Ludwig Tieck*, hrsg. v. Uwe Scheikert, München 1971, S. 298.).

verwirrten Wirbel hineinwerfen lassen, wie ich jetzt alles sehe. Der Künstler wirft oft eine wunderbare Erleuchtung in unsere Seele, indem er längst bekannte und oft gesehene Gegenstände in seinem Gemälde so ordnet und zusammenstellt, ein eigenes Kolorit und seltsame Zufälligkeiten hinzufügt, daß seine Darstellung eine neue und wundersame Bedeutung erhält. Aber für meine Gefühle und Ideen hat die gewöhnliche Sprache, das fühl' ich, gar keine Worte, ich müßte eine Art von Gedicht schreiben, um Dich etwas näher in meine Atmosphäre zu ziehn » [25].

William nimmt dieses Vermächtnis seines Vaters zwar « mit Andacht » [26] zur Kenntnis, läßt sich aber sonst nicht weiter beeindrucken oder gar vom unheilvollen Weg seiner Schwärmerei abhalten. Vater Lovell konnte die richtigen Worte, um seinen Sohn zu erreichen, nicht finden, vor allem ist es ihm nicht gelungen, die « gewöhnliche Sprache » in einem Gedicht zu überwinden — was fast allen anderen Briefschreibern dieses frühen Tieck-Romans keine Schwierigkeiten bereitet. Vor allem William selbst nicht, der es bei keinem lebensentscheidenden Moment versäumt, das dazu passende Lied zu dichten, und den noch in seiner letzten Daseinsphase, seiner weitesten Entfernung vom empfindsamen Ursprung eine « Phantasie » aus seinen Jugendtagen « innig gerührt » [27] an die längstvergessene Harmonie seines englischen Landlebens gemahnen kann [28].

Bei einem Protagonisten vom Schlage William Lovells als fiktiver Verfasser wird noch klarer, wie notwendig es ist, sich eine derartige Figurendeskription als Erzählkontext zu vergegenwärtigen. Sie ist nur ein Faktor des Kontextes, der je nach Charakter und Situation der als Autor eines

[25] Ludwig Tieck, *William Lovell*, hrsg. v. W. Münz, Stuttgart 1986, S. 305.

[26] L. Tieck, *a.a.O.* (Anm. 23), S. 312.

[27] L. Tieck, *a.a.O.* (Anm. 23), S. 553.

[28] Diese Blätter und Lovells Reaktion darauf nehmen somit — schon vor seiner letzten Begegnung mit Andrea und noch vor der Annahme des freundlichen Angebots des so blitzschnell geläuterten Rosa, mit ihm gemeinsam sich aufs Land zurückzuziehen — seine melancholische Rückkehr zum empfindsamen Anfang vorweg.

Liedes ausgegebenen Figur, die Bedeutung des Gedichts relativieren, ja oft ironisieren, oder das Gedicht durch verschiedene Rollenzuweisungen von einer unmittelbaren Rezeption durch den Leser distanzieren kann [29]. In diesem Zusammenhang hat man jedoch bisher weitgehend übersehen, daß die Kontexteinbettung als Möglichkeit zur Darstellung nicht nur der Rollenzuweisung des fiktiven Produzenten, sondern auch des Rezipienten eine intendierte, erhoffte oder gefürchtete und zu verhindernde Wirkungsprobabilität zum integrierten Bestandteil der Romandarstellung selbst werden läßt.

Nicht nur die Zuschreibung einer Figur als Autor oder Vortragender eines Gedichts, sondern vor allem dessen dargestellte Rezeption beinhalten eine Steuerung der Rezeption des realen Lesers, jedoch nicht nur in dem unmittelbaren Sinne, daß eine distanzlose Gedichtaufnahme damit unmöglich gemacht wird, sondern auch in der Weise, daß der Leser etwa je nach dargestelltem Erfolg oder Mißerfolg des Gedichts bei seinem fiktiven Publikum für seine eigene Rezeption entsprechend eingestimmt werden kann.

Zwischen eigentlichem Gedichttext, dargestellter Vortragssituation und Wirkung im weiteren Erzählverlauf können eine Vielzahl von ins Werk eingeplanten Rollen des Lesers zu beachten sein.

Der Erzählkontext gibt oft sehr genau zu verstehen, inwieweit der Vortrag eines Gedichts, ein gesungenes Lied es vermögen, ihr fiktives Publikum in ihre — wie sich der alte Lovell ausdrückte — « Atmosphäre zu ziehen ». Häufig wird eine außerordentliche Wirkung für einen lyrischen Text beansprucht — man denke an die Erzählung der Kaufleute im zweiten und dritten Kapitel des *Heinrich von Ofterdingen*! — indem eine starke Veränderung der Gemütslage des Publikums, und oft auch beim Sänger selbst, erzählt wird.

[29] Vgl. U. Matthias, *a.a.O.* (Anm. 3), S. 56-61. Walter Müller-Seidel, *Brentanos naive und sentimentalische Poesie*, Jahrbuch der Deutschen Schillerges. 18 (1974), S. 460.

Die Aussage Eusebios: « ich will singen, daß ich froh werde wie ein Lied » [30] ist nicht nur mit Betonung auf « werde » zu lesen; es ist offensichtlich, daß die meisten Lieder für etwas einstehen müssen, daß es in der Welt des Erzähltextes nicht mehr oder noch nicht gibt [31]. Eusebio überwindet jedoch im Augenblick des Gesangs seinen Verlust, während des Singens und durch das Lied verliert er seine Traurigkeit, sodaß er nachher gar wegen « Tiliens Klage über seine Trauer /.../ schalkhaft » [32] Rache zu üben vermag.

Eine weitaus komplexere und weiter ausgebreitete Darstellung der Aufführungssituation und Wirkung liefert der Erzählkontext für *Sprich aus der Ferne*.

Auf die mannigfaltigen Distanzsetzungen — das Lied im Tagebuch Godwis, welches wieder Teil eines Briefes an Römer, dieser Brief zum Roman Marias gehörend, dazu die erzählzeitlichen Differenzierungen — brauche ich nicht noch einmal einzugehen [33].

Hier soll jetzt nur ein Aspekt der Geschichte des Titelhelden genauer betrachtet werden, der von zentraler Bedeutung für die Interpretation des Gedichtes ist. Mit Otilie und Godwi werden gegen Ende des ersten Bandes des Romans zwei Figuren zusammengeführt, die einander extrem und unvermittelbar entgegengesetzt zu sein scheinen: er — wie Römer es in einem Brief auf eine Formel zu bringen sucht — « im höchsten Grade zusammengesetzt, sie von Grund aus einfach » [34]. Otilie ist für Römer und durch die gesamte Darstellung des ersten Teils Bild eines noch ungebrochenen Lebens in Einheit mit der Natur, wenn er auch seine Einschätzung Otiliens schon ironisiert, zunächst jedoch nur

[30] FBA S. 148.

[31] Es heißt hier « wie ein Lied » und nicht « durch ein Lied ». Nur im Lied gibt es jene freudige Harmonie, von der Eusebio sich jedoch erhofft, daß durch den Gesang sie sich übertrage auf den Sänger.

[32] FBA S. 149.

[33] U. Matthias, *a.a.O.* (Anm. 3), S. 58ff.

[34] FBA S. 221.

andeutungsweise [35]; Godwi scheint dagegen gänzlich « mit diesem zarten einfachen Leben uneins geworden », seiner ganzen Umgebung « fremd ». Die Konfrontation seines « wirre/n/ Leben/s/ [36] mit der natürlichen Einfachheit Tiliens läßt Godwi das Krankhafte seiner bisherigen Existenzweise erkennen. « Krank » leitet den vorletzten Brief an Römer ein und rekurriert am Ende des abschließenden Tagebuchblattes als letztes Briefwort Godwis überhaupt. Dieses Adjektiv bildet den Rahmen für die Geschichte von Godwis Waldspaziergang mit Otilie, mit dem Singen des Liedes « Sprich aus der Ferne » als dem wichtigsten Ereignis ihrer Begegnung. Das Spiel mit den unterschiedlichen Zeitebenen von Brief und darin referiertem Tagebuch ermöglicht es, die Begegnung Godwis mit Otilie als verschachtelten Prozeß von Krankheit und Genesung darzustellen, an dessen Ende nicht ein kranker, sondern ein genesener — und das heißt hier ein durch und an Otilie gebildeter — Godwi steht. Das letzte Tagebuchwort Godwis: « Ich bin krank — » [37] liegt im Zeitablauf der Geschichte noch vor seiner wörtlichen Wiederholung am Anfang des vorletzten Briefes [38], der schon ein einschränkendes « ich hoffte viel für meine Genesung » nachgeschoben wird, und vor allen Dingen viel früher als die Einleitung des letzten Briefes, in der es heißt: « Ich bin schon wieder genesen ». Der Leser nimmt also die Erzählung des nächtlichen Erlebnisses bereits vor dem Hintergrund der Kenntnis der aus diesem resultierenden und für Godwi so entscheidenden Auswirkungen wahr. Dabei wird im Briefteil der Krankheits- bzw. Heilungsprozeß in genauer Entsprechung zu den jeweils mitgeteilten Tagebuchblättern entfaltet. Der erste Brief erzählt vom Spaziergang bis zum Augenblick der größten Distanz zwischen Godwi und Olitie, die ihrem Begleiter nurmehr vollkommenes Unverständnis entgegenbringen kann: « Wie sprichst Du Mann, wie hast Du Dich verändert / Die

[35] Vgl. FBA S. 219.
[36] FBA S. 177.
[37] FBA S. 188.
[38] Vgl. FBA S. 175.

Worte, falsch und schief, versteh' ich nicht » [39]. Der zweite Brief, der dann den Rest der Tagebucherzählung liefert, berichtet nicht nur von der Überwindung der Krankheit [40], sondern entwickelt als Wiederaufnahme von deren Interpretation durch Godwi selbst als « Spannung », « Überspannung » und « Abspannung » [41] nun die Deutung der Gesundheit als Metapher fürs einfache, nicht mehr « durch eine düstere Wolke von Reflexionen » [42] verhangene Leben; « heilige Stunden » [43] verbringt Godwi jetzt mit Werdo und Otilie [44]. Die erst danach gegebene « Fortsetzung des Tagebuchs », die eindeutig als bruchlose Anfügung an den im voraufgehenden Brief überlieferten Teil zu lesen ist [45], enthält *Sprich aus der Ferne*, die Reaktion Godwis und bald darauf die Erscheinung der Frau mit dem Kinde. Letztere bewirkt bei Godwi, der durch den Eindruck von Tiliens Gesang und Sprechen gut vorbereitet ist, und in jener die « weiße Marmorfrau » [46] erkennen will, den krankmachenden und damit heilsamen Schrecken. Otiliens Lied beeindruckt Godwi tief; er ist « wunderbar gerührt und weint/./fast », erkennt sich nun als « trüb und verschoben ». Im unmittelbar vor *Sprich aus der Ferne* stehenden Abschnitt muß er für sich feststellen: « Kein Bild sprach mit mir von einem heiligen Zusammenhange mit einem höheren Leben » und bricht in die Klage aus: « O, wer gibt mir diese Religion? » [47] Unter Religion versteht Godwi hier Tiliens Glauben an den harmonischen Zusammenhang alles

[39] FBA 182.
[40] Vgl. FBA 183.
[41] FBA S. 175.
[42] FBA S. 183.
[43] FBA S. 183.
[44] Es bleibt jedoch die Beunruhigung durch die Erscheinung der rätselhaften Frauengestalt, d.h. die Sehnsucht nach der verlorenen Mutter (vgl. FBA S. 183), welche dann in der im unmittelbaren Kontext nur dürftig motivierten Klage Römers am Schluß des ersten Bandes (vgl. FBA S. 253) ihr spätes Echo findet.
[45] Vgl. FBA 184: « Die Worte Tiliens beschämten mich ».
[46] FBA S. 187.
[47] FBA S. 184.

Existierenden; zu diesem Glauben gehört jedoch ein magisches Weltverständnis, dem Irrlichter genauso natürlich gelten wie die Sterne (jene gerade als nicht durch physikalische Ursachen bedingte begriffen) und alle Dinge zu sprechenden Zeichen werden. Genau dies hat Godwi noch einen Augenblick zuvor brüsk als puren « Aberglaube » [48] diffamiert, als er nach dem Hören des Liedes und nach der gespenstischen Erscheinung kommentarlos einfach vom « stille/n/ Licht » [49] spricht, das da im Wald verschwinde; er hat sich hier somit schon — obwohl noch in äußerster Verwirrung — die Sichtweise Otiliens zu eigen gemacht.

« Wunderbare Rührung » wird dem Lied *Sprich aus der Ferne* als Wirkung auf seinen fiktiven Rezipienten zugeschrieben, diese ist aber für Godwi die so entscheidende Voraussetzung für den Schrecken, der ihn erst krank werden und dann durch die Krankheit das Falsche seines Lebens erfahren läßt. Am Ende steht jedoch und darüber hinaus als Abschluß des Bildungsweges Godwis in diesem ersten Band des Romans [50] eine Übernahme des umfassenden Harmonieentwurfes, welcher von Otilie in *Sprich aus der Ferne* entwickelt wurde. Nur deshalb kann Godwi sagen: « Es ist mir nun alles erklärbar, alles verstehe ich, es hängen mir nicht mehr um jede Aussicht alle Erinnerungen, und reissen mich von der Gegenwart gewaltsam zurück»[51].

Dieses Erzählen von Godwis Verzicht auf weitere rationale « Reflexionen » in der Auseinandersetzung mit Tiliens Aberglauben läßt sich recht allgemein — aber dadurch nicht weniger zutreffend — deuten als gegen eine poesiefeindliche Aufklärung gerichtetes; dieser wird es nicht gelingen, die Welt « von der Poesie zu säubern », da « die Natur so

[48] FBA S. 181.
[49] FBA S. 188.
[50] Die letzten Briefe Römers lassen Otilie als die wahre und endgültige Lehrmeisterin Godwis verstehen (vgl. FBA S. 220f.), sie enthalten aber auch schon Hinweise auf das Ungenügende des Entwicklungsganges: Otiliens Moral paßt zu ihrem « einzelnen Leben » (FBA S. 221), reicht aber für die komplexere Problematik der « Gesellschaft » (FBA S. 222) nicht hin.
[51] FBA S. 183.

wunderbar und unbegreiflich, so poetisch und unendlich blieb » (Novalis) [52], und so muß auch Godwis aufs Erklären und Begreifen abzielendes, in Wahrheit jedoch nur im unglücklichen Zustand des mit sich selbst uneins gewordenen Subjekts begründetes Denken « kapitulieren » vor der poetischen Natürlichkeit Otiliens.

Das im Gedicht beschworene Wissen um die Einheit von allem mit allem als Gegenwart ist das Ergebnis der « inneren Erneuerung » [53] Godwis, den Otiliens Sprechen aus seinem scheinhaften « Ideenparadies » [54] befreit.

Godwi erhält « diese Religion » als Geschenk der Poesie. Doch gibt es seine « heiligen Stunden » nur in der Abgeschiedenheit des Waldlebens, und die Beteuerung, nun alles zu verstehen, wird von Godwi selbst in der Schlußfrage seines Briefes, mit welcher er an das Rätsel seiner Herkunft erinnert, Lügen gestraft. Die Poesie ist Künderin einer besseren Zukunft, die « Still Lichter » sind für Otilie gegenwärtige Ferne, Präsenz « kühnere(r) Minuten » [55] des noch nicht als Bleibendes Wirklichen. Aber dieser « Talisman » [56] aus der « Macht des Wortes » und dem « Zauber der Poesie » [57] kann es auf die Dauer nicht verhindern, daß die Vergangengenheit sich « mißgestaltend » [58] in die Gegenwart drängt. Mit der Feststellung der größtmöglichen Wirkung des Gedichts wird zugleich deren Vergänglichkeit dargestellt.

Die Ironie des zweiten Bandes nimmt dann diesem Ende der Godwi-Geschichte den letzten Rest « falsche/r/ Sentimentalität » [59], indem sie das Erzählte als bloß Erzähltes denunziert. Aber auch dies ist nur als Relativierung zu verstehen, nicht etwa im Sinne eines — von Friedrich Schlegel an Tiecks *Lovell* und Goethes *Meister* abgelesenen — « Unter-

[52] Novalis, *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment.* Hrsg. v. Otto Heuschele, Stuttgart 1973, S. 36.
[53] FBA S. 177.
[54] FBA S. 221.
[55] FBA S. 182.
[56] FBA S. 177.
[57] FBA S. 162.
[58] FBA S. 178.
[59] FBA S. 14.

gangs der Poesie »[60], deren versöhnende Macht Brentano mit *Sprich aus der Ferne* und der Darstellung von dessen fiktiver Rezeption beschwört.

[60] Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1779-1801*, ed. by Hans Eichner, London 1957, S. 158.

LA DIMENSIONE DELLO SPETTACOLO NELLA *MUMMENSCHANZ* DEL *FAUST II*

di
LUCIA PERRONE CAPANO
Napoli

1. L'IMMAGINE SCENICA TRA ARTE FIGURATIVA E TEATRALE.

Nelle *Regeln für Schauspieler*[1], scritte nel 1803, Goethe esprime attraverso le puntuali indicazioni relative alla recitazione, posizione e movimento del corpo, mimica, ecc. il principio generale che l'attore debba tendere in ogni momento e movimento scenico a rappresentare la verità artistica liberandosi da un falso concetto di naturalezza per acquisire una seconda natura che non sia mera imitazione ma rappresentazione idealizzata della natura stessa e conciliazione del vero con il bello.

Se si leggono le analisi di famosi dipinti compiute da Goethe, ed in particolare quella dedicata al Trionfo di Cesare del Mantegna, si vede bene come il poeta guardi con entusiasmo alla sintesi tra perfezione artistica e naturalezza dell'espressione raggiunta in maniera esemplare dal Mantegna e descriva con ammirazione l'armonia e l'equilibrio degli elementi che compongono la raffigurazione, in cui

> ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Übereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Gerät[2].

[1] J.W. Goethe, *Regeln für Schauspieler, Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe (d'ora in poi HA), Hamburg, 1976[6], XII, pp. 252-261. Le citazioni dal *Faust II* sono tratte da HA, III.

[2] J.W. Goethe, *Julius Cäsars Triumphzug gemalt von Mantegna*, HA, XII, p. 182.

La predilezione goethiana per immagini e raggruppamenti scenici armoniosi che colpiscano piacevolmente i sensi si collega tra l'altro a quella moda per i *Tableaux vivants* diffusasi in Germania sull'esempio francese nel 18° secolo e praticata da attori dilettanti e professionisti che si dedicano con interesse e continuità a questo genere di rappresentazione a metà tra la raffigurazione pittorica e l'arte teatrale. Il termine *tableau* e quello ad esso affine di *Attitüde* appartengono infatti originariamente, come ci informa l'interessante saggio di August Langen *Attitüde und Tableau in der Goethezeit* [3], al linguaggio delle arti figurative e del teatro e stanno ad indicare, in senso stretto, l'atteggiamento o posizione (« Stellung ») di un singolo personaggio o di un gruppo fissati in un'immagine statica a fermare appunto il momento transitorio e sfuggente.

L'interesse di Goethe per questi spettacoli, cui si era trovato ad assistere anche durante il suo viaggio in Italia, emerge nello scritto *Weimarisches Hoftheater* del1802, nel quale recensendo lo *Jon* di A.W. Schlegel, sottolinea la presenza di *Tableaux vivants*, per i quali, egli dice, « man darf sich schmeicheln, von dieser Seite eine meist vollendete Darstellung geliefert zu haben » [4].

In questo contesto e in questa concezione dell'arte teatrale si inseriscono anche i *Maskenzüge* introdotti da Goethe, egli stesso autore di cortei mascherati e di prologhi, alla corte di Weimar considerandoli un mezzo essenziale per portare la società di corte nel mondo dell'arte e della bellezza. Questi spettacoli, come i *Tableaux*, sono pensati innanzitutto per l'occhio, cui il poeta attribuisce un particolare valore in quanto organo capace di realizzare la sintesi di percezione interna ed esterna [5]. Nello spettacolo e nella visione dello spettacolo l'idea non viene trasmessa in modo

[3] A. Langen, *Attitüde und Tableau in der Goethezeit*, in « Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft », 12, 1968, pp. 194-258.

[4] Citato da Langen, *art. cit.*, p. 204.

[5] « Die Totalität des Innern und Äussern wird durchs Auge vollendet », *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe (WA), II, 5, 2 p. 12.

astratto, ma « veranschaulicht », rappresentata attraverso lo « Schau-spiel ». Lo scopo principale della rappresentazione, nota infatti Goethe nelle osservazioni *Über epische und dramatische Kunst*, è il piacere estetico e sensibile, per cui

> der Zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben; er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst, was erzählt wird, muß gleichsam vor die Augen gebracht werden [6].

La *Mummenschanz*, il corteo mascherato che si snoda nel 1° atto del *Faust II* nell'ampio salone della corte imperiale, al quale Faust, che avevamo lasciato nella ridente contrada e Mefistofele, che ha invece già fatto la sua comparsa nella sala del trono nella scena precedente, parteciperanno travestiti, riecheggia indubbiamente l'attività del Goethe poeta e regista delle feste di corte, così come, vedremo, risente dell'influenza dei modelli rinascimentali che avevano rallegrato la corte di Lorenzo il Magnifico, e di quella del Carnevale cui aveva assistito a Roma. Tutti questi elementi figurativi però sembrano assumere nella *Mummenschanz*, come cercheremo di mostrare nel corso dell'analisi, una valenza diversa, vengono cioè rifusi in una dimensione raffigurativa nuova che pone il lettore di fronte a forme labili e cangianti, imposte in un certo senso dal carattere allusivo e sperimentale dello spettacolo messo in scena.

Nel Paralip.I al *Berliner Theaterprolog* del 1821 [7] Goethe afferma, con una concezione che oggi diremmo alla Stanislavskij, che il massimo fine dell'arte sta nell'ottenere un rapimento generale (« allgemeines Entzücken ») che 'sprofondi' lo spettatore nella rappresentazione facendogli dimenticare se stesso. Ma qual è la natura dello spettacolo grandioso e illusionistico cui siamo invitati a lasciarci andare nella mascherata alla gran corte dell'imperatore?

[6] HA, XII, p. 251.

[7] WA, I, 13, 2 Paralip.zu V. 117/230.

Si tratta di un virtuosismo che si esaurisce in se stesso o, al di sotto delle variazioni cangianti, è possibile individuare delle configurazioni di senso attraverso quel gioco delle figure che, pur tutto teso a rivelare le essenze, non cessa mai di allontanarsene?

2. Il gioco delle figure e delle maschere.

Lo spettacolo che si apre con la sfilata delle maschere nella sua ricchezza di significati simbolici e allegorici presuppone innanzitutto un lettore ben disposto a comprendere le oscurità e le allusioni contenute nel testo. È un gioco estetico quello cui ci troviamo di fronte, nel quale la società di corte si presenta o meglio presenta la sua identità attraverso la maschera.

Il movimento che anima la *Mummenschanz* rassomiglia all'inizio a quello di un torneo, in cui le figure si alternano e si fronteggiano a metà tra la danza di corte e la sfida. Nella *Mummenschanz* si svolgono delle fantasie per così dire diurne, in cui sembra che le cose non si possano vedere meglio che attraverso lo spettacolo, così come nel mondo e nel teatro barocco attraverso lo specchio e il rovesciamento.

A proposito del congiungimento del testo goethiano con la tradizione barocca, cui si richiama in particolare il Kommerell [8], che definisce il *Faust II*, facendo esplicito riferimento al dramma medievale e barocco, un « verweltlichtes Mysterium » e un « Weltspiel ohne Charaktere », va detto che i temi della descrittiva barocca fondata sull'inversione e sul paradosso trovano degli echi e lasciano delle tracce nell'opera di Goethe, pur essendo nello stesso tempo piuttosto lontani dalle intenzioni essenzialiste del poeta.

Come nota Zagari a proposito della *Notte classica di Valpurga* la dimensione spettacolare nel *Faust II* proprio perché spesso assume la forma di una proiezione scenografico-esemplare su un grande schermo morfologico « congiunge la tradizione teatrale barocca con un moderno gusto degli effetti illusionistici e smascheranti insieme » [9]. Il gusto goethiano per gli spettacoli sofisticati è indubbiamente il frutto di una predilezione per la visione indiretta che cerca e riconosce una cosa solo in un'altra. Nel sistema barocco, sappiamo, il mondo della scena rappresenta il riflesso del mondo 'reale', questo visto in un certo senso alla rovescia. Ciò che ci sembra realtà, contemporaneamente non è forse che illusione e ciò che appare come illusione ha anche un suo carattere di realtà, per cui è proprio la realtà in definitiva ad assumere un carattere precario e reversibile. Se il mondo è teatro, la vita, come dice Calderòn, è sogno ovvero tutta la dimensione umana e vitale è percorsa da un alternarsi dialettico di veglia e sonno, reale e irreale, saggezza e follia.

Il principio del doppio e dello specchio è anche in un certo senso costitutivo della *Mummenschanz*. Goethe stesso ha chiarito come il processo della rifrazione non offuschi l'immagine ma anzi la esalti:

> Bedenkt man nun, daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich recht entzünden, und man wird ein Symbol gewinnen dessen, was in der Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Kirche, auch wohl der politischen Welt sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt [10].

Nella *Mummenschanz*, come vedremo dettagliatamente più avanti, pur mutando le costellazioni di figure la struttura rimane in fondo la stessa. Le maschere vengono intro-

[8] M. Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt am Main, 1962 [5].

[9] L. Zagari, *Faust e la notte classica di Valpurga. Viaggio metamorfico nel regno dell'archetipo*, in « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli », XXV (n.s. XIII), (1982-83), p. 117.

[10] HA, XII, p. 323.

dotte e contrapposte dall'Araldo (le giardiniere con i fiori artificiali e i giardinieri con i frutti della vera natura) o si autopresentano esse stesse in coppie antitetiche (la madre e la figlia, il Timore e la Speranza incatenate al carro della Vittoria, Pluto dio della ricchezza e lo smagrato-avaro sul cocchio dello Knabe Lenker). Il doppio come ambiguità insita nella figura stessa sarà poi rappresentato in maniera emblematica dal Knabe Lenker in cui coincidono identità femminile e maschile, natura terrena e sovraterrena.

È forse allora l'identità mascherata l'unico modo per concepire un'identità problematica e per esprimere l'impotenza o la difficoltà a concepirla altrimenti?

La « Vermummung », il travestimento, si può dire conferisca al poeta una particolare libertà garantendogli direttamente l'accesso al mondo dell'arte. Se la poesia come « offenes Geheimnis » parla per Goethe attraverso le immagini piuttosto che attraverso i discorsi, i personaggi o meglio le figure coerentemente a questa poetica non agiscono ma mostrano le azioni, le esibiscono all'interpretazione. Nella *Mummenschanz* il ruolo di portavoce del discorso (della « Rede ») è affidato solo all'Araldo, commentatore epico di uno spettacolo che guarda dall'esterno e presenta ad una doppia platea, quella invisibile dei potenziali lettori o spettatori e quella di coloro che partecipano o assistono alla scena all'interno della finzione letteraria. La mascherata di questo atto, così come i cortei mascherati organizzati da Goethe alla corte di Weimar, si rifanno senza dubbio ai modelli delle mascherate rinascimentali italiane o a quegli spettacoli teatrali d'argomento mitologico e allegorico in voga sull'esempio italiano in Inghilterra nei sec. XVI e XVII detti *masque* o *mask* [11]. Questi ultimi, in quanto omaggio ad

[11] Il *mask* o *masque* è un genere teatrale in cui la musica e lo scenario rivestono una funzione molto importante. Nato come semplice pantomina (nel sec. XIV) si sviluppò nell'Inghilterra elisabettiana in una precisa forma artistica e teatrale composta da un ballo, cui prendevano parte i gentiluomini, uno spettacolo rappresentato da attori professionisti, un ballo più allargato per tutti i convenuti e un epilogo. Rispetto ad altri spettacoli il *masque* si caratterizza per la maggiore connessione tra pubblico e palcoscenico. Come nota N. Frye (in *Anatomia della critica*, Torino, 1969 [2]), « il tratto essenziale del *masque* ideale è l'esaltazione del pubblico, il quale costituisce la meta ultima delle sue processioni » (p. 389) e quindi in esso predominano dei e virtù personificate. L'*antimasque*, come quello jonsoniano, ci presenta invece figure che tendono ad essere demoniche e a scindersi in forme antitetiche (virtù e vizio, dei e diavoli, fate e mostri).

una platea o ad un committente di rango, rappresentavano per lo più un'idealizzazione della società costituita dal pubblico cui si rivolgevano. La *Mummenschanz* si può dire riecheggi il *masque*, al quale di solito prendeva parte la società di corte, che poi al termine dello spettacolo si toglieva la maschera per unirsi al resto del pubblico in una danza comune, anche se gli elementi del *masque* presenti nella mascherata goethiana, ad esempio figure mitologiche o virtù personificate, tendono ad assumere un carattere emblematico e a volte così ambiguo da conferire alla rappresentazione quasi l'aspetto di un *antimasque*.

La voce dell'Araldo, in parte portavoce dell'autore e osservatore di quanto accade nel mondo della scena che allude a quello della vita, e in particolare della corte, preannuncia quella commistione di finzione e realtà, illusione e verità in cui lo spettatore-lettore rimane insieme coinvolto ed esterno. Nel corso dello spettacolo al lettore vien fatto di chiedersi: chi è che racconta o vede veramente? Colui che riferisce gli 'avvenimenti' e formalmente prende la parola fa in effetti un po' la figura dell'intruso ed esprime per così dire l'impossibilità di una vera narrazione, in quanto sa di essere la misura di quel fuori, accedendo al quale si rischia di diventare vittime della seduzione.

I due principi della dissociazione e della sintesi vengono subito annunciati dall'Araldo: in questo carnevale chiunque potrà calarsi in testa la berretta e nascere a nuova vita conservando come può al di sotto della maschera di pazzo la sua saggezza; il mondo, del resto, rimarrà alla fine con tutte le sue innumerevoli buffonate « ein einzig großer Tor » (v. 5078). Il momento della festa fa sì inoltre che in questa scena la temporalità sia sospesa e che quindi passato

e presente vengano a coincidere in un tempo e in un'identità fittizi.

Se il tempo è sospeso, lo spazio si presenta anch'esso indeterminato, come un « weitläufiger Saal », un'ampia sala con salette laterali, spazio grande ed esteso, ma non chiuso, anzi bucato dalle aperture laterali e perciò potenzialmente esposto a sorprese. La localizzazione si presenta cioè intermedia tra reale e irreale, mentre le figure, vedremo, invece di succedersi nel tempo, si disporranno in uno spazio dai confini incerti.

Il gioco con la finzione si realizzerà poi anche attraverso l'artificio del teatro nel teatro che trasforma i presunti interpreti, Faust e Mefistofele in primo luogo, in attori o meglio in maschere, moltiplicando i piani di una commedia che forse alla fine non fa che rispecchiare continuamente se stessa e le sue domande. Il risultato è paradossalmente quello di snaturare la realtà della stessa finzione, di oggettivizzarla e sottoporla al giudizio.

Le figure e il loro linguaggio figurato sembrano infatti contemporaneamente nascondere ed esemplificare attraverso il modo indiretto o figurato. In questo testo ci troviamo cioè di fronte ad un uso ed un'esibizione delle figure retoriche, in particolare dell'allegoria e del simbolo, di cui discuteremo nel paragrafo successivo, che lungi dal comporle in un sistema omogeneo (il sistema della Retorica) rappresenta il singolare tentativo di ridare vita ad un codice letterario nel quale però le figure vengono ad assumere uno statuto paradossale e ambiguo, mentre la loro funzione significante si complica con la rete di rapporti che le legava in quel tutto armonico che il poeta moderno non può più restituirci.

L'analisi sistematica di Wilhelm Emrich [12] ha mostrato come il *Faust II* rappresenti un sistema organizzato di espressioni simboliche che mirano a rendere comprensibili le *Grundvorstellungen* o *Urphänomene* (*Gold, Sonne, Schlaf,*

[12] W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Bonn, 1957.

Schleier, ecc.) attraverso le allusioni poetiche. Secondo Goethe, dice Emrich, il vero non deve essere presentato privo di velo (« entschleiert ») altrimenti si ridurrebbe al reale (« wirklich ») o al concettuale (« begrifflich »), ma va accennato attraverso il velo dell'immagine poetica, velo che conferisce un che di misterioso e di enigmatico che invita alla riflessione e all'interpretazione. È quindi il velo a dare l'avvio ad un'attività spirituale produttiva potenzialmente infinita. L'arte cioè può esprimere delle verità, ma non è la verità ed inganna (« täuscht ») lo spettatore che si ferma alla semplice visione e presenza delle immagini e non riesce a cogliere l'aspetto infinito del loro senso.

Nella « heiteres Fest » di corte i numerosi gruppi di figure ci presentano innanzitutto sotto forma allegorica diverse forme dell'agire sociale sottoponendo contemporaneamente al vaglio dello spettatore le forme di un'arte che è « Schein », apparenza. Questo apparire sembra avere all'inizio una valenza che non è né positiva né negativa e continuerà nel corso dello spettacolo ad assumere aspetti diversi e inquietanti. « So laßt mich scheinen, bis ich werde », canta anche Mignon [13], ricordata da Emrich [14], accennando ad un al di là oltre lo « Schein », ad un « Werden » dallo « Schein ». Ma che cosa accadrà alle maschere della *Mummenschanz*?

Il loro statuto è innanzitutto piuttosto ambiguo: occupano infatti una posizione intermedia tra l'allegoria della costellazione di cui fanno parte e l'aspirazione ad essere persone o personaggi condannati invece a rimanere pur sempre delle funzioni che rappresentano qualcosa di sovrapersonale.

Il tema della maschera e dell'identità mascherata aveva colpito e affascinato Goethe durante il suo viaggio in Italia,

[13] Nei *Lehrjahre*, libro VII, cap. II, Mignon durante la festa di Natale aveva offerto doni ai bambini vestita da angelo con una tunica bianca e una ghirlanda in capo. Al momento di deporre tali vesti, insolite per la fanciulla che preferiva vestire da ragazzo, Mignon intona questa canzone.

[14] W. Emrich, *op. cit.*, p. 54.

specialmente nelle tappe veneziane e romane. Ciò che attira il poeta negli spettacoli del teatro 'improvviso' cui si trova ad assistere è il « naturale » e l'esperienza della sintesi di natura ed arte, nella quale spettatori ed attori diventano essi stessi natura.

...Ich habe aber auch nicht leicht natürlicher agieren sehen als jene Masken, so wie es nur bei einem ausgezeichnet glücklichen Naturell durch längere Übung erreicht werden kann,

annota Goethe nel suo diario il 4.10.1786 [15] a proposito di una *pièce* della Commedia dell'Arte.

Il rapporto tra natura, arte e società è anche alla base delle prime figurazioni della *Mummenschanz*. Esse sembrano aspirare o anche solo rinviare ad una riunificazione di natura e arte che però qui non può avvenire che nell'ambito dello *Schein* e rimanere dunque priva di consistenza. Nello spazio della « heiteres Fest » e dello « heiteres Reich » conquistato dall'imperatore, come dice l'araldo, le « Gärtnerinnen », accompagnate dai mandolini, potranno dispiegare i loro « heitere Blumen » e i « Gärtner » i loro « allerreifste Früchte », ma solo per realizzare questa unificazione nello spazio dello « heiteres », nel regno giocoso e spensierato della festa di corte.

Le fioraie esibiscono dunque i loro fiori di seta che « glänzend künstlich, blühen fort das ganze Jahr » (v. 5089) e che garantiscono una durata impossibile ai fiori naturali inesorabilmente destinati ad appassire. L'artificialità viene qui lodata (« Denn wir halten es verdienstlich, lobenswürdig ganz und klar », vv. 5096-97), in quanto, come nota Emrich a questo proposito [16], non solo durano, ma esprimono quella legge nascosta dell'arte che consiste nel far scaturire un'improvvisa totalità da parti originariamente separate, mentre la natura, immobile all'inizio, è soggetta al divenire e alla decomposizione. Ad animare la scena e a costituire il contrasto, oltre al dialogo figurato tra fiori

[15] J.W. Goethe, *Italienische Reise*, HA, XI, p. 78.
[16] W. Emrich, *op. cit.*, p. 144.

artificiali e naturali, entrano i giardinieri presentando la vera natura, nella quale è dato trovare contemporaneamente tutto: « Alles ist zugleich zu finden, Knospen, Blätter, Blumen, Frucht » (vv. 5176-77). Ma il conflitto non può essere deciso in un senso o nell'altro, a favore di una vera natura o di una vera arte, in quanto tutto si gioca all'interno di una sfera sociale in cui arte e convenzione sembrano poter armonicamente convivere. L'arte si nasconde nella natura e la natura nell'arte, così come la natura si nasconde nella finzione e la finzione nella natura e la verità nell'apparenza. Questa società si guarda ed è guardata, almeno in questi primi quadri che formano veri e propri *tableaux* nella loro tensione raffigurativa mimico-plastica, con un misto di ironia e di divertimento realizzando nell'estetizzazione della sfera sociale una conciliazione tra aspirazione individuale e dovere di corte. La stessa convenzione, fa notare ancora una volta Emrich, diventa per il tardo Goethe, « vollwertige, zweite, gleichgeachtete Natur neben der ersten » [17].

Le figure che appaiono di seguito mostrano il 'sociale' sotto forma di madre che 'mette in vendita' la figlia, taglialegna che si fanno strada con forza, pulcinella oziosi e burloni, parassiti avidi e adulatori e un ubriaco in stato di incoscienza. A queste maschere si aggiungono nella didascalia i diversi poeti (« Naturdichter », « Hof- und Rittersänger »), di cui uno solo, il satirico, fa capolino sulla scena per affermare provocatoriamente il proprio gusto della negazione. Se i « Nacht- und Grabdichter », epigoni del romanticismo, sono assenti perché impegnati in conversazioni notturne con i vampiri, non manca la mitologia greca che, si legge nella didascalia, « selbst in moderner Maske, weder Charakter noch Gefälliges verliert ». La didascalia, che spesso nel *Faust II* sembra più costituire una indicazione per la lettura che per la messa in scena, ci offre in questo caso un commento diretto dell'autore che pone attraverso la maschera il problema di una figura piena e insieme vuota,

[17] *ivi*, p. 168.

piena di echi e presenze del passato e contemporaneamente vuota perché affidata a precarie attualizzazioni. Se le Grazie rappresentano forze di attrazione e di armonia, le Parche introducono nella leggerezza e spensieratezza della festa l'invito alla riflessione inserendo quasi in sordina proprio nel bel mezzo del piacere un motivo serio nello scherzo che sembra l'elemento dominante. L'ultimo gruppo di figure mitologiche introdotte dall'Araldo, che mette in guardia dal loro aspetto apparentemente innocuo, sono le Furie, di solito raffigurate come esseri terribili con le vesti intrise di sangue, che si presentano invece nella *Mummenschanz* con sembianze graziose e giovanili a rendere ancora più insidioso il loro ruolo di perturbatrici dell'umana felicità.

Dopo l'autopresentazione a tratti grottesca delle tre Furie queste ultime vengono invitate dall'Araldo gran cerimoniere di corte a lasciare il posto al primo gruppo veramente imponente della mascherata costituito da un elefante grande come una montagna guidato dalla « Klugheit », la Prudenza, dietro la quale si erge circonfusa di splendore la Vittoria, mentre ai fianchi del colosso avanzano incatenate altre due figure femminili la « Furcht », il Timore, e la « Hoffnung », la Speranza. Questo gruppo figurativo, che richiama molti elementi del Trionfo di Cesare del Mantegna [18], colpisce per la sua trionfalità ma anche per il soggiacente messaggio delle figure che lo compongono. L'allegoria

[18] Sui complessi rapporti tra raffigurazione poetica e pittorica si sofferma G. Mattenklott in *Das Monströse und das Schöne. Zur Mummenschanz im II. Faust mit einem Rückblick auf die Aufklärung*, in « Text und Kontext », IX (1981), 2. Partendo dal categorico rifiuto platonico di una mescolanza delle arti fino a giungere a Lessing e alla sua critica all'uso delle immagini in poesia Mattenklott interpreta la pratica poetica del *Faust II* e della *Mummenschanz* come realizzazione di quella pienezza di vita auspicata da Lessing, attuata però nel ripudio del metodo proposto da quest'ultimo. La dinamizzazione delle antiche scene, la compresenza di espressione libera e stile classico, che Goethe ha così apprezzato nei quadri del Mantegna, costituisce infatti per Mattenklott proprio una caratteristica del tardo Goethe e del *Faust II* in particolare.

della sconfitta del tempo attraverso l'incatenamento del timore e della speranza in quanto movimenti disturbatori rispettivamente analettico e prolettico sembra esaltare il trionfo definitivo della Vittoria celebrata come dea di tutte le attività ed espressione dell'attività pura sottratta ad ogni tensione temporale. Il significato della speranza, motivo ricorrente nel tardo Goethe [19], è in questa raffigurazione decisamente negativo.

La speranza, che ricordiamo nell'immagine eterea e amorevole di Elpore la figlia di Pandora dispensatrice di fugaci illusioni e piacevoli visioni del futuro ai sogni degli uomini, è ora decisamente diventata la speranza che ha tradito le fallaci aspettative di redenzione, pericolosa nemica e turbatrice dell'ordine sociale. Il suo volto e il suo atteggiamento sono sì ancora spensierati, come tutto il discorso che rivolge alle maschere e alle figure della festa. Nonostante le catene che la legano la speranza continua pur sempre a guardare al futuro ignorando il presente. In questa figurazione allegorica, però, la speranza non può più esercitare alcuna attrazione, assumendo forme accattivanti e suadenti: l'Azione ha infatti raggiunto il suo completo dominio sulle due forze demoniche e dissipatrici presentandosi come divinità della Vittoria e della « Tat » al tempo stesso che, attraverso la « Klugheit », regge le sorti degli eventi sottraendo gli uomini all'influenza del demonico.

3. Allegoria e simbolo

Si potrebbe dire a proposito di queste figurazioni della *Mummenschanz* che la pratica dell'allegoria s'imponga nel

[19] Per una trattazione del tema della speranza nel tardo Goethe si veda K.A. Wipf, *Elpis. Betrachtungen zum Begriff der Hoffnung in Goethes Spätwerk*, Bern und München, 1974. Secondo Wipf la speranza nel tardo Goethe presenta due facce: quella di Elpore, che distribuisce doni illusorii alimentando vaghi desideri negli uomini, e quella di Elpis, che invita invece a non sfuggire il presente e ad affrontare con coraggio la realtà.

testo nonostante le differenziazioni compiute a livello teorico dall'autore in altra sede. Nelle *Maximen und Reflexionen*, come sappiamo, Goethe distingue tra allegoria e simbolo nell'attività poetica riconoscendo solo al simbolo la piena realizzazione della vera natura della poesia, in quanto nel simbolo si esprime un particolare senza che si pensi al generale o vi sia indicato altro, mentre nell'allegoria si persegue il particolare che funge da esempio del generale [20].

L'idea nel simbolo, a differenza dell'allegoria, esprimendosi attraverso l'immagine, rimane per il poeta così come per il lettore sempre infinitamente efficace e contemporaneamente inaccessibile ovvero inesprimibile. Il simbolo dunque allude all'indicibile e può significare molte cose insieme.

In questo modo ci sembra che ponendo il simbolico come equivalente di inesprimibile non si faccia che designare in fondo l'opera d'arte stessa come perpetura allusione all'infinito. Se invece consideriamo, come talvolta appare anche dalle formulazioni di Goethe che apprezza ad esempio la tecnica allegorica di Shakespeare [21], il modo

[20] « Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun diese Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät », HA XII, p. 471. « Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben anzusprechen sei », HA, XII, *ivi*. « Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe », HA, XII, p. 470.

[21] « Shakespeare ist reich an wundersamen Tropen, die aus personifizierten Begriffen entstehen und uns gar nicht kleiden würden, bei ihm aber völlig am Platze sind, weil zu seiner Zeit alle Kunst von der Allegorie beherrscht wurde », HA, XII, p. 499.

simbolico e quello allegorico due possibilità che l'arte ha a disposizione, essi risultano dei procedimenti espressivi che possono essere interpretati pur mancando, come nel caso del simbolo, le regole che prescrivono l'interpretazione giusta.

Nelle distinzioni qui tracciate, e ancor più nella dimensione testuale, allegoria e simbolo non sembrano tuttavia indicare, come i tropi della retorica, una forma ben determinata di rimando segnico, bensì una struttura semantica superiore che è il risultato della correlazione di molteplici segni.

L'utilizzazione dei termini allegoria e simbolo da parte dell'interprete dovrà perciò fare i conti con quest'oscillare continuo dalla struttura testuale nel suo complesso a parti o elementi della stessa e con l'impossibilità di applicare regole di disambiguazione retorica che, una volta scoperto il meccanismo di sostituzione, permettano di definire un contenuto preciso e non vago. Questo procedimento circolare si inserisce del resto in una concezione del prodotto artistico secondo la quale l'opera d'arte significa tutto ed è contemporaneamente incommensurabile. La distinzione goethiana tra allegoria e simbolo, come tutta la discussione dei due concetti nel periodo classico e romantico, non riesce a separare nettamente le due forme che talora risultano interscambiabili e che per Goethe sembrano rappresentare due modi diversi ma entrambi validi di conoscenza della realtà. Ripercorrendo le definizioni 'classiche' si può vedere come l'allegoria e il simbolo presentino spesso caratteri comuni: ciò che apparenta i concetti è infatti la possibilità di due interpretazioni autonome, una letterale e un'altra simbolica o allegorica, cui il testo in qualche modo rinvia. Mentre però l'allegoria contiene per lo più una storia o una sequenza testuale piuttosto vasta dietro la quale si cela un'altra storia, il simbolo appare come un elemento che mette in gioco rimandi e significati inarrestabili [22].

[22] A questo proposito si confronti B.A. Sørensen, *Die « zarte Differenz ». Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe*, in *Formen und Funktionen der Alle-*

Nel testo della *Mummenschanz* le figurazioni decisamente allegoriche, come quella della Vittoria, mettono in scena immagini già viste, riferimenti a codici iconografici che il lettore si presuppone conosca per rimandare ad un testo diverso, ad un senso secondo che si può tanto più facilmente ricostruire quanto più quell'immagine è codificata dalla tradizione. Il rimando stesso ad un codice, ad una tradizione fa sì che lo scrittore che usa le figure designi, al di là dell'invenzione personale, il suo linguaggio come linguaggio in un certo senso universale e non più personale. A creare, nonostante tutto, le condizioni per un'interpretazione simbolica è il carattere provvisorio delle figure, le quali si riferiscono a qualcosa che va di nuovo interpretato, che è già avvenuto ma che potrebbe ancora avvenire. Questo annullamento del tempo in esse figurato le rende contemporaneamente presenza frammentaria e assenza di un'altra realtà dissimulata. Anche la figura allegorica può infatti diventare simbolo quando il suo significato non si esaurisce, pur non impedendo al lettore di fermarsi anche ad un solo livello di descrizione o di interpretazione testuale.

Le figure di questa *Mummenschanz* ci sembrano anzi possedere una forza che diremmo, ancor più che simbolica, allusiva, ovvero una forza difettiva che pone un'analogia, o la fa supporre, per poi dissolverla. La figura rimanda ad altro, ma questo altro non si lascia descrivere una volta per tutte, forse solo circoscrivere con altre parole o altre immagini.

In questa scena ci troveremo paradossalmente di fronte a personaggi, come quello del « Knabe Lenker », che non posseggono alcuna vera consistenza di personaggio e si fanno incarnazione della stessa espressione traslata (« Denn wir sind Allegorien », dirà il fanciullo auriga all'Araldo) [23].

gorie. Symposion, Wolfenbüttel 1973, hrsg. von W. Haug, Stuttgart, 1979 e M. Titzmann, *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit, ivi*. All'analisi della triade metafora, allegoria e simbolo nella tradizione retorica fino agli usi più recenti nella odierna ermeneutica e nell'ambito della critica letteraria è dedicato lo studio di G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1982.

[23] È l'allegoria come 'personificatio' che parla qui e che coe-

Questi personaggi, o meglio queste figure, denotano e connotano insieme creando la forma di uno spazio indeterminato che si dissolve e rischia di perdere la sua qualità di figura, se quest'ultima viene interpretata e riscritta.

Che la maschera permetta di assumere più di un'identità e di confondere i ruoli lo dimostra con grande capacità illusionistica l'arrivo di Zoilo-Tersite, maschera sintesi che riunisce Zoilo, grammatico detrattore di Omero, e Tersite, lo schernitore degli eroi omerici, sotto la quale si nasconde Mefistofele con la sua volontà di inversione e sovvertimento. Da questo punto in avanti infatti avrà inizio il gioco delle personificazioni e delle identità che si trasformano e si disfano. L'Araldo, che ripete il gesto di Odisseo nei confronti di Tersite, non riesce qui a sortire alcun effetto e ad allontanare l'ambigua e mostruosa figura e non può che assistere sconcertato alla sua trasformazione in massa amorfa, da cui si sviluppa un uovo, dal quale escono un pipistrello e una vipera.

L'elemento oscuro e demonico che ha ormai fatto la sua comparsa in scena crea inquietudine e senso di smarrimento nella folla degli spettatori-attori. Di fronte poi al gruppo di figure immediatamente successivo, ancor più inatteso, le difficoltà d'interpretazione dell'Araldo diventano insormontabili e il suo appello alla cooperazione interpretativa si fa esplicito e pressante:

Die Bedeutung der Gestalten / möcht' ich amtsgemäß entfalten / Aber was nicht zu begreifen / wüßt'ich auch nicht zu erklären / Helfet alle mich belehren! (vv. 5506-5510)

Con il « Knabe Lenker », l'adolescente alla guida del cocchio, entra infatti in scena un nuovo mondo preannunciato da luci e balenii di colori da lanterna magica. Il fan-

rentemente ad una poetica dell'immagine scenica rivolta innanzitutto all'occhio ostenta la sua presenza di figura e anzi provocatoriamente la espone all'interpretazione. La *Mummenschanz* può essere considerata da un certo punto di vista una festa dell'allegoria in cui si confrontano personificazioni allegoriche e non allegoriche dai caratteri sempre più enigmatici.

ciullo, con fare tra l'ardito e l'ingenuo, sfida l'Araldo a dispiegare le sue arti e a trovare un nome alle figure [24]:

Herold auf! Nach deiner Weise, / Ehe wir von euch entfliehen, / uns zu schildern, uns zu nennen; / Denn wir sind Allegorien, / und so sollst du uns kennen. (vv. 5528-33)

Ma l'Araldo non può dare un nome alla figura, può solo tentare di descriverla o, come si è detto, di circoscriverla:

Wüßste nicht, dich zu benennen; / Eher könnt' ich dich beschreiben. (vv. 5532-3)

All'Araldo egli stesso *dramatis persona*, come nota Mattenklott, nel saggio dedicato alla *Mummenschanz* [25], non è dato penetrare il significato delle figure sulle quali il suo dominio è solo apparente.

Se l'Araldo non riesce a trovare una definizione è il giovanetto allora a dover dare la spiegazione di se stesso: è la Poesia che distribuisce i suoi doni alla società di corte la quale, a sua volta, fa ressa intorno al carro ignara dei pericoli cui la porterà la sua brama incontrollata.

L'enigma della figura ansiosa di definizione del « Knabe Lenker » esprime già nel suo porsi e negarsi insieme il principio allusivo di cui parlavamo prima della significazione differita e sospesa. I segni reversibili dell'identità e della differenza si uniscono in una dimensione sconcertante dell'essere in questo « halbwüchsiger Knabe », nel quale si ritrova contemporaneamente l'aspetto di fanciulla (« man könnte dich ein Mädchen schelten », come dice l'Araldo). È un sentimento di brivido (« Schauder ») quello che prende l'Araldo all'apparizione del magnifico cocchio. Il « Knabe Lenker », che viene descritto da Emrich come un essere biologicamente incompleto [26], simile in questo a Mignon, Homunculus ed Euphorion, è infatti una figura che non ha nulla di classicamente armonioso e che è anzi presenza inquietante e sconcertante. Questa figura può solo mostrarsi, indicare e rimandare al di là di se stessa, ma non può illuminare oltre l'enigma della sua presenza puramente visiva. L'interlocutore del « Knabe Lenker » non può essere l'Araldo che sa sì annunziare le maschere ma non riesce a penetrare oltre la scorza per giungere all'essenza. All'altra figura che troneggia sul cocchio deve quindi rivolgersi il fanciullo, a Pluto dio della ricchezza e qui anche poeta che lo chiama « Geist von seinem Geist » e riconosce in lui con singolare uso del discorso religioso il caro figlio in cui si compiace (« Mein lieber Sohn, an dir hab ich Gefallen »). Questa citazione del discorso religioso instaura tra i due un rapporto padre-figlio la cui natura rimane arcana [27]. Pluto è padre della poesia, ma non è la poesia stessa, tutt'al più il poeta, con cui però il « Knabe Lenker » in qualche modo coincide (« und schätze mich dem Plutus gleich », v. 5577). Alla maschera di Pluto viene attribuita oltre alla magnificenza, che si accompagna alla ricchezza, attributo del dio, una particolare dignità (« Würde ») che conferisce alla figura un carattere sovraindividuale e le potenzialità di un dominatore. Pluto sarà infatti d'ora in poi il direttore di scena, il cui intervento alla fine servirà a salvare le maschere che stanno per perire vittime del fuoco.

Pluto-Faust si sostituisce anche formalmente all'Araldo impossessandosi della sua verga per aprire i forzieri (« Die Schlösser treff'ich mit des Herolds Rute » (vv. 5710). E ora Pluto, detentore della verga che apre i forzieri, è anche il

[24] L'invito del « Knabe Lenker » all'araldo esplicita la latente istruzione all'interpretazione contenuta in ogni discorso allegorico: cerca quel qualcos'altro a cui alludo. La sfida del « Knabe Lenker » è rivolta anche al lettore e alle sue possibilità di interpretazione laddove la forma allegorica si presenta in un precario equilibrio tra ostentata aspirazione ad un significato esplicito ed elusione di una definizione che la fissi una volta per tutte.

[25] Cfr. G. Mattenklott, *art. cit.*

[26] W. Emrich, *op. cit.*, p. 174.

[27] Il ricalco di espressioni bibliche, le forme allegoriche e da rivista creano nel loro insieme un effetto di pastiche che rappresenta forse la migliore testimonianza di fascinazione e di demistificazione.

detentore della magia e di un ruolo, quello dello *Zauberer*, che nella prima parte dell'opera apparteneva solo a Mefistofele, il quale invece in questa scena viene ben presto estromesso dall'azione (« Ihm wird kein Raum für seine Possen bleiben », v. 5799). Almeno nella notte di carnevale Pluto-Faust appare sereno e dominatore. La sua maschera obbedisce al gusto classicistico, ma non si preoccupa di rispettare i canoni della verosimiglianza, laddove, lo si è già detto, le unità di tempo e di luogo sono sospese e si assiste ad un continuo gioco con le stesse. Così Pluto indossa una lunga tunica a pieghe e un turbante che insieme con la bocca tumida, il viso tondo e le guance rosee ricordano più un ricco califfo che un dio greco. Il suo contegno, come dice l'Araldo, lascia l'impressione di un sicuro dominio di sé e di una piena armonia spirituale. La folla che fa ressa intorno al carro invece non comprende i tesori che la poesia profonde per mano del « Knabe Lenker », per cui questi doni si trasformano e si dissolvono nelle mani di chi tenti di afferrarli.

Tutto in questo momento appartiene alla sfera del teatro, dell'illusione e anche delle fiabe, dove abbondano le trasformazioni e gli incantesimi. Anche l'auriga appare qui un tantino mistificatore nel suo prendersi gioco degli altri con il luccichio della finzione, nascondendo sotto il velo della poesia la verità immutabile e l'illusione dai mille volti. Ma il suo ruolo sulla terra non può che essere breve, la poesia pura non è di questo mondo e ha bisogno per dispiegarsi di uno spazio aereo e incontaminato. Il vincolo per così dire amoroso, il vincolo padre-figlio che unisce le due figure di Pluto e dell'auriga, viene espresso in forma simbolica dal legame che entrambe intrattengono con l'oro. E lo stesso oro che Pluto fa sgorgare dal forziere alla fine si trasformerà in fuoco per la moltitudine di maschere avide di impossessarsi delle ricchezze. Quella dell'oro appare come una fantasticheria attraverso la quale l'immaginazione poetica esplora le pieghe segrete di una sostanza frazionando e scomponendo il mondo sensibile al punto da farlo scomparire nel suo stesso scintillio. Queste trasformazioni in qualche modo rimandano alle trasformazioni dell'antica

Alchimia nell'evocare o suggerire la possibilità di un accesso profondo all'unità materiale del mondo che consenta tutte le trasformazioni.

Ma la sensibilità goethiana è veramente tutta in questo gioco di rimandi simbolici, in questa simpatia per le figure? In realtà in Goethe non manca mai il contrappunto ironico. E anche questa volta l'ironica autocorrezione è affidata a Mefistofele che indossa la maschera popolare dell'Avaro. Il vecchio Mefistofele della prima parte è qui un demone burlesco che moraleggia con le sue osservazioni ironiche un po' alla maniera delle antiche maschere. Lo stesso metallo che Pluto e il « Knabe Lenker » hanno dispensato con abbondanza mostra con lui il suo aspetto turpe e demonico trasformandosi nelle sue mani in simbolo della forza erotica. Questo capovolgimento e demistificazione ironica cui, come questa volta, il simbolo viene sottoposto ci confermano come nella *Mummenschanz* nessun elemento significhi veramente se stesso, ma accenni e rinvii sempre ad altro in un dramma che si trasforma in gioco e in un gioco che tutto coinvolge.

« Dies Metall läßt sich in alles wandeln » (v. 5782) dice Mefistofele esaltando le straordinarie capacità di trasformazione di questo elemento-simbolo, mentre l'Araldo poco prima aveva messo in guardia dall'illusione e dallo Schein come aspetto fondamentale dell'elemento stesso: « Glaubt ihr, man gebt euch Gold und Wert? » (v. 5730) e ancora: « Ihr Täppischen! Einartiger Schein / Soll gleich die plumpe Wahrheit sein / Was soll euch Wahrheit? — Dumpfen Wahn / Packt ihr an allen Zipfeln an ». (vv. 5733-5736)

La strategia simbolica rinvia certamente ad un codice, ad un sistema di archetipi riattualizzando i simboli nel contesto poetico. L'oro, come la cassa che lo contiene, è potremmo dire un simbolo, ma di che cosa sia simbolo rimane incerto e non decidibile una volta per tutte, ovvero varia a seconda della prospettiva di chi lo maneggia. Per il « Knabe Lenker » è il simbolo della forza creativa e geniale, per Pluto è simbolo dell'abbondanza e della ricchezza, per Mefistofele, l'Avaro, è forza sessuale, in un certo senso negativa e pericolosa rispetto alle connotazioni positive e vitalistiche

dell'auriga e di Pluto. Come nota Emrich, « in diesem Sinne verschließt dieses Gold in der Tat in sich das Urgeheimnis alles Seins » [28]. L'oro si trova inoltre nelle profondità della terra, in quell'*Unterwelt* da cui lo estraggono gli gnomi che fanno parte del corteo di Pan (« Doch bringen wir das Gold zu Tag », v. 5856), donando agli uomini occasione di felicità e d'infelicità insieme.

Ma, come nota Mattenklott [29], non è possibile trovare la soluzione definitiva dell'enigma, né ha senso un'operazione analitica che si sforzi di decifrare gli indovinelli senza poi riuscire a rendere ragione di ciò che rimane incommensurabile. Lo spettacolo cui assistiamo ci dà sempre l'impressione che dietro allo stesso si nasconda qualcos'altro, che in fondo è di qualcos'altro che ci sfugge che si sta parlando. Questo qualcos'altro contemporaneamente si rifiuta di svelarsi o di proporsi come il vero. Un polo insomma rimanda all'altro, il bello ha bisogno del mostruoso e la categoria dell'estetico nel tardo Goethe li ingloba entrambi.

I principi che regolano la rappresentazione, lo si è già detto, non sono quelli dello svolgimento lineare nello spazio-tempo di un'azione drammatica. Il concatenarsi di figure e il succedersi delle immagini, rispetto alla linearità dell'azione, non obligano di conseguenza ad un senso o ad una direzione di lettura, dato che l'immagine è priva di vettorialità causale-temporale. Le stesse figure prendono corpo, come si è visto, e possono assumere forme estreme e anche mostruose proprio perché i confini fra natura e arte si fanno in esse più labili. Questo incrociarsi di natura ed arte diventa emblematico nella figura del « Knabe Lenker », in cui paradossalmente l'apparenza di una vita, la figura, aspira all'esistenza, mentre è costretta a rimanere una figura che raffigura solo un nome e possiede una dimensione puramente visiva.

[28] W. Emrich, *op. cit.*, p. 193.
[29] Vedi G. Mattenklott, *art. cit.*,

4. La consistenza dell'immagine: possibilità e limiti dello « Schein »

In definitiva si può forse dire che lo spettacolo fantasmagorico nelle sue trasformazioni a volte inesplicabili invece di lasciare fuori la « follia » e le grandi verità dell'immaginario crea per il lettore un effetto di specchi che non fa che porre sempre la stessa affascinante domanda: l'immagine è illusoria o reale, è un riflesso o un duplicato?

Ecco allora che l'imperatore il quale fa irruzione ad un certo punto nella festa con il suo folto corteo di gnomi, fauni, satiri, giganti e ninfe può essere travolto dall'illusione e preda della vertigine dell'ignoto (che però non riuscirà a svelare) chinarsi per guardare nel profondo (« Er bückt sich hineinzuschauen », v. 5930) finendo per perdersi nella sua stessa vertigine.

Alla fine nel contatto con il fuoco in cui tutte le maschere bruciano le figure vengono come a rivelare l'irrealtà del loro esistere. Questo tentativo di far rivivere il reale perduto o immaginario, di far parlare i simboli sembra non poter essere che un tentativo che conferisce all'oggetto della ricerca il carattere precario e transitivo di un segno. Nella mascherata il movimento del messaggio verbale e del segno si rifiuta infatti di acquistare un senso univoco, lo propone e lo sospende insieme trasformando il tutto in puro spettacolo.

Questa dimensione dello spettacolo in cui trionfa il gioco delle apparenze ingannevoli, che suscita l'indignazione dell'Araldo, può rappresentare qui una soluzione estetica in se stessa conclusa che riduce consapevolmente la realtà a *Schein* dotato di proprie regole. In questo senso le figurazioni della *Mummenschanz* si esauriscono nei confini del loro ambito scenico, così come emblematicamente la stessa poesia, figurata dall'adolescente auriga, non è appunto che una figura la quale, come nota Bevilacqua nel saggio dedicato a *Allegoria e personificazione della poesia nel "Faust secondo"* [30], « è già poesia pura » svincolata da ogni base

[30] G. Bevilacqua, *Allegoria e personificazione della poesia nel "Faust II"*, in « Belfagor » XXXVIII (1983), 2, p. 165.

ontologica e prefiguratrice quasi di « tutto il côté estetistico e decadente della poesia moderna ». La figura allegorica della poesia rappresenta in tale prospettiva l'autonomia del bello, la cui validità permane ad esprimere l'elemento atemporale-eterno di fronte alla minaccia della distruzione.

Come Goethe stesso dice ad Eckermann rendendo esplicito il legame tra le figure allegoriche della poesia nella seconda parte dell'opera:

> Euforione non è un essere umano, ma allegorico. In lui è personificata la poesia, che non è legata a nessun tempo, a nessun luogo e a nessuna persona. Lo stesso spirito, che più tardi amerà essere Euforione, compare adesso come fanciullo auriga, ed è simile in questo agli spettri, che sono presenti dovunque e possono apparire ad ogni ora. (20 dic. 1829) [31]

Nonostante ciò quest'autonomia si rivela limitata perché costretta o a salvarsi in quanto bellezza in uno spazio incontaminato, nel quale in effetti si rifugerà scomparendo di scena il « Knabe Lenker », o ad andare incontro alle fiamme per guardare in quel bagliore che potrà rivelare il mistero forse solo a prezzo dell'accecamento.

Un'ansia che diventa forza autodistruttiva in Euforione e frenesia prodiga e dissipatrice nel « Knabe Lenker » porta questa poesia ad effondersi, ad esercitare la sua seduzione per poi dileguarsi lasciando, almeno nella *Mummenschanz*, che l'enigma della sua esistenza si risolva nella sfera del teatro e dello *Schein*. A questo potrebbe anche alludere l'affermazione finale di Faust che invoca la magia per fermare gli spiriti impertinenti:

> Drohen die Geister, uns zu schädigen / Soll sich die Magie betätigen. (vv. 5895-6)

Con la bacchetta dell'Araldo, dotata ora di poteri magici, Faust-Pluto riporta l'ordine sulla scena, ordine di cui l'Araldo all'inizio aveva annunciato la dissoluzione. A questo

[31] J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, tr. it. di G.V. Amoretti, Torino 1957, II, p. 662.

punto il cerchio si chiude: il contatto del sociale con il demonico, che secondo Kommerell racchiude il senso di tutto il primo atto, è stato provocato qui in qualche modo dal tentativo di unire vita e arte attraverso lo *Schein* e di scoprire quell'essenza che si nasconde e che è la fonte del destino, quella « Not » che spinge Pan ad avvicinarsi al fuoco.

Che cosa significa in questo contesto magia, potremmo chiederci, e come si spiega l'atteggiamento del mago Faust? La magia, senz'altro in modo molto diverso dalla prima parte dell'opera dove ricordava piuttosto le procedure delle antiche credenze popolari, diventa nella seconda parte, come nota Kommerell [32], un mezzo per tentare l'appropriazione totale del mondo attraverso le sfere costituite dai singoli atti. Il ricorso alla magia come strumento per superare i limiti dell'umano diventerà ancora più esplicito nell'episodio di Elena oggetto del desiderio per eccellenza. Chi fa uso e abuso della magia corre però sempre il rischio, come l'apprendista stregone, di diventarne schiavo e di non potersene liberare; così Faust, che verso la fine dell'opera vorrà sbarazzarsi della magia, non potrà più farlo perché è in essa completamente avvolto e anzi deve solo ad un atto magico, come sottolinea ancora Kommerell, il prolungamento fittizio della sua esistenza.

Nell'ambito della *Mummenschanz* ci sembra da un lato che ciò che prevalga sia la dimensione della magia-spettacolo, che fa scorrere dinanzi ai nostri occhi come su una passerella i diversi aspetti dello *Schein* e nella quale gioca un ruolo importante il momento del carnevale con il suo trionfo dell'artificio sull'autentico e della moda sulla natura, e dall'altro che la situazione rappresentata, pur controllabile se affidata ad un abile regista e suscettibile di ritrovare alla fine il vecchio ordine, lasci aperta la questione dell'inadeguatezza di una dimensione che anche presentandosi come autosufficiente continua a porre la domanda della sua consistenza.

[32] Cfr. M. Kommerell, *op. cit.*, p. 88 e sg.

Al termine della festa si può dire che l'armonia sia davvero ristabilita e le forze della distruzione definitivamente scongiurate? O in fondo l'immagine non costituisce che una salvezza rifugio di fronte a quel terribile quid, come scrive Goethe al termine della sua autobiografia [33], questo essere che sembrava penetrare fra tutti gli altri separarli, collegarli e a cui il poeta dà il nome di « demonico »?

In questo dar vita alle figure e alle maschere è insita per l'autore la presenza del magico e del mostruoso (e fa capolino il pericolo del demonico), la cui descrizione alla fine della scena preferisce affidare di nuovo all'Araldo, che questa volta si trova di fronte al compito di descrivere quanto non viene direttamente mostrato. La situazione rimane aperta e la soluzione sospesa: ciò che viene solo narrato potrebbe anche non essere veramente accaduto. La poesia accenna al mistero, come voleva Goethe, ma cerca di dissolverlo attraverso le immagini riportando l'armonia tra natura e magia.

Della magia sarà vittima invece chi come la folla scambia volgarmente l'illusione per la realtà o chi come l'imperatore non rispetta il precario equilibrio tra *Schein* e realtà di cui conosce le regole solamente il poeta-*Zauberer*. Le figure così come le immagini di questa mascherata non vanno scambiate con la realtà e lo stesso Faust dovrà riconoscere più avanti come una tale equazione sia ingannevole quando interverrà sulla scena per prendere Elena, la cui presenza appunto non è reale. La *Mummenschanz* termina con il vanificarsi delle maschere nello splendore delle fiamme, che si riveleranno, come dirà Faust all'imperatore nella scena successiva, « Flammengaukelspiel », in cui si

[33] « Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete », *Dichtung und Wahrheit*, IV Teil, 20. Buch, HA, X, pp. 175-6.

confondono i confini tra apparenza vana e avvertimento reale, tra scherzo e intenzione seria.

La società e l'imperatore nello *Schein* e nello scherzo di carnevale hanno in realtà anche rivelato se stessi. La vita continuerà seguendo la legge di un movimento ordinato secondo una legge (grazie all'intervento riordinatore di Pluto), anche se la minaccia della dissoluzione e il fascino dell'ignoto incombono su tutto ciò che è stato raggiunto. Nell'accettazione di questa sfida fino al rischio di perdersi consiste il tentativo messo qui in scena e il suo necessario fallimento o i suoi precari equilibri ed incerti confini.

IL *NACHSOMMER* E LA SUA BIBLIOTECA

di
GIUSI SPRIANO
Torino

> Ora mi avvedevo che non di rado i libri parlano di libri, ovvero è come si parlassero fra loro. Alla luce di questa riflessione, la biblioteca mi parve ancora più inquietante. Era dunque il luogo di un lungo e secolare sussurro, di un dialogo impercettibile tra pergamena e pergamena...
>
> U. Eco, *Il nome della rosa*

Dopo aver condotto il suo giovane protagonista in esplorazioni naturalistiche per le montagne della Bassa Austria, Stifter lo fa approdare, sotto un cielo che minaccia pioggia, alla tenuta dell'anziano barone von Risach. Accolto per la prima volta nel Rosenhaus, Heinrich Drendorf viene introdotto dal padrone di casa in un salotto e, seguendo un esplicito invito del suo ospite, si avvicina allo scaffale dei libri per osservarli.

Il lettore viene così a conoscenza di alcune delle letture preferite del barone von Risach. Heinrich constata, forse con un certo disappunto, che si tratta quasi esclusivamente di poeti:

> Es waren aber bloß beinahe lauter Dichter. Ich fand Bände von Herder Lessing Goethe Schiller, Übersetzungen Shakespeares von Schlegel und Tieck, einen griechischen Odysseus, dann aber auch etwas aus Ritters Erdbeschreibung aus Johannes Müllers Geschichte der Menschheit, und aus Alexander und Wilhelm Humboldt [1].

[1] A. Stifter, *Der Nachsommer*, München 1949, p. 49.

Accanto ai classici tedeschi sta dunque l'*Odissea* nell'originale greco, mentre Shakespeare è presente nella traduzione curata da A.W. Schlegel e L. Tieck, traduzione che apparve in nove volumi a Berlino tra il 1825 e il '33 e poi, ampliata di tre ulteriori volumi, negli anni 1839-40. Heinrich nota quindi un'opera del geografo Carl Ritter (1779-1859), con tutta probabilità *Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und Geschichte der Menschen*, pubblicata in due volumi nel 1817-19, in cui Ritter affronta modernamente la materia, proponendosi di indagare le interazioni tra uomo e ambiente. Dello storico Johannes Müller (1752-1809) troviamo invece i *24 Bücher Allgemeiner Geschichte* del 1809, che furono poi inclusi nelle edizioni delle opere complete del 1810-19 e 1831-35.

Il giovane Heinrich, in questa fase interessato principalmente alle scienze naturali, lascia da parte i poeti, che solo più tardi giocheranno un ruolo importante nel suo cammino di formazione, e prende dallo scaffale il diario di viaggio di A. von Humboldt. Il *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland, rédigé par Alexandre de Humboldt*, redatto in gran parte a Parigi ed ivi pubblicato in trentacinque volumi tra il 1805 e il 1834, contiene i risultati delle osservazioni compiute da Humboldt nel grande viaggio americano che lo portò dal Venezuela a Cuba, di qui in Colombia, Equador, Perù, quindi in Messico ed infine negli Stati Uniti. Alcuni libri dell'opera, che comparve poi in versione tedesca come *Reise in die Äquinoctial-Gegenden des Neuen Continents* nel 1861-62, erano già stati tradotti fra il 1806 e il 1835.

L'ordine del Rosenhaus si fonda su una fitta rete di prescrizioni e divieti che fanno del *Nachsommer* un paradiso di leggi; molte di queste riguardano anche la biblioteca del barone von Risach. Poiché il pavimento di questa stanza è magnificamente intarsiato, vi si può accedere soltanto muniti di debite pantofole di feltro. Le pareti non sono foderate di libri fino al soffitto, ma gli scaffali arrivano solo fin dove è possibile raggiungere facilmente anche i libri posti più in alto. I ripiani hanno la profondità di un solo

libro, per cui ne contengono solo una fila, nessun libro copre l'altro e di tutti è visibile il dorso. Nella biblioteca sta solo un tavolo per appoggiarvi i libri, e nei suoi cassetti lo schedario della raccolta. La consultazione dei libri avviene in una separata stanza di lettura, provvista di tendoni di seta verde, al posto delle consuete tende avvolgibili di seta grigia, e ugualmente arredata in vista della migliore comodità del lettore: sedie, tavoli e leggii, su cui però non è stato lasciato alcun volume. D'altra parte, quando Heinrich appoggia un libro sul divano del salotto in cui ha atteso di essere chiamato a pranzo, il barone, senza aria di rimprovero e tuttavia sottolineando volutamente la propria azione con un commento, ripone il libro al suo posto nello scaffale:

« Verzeiht », sagte er, « es ist bei uns Sitte, daß die Bücher, die auf dem Gestelle sind, damit jemand, der in dem Zimmer wartet, oder sich sonst aufhält, bei Gelegenheit und nach Wohlgefallen etwas lesen kann, nach dem Gebrauche wieder auf das Gestelle gelegt werden, damit das Zimmer die ihm zugehörige Gestalt behalte » [2].

Ma un rituale analogo presiede al maneggio dei libri già nella casa paterna di Heinrich; nella biblioteca del vecchio Drendorf tendine di seta verde impediscono al visitatore occasionale di leggere i titoli dietro le ante di vetro della libreria e i ragazzi non hanno il permesso di entrare mentre il padre sta leggendo. Anch'egli ha imposto la consuetudine di riporre sempre i libri al loro posto dopo la lettura e di non lasciare tracce nel proprio passaggio nella biblioteca come in ogni stanza:

Das Buch, in dem er gelesen hatte, stellte er genau immer wieder in den Schrein, aus dem er es genommen hatte, und wenn man gleich nach seinem Heraustritte in das Bücherzimmer ging, konnte man nicht im geringsten wahrnehmen, daß eben jemand hier gewesen sei, und gelesen habe [3].

[2] *Ibid.*, p. 50.
[3] *Ibid.*, p. 8.

Quando l'amicizia tra Heinrich e il barone si è ormai approfondita, questi mette a disposizione del giovane la propria intera biblioteca e gli mostra, in particolare, la sezione letteraria, che contiene i capolavori delle più antiche civiltà, dall'India alla Grecia e all'Italia. Non importa che Risach non padroneggi tutte le lingue nelle quali sono scritti i libri che possiede. Nelle intenzioni del barone infatti, questa biblioteca non si limita ad essere raccolta privata di testi immediatamente accessibili al loro fruitore e di conseguenza anche rispecchiante la personalità, la cultura, gli interessi e i limiti del proprietario, ma ambisce ad assumere il valore simbolico assoluto di una galleria dei « più grandi benefattori dell'umanità ».

Se la poesia, secondo la caratteristica formula stifteriana, offre agli uomini « das Göttliche im Gewande des Reizes », la presenza nella biblioteca dei libri universalmente riconosciuti come capolavori ha un senso che va al di là della relativa utilità pratica: essi costituiscono altrettante tessere di un mosaico che nella sua completezza deve rendere l'immagine del divino. Per questo la biblioteca del *Nachsommer* assume la connotazione di un tempio, la cui sacralità non può essere violata da alcun lavoro, fosse anche la semplice lettura.

Il panorama culturale offerto dal *Nachsommer* mostra caratteristiche peculiari ben precise. Mentre risulta relativamente aggiornata la bibliografia storico-scientifica citata nel romanzo, il mondo letterario che qui è presentato va dall'antichità classica al classicismo tedesco, dove subisce una netta cesura; nel più vasto ambito europeo i riferimenti si fermano addirittura al Seicento inglese e spagnolo (Shakespeare e Calderón de la Barca). Balzano subito agli occhi i grandi assenti: se si escludono Schlegel e Tieck, i cui nomi sono fatti solo in qualità di traduttori, non viene citato alcun autore romantico, né tedesco, né in generale europeo, così come mancano completamente le contemporanee espressioni del realismo e del naturalismo.

Se Emma Bovary (il confronto prende spunto dalla coincidenza dell'anno di pubblicazione, 1857) divora volumi di Eugène Sue, Balzac, George Sand, il barone von Risach e

il suo giovane amico leggono Omero, Goethe, Shakespeare. La biblioteca del Rosenhaus può dunque essere assunta metonimicamente come spia della concezione ideologica che regge tutto il *Nachsommer*.

Tra gli antichi, Omero svolge un ruolo di primo piano. Il poeta greco, con cui Heinrich aveva già da tempo familiarità, compare regolarmente, come un nume tutelare, nei momenti cruciali della vita del giovane. Heinrich infatti aveva letto Omero nella propria camera a Sternenhof fino ad un attimo prima di uscire in giardino per quella passeggiata che lo porterà alla grotta della ninfa, dove avviene l'incontro chiarificatore con Natalie. Allo stesso modo sono ancora i versi di Omero che conducono Heinrich ad instaurare un collegamento tra la percezione della perfetta bellezza della statua di marmo, punto d'arrivo del suo cammino attraverso l'arte e dell'intera sua *Bildung*, e la figura dell'amata Natalie. Il godimento estetico pieno e maturo, culmine del processo di formazione, permette al giovane di accedere con consapevolezza alla sfera del sentimento amoroso senza traumi e sovvertimenti. Il *trait d'union* fra arte e amore si instaura per Heinrich attraverso il personaggio letterario di Nausicaa: in una invernale giornata di pioggia al Rosenhaus il giovane prende a leggere l'*Odissea* dall'inizio e, incontratavi la figlia del re dei Feaci, la identifica nella propria fantasia con la figura marmorea che sta in una nicchia dello scalone d'ingresso. Solo ora si completa la folgorante scoperta della bellezza greca avvenuta tempo addietro alla luce dei lampi di un imminente temporale. Il procedere nella lettura dell'episodio omerico provoca infine un'altra identificazione: la Nausicaa che compare sulla porta della sala del palazzo reale è la Natalie sorridente, « sie war die Nausikae von jetzt » [4].

È nell'idea omerica di *areté*, in cui sono concomitanti disposizione naturale e spinta consapevole all'educazione, che affondano le radici dell'ethos aristocratico proprio del barone von Risach. Per lui, figlio di un commerciante di

[4] *Ibid.*, p. 600.

stoffe, assurgere alla dignità nobiliare costituisce il riconoscimento e la sanzione delle doti connaturate e nello stesso tempo l'adempimento dell'imperativo categorico che impone all'uomo di diventare ciò che per natura può diventare. Risach vive in un mondo in cui è ancora possibile essere aristocratici a tutti gli effetti, non solo per l'atteggiamento interiore.

Come già nel *Meister*, questa nobiltà si afferma in grazia del proprio essere; più volte nel romanzo si pone l'accento su questa esigenza: « das Beste aber, was der Mensch für einen anderen tun kann, ist doch immer das, was er für ihn ist » [5] e « zur Erziehung muß man etwas sein » [6]. Tanto il padre di Heinrich quanto il suo « amico paterno » ribadiscono davanti al giovane la necessità che ciascuno *sia* in primo luogo per se stesso; il rendersi socialmente utile verrà solo in un secondo momento e come naturale e logica conseguenza dell'aver acquisito un'identità come persona.

Anche la *Namenlosigkeit* dei personaggi del *Nachsommer*, *Leitmotiv* piuttosto insistito nel corso del romanzo, addita alla loro nobiltà, alla loro capacità di riconoscersi affini in un determinato modo di vivere e di essere. Non nominare anagraficamente queste figure significa porre l'accento ancora una volta su un'essenza, alla quale è sufficiente, per manifestarsi e rendersi identificabile, quell'*Anstand*, quel codice di comportamento, che è specchio di una cultura e di un sistema di valori preborghesi. È l'autoevidenza del nobile che emerge da questo espediente narrativo, dell'uomo che *è* quello che è sempre, in ogni luogo ed in ogni circostanza, senza bisogno di esibire alcuna patente.

Una chiara opposizione si legge in tutto il *Nachsommer* tra i concetti di *Nutzen* e *Tugend:*

> Gott hat uns auch nicht bei unseren Handlungen den Nutzen als Zweck vorgezeichnet, weder den Nutzen für uns noch für andere, sondern er hat der Ausübung der Tugend einen eigenen Reiz und eine eigene Schönheit gegeben [7].

[5] *Ibid.*, pp. 377-78.
[6] *Ibid.*, p. 633.
[7] *Ibid.*, p. 17.

La struttura nobile-contadina presente nel romanzo stifteriano rifiuta ancora, con Aristotele, la crematistica come arte del guadagno fine a se stessa. Nel mondo del *Nachsommer* è ancora valido il concetto di economia nel senso etimologico, aristotelico di « governo della casa ». Nel barone viene celebrata la figura dello *Hausvater*, che esercita un'*auctoritas* necessaria, ma basata sulla virtù, e che proprio in quanto padre non potrà mai servirsi di nessuno — moglie, figli o servi — come di strumenti. Presenze implicite nel *Nachsommer* sono le *Opere e i giorni* di Esiodo e quel filone della letteratura didascalica contadina che fiorisce nel mondo romano con Catone, Varrone, Columella. Uno dei temi principe di questa letteratura *de re rustica* ripresi nel *Nachsommer* è, ad esempio, quello dei rapporti coi servi. Quando Mathilde acquista Sternenhof, in primo luogo libera tutti i suoi sottoposti dall'obbligo delle decime e li rende proprietari della terra su cui abitano, si preoccupa poi di creare intorno a sé una *familia* nel senso latino del termine. In uno dei primi discorsi tenuti davanti ad Heinrich, Risach deplora invece che si sia persa l'abitudine di pranzare con la servitù:

> « [...] Es ist in der Tat sehr zu bedauern, daß die alte Sitte abgekommen ist, daß der Herr des Hauses zugleich mit den Seinigen und seinem Gesinde beim Mahle sitzt. Die Dienstleute gehören auf diese Weise zu der Familie, sie dienen oft lebenslang in demselben Hause, der Herr lebt mit ihnen ein angenehmes gemeinschaftliches Leben, [...] so werden sie nicht bloß gute Dienstleute, [...] sondern leicht auch gute Menschen, [...] denen der Herr ein zuverlässiger Freund ist » [8].

Nelle espressioni del signore von Risach riecheggiano palesemente le parole che Seneca rivolgeva all'amico Lucilio:

> Libenter ex iis qui a te veniunt cognovi familiariter te cum servis tuis vivere: hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet. « Servi sunt ». Immo homines. « Servi sunt ». Immo contubernales.

[8] *Ibid.*, pp. 118-19.

« Servi sunt ». Immo humiles amici. « Servi sunt ». Immo conservi, si cogitaveris tantundem in utrosque licere fortunae. Itaque rideo istos qui turpe existimant cum servo suo cenare [9].

Per questo verso il *Nachsommer* si può leggere come un esempio di alta *Hausväterliteratur*, un manuale contenente nozioni di economia e di altre scienze disparate, riordinate secondo l'antico principio informatore dell'unità della casa.

Una posizione particolare non poteva non essere riservata, nella biblioteca del barone, a Goethe, l'unico autore, tra l'altro, nei confronti del quale Stifter, con quella perentoria dichiarazione orgogliosa e modesta ad un tempo, si riconosce non debitore, ma consanguineo: « Ich bin zwar kein Göthe, aber einer aus seiner Verwandtschaft » [10]. Le opere complete di Goethe vengono donate, con una solennità che sottolinea il valore del gesto, da Mathilde al figlio Gustav, e non si tratta di una nuova edizione, bensì di quella sottolineata ed annotata in margine dalla madre stessa. Il legame che unisce due generazioni passa dunque anche attraverso l'identificazione e il confronto con l'opera del massimo poeta tedesco:

« [...] Wenn du in den Büchern liesest, so liesest du das Herz des Dichters und das Herz deiner Mutter [...]. Wenn ich an Stellen lesen werde, die ich unterstrichen habe, werde ich denken, hier erinnert er sich an seine Mutter [...]. So werden die Bücher immer ein Band zwischen uns sein, wo wir uns auch befinden. [...] » [11].

Gustav, si dice nel *Nachsommer*, non potrà accostarsi indiscriminatamente ad ogni testo goethiano: sarà il suo tutore ad iniziarlo gradualmente alla comprensione di quell'autore, scegliendo per lui come primo passo il poema *Hermann und Dorothea*. Dopo Omero e la poesia antica, la citazione di quell'idillio a simbolo della classicità tedesca ci dà la misura delle difficoltà insite nell'operazione di recupero messa in atto da Stifter ed è sintomatica del periodo storico in cui fu composto il romanzo. Si pensi per esempio al giudizio espresso da Hegel [12] su quel genere letterario: una forma in cui la pace e il benessere che vi sono realizzati fanno astrazione da ogni connessione con avvenimenti di vasta portata e da ogni più profondo interesse spirituale (benché Hegel riconosca il genio goethiano nel dare come sfondo alla materia, particolare e molto limitata, gli sconvolgimenti causati dalla rivoluzione francese). I principi dell'umanesimo classico sono calati, in *Hermann und Dorothea*, in una dimensione familiarmente modesta e legati all'esaltazione dell'agricoltura come *modus vivendi* e all'ideale dello *Haushalt*. È proprio questo connubio di *Humanität* e di valori larici e agresti a giustificare la menzione del poema goethiano tra le letture degli abitanti del Rosenhaus. La recezione stifteriana non abbraccia certo tutta la figura di Goethe nella sua poliedricità. Stifter rifiuta il Goethe prometeico, che si proietta nel demiurgo plasmatore di un'umanità nuova e spregiatore degli dei, come quello wertheriano che suscitò epidemie di suicidi. Assolutamente lontano dallo spirito stifteriano risulta il Goethe del periodo stürmeriano, il viandante geniale; niente di più opposto alla poetica di Stifter che il titanismo e lo *Streben* faustiano: nessun personaggio di Stifter concepirebbe il desiderio di fermare l'attimo; anzi, essi trovano appagamento proprio all'opposto nel fluire del tempo, sono affascinati dai movimenti a lunghissimo periodo, dai moti lenti e solenni della natura, poiché — ha scritto S. Lupi — « lentezza del ritmo significa [...] moralità del tempo » [13].

L'immagine di Goethe che traspare dagli accenni di Stifter è quella del Goethe classico, olimpico, il Goethe della

[9] L.A. Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, 47, 1-2.

[10] A. Stifter, *Sämmtliche Werke*, Prager Ausgabe in 25 Bänden, hrsg. v. A. Sauer, fortgeführt v. F. Hüller, G. Wilhelm u.a., Bd. 18, Prag 1918, p. 209.

[11] Id., *Der Nachsommer*, cit., p. 217.

[12] Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Milano 1978, tomo I, pp. 252-53 e tomo II, pp. 1445-46.

[13] S. Lupi, *Nota su Stifter*, in « Messana. Studi diretti da M. Catalano », vol. I, 1950, ora in S. Lupi, *Saggi di letteratura tedesca*, Torino 1973, p. 594.

maturità e solo in parte quello della vecchiaia. Nel *Nachsommer* la figura di Goethe balza, dalle parole di Mathilde in particolare, quale nume benevolo che sortisce effetti di consolazione, pacificazione e riconciliazione con la vita:

« Es sind dieselben Bücher Goethes [quelli che Mathilde regala al figlio], in welchen ich in so mancher Nachtstunde und in so mancher Tagesstunde mit Freude und mit Schmerzen gelesen habe, und die mir oft Trost und Ruhe zuzuführen geeignet waren. [...] » [14].

Sul mondo del *Nachsommer* hanno influito certamente i *Lehrjahre* in quanto paradigma di *Bildung* e utopia di filantropismo; ma i personaggi del *Nachsommer* sono spiritualmente ancora più vicini a quelli dei *Wanderjahre:* nessun titolo apparirebbe più adatto al romanzo stifteriano di quello, programmatico, dell'ultimo *Meister, Die Entsagenden.* Rinuncia è l'imperativo che Stifter accoglie dall'ultimo Goethe e che, come tanta parte del *Biedermeier,* fa proprio. *Entsagung,* o ciò che per Stifter è identico, *Sittlichkeit,* sono le parole salvifiche che sole possono redimere l'umanità dal caos che la sconvolge. Soltanto chi rinuncia è in grado di dominare la vita e di salvare non solo se stesso, ma anche il mondo. Wilhelm si fidanza con l'amata, ma deve poi subito abbandonarla per iniziare i suoi anni di pellegrinaggio; nelle *Wahlverwandtschaften* sopravvivono, senza essere costretti ad annichilirsi, i due — Charlotte e il capitano — che hanno saputo condannare la passione e superarla con la forza della moralità. I protagonisti del *Nachsommer,* 'rinuncianti' per eccellenza, discendono direttamente da quelle figure goethiane e ne condividono l'ethos; a differenza di quelle però, nelle quali la rinuncia lascia sempre un vuoto, essi attingono, secondo la profonda convinzione di Stifter, una felicità vera e piena. Nel « Nachsommer ohne vorhergegangenen Sommer » [15] in cui vivono Risach e Mathilde, la felicità non è sfiorita, afferma il barone: « Es ist nicht abgeblüht, es hat nur eine andere Gestalt » [16].

[14] Stifter, *Der Nachsommer,* cit., p. 216.
[15] *Ibid.,* p. 682.
[16] *Ibid.,* p. 367.

Alle forze inesorabilmente distruttive che minacciano l'esistenza Goethe oppone, nelle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten,* l'etica della conversazione quale unico mezzo per conservare all'Europa un comune patrimonio culturale umanistico. Non poco di quest'opera goethiana è passato nel *Nachsommer:* anche qui ritroviamo l'idea della cultura come ponte che tiene insieme una società barcollante; anche qui il *Gespräch,* la *Geselligkeit* è difesa contro la barbarie e la morte. La socievolezza è appunto uno di quei temi di provenienza goethiana — pensiamo anche al *Tasso* — che percorrono tutta la narrativa di Stifter; *Geselligkeit* è saper stare con gli altri in una vicinanza sempre rispettosa, rapporto pubblico ogni volta personalizzato, incontro di individualità che sanno dialogare senza interferire nella vita più nascosta dell'interlocutore. Persino la relazione d'amore tra Heinrich e Natalie mantiene questo carattere di « discrezione » anche nel senso più letterale del termine, per cui le due anime, pur riconoscendosi, non si confondono e non si annullano a vicenda. Forma privilegiata dell'*Umgang* è nel *Nachsommer* il *Gespräch;* moltissimo si conversa nel romanzo, forse troppo, e il fatto stesso che si conversi assume un'importanza maggiore rispetto a quanto, di volta in volta, costituisce l'oggetto della conversazione, che spesso non viene nominato o viene esplicitamente dichiarato indifferente. La struttura della conversazione ed in generale i modi di avvicinare il prossimo propri del *Nachsommer* sono retti da una serie di regole, improntate di alta artificialità, che sono necessarie per evitare ogni più piccolo attrito fra le singole persone e che ne rivelano perciò anche la delicata e fragile sensibilità, l'interiore vulnerabilità. La conversazione è infatti programmaticamente un valore da difendere, e di conseguenza è da considerarsi del tutto simbolica la grammatica secondo cui essa si svolge. L'etica del *Gespräch* si deve affermare ad ogni costo come unico baluardo possibile contro l'avanzare di un esasperato individualismo dalle nefaste conseguenze.

La presenza di Shakespeare tanto nella biblioteca del padre di Heinrich, quanto in quella di Risach e il rilievo dato ad una rappresentazione teatrale del *King Lear* alla

quale Heinrich vede per la prima volta Natalie senza conoscerne l'identità (si tratta di uno dei passi emotivamente più marcati del romanzo) parrebbero spezzare quell'ordine classico - umanistico riscontrato nel mondo culturale del romanzo. In realtà la recezione stifteriana di Shakespeare è ben lontana da quella, nota, dello *Sturm und Drang*. La grandezza shakespeariana è ricondotta da Stifter, non senza forzature, all'interno degli schemi della propria poetica e misurata secondo il criterio della moralità che domina le passioni: « Das Sittengesez allein ist in seiner Anwendung Kraft (darum, weil es in Shakspears Stüken über den Leidenschaften thront, sind sie groß, nicht weil Leidenschaften darin sind) » [17], leggiamo in una lettera all'editore Heckenast. Anche lo Shakespeare del *Nachsommer* ha subito questo aggiustamento.

Nella vicenda di Lear Heinrich, e con lui Stifter, vede soprattutto la tragedia della fedeltà violata, ma violata dal re per primo, che spezza il rapporto genitore-figlio con quesiti assurdi e improponibili. Il *King Lear*, cui presenziano non a caso i rappresentanti delle due generazioni — Heinrich, Natalie, Mathilde e Risach — è figura di quanto sarà narrato nel capitolo *Der Rückblick*, con cui va messo in relazione poiché in entrambi i casi il problema della fedeltà si confronta con quello dell'amore e delle asserite esigenze del dovere. Nel momento in cui Risach, avendo rinunciato a Mathilde, le comunica il parere dei genitori, Mathilde pronuncia contro di lui la terribile accusa: « Du hast die Treue gebrochen » [18]. Il suo sdegno contro Risach è implacabile quanto quello di Lear nei confronti di Cordelia, quando questa rifiuta di adularlo. Per Mathilde — ed in questo si rivela l'analogia con Lear — la parola fonda il legame e ad essa si rivendica una validità incondizionata. Il richiamo a Shakespeare è nel *Nachsommer* piuttosto strumentale rispetto alla trama del romanzo. All'interno del testo narrativo la sequenza della rappresentazione del *Lear* ha il valore

[17] Stifter, *Sämmtliche Werke*, cit., Bd. 19, Prag 1923, p. 93.
[18] Id., *Der Nachsommer*, cit., p. 666.

di un modello interpretativo: in essa è dato riscontrare, in via sintetica e metaforica, una chiave di lettura dell'intera opera che l'autore stesso fornisce. Si tratta di quanto è stato definito semiologicamente un « metaracconto nel racconto » [19], una parte che si propone come micromodello, come parafrasi analogica del tutto che la contiene. D'altro canto non è un caso che il cammino, sempre progressivo, di Heinrich proceda dalla lettura di Shakespeare alla riscoperta dei classici latini e greci conosciuti a scuola, e non in senso opposto.

Nella biblioteca di Risach non troviamo dunque ancora una vera e propria *Weltliteratur*, almeno nel senso specifico datole da Goethe di colloquio tra nazioni reso possibile dalla sempre crescente velocità delle comunicazioni. Tutto questo è ancora considerato, nel *Nachsommer*, come un futuro a venire:

> « Wie wird es sein, wenn wir mit der Schnelligkeit des Blitzes Nachrichten über die ganze Erde werden verbreiten können [...]? Jetzt kann sich eine kleine Landstadt und ihre Umgebung mit dem, was sie hat, was sie ist, und was sie weiß, absperren: bald wird es aber nicht mehr so sein, sie wird in den allgemeinen Verkehr gerissen werden » [20].

Il mondo autarchico del *Nachsommer* resta ancora ostilmente chiuso alle espressioni della coeva letteratura tanto tedesca, quanto straniera. In esso troviamo bensì delle traduzioni, ma sono quelle, che ancora non si possono considerare *weltliterarisch*, fatte a suo tempo dal romanticismo su quegli autori che, nell'ambito della propria letteratura, erano già assurti al rango di classici. La cultura del *Nachsommer* resta pertanto ancora quella cultura unitaria, aristocratica ed umanistica (solo aggiornata al neo-umanesimo tedesco), a carattere universale, cioè sovranazionale, che si mantenne pressocché immutata nel tempo e uniforme nelle diverse aree geografiche dal Medioevo al Settecento e di cui

[19] G.P. Caprettini, *Dialogo e tradizione*, Torino 1983, p. 68.
[20] Stifter, *Der Nachsommer*, cit., p. 459.

O. Brunner ha tracciato un grandioso affresco nel suo *Adeliges Landleben und europäischer Geist* [21]. Il *Nachsommer*, con il suo valore di *exemplum*, nonostante lo sfasamento temporale della sua pubblicazione, vive ancora pienamente di quegli ideali e di quei valori in cui poté riconoscersi la nobilità di tutta Europa prima dell'affermarsi delle singole culture nazionali.

Tratto caratteristico di questa cultura erudita dell'età argentea è lo scetticismo nei confronti della filosofia — filo rosso in tutta la tradizione austriaca — che il barone von Risach manifesta senza mezzi termini ad Heinrich:

« Da ich von der Weisheitslehre sprach, [...] muß ich Euch sagen, [...] daß ich nicht gar sehr viel auf sie halte, wenn sie in ihrem eigenen und eigentümlichen Gewande auftritt. Ich habe alte und neue Werke derselben mit gutem Willen durchgenommen; aber ich habe mich zu viel mit der Natur abgegeben, als daß ich auf lediglich Abhandlungen ohne gegebener Grundlage viel Gewicht legen könnte, ja sie sind mir sogar widerwärtig. [...] Wenn ich je einige Weisheit gelernt habe, so habe ich sie nicht aus den eigentlichsten Weisheitsbüchern am wenigsten aus den neuen — jetzt lese ich gar keine mehr — gelernt; sondern ich habe sie aus Dichtern genommen oder aus der Geschichte, die mir am Ende wie die gegenständlichste Dichtung vorkömmt » [22].

La filosofia non ha alcun posto nell'ampia gamma di discipline e di esperienze che Heinrich affronta nel corso della sua *Bildung*. Se per filosofia si intende qui l'idealismo post-kantiano, si comprendono le ragioni del rifiuto tanto netto pronunciato dal barone: il soggettivismo della filosofia di Fichte, Schelling, Hegel si colloca agli antipodi del realismo stifteriano, che discende da un pio rispetto per ciò che esiste, nella convinzione che celebrare la realtà sia un atto di fedeltà a Dio, « Wem das nicht heilig ist, was ist, wie wird der Besseres erschaffen können, als was Gott erschaffen hat? » [23]. In quest'ottica la soggettività dell'individuo

[21] O. Brunner, *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949; trad. it. di G. Panzieri, *Vita nobiliare e cultura europea*, Bologna 1982 [2].

[22] Stifter, *Der Nachsommer*, cit., pp. 299-300.

[23] *Ibid.*, p. 291.

non può che abdicare ed inchinarsi davanti alla oggettività della natura e della storia, « regno di Dio ».

Predilette e venerate da Stifter sono proprio quelle manifestazioni della natura — la pietra, o vecchi e bambini che si sono fatti cosa — che Hegel disprezza come stupidamente innocenti, al di qua del conflitto da cui nasce la vita morale [24].

Alla violenza della dimostrazione filosofica Stifter oppone, nella figura di Risach che è un ciceroniano *vir bonus dicendi peritus*, l'arte della persuasione. Antitesi della filosofia, dell'intellettualismo, e dunque polo positivo attorno a cui organizzare l'esistenza è per Stifter l'*Umgang mit den Menschen*, l'intrattenimento con gli uomini — « Erziehung ist wohl nichts als Umgang » [25], si dice nel *Nachsommer* — arte fortemente codificata come forma, come etichetta, ma che deve esprimere una reale sostanza: l'*humanitas* di ciascuno.

[24] Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di E. De Negri, Firenze 1963, vol. II, p. 27.

[25] Stifter, *Der Nachsommer*, cit., p. 633.

COMMEDIA DELLE PAROLE DI ARTHUR SCHNITZLER UNA TRILOGIA DELLA SOLITUDINE *

di
GIUSEPPE FARESE
Bari

Nel novembre del 1915 Arthur Schnitzler aveva inviato al critico danese Georg Brandes gli atti unici del ciclo *Komödie der Worte* (Commedia delle parole) appena pubblicati dall'editore S. Fischer. Il 4 dicembre Brandes scriveva a Schnitzler: « È da un mese che volevo ringraziarla per la Sua durevole amicizia, per avermi inviato la *Commedia delle parole*. Lei ha ancora una volta rappresentato il tessuto labirintico delle tendenze erotiche e come i vincoli matrimoniali inibiscano e avvincano i cuori. Tragico e faceto s'intrecciano secondo il Suo solito. A me è piaciuto tutto » [1].

L'annotazione di Brandes, che sulle prime potrebbe sembrare banale, assume tuttavia un significato più profondo se si riflette sulla peculiarità critico-sociale che l'istituzione del matrimonio ha nell'opera di Schnitzler e sul fatto che esso viene sempre assunto come tracciato esemplare per la dimostrazione della possibilità-impossibilità della comunicazione interpersonale. Brandes, sempre acuto lettore delle opere dell'amico viennese, mentre pone l'accento sulla precarietà del nodo eros-matrimonio, sorvola del

* Una parte di questo saggio è apparso come postfazione alla mia traduzione di *Commedia delle parole* pubblicata nel 1986 a Milano presso la casa editrice SE, che qui si ringrazia per il permesso di riproduzione. *Commedia delle parole* si trova anche nel recente volume: A. SCHNITZLER, *Opere*, Mondadori, Milano 1988, pp. 1155-1270.

[1] Georg Brandes und Arthur Schnitzler, *Ein Briefwechsel*, a cura di K. Bergel, Bern 1956, p. 115.

tutto sul significato del comun denominatore, *Commedia delle parole*, sotto cui sono riuniti i tre atti unici *L'ora della verità - Scena madre - Baccanale*, rappresentati per la prima volta il 12 ottobre 1915 contemporaneamente al Burgtheater di Vienna, allo Hoftheater di Darmstadt e al Neues Theater di Francoforte sul Meno.

In realtà il titolo del ciclo venne scelto solo dopo che i tre atti unici erano stati concepiti, scritti e più volte rielaborati e rivisti, quasi alla vigilia della prima rappresentazione. Dopo una proposta dell'allora direttore del Burgtheater Hugo Thimig di intitolare il ciclo « Commedianti dell'amore », il 6 maggio 1915 Schnitzler indicò il titolo « Commedia delle parole », che fu accettato. Con questo non intendo affatto minimizzare l'importanza della *parola* quale elemento determinante nella dinamica della comprensione-incomprensione della coppia, ma solo attribuire ad essa una sua funzionalità, per così dire, paritetica nell'articolazione del ciclo schnitzleriano. Del resto, se si seguono le tracce della genesi del lavoro attraverso le annotazioni di Schnitzler nei *Diari*, si vedrà come delle due parti del titolo finale *Commedia* e *parole* sia solo la prima ad impegnare, con variazioni e sfumature varie, l'attenzione dell'autore dal 1909 in poi. Ciò che sembra interessare Schnitzler fin dall'inizio non è primariamente il problema della *parola* ormai non più in grado di esprimere senza deformazioni la realtà o strumento ambivalente e inefficace di comunicazione fra gli uomini — problema peraltro costantemente al centro della rigorosa concezione etica dell'autore viennese — ma piuttosto il mondo dell'attore, della commedia, della finzione divenuta forma di vita e quindi metafora della stessa. È interessante osservare come non solo la prima idea creativa riguardi proprio il lavoro « teatrale » per eccellenza, *Scena madre* (che verrà anche concluso per primo nell'autunno del 1913), ma come di fatto anche gli altri due, *L'ora della verità* (terminato nella primavera del 1914) e *Baccanale* (concluso anche nel 1914) vengano concepiti all'interno dello stesso ambito tematico, teatro-teatralità-vita, appunto, che diverrà l'idea portante del ciclo.

Il 24 settembre 1909 Schnitzler annota nel diario: « L'atto unico incentrato sull'attore ("Mondo della menzogna"?), riflettuto alquanto sulla possibilità di un lieto fine. Ma ancora incapace di lavorare », e due giorni dopo: « Ho annotato qualcosa per il Mondo della menzogna (come lavoro serio) » [2]. L'anno seguente, il 25 settembre, Schnitzler scrive: « Rivisti i miei abbozzi per gli atti unici. Idea: i tre, che al momento vanno sotto il nome "Il commediante" - "La commediante" - "L'attore", da riunire come ciclo: "Mondo della menzogna", titolo che prima era stato previsto per il n. 3 ». Il 7 ottobre 1910 leggiamo: « Terminato provvisoriamente l'atto unico "La commediante"; senza vera fiducia »; e il giorno successivo: « Iniziato "Il commediante" (avrà naturalmente un altro nome, così come il precedente), secondo atto unico del ciclo "Mondo della menzogna". - Oppure "Ruoli" ». Il 2 gennaio 1911 Schnitzler comincia a scrivere l'atto unico incentrato sull'attore, compare allora per la prima volta il nome del futuro protagonista di *Scena madre*: Herbot. Il 29 dicembre 1912 si registra una crisi creativa: « Ho rivisto "La commediante". Da mettere da parte. Il ciclo di atti unici incentrati sull'attore si disgrega definitivamente ». Poco più di un mese dopo la crisi appare però superata. Nel 1913 comincia a precisarsi, come si rileva da un altro titolo provvisorio, il luogo dell'azione del futuro *Baccanale*: « 22 febbraio. Iniziato l'atto unico "Stazione" », la cui idea deve essere messa in relazione con quanto Schnitzler aveva annotato nel diario, senza manifestare allora alcuna esplicita intenzione creativa, il 22 febbraio del 1909: « Else Speidel. Ci ha raccontato come Elly H. e l'amante, il pittore P., siano andati incontro al marito a Salisburgo per confessargli, in territorio neutrale, la verità.

[2] Tutte le citazioni dal *Diario* di Schnitzler sono tratte da: A. Schnitzler, *Tagebuch. 1909-1912*, a cura di Peter M. Braunwarth, Richard Miklin, Maria Neyses, Susanne Pertlik, Walter Ruprechter, Reinhard Urbach, direttore editoriale Werner Welzig, Wien 1981 e A. Schnitzler, *Tagebuch. 1913-1916*, a cura di P. M. Braunwarth, R. Milin, S. Pertlik, W. Ruprechter, R. Urbach, direttore editoriale W. Welzig, Wien 1983.

Georg se ne accorse e non permise nel modo più assoluto che si giungesse a un chiarimento — per poter continuare a lavorare in pace ».

Il 5 marzo 1913 Schnitzler riprende in mano il primo lavoro e l'attenzione comincia ora a spostarsi anche sulla protagonista femminile, come dimostra il nuovo titolo: « Fedifraga », mentre compare il nome di uno dei due futuri personaggi maschili: « Atto unico - Ormin? »; l'8 marzo l'accento si sposta di nuovo sul tema del tradimento, sintetizzato nel nuovo titolo provvisorio: « Infedeltà ». Dopo continui ripensamenti, revisioni e correzioni, nel 1914 Schnitzler ha chiari i titoli di due lavori, mentre è ancora incerto sul primo (che comparirà solo l'8 giugno 1915: « Correzione di "L'ora della verità" »); sembra però sempre convinto della necessità di far valere per tutti i personaggi e le situazioni del ciclo la metafora teatrale. Il 12 luglio 1914 egli annota infatti: « Poi ho letto [alla moglie Olga] "Ormin" ("L'amante"? "Turbine di cenere"?) che ha suscitato in lei un'impressione più forte di quanto mi aspettassi. Poi la "Scena madre" nella nuova stesura, che l'ha divertita moltissimo, infine il "Baccanale", che le è piaciuto abbastanza, e al quale occorre certo ancora lavorare un po'. Comunque ci sarebbe già la serata di atti unici: "L'amante", "Scena madre", "Il Baccanale", - sotto il titolo "Commedianti" ». Alla definizione finale del ciclo si arriverà, come s'è visto, solo nel maggio del 1915.

Se questa fugace occhiata nei *Diari* ci permette di illuminare la situazione genetica dell'opera, ancora più chiara essa ci apparirà se la inquadriamo nella realtà biografica dell'autore.

Fra il 1909 e il 1915 Schnitzler è al culmine della sua carriera e tuttavia sempre alla ricerca di una calma e di un equilibrio interiori che non gli sarà purtroppo mai dato di raggiungere. In quegli anni, tormentato anche dal progredire di una grave malattia, l'otosclerosi, i cui primi sintomi si erano già manifestati in gioventù, egli riflette di continuo sulla sua vita passata e attuale, riflette e si angoscia pensando alla precarietà dell'esistenza in un mondo che, lanciato nella suicida avventura della Guerra mondiale, si av-

via inesorabilmente verso la dissoluzione. È ormai tramontata l'epoca della sicurezza e della saldezza morale e scientifica dei padri liberal-borghesi, ai quali pure la generazione dei figli si era opposta rifiutando l'impegno politico e scoprendo la psicologia, nella convinzione che la vita istintiva dovesse essere posta alla base del bene e del male nell'uomo. Nel momento però in cui anche i figli sono vicini alla realtà della sconfitta, si accorgono che il rifiuto del moralismo e della politica non ha fatto altro che accelerare i processi di degenerazione già in atto nella società viennese e austriaca *fin de siècle*. L'autoriflessione e il solipsismo sono ormai l'unico possibile modo di *rimuovere* la realtà in crisi. Arthur Schnitzler, per molti aspetti forse il più emblematico dei *figli*, percepisce, allora come non mai, la drammaticità della situazione, si accorge di come sempre più difficile diventi il rapporto fra l'Io e il Tu e fra l'individuo e la società.

Ancora una volta sono i *Diari* ad aprirci uno spiraglio su questa lancinante autoriflessione, sul rapporto dell'autore con se stesso e col mondo circostante. Il 18 aprile 1915 Schnitzler scrive: « A passeggio. Riflettendo su "Ormin". - I miei difetti originari: impazienza - crisi. Il mio bisogno di sincerità totale, che non posso soddisfare del tutto nel tempo presente. Desiderio autobiografico, non per vanità, ma piuttosto per un senso di solitudine ». L'annotazione è inquietante e indicativa al tempo stesso sia dell'instabilità interiore dell'autore che della sua situazione creativa. È infatti la riflessione su « Ormin » [L'ora della verità], che lo induce a meditare sul suo carattere, sulla sua crisi, sul bisogno di assoluta sincerità, sulla sensazione di solitudine collegata col desiderio autobiografico. Se è vero infatti che tale desiderio si concretizzerà nella stesura di una autobiografia — limitata però agli anni giovanili, essa giungerà solo fino al 1890 — il bisogno di sincerità e la sensazione di solitudine troveranno riscontro sia nell'elaborazione tematica dell'*Ora della verità* che degli altri due atti unici del ciclo. Anzi, è lecito indicare la cifra della solitudine come particolare chiave tematica non solo di *Commedia delle parole*, ma anche di tutte le altre opere nate in quegli anni. A

conferma di ciò basterebbe citare solo quella straziante cronaca dell'isolamento e della dissoluzione dell'Io che è la novella *Fuga nelle tenebre*, scritta ed elaborata con particolare, sofferta intensità fra il 1912 e il 1917 e destinata, non a caso, a rimanere nel cassetto dello scrittore fino a poco prima della sua morte avvenuta nel 1931 [3].

Per quanto riguarda poi la genesi di *Commedia delle parole* occorrerà anche, senza peraltro sopravvalutare il momento biografico rispetto a quello creativo, riflettere sulla particolare situazione di crisi individuale di Schnitzler, aggravata da una crisi coniugale che si concluderà disastrosamente nel 1921 col divorzio. Illuminante è a tal proposito un passo dei *Diari* del 12 novembre 1916: « Talvolta si potrebbe credere che anche il corso di una vita segua delle leggi artistiche o almeno ritmiche. Così il 1912, l'anno in cui sono entrato nei cinquanta, ha fatto epoca nella mia esistenza, ma nel senso più sfavorevole. [...] La mia otopatia progredisce — che anche in questo caso il 1912 significhi una tappa non è sicuro, ma possibile. Che anche in quell'anno i rapporti fra me e Olga cominciarono a deteriorarsi notevolmente — che quei « contrasti » interiori mi resero spesso ingiusto nei suoi riguardi — a tal punto da indurmi ad attribuire a lei la colpa per le mie difficoltà creative, connota forse nel modo più drastico la svolta. Ora ho la scelta (ma ce l'ho veramente?) di considerare tutto ciò come un sintomo del declino — oppure come una, certo assai profonda, depressione dalla quale è possibile riemergere — e volentieri vorrei considerare questa bella ed estiva giornata di autunno inoltrato durante la quale scrivo queste cose, come un buon presagio che forse sarà superata una difficile crisi e verranno tempi migliori ». Come non pensare a questo punto al dottor Ekkold dell'*Ora della verità*, che rinfaccia con durezza alla moglie di non essergli stata vicino in un momento difficile della vita e di non averlo

[3] Per quanto riguarda la genesi e il commento di *Fuga nelle tenebre* si veda la nota alla mia traduzione della novella contenuta nel volume: A. Schnitzler, *Opere*, Introduzione, traduzioni e note di G. Farese, Milano 1988, pp. 1461-1463.

aiutato così a superare le sue delusioni e amarezze? Ma al di là di questo singolare parallelismo ci sono anche altre spie che indicano la presenza di una realtà autobiografica nell'*Ora della verità*; oltre la citata annotazione del 18 aprile 1915 (« Riflettendo su "Ormin" »), il fatto, ad esempio, che la lettura del lavoro alla moglie, il 9 luglio 1915, susciti in lei una forte e inaspettata impressione. Tralasciando tuttavia ogni ulteriore indagine in questa direzione, occorre dire che Georg Brandes aveva colto nel segno quando nel suo sintetico giudizio sul ciclo metteva a fuoco la complessità e l'ambivalenza dei vincoli matrimoniali.

Il 29 marzo dell'anno per lui cruciale, il 1912, quando già lavorava al ciclo della futura *Commedia delle parole*, Schnitzler aveva annotato nei *Diari*: « [Discuto] con Olga sui miei lavori, su quanto fatto e sullo stato di quelli attuali. Disarmonie del mio essere. Nelle mie opere più ampie coesistono parti di prim'ordine e dilettantismi. Del tutto riuscite sono solo alcune cose non particolarmente estese (il che non deve sminuirle). [...] Una disciplina del pensare e del riflettere mi viene sempre più meno. Un numero di atti unici molto intensi mi si presenta apparentemente come la cosa più semplice ». È chiaro che lo svanire della « disciplina del pensare e del riflettere » si riferisce, in questo caso, a quella che Schnitzler amava definire la « fisiologia o patologia della creazione artistica », e l'accenno alle cose brevi « del tutto riuscite » rimanda naturalmente a quanto egli aveva scritto il primo ottobre 1905 al famoso direttore del « Deutsches Theater » di Berlino Otto Brahm: « Il ciclo di atti unici è profondamente radicato nel mio essere (cosa che non intendo affatto scherzosamente). Osservi in tal senso i miei lavori teatrali: molti dei miei atti unici sono delle opere così eccellentemente in sé compiute, come non riesce ad essere nel suo complesso nessuno dei miei lavori in più atti. Invece di anelli di una catena connessi strettamente fra di loro, i miei atti unici rappresentano più o meno delle pietre preziose infilate in una collana — non congiunte da una vincolante necessità, ma accostate una accanto all'altra lungo lo stesso filo » [4]. E in realtà la

[4] *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, a cura di O. Seidlin, Berlin 1953, p. 172.

forma teatrale tipica e più efficace di Schnitzler, sarà proprio il ciclo di atti unici. Si pensi ai cicli di *Anatol, Girotondo, Ore vive, Marionette* oltre, s'intende, a *Commedia delle parole*. Mentre i primi due si reggono o sulla presenza costante dello stesso personaggio nelle varie scene, il « malinconico sventato » Anatol, nel ciclo omonimo, o sul ritorno di una situazione particolare, l'incontro sessuale nella vorticosa girandola delle coppie in *Girotondo*, gli altri fanno perno sulla comunanza di un tema di fondo. Ciò che differenzia però *Commedia delle parole* dagli altri cicli, e va detto che esso è anche l'ultimo ciclo di Schnitzler, un autore come sempre disincantato e tuttavia, come s'è visto, fortemente provato, in quegli anni, sul piano personale, dalla cruda realtà dell'esistenza, è determinato dalla presenza costante nei tre atti unici di una doppia valenza della medesima tematica così sintetizzabile: la vita come commedia, la commedia della vita nel matrimonio.

Se si tenta un'analisi parallela dei tre pezzi, si vedrà come l'asse portante dell'azione è sempre costituito da una situazione antecedente che determina il comportamento presente dei personaggi e li induce a recitare per mascherare una realtà recente o remota che incombe su di loro e ne condiziona l'instabile equilibrio psicologico. Siccome in questo caso la *situazione antecedente* è costituita dal tradimento nel matrimonio borghese ciò rende la recita assai singolare in quanto essa non approda a soluzioni né produce effetti catartici, ma è solo un tentativo logorante di sopravvivenza tipico degli individui che Schnitzler caratterizza come « kernlos », cioè privi di nucleo, « che vegetano in una solitudine terribile e di cui tuttavia non diventano mai del tutto coscienti » [5]. Ma la solitudine, ancorché *semiconscia*, non è solo il punto di arrivo dei personaggi dei tre atti unici, è anche quello di partenza.

Nell'*Ora della verità*, « un titolo caratterizzato da una maligna ironia » [6], come sostiene a ragione Reinhard Urbach, l'unione di Klara e Karl Eckold è minata dalla menzogna. Klara ha tradito il marito dieci anni prima, in un momento in cui si era instaurata fra loro una situazione di « estraneità », Karl ha contraccambiato, anzi addirittura prevenuto, il tradimento della moglie. Da quel momento ha inizio la recita della reciproca commedia, il *ménage* familiare continua con apparente integrità, ma Klara e Karl non sono più ormai che dei « coinquilini », finché non giunge, appunto, l'ora della verità.

Scena madre si apre con il ritorno, per così dire, sotto il tetto coniugale di Sophie che aveva abbandonato disgustata il marito, il famoso attore Konrad Herbot, perché questi l'aveva per l'ennesima volta tradita con una giovanetta durante le vacanze; anche Sophie ha però « quasi » tradito Herbot, ragion per cui si sente « non del tutto senza colpa ». La recita, sempre reciproca, ha però qui un'angolazione diversa ed è scandita su un doppio metro, quello di Sophie impegnata nell'illusorio tentativo di convincere se stessa che Herbot non è « un pagliaccio » incapace di comportarsi come un uomo e che quindi potrà cambiare, e quello di Herbot che confonde realtà e finzione, non solo per una deformazione professionale ma per l'inanità del suo essere e non si accorge così di distruggere il rapporto umano. Sophie è quindi sola e resterà sola, ma più tragica ancora, o forse meglio tragicomica, è la solitudine di Herbot perché segnata dalla inconsapevolezza e dall'incoscienza.

Baccanale inizia mentre è in atto un tradimento. Agnes si trova con l'amante alla stazione in attesa del marito, lo scrittore Felix Staufner, al quale vuole comunicare che ha intenzione di lasciarlo. In preda all'incertezza e all'angoscia Agnes recita la commedia dell'amore con il giovane al quale si è legata durante l'assenza del marito; Staufner, che si era egoisticamente recato in ritiro per concludere un'opera, ha nel frattempo anche lui tradito la moglie, ma si ritiene autorizzato a riconquistarla recitando a sua volta la commedia della tolleranza attraverso l'introduzione fittizia di un

[5] A. Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1360.

[6] R. Urbach, *Commedia della fedeltà*, in *Programma di sala* per la prima rappresentazione italiana del ciclo *Commedia delle parole*, a cura di G. Farese, con la collaborazione di L. Reitani, Bari 1986, p. 19.

dramma moderno ispirato al mito, il *Baccanale* appunto. Il racconto della notte sacra a Bacco, durante la quale uomini e donne hanno la facoltà di accoppiarsi promiscuamente per tornare il giorno dopo ognuno alla loro vita abituale cancellando dalla memoria i trascorsi della notte, costituisce il nerbo della recita vincente di Staufner. Ancora una volta, come in *Scena madre*, il matrimonio è salvo, mentre incerto e precario appare il futuro della coppia. Anche Staufner, così come Eckold e Herbot, ha recitato una parte e non sa più dove finisce la verità e dove comincia l'inganno.

Dei tre atti unici il più triste, se così si può dire, è senz'altro *L'ora della verità*, mentre negli altri due il gioco delle passioni e delle finzioni si stempera in un dialogo più brillante e in una azione più serrata. Sarebbe tuttavia un errore considerare i contenuti di *Scena madre* e *Baccanale* meno profondi. L'intenzione dello Schnitzler drammaturgo, così come del resto anche dello Schnitzler narratore, è sempre quella di rappresentare una *tranche de vie* nel chiaroscuro della sua complessità e problematicità, senza intervenire con commenti moralistici o proporre soluzioni. La diversità della situazione di vita determina poi di volta in volta l'impostazione e la struttura del lavoro. Del resto proprio a chi, dopo la prima, gli faceva notare un errore di regia in *Baccanale* che ne aveva evidentemente accentuato i momenti spettacolari, Schnitzler aveva risposto: « Gli spettatori si devono prima divertire e poi devono capire ». Più interessante è il commento di una signora, sempre dopo la prima del ciclo: « Gli scrittori ci capiscono davvero meglio degli altri uomini; e non si è loro abbastanza grati » [7].

Ciò che è necessario tuttavia evidenziare in *Commedia delle parole* è la magistrale rappresentazione delle situazioni interiori e il modo come vengono scandite sino a conferire loro il carattere della quotidianità e della generalità che ce le avvicina e ci permette di rispecchiarci in esse, di non considerarle fittizie e di sentirle anche come nostre. La

[7] A. Schnitzler, *Tagebuch. 1913-1916*, cit., p. 230.

tecnica che Schnitzler usa nella composizione di *Commedia delle parole*, e che non è diversa dalla tecnica che egli aveva adottato anche nella stesura degli altri già ricordati cicli di atti unici, è quella della contrapposizione dei caratteri. Due individualità diverse si confrontano e una di esse interviene in maniera conscia o inconscia nel destino dell'altra. La novità della costruzione psicologica schnitzleriana è da individuare nel fatto che il personaggio che provoca l'esplosione delle contraddizioni non è mai un protagonista, nel senso che ad esso si attribuisce nel teatro, e tuttavia lo diventa proprio perché portatore di una carica di diversità che mentre per un verso lo esclude dalla recita della commedia coniugale, gli conferisce per l'altro il ruolo *teatrale* di figura di contrasto cui è affidato il didascalico compito di costituire lo specchio catalizzante delle contraddizioni e delle deformazioni dei « Commedianti ». È il caso, ad esempio, di Rudolf Ormin, un uomo sincero e ingenuo, anche lui provato dall'esperienza di un matrimonio fallito, del quale accetta però con naturalezza la realtà. Ormin ha in passato amato Klara, che ha ricambiato in segreto il suo amore senza manifestarlo ed ha poi tradito il marito non con Ormin, ma con un letterato fallito. Il medico generico Karl Eckold, che ha sempre invidiato il vecchio compagno di studi Ormin, perché questi è diventato professore universitario, aggiunge ora all'invidia l'odio in quanto è convinto che Ormin sia stato anni prima l'amante di Klara. Come si vede il triangolo classico è caratterizzato da alcune anomalie su cui s'innestano le reciproche commedie. Ormin esce di scena ignaro del ruolo che ha giocato nella vita di una donna, Eckold tace e Klara recita la commedia della vendetta facendo credere al marito di essere stata davvero l'amante di Ormin. Ognuno è solo con se stesso e la comunicazione è impossibile.

Simile, pur se con qualche variante, è la situazione di *Scena madre* in cui il ruolo del personaggio *teatrale* catalizzante è anche qui affidato a un uomo sincero e leale, il giovane Edgar Gley, che viene travolto dalla menzognera recita di Herbot ed esce anche lui di scena ignaro dei danni e degli squilibri psicologici che un uomo del genere può

provocare. Fra i « Commedianti » di *Scena madre* si segnala però un quarto personaggio, un addetto ai lavori, per così dire, cioè il direttore di teatro Falk, che intuisce l'autoinganno di Sophie e tenta a sua volta con sottile ironia e saggezza venata di cinismo, di convincerla della fatale necessità di restare accanto a un uomo « che è sempre il suo destino, lo voglia o no ». Com'è possibile infatti pensare che Herbot si trasformi! « Gli interessano forse i destini degli altri? », dice Falk, « Cosa sono mai gli altri per lui? Per uno come lui abituato a recitare sempre la parte del protagonista? Figure episodiche, che non avranno mai un applauso, destinate a morire in silenzio dietro la scena ». Lo sguardo fisso di Sophie che, nel finale, si lascia condurre come un automa in teatro per assistere all'*Amleto* interpretato dal marito, sintetizza amaramente il significato della vicenda. La recita continua, sulla scena e nella vita, ma gli uomini non si comprendono.

In *Baccanale* il triangolo è perfetto, ma la soluzione è anomala. Anche in *Baccanale* infatti il personaggio *teatrale*, che non recita la commedia ma scatena le contraddizioni, è di nuovo un semplice, un ingenuo, il borghese Guido Wernig, che viene umiliato dall'arroganza e dalla perversa sicurezza dello scrittore Staufner. Il « Commediante » più complesso del lavoro non è però, come si potrebbe pensare, Staufner, ma Agnes. E non è certo un caso che fino al 22 febbraio 1913 Schnitzler pensasse di intitolare il futuro *Baccanale* « La Commediante ». Contraddistinta da una palese superficialità di carattere, Agnes sottovaluta l'evidenza del suo tradimento e recita al contempo una doppia commedia, nei riguardi dell'amante occasionale e del marito, sicché il commediante Staufner finisce, paradossalmente, col sembrare quasi indotto a recitare la Commedia per vendetta o addirittura per autodifesa. È infatti proprio Staufner che in un lampo di sincerità nel corso della sua mendace *performance* riflette sul presente ed esprime la sua simpatia per il passato, una simpatia, si può esser certi, questa volta condivisa da Schnitzler: « Per me il baccanale è solo un simbolo: la mia commedia si svolge nell'epoca presente, e nel presente mancano quasi tutti i presupposti per la ripresa di

una festa così bella, così semplice e pura, quale era appunto l'antichissimo baccanale. L'umanità è ormai troppo empia. Invece di vivere naturalmente le situazioni naturali le offusca con la sua maledetta psicologia. Al giorno d'oggi non si celebrano più baccanali, poiché la nostra vita amorosa è intorbidita, anzi avvelenata da menzogna e illusione, da gelosia e paura, da impudenza e pentimento » [8].

Concludendo allora e facendo nostra la illuminata intuizione di Georg Brandes, credo si possa senz'altro affermare che la *Commedia delle parole* sia fondamentalmente incentrata sulla problematica del rapporto coniugale, sulla difficoltà che due persone incontrano nel disperato tentativo di trovare un punto di contatto e d'intesa; elemento determinante nell'impianto tematico e strutturale dei tre pezzi è però la particolare concezione esistenziale di Schnitzler, che non lascia spazio alcuno alle illusioni. « Il matrimonio è la scuola della solitudine. Ma in essa non s'impara abbastanza », egli scriverà in un aforisma, certo rivelatore di una esperienza negativa individuale, che può essere tuttavia parafrasato o ampliato, sostenendo che in quella scuola s'impara soltanto a recitare. Ma la recitazione è, nella fattispecie, finzione, riproposizione fallace della realtà e quindi distacco da essa, tentativo di nasconderla dietro una maschera. In questo estenuante gioco fra realtà e finzione gli uomini perdono di vista quei sentimenti che renderebbero possibili il contatto e la comprensione reciproca, approdando così a una condizione di desolata e irreversibile solitudine, tanto più tragica in quanto dietro di essa si cela solo la smorfia del sentimento reale. Quale altro significato può avere infatti nell'*Ora della verità* il cinismo di Eckold, che decide di separarsi dalla moglie dopo averne scoperto il tradimento, ma le tiene nascosta tale decisione per dieci anni, continuando a vivere al suo fianco e a recitare la commedia del buon marito e padre borghese; quale altra lettura può avere la infantile e vuota leggerezza dell'attore Herbot in *Scena madre*, che tradisce di continuo la moglie, ma dichiara di

[8] A. Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1268.

non poter fare a meno del suo sostegno spirituale e pretende o presume di trattenerla accanto a sé recitando la commedia della fedeltà; quale altro senso hanno la freddezza e il narcisismo dello scrittore Staufner in *Baccanale* che, sebbene egli stesso infedele, non sopporta l'idea di abbandonare la moglie a un amante occasionale e inscena, per riconquistarla, una commedia nella commedia? Tuttavia nel « Mondo della menzogna » a ognuno è assegnato un « Ruolo » e a recitare non sono quindi solo gli uomini. Schnitzler che, dopo « gli anni di Anatol », dimostrerà una sempre maggiore comprensione e simpatia nei confronti delle donne e dei loro problemi, creando indimenticabili personaggi (basti pensare solo a Christine Weiring di *Amoretto*, a *Therese* dell'omonimo romanzo o alla *Signorina Else* della novella) si trova anche in questo caso dalla loro parte. Le protagoniste femminili di *Commedia delle parole* sentono anch'esse la necessità di una maschera, ma la disgregazione del loro mondo interiore appare decisamente provocata, o resa comunque irreparabile, dall'incoerenza e dall'instabilità dei loro partner. Sicché Klara, Sophie, Agnes coinvolte nella generale crisi esistenziale si trasformano anch'esse in « Commedianti », ma con la evidente attenuante di essere costrette a farlo. E ciò emerge soprattutto nel finale, si rivela nella dignità con cui reagiscono al cinismo, alla leggerezza, al narcisismo egoistico dei loro uomini. Ma gli inganni della coscienza producono dei danni irrimediabili, e così il prezzo che esse pagano alla fine non è affatto diverso da quello che pagano gli uomini: su tutti si distende l'angosciosa ombra di un futuro in solitudine. Alle donne è però affidato il compito di esemplificare con la loro *azione-reazione* la illusorietà degli ideali. Klara si avvia, muta, verso la sua « strada solitaria », Sophie accetta di restare accanto a Konrad Herbot convinta di dover continuare a vivere, incompresa e *sola*, accanto a una marionetta che non diventerà mai « uomo », Agnes si lascia indurre a non abbandonare Felix Staufner con la inconfessata speranza di un ritorno di affetto. Se è vero infatti che Agnes è il personaggio femminile forse più superficiale e leggero del ciclo, non c'è tuttavia nulla di più tristemente ironico proprio del

finale di *Baccanale*: « FELIX (con uno sfogo improvviso e cupo): Ti odio. AGNES: E io ancora mille volte di più... (con una nuova espressione di tenerezza) Amore mio! »[9]. Anche in questo caso quindi le parole non sono in grado di comunicarci certezze, sono solo il mezzo per esprimere una situazione umana di cui non possiamo in nessun modo prevedere o intuire lo sviluppo. La vita è dunque una commedia giocata con le parole, ma le parole della commedia mentono, il mondo mente e l'unica realtà è la solitudine.

[9] *Ibidem*, p. 1270.

« LIEBE IST GAR NIE LIEBE »
ZUM VERHÄLTNIS VON LIEBESTHEMATIK UND DRAMATISCHER STRUKTUR IN MUSILS THEATER *

von
BIANCA CETTI MARINONI
Verona

Die Analyse von Musils Theater unter dem Profil der Liebesthematik und aufgrund seiner Gattungsstrukturen scheint mir in dreifacher Hinsicht angebracht zu sein. Erstens bildet die Liebe den thematischen Kern beider Stücke Musils: allerdings nicht in *dem* Sinne, daß es sich um ein Liebesdrama und eine Liebeskomödie handelt — dies sind im Gegenteil für Musils Dramatik untaugliche Begriffe, und auch der Grund dafür dürfte am Ende meiner Ausführungen klar werden — sondern eher im Sinne, daß um dieses Thema herum alle anderen, an sich nicht weniger bedeutenden Themen der *Schwärmer* und des *Vinzenz* kreisen [1]: was schon auf eine besondere dramatische Struktur hinweist. Zweitens wird — auch wegen der soeben betonten thematischen Verschränkung — die Liebesproblematik oft in recht

* Die vorliegende Arbeit entspricht im wesentlichen dem Text des Referats, das ich in Klagenfurt beim Internationalen Robert-Musil-Sommerseminar 1987 (*Rationalität, Sprache und Sexualität. Von Robert Musil und Georg Trakl bis Ingeborg Bachmann*) gehalten habe. Der Vereinigung Robert-Musil-Archiv in Klagenfurt sei hier für die freundliche Erlaubnis gedankt, meinen Beitrag in « Studi Tedeschi » erscheinen zu lassen.

[1] Dies gilt übrigens für Musils gesamtes Werk, wie auch Ferruccio Masini bemerkt (*Studi su « L'uomo senza qualità » di Robert Musil*, in: Ders., *Dialettica dell'avanguardia*, Bari 1973, S. 198), der Musils Auffassung der Liebe als « Ausgangspunkt einer Veränderung der Welt, die die Veränderung von uns selbst voraussetzt » hervorhebt.

dunkler Form behandelt, was an sich eine wenigstens im Ansatz themenspezifische hermeneutische Intention rechtfertigt. Drittens ist die dramatische Struktur, deren Grundlinien ich in einer früheren Arbeit bereits dargelegt habe [2] und die ich jetzt zum Zweck der Interpretation heranziehen möchte, eben ein wesentliches Moment für die Begründung der mit dem Fragenkomplex « Liebe » zusammenhängenden Stellungnahmen und Handlungen der dramatischen Gestalten. Der sich somit bildende Zirkel ist für meine Behandlung desselben Stoffes aus verschiedenen Gesichtspunkten verantwortlich. Ich habe es soweit möglich vermieden, dieses Vorgehen zum faden Wiederholen des schon Gesagten herabsinken zu lassen: falls dies hie und da trotzdem geschehen sein sollte, hoffe ich auf das Verständnis des Lesers rechnen zu dürfen.

Am Anfang der *Schwärmer* versucht Regine der verständnislosen Frl. Mertens zu erklären, warum jetzt Anselm in Maria verliebt sei: « Das ist doch überhaupt nicht so eine dumme Geschichte, die mit einem Weib anfängt, sondern das fängt bei ihm irgendwo an und tobt sich nur bei einer Frau aus! — Ja! Doch! — Liebe ist gar nie Liebe! Ein körperlich Antreffen von Phantasien ist es! Ein Phantastischwerden von [...] — Stühlen... Vorhängen... Bäumen... Mit einem Menschen als Mittelpunkt! » [3].

Was meint Regine mit dieser Äußerung, formuliert in der Sprache ihrer eigenwilligen, durch die Betonung des « phantastischen » Moments zutagetretenden Subjektivität? In Bezug auf den unmittelbaren Kontext erscheint die folgende Interpretation berechtigt: Liebe ist, entgegen der üblichen Meinung, keine ausschließliche, besitzergreifende Verbindung mit einem Menschen (« dumme Geschichte »), son-

[2] *Verfremdungseffekte bei Robert Musil als Stücke-Schreiber*, in: J. Strutz (Hrsg.), *Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann*, München 1986, S. 104-132.

[3] R.M., *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*, Bd. 1 der von A. Frisé hrsg. *Gesammelten Werke* (Sonderausgabe), Hamburg 1983, S. 321. Im folgenden zitiert als *PS*.

dern die Aufhebung jeder Trennung zwischen dem Einzelnen und den Dingen, ein durch den geliebten Menschen vermitteltes Ereignis, das sowohl das Ich reicher macht (« ein körperlich Antreffen von Phantasien ») als auch die Welt (« ein Phantastischwerden der Dinge »).

Tatsächlich kommt die Gegenüberstellung von Liebe als Besitz und Liebe als selbst-lose Vereinigung mit der Welt deutlicher zum Vorschein, als das Thema « Liebe » gleich nach dem Gespräch zwischen Regine und Frl. Mertens von Thomas und Maria wiederaufgenommen wird [4]. Der dumpf schlafende Körper seiner Frau hat in der Nacht Thomas gerührt und ihn fast dazu bewegt, sich « wie ein Einsiedler » vor ihm aufzuknien, weil er ihm, wie die von Regine gennanten Gegenstände, als « Beispiel » — besser noch: als Emblem (s. unten, Anm. 39) — der Ganzheit der Welt erschienen war, und daher als Anhaltspunkt seiner Liebessehnsucht. So kann Thomas sagen: « Das erst ist Liebe ». Eine Liebe, die bis zum Haß reichen kann (« Empfindest du denn niemals Haß gegen mich? »), weil die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen auch ihr scheinbares Gegenteil umfaßt. Im Kap. 51 des 3. Teils vom *Mann ohne Eigenschaften* (der Titel ist: *Es ist nicht einfach zu lieben*), in dem Musil die Auffassung der Liebe als toten « Gegenstand sinnlicher Erkenntnis » verwirft und sie als « ein moralisches Ereignis » bezeichnet, liest man eben: « das hat unter anderem zu bedeuten, daß eine vielfach abbiegende und mannigfach gestützte Kette von Vergleichen zwischen ihren [d.i. der Liebe] Beispielen möglich ist, deren entferntere einander ganz unähnlich sein können, ja bis zum Gegensatz voneinander verschieden, und doch durch einen vom einen ans andere anklingenden Zusammenhang verbunden werden. Von der Liebe handelnd, läßt sich also gar bis zum Haß gelangen; und doch ist nicht etwa die vielberufene Ambivalenz davon die Ursache, die Gespaltenheit des Fühlens, sondern gerade *die volle Ganzheit des Lebens* » [5]. Maria, der wie Frl.

[4] Ebda, S. 321 ff.

[5] R.M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. v. A. Frisé, Ham-

Mertens diese Wahrnehmung der durch die Liebe erschlossenen « Ganzheit des Lebens » fremd bleibt, und die also nicht begreift, daß die Liebe gerade darin besteht, antwortet: « Das ist das Ende der Liebe ». Und Thomas erwidert mit scheinbarem Paradox, daß gerade hier, in der Loslösung der Liebe von der Kategorie des Besitzes, deren « wahrer Anfang » liegt: « So versteh doch: Liebe ist das einzige, was es zwischen Mann und Frau überhaupt nicht gibt! Als einen eigenen Zustand. Das wirkliche Ereignis ist einfach: ein Erwachen ». « Eigener Zustand » ist eben die Liebe als lebloser « Gegenstand sinnlicher Erkenntnis » — das Wort « Gegenstand » deutet ja auf die mit der erkenntnismäßigen Besitzergreifung zusammenhängende Vergegenständlichung der Liebe hin — und diesem Zustand stellt Thomas das « Erwachen » entgegen, das *aus dem Schlaf des Getrenntseins-Fahren*: durch den geliebten Menschen kann sich die Verknüpfung mit der äußeren Welt wieder herstellen.

Um diese liebende Vereinigung auszudrücken, greift Thomas — wie später Ulrich und Agathe, besonders in den Nachlaß-Kapiteln des *Manns ohne Eigenschaften* — zur Sprache der Mystik: die erste Zeit seiner Liebe zu Maria ruft er deshalb wie ein mystisches Ereignis in Erinnerung: « Und einmal passiertest du den Augenblick, da erschienst du mir so übergroß und unermeßlich wie die Welt. Das war der Blitzschlag, der Rausch. Alles, was mich umspannte, Wolken, Menschen, Pläne, war noch einmal von dir umspannt, so wie man der Herzschlag des Kindes unter dem der Mutter hört. Das Wunder der Öffnung und Vereinigung hatte sich vollzogen ». Gleich darauf wiederholt er Marias Klage (« Das ist das Ende der Liebe »), aber er kehrt sie aus der ihm eigenen Perspektive völlig um: « Die Ekstase verraucht. Aber es wird das sein, was wir daraus machen ». Durch das Wort « Ekstase » bezeichnet nämlich Thomas die Liebe als einen zugleich wirklichen und unwirklichen

burg[2] 1981, Bd. 2, S. 1225 (Kursiv von mir). Im folgenden zitiert als *MoE*.

Zustand: einen wirklichen, weil ihn ja die Liebenden tatsächlich erleben; einen unwirklichen aber, weil er sich der zeitlichen Dimension, der Dauer, entzieht und sich in einem Bereich ansiedelt, in dem Augenblick und Ewigkeit eins sind; und als Treffpunkt zwischen Wirklichem und Unwirklichem läßt er das utopische « Als ob » aufleuchten, in dem eigentlich « der wahre Anfang » liegt. Denn nur in dem schwierigen Entschluß, nicht wieder in den dumpfen, scheinbaren Wachzustand zu fallen (« wir erwachen noch einmal ») und sich nicht damit abzufinden, « eingenäht in einen gefühlsundurchlässigen Ledersack von Haut » zu sein, kurzum: nur so handelnd, *als ob* die Liebesekstase ein Dauerzustand wäre, hat der Mensch die Chance, in seiner Eigentlichkeit zu *sein*. Im Vergleich zu dieser mutigen Askese, die Thomas « die wahre menschliche Herbheit » nennt, ist die anspruchsvoll-sentimentale Liebe, wie sie Maria versteht, nämlich die scheinbare Liebesfülle, in der das Gefühl nur das Verlangen nach ausschließlichem Besitz idealisiert, bloß « eine verkleinernde Übertreibung »: wobei das Oxymoron den scheinhaften Charakter dieser Art von Liebe hervorhebt.

Der Empfindung der Liebe als Einklang des Einzelnen mit dem Ganzen gibt auch Vinzenz in der gleichnamigen « Posse » Ausdruck. Im Gespräch mit Alpha am Anfang des 2. Aktes gedenkt er seines Erlebnisses der totalen Liebe mit der gleichen mystisch gefärbten Sprache wie Thomas: « Ich hatte Dich so lieb, daß jeder Strauch, jeder kleine bellende Hund gewissermaßen einen kleinen Du-Akzent davon hatte. Du kennst das, Du hattest mich ja auch so lieb. Man ist kein Körper mehr, sondern nur ein Wölkchen in einer klaren Durchlässigkeit, in der die andren Menschen und Dinge auch nur wie Wölkchen sind. Man versteht die Reden der Berge und Täler, des Wassers und der Bäume, weil man zueinander auch nicht mehr mit Worten spricht, sondern nur mit dem Glück des Daseins als zwei kleine nebeneinander geritzte Striche in der Unendlichkeit »[6]. Viel deutli-

[6] *PS.*, S. 428. Vgl. *MoE*, 3. Teil, Kap. 12 (*Heilige Gespräche*), Bd. 1, S. 754, wo Ulrich von den Erlebnissen der Mystiker spricht

cher als an der oben erwähnten Stelle der *Schwärmer* stellt aber Vinzenz die Fülle der Liebe in Gegensatz zur Kategorie des Besitzes, denn gerade auf diesen Gegensatz führt er seine vor fünfzehn Jahren getroffene Entscheidung zurück, sich von der Geliebten zu trennen: « Ich war damals auf dem Höhepunkt dieses Glücks; damals, als ich abreiste. Da sagte ich mir plötzlich [...], daß man unmöglich Kathi oder Vinzenz heißen und sich dauernd in solchen Zuständen befinden könne. [...] Mag der Teufel wissen, was für Zustände es sind. Aber eines ist sicher: daß man sie in Stein festhalten kann, wie Bernini die vom Pfeil des Himmels getroffene heilige Therese, oder in Versen, aber nicht in Fleisch und Blut ».

Die für Musils Werk so wichtige Situation der « Fernliebe », die schon früher sowohl in der Novelle *Die Versuchung der stillen Veronika* als auch in der *Schwärmer*-Gestalt der Regine unter der Form des « Totenkults » aufgetaucht war [7], wird hier zum ersten Mal ausdrücklich mit

als von « unbeschreibliche[n] Wahrnehmungen, in denen es keine Haupt- und keine Tätigkeitsworte gibt », sodaß sie « versichern [...], daß sie die Reden der Bäume und Tiere verstanden hätten ». In Musils Nachlaß (Handschriftenabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek, *series nova*) befindet sich auf einem kleinen bräunlichen Blatt eine Notiz in Tinte, aus der man die Quelle der zwei einander ähnlichen Stellen im *Vinzenz* und im *MoE* entnehmen kann. Die Notiz (eigentlich ein Exzerpt aus Joseph Fröbes' *Lehrbuch der experimentellen Psychologie*, Freiburg 1916/20) hat die Überschrift « Intuition » und lautet im ersten Teil: « Von Rabbi Hillel heißt es, er habe die Reden der Berge und Thäler, der Bäume und Kräuter, der wilden und zahmen Thiere, wie auch die Sprache der Geister verstanden (Nach Buddei Introd. ad Histor. Philos. Ebraeorum § 22 in Notis) ». Die Wörter « Berge und Thäler » sind mit roter Tinte unterstrichen, was als Hinweis auf eine Anmerkung (ebenfalls in roter Tinte) im unteren Teil des Blattes dient, nämlich: « Ausgesprochener Zustand od a. [= anderer] Z. » (Mappe VII/8; *ser. n.* 15.104, Bl. 117).

[7] Vgl. Günther Schneider, *Untersuchungen zum dramatischen Werk Robert Musils*, Bern-Frankfurt/M., 1973, S. 59: « Regines Totenkult ist ein Beispiel dessen, was Musil später 'Fernliebe' nennen wird ». Den Tod legt Schneider als eine « absolute Schranke » aus, die verhindert, daß der « Zustand der Ergriffenheit [...] im Ergreifen » abbricht.

dem Motiv des Verzichts auf Besitz des geliebten Menschen verbunden: denn Vinzenz' Entscheidung ist eine deutliche Vorwegnahme von Ulrichs « überaus wichtige[r] Geschichte mit der Gattin eines Majors », die im 2. Teil des *Manns ohne Eigenschaften* erzählt wird, wo Musil bemerkt, daß « echte Liebeskrankheit kein Verlangen nach Besitz ist, sondern ein sanftes Sich-entschleiern der Welt, um deswillen man gern auf den Besitz der Geliebten verzichtet » [8].

Als Musil an den von mir oben analysierten Stellen seiner Dramen die gängige Verknüpfung der Liebesbeziehung mit der Kategorie des Besitzes hervorhebt, zeigt er nicht nur rein objektiv die Entfremdung auf, die die Liebe durch ihre Verwandlung in einen « ökonomischen » Wert erleidet: er ist sich auch *subjektiv* eines solchen Prozesses bewußt. Im *Mann ohne Eigenschaften* wird es das Paar Arnheim-Diotima sein, das ein Beispiel sowohl der Verdinglichung der Liebe gibt, als auch der Mystifizierung dieses Sachverhalts im Gefühl der wechselseitigen innigen Zugehörigkeit der Liebenden [9], und gerade im Kapitel, in dem Musil Natur und Bedingungen einer solchen Liebesbeziehung analysiert, betont er die gegenständliche Unveränderlichkeit, die dem Geld anhaftet und die — wie er ironisch bemerkt — aus ihm ein ideelles, höchst rationales Maß aller Dinge macht [10]. Aber schon in einer aufschlußreichen Tagebuchnotiz (Heft 25) aus denselben Jahren 1921 bis 1923, in denen Musil seine Stücke schreibt, wird die durch die Haltung der Besitzergreifung gekennzeichnete Liebesauffassung ausdrücklich mit der instrumentellen Rationalität verbunden, die die gesellschaftlichen Beziehungen innerhalb des kapita-

[8] *MoE*, Bd. 1, S. 123.

[9] Für F. Masini, a.a.O., S. 196 ff., zeigt daher die Liebe zwischen Arnheim und Diotima alle Merkmale der « kapitalistischen Erotik ».

[10] Vgl. *MoE*, Bd. 1, S. 507: « Diese Eigenschaft der Wiederholbarkeit, die der Moral und dem Verstande eignet, haftet aber am Geld im allerhöchsten Maße; es besteht geradezu aus dieser Eigenschaft und zerlegt, solange es wertbeständig ist, alle Genüsse der Welt in jene kleinen Bauklötze der Kaufkraft, aus denen man sich zusammenfügen kann, was man will ».

listischen Wertsystems prägt und für ihr reibungsloses Funktionieren sorgt. Die Notiz, der Musil später die Überschrift « zu-Liebe-tun » hinzufügte, lautet in ihrem wichtigsten Teil:

> Gut sein wollen heißt geben, schenken, mitteilen, überfließen. Verwandt damit ist der Zustand des Gedichts.
>
> Statt nun zu sagen: er war *ver*liebt, irgendwie exzentrisch — kann man diesen andren Mittelpunkt ernst nehmen und eine komplete Weltorientierung darum konstruieren.
>
> Aller Streit, Ehrgeiz, alle Beziehungen sind nichtig, 'weil es auf etwas andres ankommt'.
>
> Man will auch die Geliebte nicht besitzen, sondern mit ihr gemeinsam in der neu entdeckten Welt leben. *Sei mein: Zusammenhang Liebe-Rationalismus-Kapitalismus* [11].

Der sich um die Liebesthematik drehende dramatische Dialog erhält daher eine ausdrücklich ideologiekritische Funktion, er verfolgt nämlich den Zweck, die Haltung jener dramatischen Gestalten, die die « gegebene » Auffassung der Liebe als eine durch den gegenseitigen Besitz gekennzeichnete menschliche Beziehung verabsolutieren, als eine ideologische Mystifizierung zu entarven. Denn diese Gestalten verraten, indem sie einen solchen Sachverhalt für den einzig möglichen, ja für den schlechthin natürlichen halten, daß sie um den Vermittlungsprozeß nicht wissen, durch den das Geld auch die Liebe verdinglicht und somit dem Menschen entfremdet.

Dem ideologischen « Meinen » (im Sinne von Horkheimer) [12] setzt Musil in seinen Dramen die « Wahrheit » ent-

[11] Kursive von mir. Der Präfix *ver-* im Verb « sich verlieben » zeugt von einem Sich-Absondern (daher: « exzentrisch »), das das genaue Gegenteil des « ins Herz der Welt-Geratens » ist, durch welches sich Ulrichs Liebe für die Majorsgattin auszeichnet: in diesem Sich-Absondern zeigt sich eben die Spaltung von Subjekt und Objekt, die dann, ohne daß der Ver-liebte es merkt, die Liebesbeziehung selbst trifft und ihre Vergegenständlichung herbeiführt.

[12] Vgl. M.H., *Ideologie und Handeln*, in: Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Sociologica. Reden und Vorträge*, Frankfurt/M. 1984, S. 47: « Der Name Ideologie sollte dem seiner Abhängigkeit

gegen, indem er die Eindeutigkeit der ideologischen Positionen in Frage stellt und deren tatsächliche Ambivalenz zum Vorschein kommen läßt. Die verabsolutierende Denkweise von Frl. Mertens — bei der sich schon im Äußern die Spuren der Verdinglichung niedergeschlagen haben, denn ihr Gesicht erinnert « an einen Schulranzen » und ihr Gesäß ist « vom Horchen in den Sälen der Weisheit breit geworden » [13] — wird mit den Mitteln der Ironie angegriffen, die diese Gestalt trifft, als sie Regines Enthüllungen über die früheren wechselseitigen Liebesbeziehungen unter den fünf « Schwärmern » völlig verwirren, da sich solche Enthüllungen mit Mertens' Auffassung der Liebe als entfremdeter « Treue » nicht reimen. Die Ironisierung der Eindeutigkeit bewirkt Musil hier eigentlich dadurch, daß die verwirrte Mertens ihre eigene Verwirrung auf Regine überträgt, die ihr nicht ganz bei sich zu sein scheint [14]. In ähnlicher Weise wird die Eindeutigkeit von Marias Auffassung durch die paradoxen Formulierungen Thomas' (Haß sei Liebe; das Ende der Liebe sei deren wahrer Anfang, und: « da liegt noch so einer in Fleisch gewickelt. Das erst ist Liebe ») [15] relativiert, die eigentlich nur vom (ideologischen) Gesichtspunkt seiner Frau aus gesehen paradox sind und deshalb eine ironische Umkehrung hervorbringen: die wahre Paradoxie haftet nämlich am Ende dem ideologischen Diskurs an, demzufolge die Liebe « als ein eigener Zustand » existieren soll, als ein dem Subjekt fremder, von ihm getrennter, veräußerlichter Gegenstand. Wiederum wird die Eindeutigkeit der von Alpha vertretenen Meinung dadurch ironisch in Frage gestellt, daß sie nicht begreift,

nicht bewußten, geschichtlich aber bereits durchschaubaren Wissen, dem vor der fortgeschrittensten Erkenntnis bereits zum Schein herabgesunkenen Meinen, im Gegensatz zur Wahrheit vorbehalten werden ».

[13] *PS*, S. 309.

[14] Ebda, S. 320: « so klug Sie sonst sind! »; S. 321: « Kommen sie, kommen Sie! Um Doktor Thomas herrscht eine Atmosphäre, die Ihnen schlecht tut ».

[15] Ebda, S. 321 f.

wieviel « Glaube » in Vinzenz' Empfindung der Liebe als *unio mystica* mit dem Ganzen gewesen war, und ihm ausgerechnet einen Mangel an Glauben vorwirft und in einem solchen Mangel den Grund seiner einstigen Loslösung von ihr zu erkennen meint: « Du hättest den Glauben haben müssen » [16].

Zugleich entlarvt Musil die reale Ambivalenz dieser Auffassungen, indem er die Unhaltbarkeit der « sentimentalen » Position von Frl. Mertens, Maria, Josef, Bärli usw. zeigt, die weiter nichts ist, als eine mystifizierende Idealisierung der ökonomischen Vermittlung. Während Thomas gerade deswegen jedem « Gefühl » mißtraut, erweist sich die Haltung der anderen Gestalten, ihr romantischer Gestus, als der hoffnungslose Versuch, ethische und wirtschaftliche Werte unter einen Hut zu bringen. Bärli, der sogar eine Entführung Alphas plant, möchte damit Macht und weltabgewandte Idylle vereinen [17]; Maria, die sich Thomas mit ihrer Hingabe zu verpflichten versucht, will Selbstbezogenheit und Selbstlosigkeit paaren [18]; Josef, der Regine, um sie zu schützen, in ein « Sanatorium » einsperren lassen will, versucht, Zärtlichkeit und Gewalt zu verknüpfen [19]; Frl.

[16] Ebda, S. 428.

[17] Ebda, S. 412: « BÄRLI: [...] Ich entführe Sie, ich reiße Sie an mich!/ ALPHA: Und dann? Sie können mich doch nicht zeitlebens entführen und unausgesetzt an sich reißen: was wird also dann sein? / *Pause.* / BÄRLI *etwas kleinlaut*: Wir werden namenlos glücklich sein ».

[18] Ebda, S. 322: « Ich wollte nichts als deinen Erfolg. Wenn du, müde von zuviel Arbeit, erst um zwei Uhr, drei Uhr morgens ins Schlafzimmer kamst, mürrisch wie ein Kind, verstand ich dich. Was du getan hast, wußte ich nicht, aber es war mein Glück, mein Wert als Mensch; ich konnte sicher sein, *dieses Unbekannte war ich*. Aber jetzt ist es anders. Du hast dich losgemacht von mir ». (Kursiv von mir).

[19] Ebda, S. 372: « Ich hatte mich mit Regine aussprechen wollen. Sie war ja von allen verlassen in ihrem Zimmer und weinte, daß es nicht zu ertragen war. Ich sagte ihr, das beste in unser aller Interesse wäre ein Aufenthalt in einem Sanatorium. Ein kurzer nur. Das ist ja doch eine Krankheit! ». Kennzeichnend ist auch, daß Josef, um das Gefühl seines ambivalenten Verhaltens zu verdrängen, mit Wörtern spielt: « Aber ich bitte dich, du [d.i.

Mertens, die sich eine zwanzigjährige Treue zum verlorenen Geliebten auferlegt hat [20], versteht die Liebe zugleich als Selbstentfaltung und Selbstzwang.

Regines Wort « Liebe ist gar nie Liebe », deren paradoxe Formulierung scheinbar das Nichtkontradiktionsprinzip, in Wirklichkeit aber nur die ideologischen Voraussetzungen des eindeutigen Diskurses leugnet, läßt daher in effektvoller Weise zugleich die gedankliche Substanz und die ideologiekritische Intention der Liebesthematik in Musils Dramen zum Vorschein kommen. Das ist der eine Grund, weshalb ich diesen Satz als Motto meiner Studie gewählt habe. Es gibt aber auch einen zweiten; nämlich, daß er, der schon in seinem syntaktischen Aufbau den *mono*logischen Charakter des *ideo*logischen Diskurses in Frage stellt, im Kleinen die Gesamtstruktur von Musil Theater widerspiegelt und leise auf sie anspielt, wie ich im folgenden darlegen möchte.

Meine bisherigen Ausführungen haben Musils ideologiekritische Liebesauffassung vor allem in ihrem denotativen Aspekt hervorgehoben. Selbstverständlich findet ein solches Vorgehen seine methodologische Rechtfertigung nur als provisorisches Moment, als operativer Übergang, der eine möglichts klare Darlegung der Problematik sowie die Interpretation von oft, und nicht zufällig, dunklen Stellen erlaubt. Selbst der Terminus « Liebesauffassung » ist in Musils Fall nur als operative Abstraktion verwendbar, weil sein Denken dem begrifflichen System widerstrebt: dieses ist nämlich an sich, als eindeutiger Diskurs, schon « ideologisch » [21]. Musil selbst weist bekanntlich auf diesen Mangel des begrifflichen Diskurses hin, als er im Roman für die « Utopie des Essaysmus » mit folgenden Worten plädiert: « ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen

Regine] übertreibst wieder; ein Sanatorium ist doch keine Irrenanstalt ».

[20] Ebda, S. 405.

[21] Vgl. dazu Pierre V. Zima, *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris 1980, S. 299.

Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein », und demzufolge die Philosophen als « Gewalttäter » schilt, « die keine Armee zur Verfügung haben und sich deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, daß sie sie in ein System sperren » [22].

Daß in Wirklichkeit in Musils dramatischem Werk die begriffliche Behandlung des Themas « Liebe » vom konnotativen Moment untrennbar ist, geht schon aus dem oben Gesagten hervor, denn zum einen kleiden sich die « philosophischen » Erwägungen in die figürlichen Elemente der *obscuritas*, der Ironie und des Paradoxes ein, die — wie Heinrich Lausberg zeigt — als Mittel der Verfremdung schon der antiken Rhetorik vertraut waren [23]; zum anderen nehmen die Einwendungen von Thomas, Regine und Vinzenz eine aphoristische Form an, die den essaystisch-mimetischen Charakter von Musils Sprache verstärkt, weil auch der Aphorismus dem Vorhaben funktional ist, « ein Ding von vielen Seiten » zu nehmen, wie sich Musil im *Mann ohne Eigenschaften* ausdrückt [24]. Vor allem aber ergibt sich das Verschmelzen des begrifflichen Diskurses über die Liebe mit der konnotativen Ebene daraus, daß die oben analysierten Stellen *dramatischen Texten* entstammen: denn die rein operative Berechtigung meines bisherigen Vorgehens und die daraus erwachsende Notwendigkeit, dieses mit einer Hervorhebung des formalen Moments auszugleichen, ergibt sich erst recht daraus, daß ich zu hermeneutischen Zwecken begrifflich verwandte Stellen miteinander verglichen und dabei den Umstand außer Acht gelassen habe, daß sie ver-

[22] *MoE*, Bd. 1, S. 250 und 253.

[23] Vgl. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* », München [8] 1984, Abschnitt *Verfremdung* (§ 84-90), insbesondere S. 40 (§ 89): « Dem nachrichtlichen *docere* entsprechen als Verfremdungsphänomene das *genus obscurum* und die die *obscuritas* suchenden Tropen und Figuren [...] Dem beweisenden *docere* (probare) entsprechen als Verfremdungsphänomene das *genus admirabile* [Vertretung einer These, die das gängige Wahrheitsempfinden schockiert: vgl. § 37, S. 23] und die paradoxen Tropen und Figuren, insbesondere die Hyperbel und die Ironie ».

[24] *MoE*, Bd. 1, S. 250.

schiedenen Gattungen angehören: jeweils den Theaterstükken, dem Roman und sogar den Tagebüchern, also einem nichtfiktionalen Text.

Nun verleiht die literarische Gattung auf der einen Seite den im Werk vorkommenden Aussagen eine besondere Valenz: im Drama sind diese z.b. in erster Linie Aussagen der Dramengestalten, und dies nicht nur im Sinne, daß sie Charakter und Psychologie der einzelnen Gestalten mitbestimmen, sondern vor allem in *dem* Sinne, daß sie nur dadurch ihre volle Bedeutung erhalten, daß sie aus dem Mund einer gewissen Gestalt kommen. Auf der anderen Seite aber wird solchen Aussagen zugleich eine wichtige Funktion im Hinblick auf die Gattung selbst zuteil, weil sie deren Struktur prägen. Auf unseren spezifischen Fall bezogen heißt dies: wenn Musils Aussagen über die Liebe ein ideologiekritischer Charakter innewohnt, wie ich gezeigt habe, so müssen auch die dramatischen Strukturen, die sie « tragen », das Gepräge einer solchen ideologiekritischen Haltung annehmen, und zwar durch die Aussagen selbst. Man muß sich jetzt also fragen: wie interagieren in Musil Dramen diese verschiedenen Textebenen, die denotative und die konnotative, in Bezug auf die Liebesthematik?

Im klassischen Theater, und besonders im Drama der Neuzeit, das Hegel in der *Ästhetik* das « romantische » nennt, weil es vom « Prinzip der Subjektivität » geprägt ist [25], wird die Liebe durch das Individuum, das ihre Forderungen verkörpert und die Tragik (bzw. die Komik) ihres unausweichlichen Konflikts mit der umliegenden Welt erleidet, ganz einfach *erlebt*. Wenn die Dramengestalten über die

[25] Bd. 3, Frankfurt/M. 1970, S. 555. Gerade das Prinzip der Subjektivität ist laut Hegel dafür verantwortlich, daß die Liebesthematik im neuzeitlichen Drama (wie in der neuzeitlichen Dichtung überhaupt) eine zentrale Stellung einnimmt: « In der modernen, romantischen Poesie [...] gibt die persönliche Leidenschaft, deren Befriedigung nur einen subjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schicksal eines besonderen Individuums und Charakters in speziellen Verhältnissen, den vornehmlichen Gegenstand. [...] Ein Hauptmotiv liefern daher auf diesem Standpunkt die Liebe, der Ehrgeiz usw ». Ebda, S. 536.

Liebe reflektieren, so tun sie es nur, um deren Anliegen zu behaupten — im Falle der Antagonisten, um ihnen zu widersprechen — oder um deren Wirkungen auf sich zu äußern, nie aber, um sich selbst über *das Wesen* der Liebe Fragen zu stellen oder mit anderen über dasselbe zu streiten, das als ein für allemal gegeben gilt und deshalb von niemand in Frage gestellt werden kann. Der Grund dafür läßt sich ebenfalls aus Hegels *Ästhetik* herleiten, wo er die Grundlage des « Kunstschönen » in den « allgemeinen Mächten » erkennt, « welche den wesentlichen Gehalt und Zweck bilden, für welchen gehandelt wird » [26]. Eben weil die Liebe eine von diesen allgemeinen Mächten ist, und also im höchsten Grad die Eigenschaft der Eindeutigkeit besitzt — Hegel sagt: Wesentlichkeit [27] —, kann sie *an sich* im Drama der klassischen Tradition kein Gegenstand eines Meinungsstreites sein. Das aber erfolgt wiederum, weil sowohl dieser Dramentypus als auch Hegel, der dessen wesentliche Züge als (im historisch-dialektischen, nicht im normativen Sinn des Wortes) *notwendig* bestimmt, in einer Welt eingewurzelt sind, die entweder von der modernen Spaltung zwischen dem Menschen und den Dingen noch unberührt ist oder, wie in Hegels Fall, diese Spaltung idealistisch traszendiert. In einer solchen Welt sind die Werte objektiver Natur oder — wie sich Peter Szondi an der Stelle seiner *Theorie des modernen Dramas* ausdrückt, wo er die Funktion der Vergangenheit im *Ödipus Rex* mit der in Ibsens Dramen vergleicht — gehört die Wahrheit der Welt an und bleibt nicht in der Innerlichkeit des Subjekts eingeschlossen [28]. Erst als

[26] Bd. 1, S. 285 f.

[27] Ebda, S. 286: « Interessen idealer Art müssen sich bekämpfen, sodaß Macht auftritt gegen Macht. Diese Interessen sind die wesentlichen Bedürfnisse der menschlichen Brust, die in sich notwendigen Zwecke des Handelns, in sich berechtigt und vernünftig, und dadurch ebene die allgemeinen, ewigen Mächte des geistigen Daseins [...]. Durch ihre Bestimmtheit zwar können sie in Gegensatz geraten, doch ihrer Differenz unerachtet müssen sie in sich selber Wesentlichkeit haben, um als das bestimmte Ideal zu erscheinen ».

[28] P.S. *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/M 1963, S. 29.

im bürgerlichen Zeitalter die ökonomische Vermittlung die Werte trifft und sie dem Menschen zunehmend entfremdet, der sich dann in ihnen nicht mehr oder nur aufgrund seines veräußerlichten Wesens erkennt, büßen die entthronten « allgemeinen Mächte » ihren eindeutigen Charakter ein oder wahren ihn als mystifizierte Objekte, als Fetische [29]; anders gesagt, nur insofern, als sie zum Gegenstand eines ideologischen Urteils werden. Jedenfalls wird im nicht-ideologischen Drama — und in dem Maße, als im Autor ein ideologiekritisches Bewußtsein wach ist — der Konflikt nicht mehr einer *zwischen* solchen Gewalten sein, d.h. natürlich zwischen den sie verkörpernden Individuen, sondern *über* die Gewalten selbst: in unserem Fall, nicht zwischen Liebe und gesellschaftlichen Institutionen, Liebe und Pflicht, Liebe und Macht usw., sondern über die Natur selbst der Liebe: und jeweils der gesellschaftlichen Institutionen, der Pflicht, der Macht.

Ein solcher Prozeß findet einen ersten, zögernden Anfang in Kleists Dramen (vor allem in der *Penthesilea*, wo nicht von ungefähr die Liebesthematik mit der Androgynie, als prägnantester Metapher der erotischen Ambivalenz, verbunden ist, nämlich mit einem Motiv, das auch in Musils Dramen nicht ohne Bedeutung ist, wie wir weiter unten sehen werden) und wird vielleicht zum ersten Mal in Musils Theater als Basis einer neuen Dramaturgie der kritischen Reflexion erkannt [30]: Denn genau in diesem Sinn werden die

[29] Marx' Terminus « Fetisch » scheint der passendste zu sein, um die durch den Austauschprozeß erschütterten menschlichen Werte, d.h. die zwischenmenschlichen Beziehungen, zu bezeichnen: denn wegen dieses Prozesses, wie Marx im 1. Buch des *Kapitals* schreibt, « *sind* und *erscheinen* » die gesellschaftlichen Verhältnisse « nicht als unmittelbar gesellschaftliche Verhältnisse zu den Personen in ihren Arbeiten, sondern als *sachliche Verhältnisse* der Personen oder *gesellschaftliche Verhältnisse der Sachen* » (ich zitiere aus: K. Marx - F. Engels, Studienausgabe in 4 Bänden hrsg. v. I. Fetscher, Frankfurt/M. 1966, Bd. 2, S. 243). Fetischismus ist eben für Marx der « *gegenständliche* Schein der *gesellschaftlichen* Arbeitsbestimmung » (ebda. S. 245).

[30] Vgl. R.M., *Tagebücher*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg [2] 1983[2], S. 256: mitten in einer wichtigen Entstehungsphase der

Aussagen über die Liebe im Munde der musilschen Dramengestalten zu einem strukturbestimmenden Element: nämlich im Sinne, daß es sich dabei um *Reflexionen* über die Liebe innerhalb von *dramatischen* Werken handelt. Daß durch solche Überlegungen die dramatische Handlung von einem Konflikt zwischen zwei wesentlichen Gewalten zu einem über das Wesen der *eo ipso* in Frage gestellten « allgemeinen Macht » Liebe wird, hat zur Folge, daß der Konflikt selbst *essaystischer Natur* ist. Das für das klassische Drama grundlegende Moment der Kollision zwischen wesentlichen Mächten wird nämlich durch die reflektierende Haltung der Gestalten jenes spezifisch dramatischen Handelns beraubt, das Hegel als eine « gegenwärtige » Abfolge von « Aktionen und Reaktionen » bezeichnet, « die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfes und Zwiespalts notwendig machen » [31]: eines Handelns, das laut Szondi vom « Entschluß zur Tat » [32] ausgelöst wird. An die Stelle dieses streng einheitlichen Handelns tritt in Musils Dramen eine durch das reflexive Moment immer wieder unterbrochene, fragmentarische, mehrsträngige und zentrifugale Handlung, in der die « Taten » der einzelnen Personen nicht als Aktion und Reaktion aufeinanderwirken sondern einander aufheben [33].

Schwärmer (1912) macht sich Musil die folgende dramaturgische Notiz: « Die Situationen, die Äußerungen der Personen durchdenken wie einen Essay. Nur die Dinge schreiben, die einen interessieren. Nicht an Psychologie denken; ergibt sich von selbst. Nicht an kunstvolle Verteilung des Dialogs denken; rücksichtslos dem Gedanken folgen, wirkt immer am stärksten ».

[31] *Ästhetik*, Bd. 3, S. 475.

[32] *Theorie des modernen Dramas*, S. 14.

[33] Auf das Fehlen einer « echten » dramatische Handlung in Musils Theater hat die Forschung oft hingewiesen. Vgl. u.a. Michael Scharang, *Robert Musil. Dramaturgie und Bühnengeschichte*, Diss. Wien 1965 (S. 172: « Das Nicht-Handeln wird zu einem dramaturgischen und inhaltlichen Maßstab »); Ders., *Robert Musils theatralische Sendung*, in: « Forum » 12, 1965 (S. 225: « Die äußere Handlung der « Schwärmer » angeben, hieße etwas präsentieren, was im Stück eigentlich nicht anzutreffen ist »). Vgl. ferner G. Schneider, a.a.O., der Scharangs Feststellung treffend berichtigt: « Es gibt in diesem Stück [d.i.: in den *Schwärmern*] offen-

Diese Art der Handlung, die dadurch verursacht wird, daß die Dramengestalten keine allgemeinen Mächte mehr verkörpern, läßt natürlich auch die Gestalten selbst als « große und feste » Individuen im Sinne Hegels [34] untergehen. Keine von ihnen ist in Musils beiden Stücken die ausschließliche Trägerin der Liebesforderung, mit der sie sich restlos identifizieren könnte: alle sind hingegen Vertreter eines besonderen Standpunkts dazu, der die jeweiligen Aussagen und Handlungen bestimmt, und zwar Vertreter ebensovieler Standpunkte, wie es Spielarten gibt, nach denen sich der ehemalige qualitative Wert « Liebe » in der modernen Wirklichkeit entfremdet.

Die essaystische Natur von Musils dramatischer Behandlung des Liebesthemas verändert demnach alle Strukturen des klassischen Dramas, den Konflikt als zweckmäßige Handlung einerseits und die « festen » Charaktere andererseits, die sich ebenfalls in essaystische Gestalten verwandeln, nämlich in bloße semantische Einheiten, die eben durch das kontextuelle Sem « Liebe » miteinander verbunden sind.

Das heißt aber, daß Musils ideologiekritische Haltung, die die Eindeutigkeit der Liebe in Frage stellt, das Entstehen einer dramatischen Struktur bewirkt, die selber ideologiekritisch ist, weil sie die dramatische Syntax, die eindeutige kausale Verkettung zwischen den wesentlichen Momenten der dramatischen Handlung abbaut, und sie durch eine

---

sichtlich eine sogar recht komplizierte äußere Handlung, und (aber) diese Handlung wird eindeutig gerade als äußere, als äußerlich gegeben » (S. 13). Bei beiden, mit den Instrumenten der immanenten Kritik arbeitenden Musilforschern vermißt man eine Analyse der historischen und ideologischen Voraussetzungen einer solchen Dramatik, die somit oft nur in ihren äußerlichen Zügen, nicht aber in ihrer eigentlichen Struktur erfaßt wird. Sie wird immerhin als eine der Moderne angemessene Theatersprache anerkannt: was diese Arbeiten denen von Kritikern vorziehen läßt, die wie z.B. Jörg Jesch (*Robert Musil als Dramatiker*, in: « Text + Kritik » 21-22, 1972) Musils Stücke als « völlig undramatisch » kurzerhand abtun.

[34] *Ästhetik*, Bd. 3, S. 522.

paradigmatische Struktur ersetzt, durch eine Reihe von gegensätzlichen, auf das Problem der Liebe bezogenen Handlungen und Stellungnahmen, die als ebensoviele « Hypothesen » auftreten [35]: nicht anders als im *Mann ohne Eigenschaften* der « Faden der Erzählung », den Musil in einem berühmten Kapitel *(Heimweg)* ausdrücklich ablehnt [36], durch « essaystische » Substitutions- und Analogiebeziehungen zwischen den verschiedenen Elementen — Geschehnissen, Schicksalen und Personen — des Romans ersetzt wird [37].

Die essaystische Struktur, derzufolge sich die Dramengestalten Musils in « Essays über die Liebe » verwandeln,

[35] Auch dadurch bestätigen sich die Entsprechungen zwischen der Barockkunst und der Kunst der Avantgarde, die Walter Benjamin in seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* genial erkannt hatte. Vgl. insbesondere die Stelle, an der Benjamin bemerkt, daß das barocke Drama (eigentlich, und gerade deswegen, « Trauerspiel » im Sinne der vorgeführten *lamentatio*) nicht nach dem Prinzip des « Verlaufs » aufgebaut ist, sondern nach dem der « Exegese » (also nach einem, könnte man mit einem musilschen Terminus sagen, « essaystischen » Prinzip), und demzufolge eine paradigmatische Struktur aufweist: « Nicht einer aus dem andern schießen die Akte empor, sie staffeln sich vielmehr terassenartig. In breiten Ebnen simultaner Umschau ist das dramatische Gefüge abgesetzt ». (a.a.O., Frankfurt/M. 1978, S. 170 f.). Der Allegorie des barocken Trauerspiels entspricht somit der durch die kritische Haltung geprägte dramatische « Essaysmus » der modernen Avantgarde: beiden Dramentypen bleibt das symbolische Prinzip fremd, nach dem sich Hegels « fester Charakter » aufbaut. Vgl. ebda, S. 161: « Wo das Symbol den Menschen in sich zieht, schießt aus dem Seinsgrund Allegorisches der Intention auf ihrem Weg hinab entgegen und schlägt sie dergestalt vors Haupt ».

[36] *MoE*, Bd. 1, S. 650.

[37] Auf diese Struktur von Musils Roman hat sehr treffend P.V. Zima hingewiesen (a.a.O., S. 301 f.). Die Beziehung zwischen Musils Essaysmus und der Infragestellung des « Fadens der Erzählung », und die damit verbundenen zahlreichen Auswirkungen auf den nicht-erzählerischen Bereich hebt Claudia Monti ebenfalls hervor (*A proposito della formula « Uomo senza qualità »: tecnica, mistica e saggismo*, in: C.M., *Musil. La metafora della scienza*, Napoli, 1983, S. 152).

erklärt sowohl einige dunkle Stellen ihrer Gespräche, als auch die Motivationen ihres nicht immer unmittelbar verständlichen Verhaltens in der Liebe, und darüber hinaus die metaphorische Funktion, die einigen von ihnen insbesondere zukommt. Es wird deshalb jetzt nötig sein, näher zu untersuchen, wie eine solche essaystische Struktur konkret funktioniert.

Man muß zu diesem Zweck die aphoristischen Definitionen der Liebe, die Musil seinen Gestalten in den Mund legt, wieder in Erwägung ziehen: diesmal aber nicht als Aussagen von Musil selbst, sondern als dramatische Momente, nämlich Akte der Personen als solche, mit Bezug auch auf alle anderen Situationen, in denen sich die Gestalten mit der Liebesproblematik auseinandersetzen. An ihnen allen läßt sich dann eine Trennung zwischen *Person* und *Funktion* erkennen, wobei sie freilich einen Anschein von Individualität bewahren, von der ihre Namen, ihr nicht zufällig minutiös beschriebenes Aussehen [38] und erst recht ihre Stellungnahmen zeugen. Entweder verschmelzen mehrere Gestalten zu einer einzigen essaystischen Funktion, die man ja auch « Figur » im erweiterten Sinne der Neorhetorik nennen könnte, oder einzelne Personen spalten sich in zwei verschiedene Figuren auf: wobei jede Figur die Funktion hat (ist), *einen* Aspekt der verlorengegangenen Ganzheit

[38] Dies ist seit dem Naturalismus ein weiteres Merkmal vom Abschwächen des Dramas als Kollision « allgemeiner Mächte »: jene Einzelheiten, die in der Darstellung der « totalen Bewegung » (Hegel, *Ästhetik*, Bd. 3, S. 485) völlig zweitrangig waren, und die eher zur Epik als Darstellung der « Totalität der Objekte » (ebda, S. 373) gehörten, werden umso wichtiger, je mehr sich die allgemeinen Mächte (die qualitativen Werte) verdinglichen. Die « Einzelheiten » im Drama sind das Zeichen der in der außerdramatischen Wirklichkeit um sich greifenden Spaltung zwischen Subjekt und Objekt und der davon herrührenden Verwandlung der Objekte in Fetische. Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Umstand, daß Musil diesen Zug des naturalistischen Dramas nicht passiv übernimmt, sondern aus ihm ein weiteres Mittel seiner Ideologiekritik macht, wie z. B. das oben (S. 133) schon hervorgehobene Aussehen des Frl. Mertens bezeugt.

der Liebe zu illustrieren [39].

So vereinigen sich in den *Schwärmern* die Gestalten von Frl. Mertens, Maria, Josef, Stader und Anselm zu einer einzigen Figur, die die Liebe als Besitz in ihren einzelnen Spielarten darlegt. Nicht zu vergessen ist dabei, daß erst in einer Welt, in der die ökonomische Vermittlung die menschlichen Beziehungen gefährdet, diese Erscheinungsform der Liebe sich dem Menschen entfremdet und in einen Tauschwert verwandelt; *vor* dieser Verwandlung aber war auch der Besitz ein Teil der Totalität der Liebe — oder er könnte es, entsprechend verändert, in einem utopischen « danach » wieder sein: innerhalb der Liebesbeziehung stellt er nämlich das qualitativ wichtige Moment der gegenseitigen Hingabe dar [40], die in Musils prägnanter Terminologie « Eigenliebe » und « Selbstliebe » heißt [41]. Nun wird in den *Schwärmern* der entfremdete Besitz durch jene mehrköpfige essaystische Figur in seinen zahlreichen Varianten illustriert

[39] Durch die Trennung zwischen Funktion und dramatischer Gestalt führt Musil das metonymische Prinzip *(pars pro toto)* zu den letzten Konsequenzen, auf dessen Grund — wie Szondi mit Bezug auf das soziale Drama des Naturalismus bemerkt hat — « die dramatis personae Tausende von Menschen [vertreten], die unter denselben Verhältnissen leben [...]. Ihr Schicksal ist Beispiel, Mittel der Aufzeigung » (a.a.O., S. 64): im musilschen Drama « vertreten » (illustrieren) jedoch die essaystischen « Figuren » nicht mehr individuelle « Menschen » und « Schicksale », sondern reine Kraftlinien: das, was Musil selbst 1926 « das Gespenstische des Geschehens » genannt hat. Nicht so sehr beispielhaft, eher *emblematisch* sind demnach seine Gestalten, und so erscheinen sie auch manchmal einander, wie ich schon oben (S. 127) in Bezug auf Maria angedeutet habe.

[40] Vgl. Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (*Drittes Manuskript*, Abschnitt *Geld*), a.a.O., S. 126 und 129: « Der Sinn des Privateigentums - losgelöst von seiner Entfremdung — ist das *Dasein* der *wesentlichen Gegenstände* für den Menschen, sowohl als Gegenstand des Genusses, als auch der Tätigkeit [...] Setze den *Menschen* als *Menschen* und sein Verhältnis zur Welt als ein menschliches voraus, so kannst du Liebe nur gegen Liebe austauschen, Vertrauen nur gegen Vertrauen etc. ».

[41] *MoE*, Bd. 1, S. 899; ferner Bd. 2, S. 1213: « Du bist meine verlorene Selbstliebe ».

und zwar, wie wir z.T. schon gesehen haben, von Frl. Mertens als sinnlose « Treue », von Maria als erpresserische Hingabe, von Josef als dumpfe eheliche Pflicht, von Stader als skurrile sexuelle Befriedigung « in Stellvertretung » [42] und als *narzißtische* Eigenliebe von Anselm, der die durch die Liebe zu erlangende Fülle des Lebens restlos mit dem eigenen Selbst identifiziert, und deshalb geradezu als « Vampir » bezeichnet wird [43], der jeden Gegenstand seiner Liebe in « seines Geistes Kind » verwandelt [44]. Gerade die

[42] *PS*, S. 341: « Ihre [d.i. Regines] Liebe zu mir galt dem seligen Herrn Johannes und mir gewissermaßen nur, wie wenn einer in Stellvertretung getraut wird. Das hat mir damals mächtig imponiert ».

[43] Ebda, S. 318.

[44] So Thomas (ebda, S. 368) im Gespräch mit Maria. Vgl. auch S. 361: « Aber merkst du nicht, daß er sich — wie alle Menschen, die immer jemand lieben — nur für sich interessiert? Daß es ihn zu jedem neuen Menschen hinreißt; wie eine Krankheit; er muß ihm schmeicheln und sich ihm einreden. [...] Er liebt nicht, er haßt jeden Menschen, wie der Angeklagte den Richter, dem er vorlügen muß! ». Der Terminus Narzißmus scheint für Anselms Verhalten genau angemessen zu sein, wenn man bedenkt, daß diese Persönlichkeitsstörung nicht durch eine fehlende sondern eher durch eine verkehrte Objektbeziehung gekennzeichnet ist. Heinz Kohut hat « die häufige Annahme, daß das Vorhandensein von Objektbeziehungen den Narzißmus ausschließe » als irrtümlich erkannt: « Im Gegenteil [...] beziehen sich einige der intensivsten narzißtischen Erfahrungen auf Objekte; das heißt, Objekte, die entweder im Dienste des Selbst und der Aufrechterhaltung seiner Triebbesetzung benutzt werden, oder auf Objekte, die als Teil des Selbst erlebt werden ». H.K., *Narzißmus, Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt/M., 1976, S. 14. Mit dem Narzißmus-Problem bei Musil hat sich neulich Hartmut Böhme in einer sehr lesenswerten Arbeit befaßt (*Der Mangel des Narziß. Über Wunschstrukturen und Leiberfahrungen in R. Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, in: D. Farda-U. Karthaus [Hrsg.], *Sprachästhetische Sinnvermittlung*, Frankfurt / M. 1982, S. 45-85), in der gezeigt wird, wie für Musil das narzißtische Begehren die (nicht ohne weiteres pathologische) Art bildet, auf welche das Lustprinzip im Individuum der Herrschaft der abstrakten Vernunft widersteht. Böhme (vgl. v.a. S. 52 f.) unterscheidet in der im *MoE* dargestellten narzißtischen « Regression » ein « bewußtmachendes »

so aufgezeigte Verselbständigung, die Aufspaltung der einzelnen Aspekte des Besitzes in der Liebe läßt dessen entfremdeten Charakter zum Vorschein kommen.

Die « essaystische » Darlegung des anderen Aspekts der verlorenen Ganzheit der Liebe, nämlich der Bindung des Einzelnen an die Welt durch den geliebten Menschen, bewirkt, daß auch die Gestalten von Thomas und Regine zu einer einzigen Figur verschmelzen, in der die zwei Möglichkeiten dieser « geträumten », utopischen Bindung zutagetreten: der von der wachsamen Vernunft gewiesene Weg, den Thomas im Auge hat, als er zu Maria sagt: « Die Ekstase verraucht. Aber es wird das sein, was wir daraus machen », und auf der anderen Seite die von Regine durch eine irrationale Hingabe an die « phantastische » Dimension, an eine willkürliche, rückhaltlose Subjektivität verfolgte Vereinigung: ein Weg, den sie selbst dann gegen Ende des Stücks mit dem Wort « erkaltete Einbildungen » [45] verwirft.

Der gleichen essaystischen Struktur begegnet man selbstverständlich auch im *Vinzenz*, wo sich ebenfalls jene Gestalten zu einer einzigen Figur verquicken, die die vergegenständlichten Spielarten der Liebe als Besitz vertreten, nämlich Bärli, Alpha und die fünf « bedeutenden Männer »,

Moment, das die Sehnsucht nach Wiederherstellung der Subjekt-Objekt-Beziehung im « anderen Zustand » (Ulrich, Agathe) hervorbringt, und ein « malignes » Moment « mit völligem Objektverlust » (Moosbrugger, Clarisse). Die *Schwärmer*-Gestalt Anselm wäre demnach diesem zweiten Moment zuzuordnen. Es bleibt freilich zu fragen, ob Böhmes ausschließliche Hervorhebung des Narzißmus als grundlegende Kategorie von Musils Roman dessen wichtigem utopischem Zug völlig gerecht wird: die utopische Perspektive Musils scheint selber zu einer (wenn auch « bewußtmachenden ») Regression zusammenzuschrumpfen.

[45] *PS*, S. 380. Auch M. Scharang betont in ähnlicher Weise die beide Gestalten verbindenden und trennenden Motive: « Ähnlich in ihrer Konsequenz es sich im Scheinleben der Standpunkte und 'festen' Gefühle nicht einrichten zu wollen, leisten sie dem grundverschieden Widerstand [...] Thomas setzt der Willkür Regines den alles prüfenden Gedanken — motiviertes Leben — entgegen ». *R.M.s theatralische Sendung*, a.a.O., S. 257.

die ohnehin als eine einzige fünfköpfige Gestalt fungieren. Sie alle versuchen, durch den Besitz der geliebten Person — die für Alpha Vinzenz ist und für alle anderen Alpha selbst — ihre Ganzheit als Menschen wiederzufinden und somit dem aus ihrer spezialistischen Halbierung entsprungenen unglücklichen Bewußtsein zu entrinnen [46]. Die essaystische Verschmelzung der Gestalten erfolgt aber hier anders als bei der entsprechenden Personengruppe der *Schwärmer*: was seine Ursache darin hat, daß das Stück der komischen Gattung angehört. Mit dem Verlangen nach dem ohnehin entfremdeten, als Leidenschaft idealisierten Besitz paaren nämlich all diese Gestalten einen Hintergedanken, denn sie trachten danach, mit dem Besitz des geliebten Menschen noch einen zweiten Vorteil zu erreichen. Bärli möchte Alpha besitzen, *auch* um sich selbst und der Welt ein Zeugnis seiner Macht vorzulegen; die fünf Männer, *auch* um sie als lebendige Bestätigung ihrer jeweiligen Bedeutsamkeit als Fachmann vorzuweisen [47]; Alpha wiederum, an der man die gleichen narzißtischen Züge wie in Anselm erkennt, möchte Vinzenz haben, *auch* um in sich selbst eine Auserwählte der ekstatischen Liebe zu bewundern, wobei sie ein verfälschtes Verständnis der ihr von Vinzenz geoffenbarten Liebesmystik verrät. Deshalb sagt sie zu Vinzenz am Ende des Stücks: « Warum hast Du damals [...], als *ich* Dir gesandt war, nicht den Mut zu Deinem Ernst gefunden? » und erhält von ihm die bezeichnende Antwort: « Aber Liebe zwischen zwei Menschen von Bedeutung ist doch keine Privatangelegenheit [...] Sondern ihr Gesamtverhältnis zur Welt! » [48].

[46] Alle sind bezeichnenderweise durch ihren Beruf charakterisiert, auch Alpha, die als eine Art Liebesidol auftritt, und als solches das Ganzheitsbedürfnis der Anbeter zu ihrem Vorteil ausnützt.

[47] Vgl. *PS*, S. 423: jeder prahlt als Alphas Verehrer mit seinen Kenntnissen, und erklärt seinen Beruf als den bedeutendsten und den geeignetsten, um Alphas Gunst an sich zu reißen.

[48] Ebda, S. 450. « Schleudermystik zu billigsten Preisen » wird später Musil im *MoE* (Bd. 2, S. 1088) ein solches Verständnis von Gottergriffenheit als Auserwähltsein nennen, und Ulrich wird sich über jene Mystiker lustig machen, deren Urteil « von der schmeichelhaften Überzeugung verfälscht wird, sie wären von

Gerade dieser Versuch der Gestalten der « Posse », ihre Ganzheit wieder zu erlangen, indem sie idealisierende Aufrichtigkeit mit Unredlichkeit, das Anliegen des subjektiv wohlgemeinten Besitzes mit einem mehr oder weniger niedrigen Hintergedanken paaren, verurteilt sie dazu, das Ziel der Liebeseroberung grotesk zu verfehlen. Dies bildet den eigentlichen komischen Kern des *Vinzenz*, ist aber zugleich dafür verantwortlich, daß sich das Stück als eine Verzerrung der klassischen Komödie der Neuzeit erweist. Denn diese ist, wie Hegel dargelegt hat, eine Darstellung von « Privatinteressen », die als solche durch irgendeinen « törichten » und « schiefen » Aspekt gekennzeichnet sind: die Komödie aber hebt sie als « substanzlos » auf und zeitigt damit in den weise gewordenen Trägern dieser Interessen und in den Zuschauern die lächelnd-gerührte Haltung des Humors [49]. Nun wird im *Vinzenz* die « Torheit » und « Schiefe » der Hintergedanken nur vom bitter grinsenden Publikum, nicht aber von den dramatischen Personen erkannt, die als possenhaft düpierte Trottel nach wie vor in ihnen festhängen. Musils Bezeichnung des Stücks als « Posse » erscheint demnach als völlig berechtigt, denn nicht das Komische sondern das Groteske ist dessen wesentliche Tonart [50].

Was ich vorhin über Alpha gesagt habe und die ihr zukommende Funktion, das verfälschte Verständnis der Liebesmystik darzulegen, scheint mir auch die essaystische Verschmelzung dieser Gestalt mit Vinzenz zu erklären, mit dem sie eben durch die Problematik der « mystischen » Liebe verknüpft ist. Es versteht sich, daß Vinzenz dabei die

Gott auserwählt worden, ihn unmittelbar zu erleben » und die deshalb « an ihre Seele und an Gott wie an zwei Türpfosten glauben, zwischen sich das Wunderbare öffnen wird ». (*MoE*, Bd. 1, S. 754). Auch in Alphas Frage sind diese zwei « Türpfosten » erkennbar, nämlich in den zwei Wörtern « *ich* » (Musils Kursiv) und « gesandt ».

[49] *Ästhetik*, Bd. 3, S. 571 f.

[50] Freilich, « Posse » im spezifischen Sinn von Musils ideologiekritischem Theater, weshalb das Wort eigentlich mit Anführungszeichen zu versehen wäre.

echte, ideologiefreie Spielart dieser Liebe illustriert, nämlich deren qualitativen Wert im Sinne des utopischen Projekts.

Der funktionalen Verschmelzung mehrerer Personen zu einer einzigen Figur gesellt sich, wie schon oben angedeutet, die Aufspaltung jeder einzelnen Gestalt in zwei essaystische Figuren symmetrisch bei. Nun ist dieser Vorgang derart mit dem anderen verflochten, daß ich bei der Analyse des Vereinigungsprozesses schon einige Aspekte davon implizit vorweggenommen habe. Denn gerade infolge des Versuchs, unvereinbare Werte wie Liebe und Besitz zu verknüpfen, der die « ideologischen » Gestalten semantisch verbindet, spaltet sich jede von ihnen in die zwei Hälften ihrer selbst, die jeweils dem einen und dem anderen Wert entsprechen, und jede erleidet die Spaltung nach Art einer Wiedervergeltung: sodaß die Spaltung genau der von der Gestalt « gewählten » Spielart der Verknüpfung entspricht. Eben deshalb laufen in den *Schwärmern* alle Personen, die Thomas' Haus verlassen, den verdinglichten « Eigenschaften » der Liebe nach, mit denen sie sich jeweils identifiziert haben (Frl. Mertens verfolgt ihre Treue, Maria ihre Hingabe usw.), und lassen den anderen Teil ihrer selbst, nämlich ihre Liebesträume, hinter sich [51]. Im *Vinzenz* bleiben hingegen alle Personen « zurück », weiterhin in den « Eigenschaften » befangen, die sie durch die Liebe zu steigern trachteten, während ihr authentischer Teil sie sozusagen im Stich läßt und im Gefolge des geliebten Menschen fortgeht.

Etwas komplizierter ist der essaystische Verdoppelungsprozeß der durch die ideologikritische Haltung gekennzeichneten Gestalten wie Thomas, Regine und Vinzenz und derjenigen, die eine solche Haltung nur ansatzweise an den Tag legen und sie dann mystifizierte Formen annehmen lassen, wie es Anselm und Alpha tun, die eben durch ihre

[51] Stader, den die Liebesproblematik nur am Rande streift, verfolgt die Liebe als Besitz in ihrer « sublimierten » Form als Erfolg im Geschäftsleben und empfindet daher die Spaltung als eine mit der Arbeitsteilung zusammenhängende « Unruhe des Geistes » (*PS*, S. 393).

Aufspaltung die Art der Mystifizierung aufzeigen. Thomas verdoppelt sich in zwei Figuren, wovon die eine den Zustand der ekstatischen Liebesfülle und die andere den mit diesem eng zusammenhängenden, ja gleichzeitigen Zustand der Erkaltung vertritt, auf den der Text nicht so sehr mit dem häufig wiederkehrenden Wort « gefühllos » anspielt, als vielmehr mit dem Ausdruck « Ferngefühle » [52]. Im schon erwähnten Gespräch mit Maria drückt Thomas selbst diese Spaltung aus: « Da sehnt man sich natürlich manchmal wie ein Pfeil nach einem ganz luftdünnen Raum [...] Aber hebt sich nicht los. [...] Das erst ist Liebe ». Es ist derselbe gespaltene Zustand, dem man in der *Reise ins Paradies* begegnet, als Agathe sagt: « Was ich bin doch? Ich habe das Herz von Liebe voll und von Liebe leer zugleich » [53], und den Musil im Nachlaßkapitel 48 des 3. Teils vom *Mann ohne Eigenschaften* (der Titel ist: *Liebe deinen Nächsten wie dich selbst*) mit folgenden Worten beschreibt: « 'Ich bin liebevoll und liebeleer, und beides zugleich', klagte Agathe lächelnd und mit einer kleinen, verzagten Gebärde auf alle Welt weisend. — Es war die Klage des Herzens, worin Gott so tief eingedrungen ist wie ein Dorn, den keine Fingerspitzen fassen können. In den Bekenntnissen der Mystiker, die mit ihrer ganzen Seele und Körperlichkeit nach ihm verlangen, unterbricht diese eigenartige Verzweiflung immer wieder die Augenblicke der aufs nächste herangekommenen Verklärung [...] » [54]. Aufs deutlichste kommt ein solcher Zustand in der vielzitierten « Anti-Liebesszene » zum Vorschein, die deshalb Thomas, indem er die Spaltung in einen oxymorischen Ausdruck umsetzt, « eine Sozusagen-Verzweiflungsszene » [55] nennt.

Durch dieselbe Art der Spaltung wird auch Regine getroffen, wie schon der Umstand nahelegt, daß sie die « Anti-Liebesszene » zusammen mit Thomas erlebt: und doch zeigt ihre Spaltung etwas andere Merkmale, wie ich schon bei

[52] Ebda, S. 312.
[53] *MoE*, Bd. 2, S. 1665.
[54] Ebda, S. 1218.
[55] *PS*, S. 404.

der Analyse der funktionalen Verquickung beider Personen angedeutet habe. Regines Spaltung ist nämlich eine in den « inneren » und in den « äußeren » Menschen: worauf sie selbst anspielt, als sie im Gespräch mit Thomas ihre erotischen Ausschweifungen mit der Behauptung abtut: « Es ist etwas in mir, das wurde nie davon berührt » [56]. « Liebevoll » ist eben bei ihr der « innere » Mensch, « liebeleer » hingegen der « äußere » Mensch der vielen Liebschaften (was auch Anselm hervorhebt, als er Regines Verhalten mit den Worten kommentiert: « Männer, [...] das ist doch auch nur — das Geheimnis, das man in den Leib nimmt » [57]). Später wird Ulrich im Kap. 32 des 2. Teils des Romans durch den Fall Moosbrugger an eine ähnliche, bei den Mystikern anzutreffende Unterscheidung erinnert: « Sie unterschieden zwischen den Sünden und der Seele, die trotz der Sünden unbefleckt bleiben kann [...]. 'Auch in Christus war ein äußerer und ein innerer Mensch, und alles, was er in Bezug auf äußere Dinge tat, tat er vom äußeren Menschen aus, und stand dabei der innere Mensch in unbeweglicher Abgeschiedenheit' sagt Eckehart » [58]. Dem Romanhelden entgeht die Fragwürdigkeit einer solchen Unterscheidung nicht, denn gleich folgert er beunruhigt daraus: « Solche Heilige und Gläubige wären am Ende imstande gewesen, sogar Moosbrugger freizusprechen!? ». Der Unterschied zwischen Regines und Thomas' Spaltung ist demnach kein belangloser: er kennzeichnet im Gegenteil, wie schon angedeutet, die Verlegung der utopischen Spannung vom Bereich der vernunftmäßigen, im echten Sinn « rationalen » Verknüpfung zwischen Ich und Welt in den Bereich einer Subjektivität, die in *dem* Maße durch die Entfremdung gefährdet ist, als sie sich vom Objekt losmacht.

Diese lauernde, durch das Überhandnehmen des subjektiven Moments drohende Entfremdung vollzieht sich restlos in der Verdoppelung, die Anselm betrifft. Auch er spürt das

[56] Ebda, S. 381.
[57] Ebda, S. 354.
[58] *MoE*, Bd. 1, S. 121.

Anliegen der ekstatischen, ungeteilten Liebe, aber wie wir schon gesehen haben, verzerrt er es, indem er sich nicht die Versöhnung von Subjekt und Objekt zum Ziel macht, sondern deren Zusammenfallen als ein Identisches, denn nur sein eigenes Selbst ist der Gegenstand seiner Liebe: was unheilvolle, ja « grauenhafte » Folgen für ihn und die Menschen haben muß, die ihn lieben [59]. In der narzißtischen Situation spaltet sich daher diese Gestalt in zwei Figuren, die jeweils den Zustand der Selbstliebe und den des Selbsthasses vertreten. Denn nicht nur liebt Anselm bloß sich selbst, er haßt zugleich seine Unsicherheit und sein Versagen im Leben, die eine Folge seines ganz nach innen Gerichtet-Seins, der ihm fehlenden Fähigkeit zur « Entselbstigung » sind, um ein Goethe-Wort zu gebrauchen [60]. Von ihm sagt Thomas ganz in diesem Sinne: « Wenn man nichts leistet, so muß man geliebt werden, um bestätigt zu sein. Er stiehlt Liebe, er bricht ein, er raubt sie, wenn es sein muß! Aber —: wenn er sie hat, weiß er nichts damit anzufangen » [61].

[59] Als « Grauen » bezeichnet Thomas Maria gegenüber die Verkehrung der utopischen Spannung Anselms und die davon herrührende, unheimliche Anziehungskraft, die er auf die Menschen ausübt: « er ist im inneren Erlebnis ein Fälscher. Aber du glaubst nicht an micht, sondern an ihn. Das klingt so einfach und ist — das Grauen [...]. Du wirst eine ungeheure Enttäuschung erleben! » (*PS*, S. 368 f.). Im impotenten, istrionischen Anselm, der « wie ein Schauspieler geliebt werden muß » (S. 359) hat Musil, wie es mir scheinen will, mit prophetischem Blick die historische Gestalt Hitlers vorweggenommen, oder wenigstens dessen psychopathologische (Narzißmus) und kulturgeschichtliche (Irrationalismus) Voraussetzungen. Fest steht jedenfalls, daß Musil später in Hitler die schon von Nietzsche angekündigte Gestalt des politischen « Schauspielers » erkannte. Vgl. Enrico De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino 1982, S. 65; ferner: *TB*, S. 741, 744, 905 u. *TB*, Anmerkungsband, S. 537 (Anm. 395) u. 677 (Anm. 467). Hitler wird in den Tagebüchern unter den Tarnchiffren « Carlyle » und « C » erwähnt.

[60] *Dichtung und Wahrheit*, 8. Buch (Artemis-Ausgabe, Bd. 10, S. 388).

[61] *PS*, S. 361.

Im *Vinzenz* weist die Titelgestalt eine Verdoppelung auf, die der von Thomas ähnlich ist, während in Alpha sich die Spaltungsarten vermischen, die Regine und Anselm kennzeichnen: denn die Verdoppelung in den « liebevollen » und in den « liebeleeren » Zustand erfolgt bei ihr auf der Ebene der narzißtischen « Selbstliebe ». Vinzenz und Alpha erleben deshalb *auch* eine « Anti-Liebesszene » als gespaltene Situation einer Liebesfülle, in die sich die Leere eingeschlichen hat: wie man sowohl aus Vinzenz' « Wehmut » [62] als auch aus seinen Worten schließen kann: « Ich habe es ja so satt. Und Du bist auch nicht glücklich...? Nur vor dem — was damals zwischen uns — sein Ende nicht gefunden hat: liegt noch ein Wunderglas. Das letzte. Laß es uns auch zerbrechen » [63]. Im Vergleich zu der parallelen, von der Selbstaufgabe gekennzeichnetenen Szene der *Schwärmer* ist diese eine possenhaft verzerrte Anti-Liebesszene, denn Alpha verfälscht durch ihre narzißtische Fixierung die Liebesmystik, sodaß Vinzenz leichtes Spiel hat, aus dieser Mystifizierung, die er sich zunutze macht, die « praktischen » Konsequenzen zu ziehen.

Durch den Vorgang ihrer funktionellen Verschmelzung und Aufspaltung erweisen sich Musils Dramengestalten als ebenso ambivalent wie der Wert « Liebe », den sie durch ihr Handeln illustrieren. Nur weil sie selbst als Menschen austauschbar sind, können sie miteinanderschmelzen, und nur wegen des ihnen anhaftenden Doppelwerts ist ihre Aufspaltung möglich. Das heißt aber, daß durch die Dekonstruktion des dramatischen Charakters, von Hegels « großem und festem Individuum », Musil das in der Wirklichkeit vermeintlich gegebene Subjekt in Frage stellt, von dem jenes nur eine Widerspiegelung gewesen war. Denn gewiß vertreten Musils essaystische Gestalten metonymisch, als *pars pro toto* im Sinne von Peter Szondi, die widersprüchlichen Aspekte der Liebe, aber darüber hinaus auch die Auf-

[62] Ebda, S. 432.

[63] Ebda, S. 429.

splitterung des Ich, das die Liebe in ihrer Widersprüchlichkeit erlebt. Musils Ideologiekritik trifft daher dessen Einheit selbst, dessen angebliche Eindeutigkeit als « Substanz » wird — durch die Aufzeigung seiner realen Ambivalenz — als eine ideologische Konstruktion entlarvt. Diese Ambivalenz zeigt nämlich, daß das « Ich » in Wirklichkeit nur ein funktionales Aggregat von Elementen ist, die wieder auseinanderfallen können, wie schon Nietzsche im philosophischen Bereich erkannt und Mach auf wissenschaftlicher Ebene bewiesen hatte.

Auf diese Weise erhält die Ambivalenz in Musils Dramatik eine positive, befreiende Funktion, denn sie ist nicht nur das Ergebnis — und das Zeichen zugleich — der destruktiven Verdinglichung der qualitativen Werte, sondern auch das Mittel, wodurch sich der Mensch von seinem falschen Bewußtsein freimachen kann, das auch das Ich, wie die Liebe, als einen eindeutigen, festen, kurzum *metaphysischen* Wert setzt [64].

[64] Auch P.V. Zima, a.a.O., S. 305 f., betont die positive Funktion der Ambivalenz in Musils Werk. Damit drängt sich aber die Frage auf, *wie* ein in der utopischen Perspektive wiederhergestelltes Ich beschaffen sein könnte. Machs Entdeckung, daß das Ich als einheitliches, einmaliges Subjekt « nicht zu retten » ist, d.h. nicht ein Reales sondern nur eine ideologische Konstruktion ist — eine Entdeckung, die freiliche durch den von Nietzsche (und natürlich schon früher von den Linkshegelianern) eingeleiteten ideologischen Klärungsprozeß bezüglich der metaphysischen Denkweise ermöglicht wurde — ist an und für sich, als wissenschaftliche Entdeckung, eine vom historischen Ablauf und von der Ideologie unabhängige (wie auch immer partielle) Wahrheit. Dies aber bedeutet: das Ich war schon *vor* der vom kapitalistischen Austauschprozeß herbeigeführten Verdinglichung und Ambivalenz ein reines funktionelles Aggregat von Elementen, und wird auch *nach* einer möglichen Aufhebung des Austausches ein solches bleiben. Eine Wiederherstellung des Ich nach dieser Aufhebung kann demnach keineswegs als eine Rekonstruktion des einheitlichen (« individualistischen ») Ich verstanden werden, als wäre dieses eine erst durch den Kapitalismus entthronte und dann über ihn siegreiche Substanz: das kann höchstens die Auffassung des metaphysischen Substantialismus sein und der ihm eigenen Utopie des *Eschaton*, und so verstanden würde die Wiederherstellung des Ich einer « Restauration », nicht aber einem dialektischen Prozeß gleichkommen. Die Wiederherstellung des Ich kann in Wirklichkeit nicht anders erfolgen — und das ist auch die auf dem Wissen um das Ich als ein funktioneller Aggregationszustand fußende Ansicht Musils, wenn er (s. unten) von « Einung » spricht — als in der Form einer Aufhebung seiner Abspaltung vom Objekt, einer inter-agierenden Wiedervereinigung mit der Welt: Vereinigung (Einung) *nicht von Substanzen sondern von Funktionen*. Auf unseren Ausgangspunkt, das positive Moment der Ambivalenz, zurückkehrend, werden wir den Schluß ziehen, daß das dialektisch destruktive Moment des Kapitalismus aufkommen mußte, damit der Mensch entdecken konnte, daß das Ich keine Substanz ist. Hat uns dieser der qualitativen Werte schmerzlich beraubt, so hat er sie auch von ihrer metaphysischen Hülle befreit, die kein echter dialektischer Prozeß je wieder zurückgewinnen wird: das wohl mögliche Ziel eines solchen Prozesses wird es aber sein, die reine Materialität dieser Werte — und des Ich an erster Stelle — im Sinne einer nicht vergegenständlichten und zugleich nicht metaphysisch erstarrten zwischenmenschlichen Beziehung geltend zu machen.

Die Ambivalenz als das in Prinzip positive Moment des Entrinnens aus dem « Gefängnis unserer Einheit », wie sich Musils Gestalt Anders im Nachlaßkapitel *Die Reise ins Paradies* ausdrückt [65], wird in den Dramen durch die erotischen Metaphern der Androgynie und der Homosexualität versinnbildlicht. Androgyne Züge kennzeichnen die Gestalten von Regine [66], Alpha [67] und Vinzenz [68]; selbst der Thomas mit Regine verbindenden geschwisterlichen Beziehung [69] kommt durch ihre, wie auch immer sublimierte, ausgesprochen erotische Färbung der Sinn einer androgynen Vereinigung zu [70], sodaß man diese Beziehung als eine

[65] *MoE*, Bd. 2., S. 1660.

[66] *PS*, S. 309: « Regine ist dunkel, unbestimmbar; Knabe, Frau, Traumgaukelding », schreibt Musil in den Regieanweisungen.

[67] Ebda, S. 419: « HALM: [...] sie hat etwas wunderbar Knabenhaftes ».

[68] Ebda, S. 442: « Was ließe sich aus der Welt machen, wenn ich eine Frau wäre! ».

[69] Ebda, S. 312, 381, 404.

[70] Thomas nennt seine Liebe zu Regine « ruhiger Schlaf einer unlösbaren Beziehung seit den Kindertagen » (S. 381); die ferne Episode des Schranks, die den Zustand der (nach Musils Ansicht) sexuellen Unbestimmtheit der Kinderjahre heraufbeschwört, stellt metaphorisch die androgyne Vereinigung dar:

Vorwegnahme der « Geschwisterliebe » ansehen darf, die im Roman eine viel zentralere Bedeutung haben wird. Was ferner die Homosexualität betrifft, so kommt diese nicht nur im *Vinzenz* vor, nämlich in den Gestalten von Halm, von Alphas Freundin und von Alpha selbst, sondern auch in den *Schwärmern*, wo sie in latenter Form den « gezwungenermaßen keuschen », die « weibische Memme » Anselm kennzeichnet [71], dessen Verführungskünsten ausgesprochen feminine Züge eigen sind, wie schon Günther Schneider bemerkt hat [72].

Nun kommt den Figuren der Androgynie und der Homosexualität gerade dadurch, daß sie *Metaphern* sind, nicht die « metonymische » Funktion zu, die außerdramatische Wirklichkeit zu « illustrieren », wie es die essaystischen Dramengestalten in ihren Verdoppelungen und Verquickungen tun, sondern eben eine symbolische Funktion: sie deuten nämlich nicht über sich hinaus auf die reale Welt hin als der Teil auf das Ganze, sondern stehen für die Welt ein als deren symbolische Darstellung [73]. Um es genauer zu formulieren: sie stehen für eine *mögliche*, utopische Welt ein, in der die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, deren wechselseitige Entfremdung, überwunden ist. Gerade ihr metaphorischer Charakter macht sie dazu geeignet, die Am-

« THOMAS: [...] Wir saßen in einem Schrank und unsere Halsader glucksten vor Aufregung [...]. Aber Unsinn, wir sind keine Kinder mehr ». (S. 402).

[71] Ebda, S. 317, 365. Dies sind Urteile, die Musil dem als « Wirklichkeitsmenschen » unglaubwürdigen Josef in den Mund legt: treffende Urteile jedoch insofern, als dieser (ohne sein Wissen) durch Regine dazu gelangt ist. Vgl. S. 318, 347.

[72] A.a.O., S. 181. Übrigens drückt sich Anselms latente Homosexualität in seinem oben schon erörterten Narzißmus aus: es sei darauf hingewiesen, daß Freud die Homosexualität auf die narzißtische Objektwahl zurückgeführt hat. Vgl.: *Zur Einführung des Narzißmus*, in: S.F., *Gesammelte Werke*, London 1940-1952, Bd. 10, S. 154 ff.

[73] Ich beziehe mich auf P. Szondis (hier schon in Anm. 39 z.T. erwähnte) Unterscheidung zwischen dem symbolischen Prinzip des klassichen und dem metonymischen Prinzip des modernen Dramas.

bivalenz als ein positives Prinzip auszudrücken und entkleidet sie zugleich jeder banal « realistischen » Bedeutung: denn es wäre natürlich falsch, sie so zu deuten, als sollten sie nahelegen, daß Musil die bizarre Utopie einer hermaphroditisch-homoerotischen Welt vorschwebt [74].

In Musils Dramen entziehen sich demnach Androgynie und Homosexualität, *qua* Metaphern, der essaystischen Reflexion; zugleich aber fließen sie als *erotische* Bilder mit in die Liebesthematik der Dramen ein: und dies macht sie wieder, wie alle Erscheinungen der Liebe, zum Gegenstand der Reflexion [75], weist ihnen nämlich die gleiche essaystische Funktion zu, die allen anderen, durch das kontextuelle Sem « Liebe » verbundenen Figuren zukommt. Demzufolge läßt ihre metaphorische Bedeutung nach, die in entsprechendem Maße durch eine metonymische ersetzt wird: Androgynie und Homosexualität illustrieren demnach in dieser ihrer neuen Funktion essaystisch — jedoch zugleich in metaphorischer Weise, denn keine Figur eines Textes kommt ihm je völlig abhanden — verschiedene « utopische » Aspekte der von der Liebe ermöglichten Befreiung aus der Gegenständlichkeit des Ich.

Die androgyne Figur, in der die ersehnte Wiedervereinigung des Weiblichen und des Männlichen erfolgt [76], legt das sich wiederherstellende *Inter-Agieren* von Subjekt und Ob-

[74] Vgl. die sehr richtige Bemerkung von Cesare Cases in seiner jüngst erschienenen Einleitung zu: R. Musil, *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Torino 1986, S. XIV: « Die metaphorische Einkleidung, die bei Musil die Sinnlichkeit erfährt, läßt sie an Stellen erscheinen, wo sie gewöhnlich nicht hingehört und verleiht ihr zugleich an den Stellen, wo sie hingehört, eine Abstraktheit, die der im Grunde so keusche Musil oft betont hat ».

[75] « Reflexion » meine ich hier im erweiterten Sinne des Wortes, d.h. nicht als (nur) persönliche Reflexion dieser oder jener Gestalt, sondern als Strukturmerkmal, als implizites Element des « Essays ».

[76] Besonders wichtig ist für diesen Fragenkomplex das Gedicht *Isis und Osiris*, das Musil 1923 schrieb, und im *MoE* (3. Teil, Kap. 25) die Erwähnung der platonischen Mythe vom Hermaphroditen.

jekt dar, in dem selbstverständlich das Ich nicht zu seiner « Einheit » zurückfindet, sowenig wie das Objekt (das « Du ») dazu kommt — denn das wäre nichts anderes, als ein erneuter Zustand der Spaltung und Entfremdung — sondern in dem das eine am Da-sein des anderen Anteil hat und sich erst dadurch voll entfaltet. Genau mit dieser Bedeutung wird Musil im letzten Teil des *Manns ohne Eigenschaften* den Ausdruck « wesenhafte Einung » verwenden [77].

Die homosexuelle Figur hingegen, in der für Musil das Männliche und das Weibliche nicht interagieren, sondern in einem zwangsläufigen, undifferenzierten Eins-Sein verschränkt sind, vertritt das groteske Zerrbild der Vereinigung, weil dieses Undifferenzierte — als eine im Vergleich zur Spaltung nur umgekehrte Spielart der Entfremdung — das Interagieren von Subjekt und Objekt blockiert [78]. Eine

[77] Ebda, S. 904.

[78] Wichtig ist hier nicht so sehr, was die Homosexualität tatsächlich sein mag, als vielmehr, wie Musil selbst sie versteht (der, es sei nebenbei bemerkt, in den Pubertätsjahren gegen eine latente homoerotische Veranlagung gekämpft zu haben scheint: vgl. Karl Corino, *Ödipus oder Orest? Robert Musil und die Psychoanalyse*, in: U. Baur — D. Goltschnigg (Hrsgg.), *Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften. Grazer Musil-Symposion 1972*, München-Salzburg 1973, S. 134). Zu diesem Zweck sei vor allem auf die Tagebuchnotiz *Priester* hingewiesen (*TB*, S. 626), die 1922 oder 1923 geschrieben wurde, d.h. in der Zeit zwischen der Niederschrift der *Schwärmer* und der des *Vinzenz* (sie kommt in Heft 21 gleich nach der Notiz *Spielklubs* vor, die Frisé anhand der Angaben von B. Guillemin so datiert: vgl. *TB*, Anmerkungsband, S. 437, Anm. 443). Dort äußert Musil seine Auffassung der Homosexualität als negative Erscheinung der mystisch-utopischen Einstellung, denn er stellt eine Übereinstimmung zwischen Homosexualität (hier zwar im religiösen Erlebnis sublimiert) und « Autismus » fest: « Homosexuelles in der Religion: Gott überwältigt, fährt in den Gläubigen, erfüllt ihn, schwächt, vergewaltigt ihn usw. — lauter Beispiele der 'Hingabe', der gedachten Körperlichkeit im Verhältnis zu der die eigene weiblich ist. Hinzugehörig der Ausschluß der Frauen aus der Kirche [...] Der Gläubige geht zwischen ihnen, erfüllt von seinem Gott. Dieses Verhalten ist aber sehr autistisch und gewöhnlich gegen das Mitreligiöse gerichtet ». Übrigens stellt die Homosexualität schon im *Törleß* metaphorisch einen Versuch des Ich dar, seine Trennung vom Objekt zu über-

solche Form der Entfremdung als undifferenziertes Eins-Sein von Subjekt und Objekt findet übrigens auch im historisch-kulturellen Bereich eine Entsprechung, nämlich in der romantischen Identitätsphilosophie (Schelling v.a.), deren irrationalistische Fortentwicklung Musil in Lindners faschistischem « Männerbund » ironisiert, wie man aus den in den zwanziger Jahren verfaßten Kapitelentwürfen für den Roman ersieht [79].

Nun stellen die beiden Metaphern in der « essaystischen » Reflexion von Musil Dramen jeweils die « positive » Utopie dar, von der Thomas und Vinzenz « träumen » (und von der auch Regine in dem Maße träumt, als sie sich dem narzißtischen falschen Bewußtsein, den « Phantasien », entzieht), und die « negative » Utopie, den von Anselm und Alpha eingeschlagenen Irrweg [80], welcher sich, in paradoxer Umkehrung des utopischen Ansatzes, als « Flucht in die Wirklichkeit » [81] und « Frieden mit der Welt » [82] herausstellen wird. Denselben Irrweg gehen auch Halm und die Freundin, obwohl ihnen als Nebengestalten nicht dieselbe symbolische Prägnanz zukommt. Nicht von ungefähr aber treten solche Gestalten, wie übrigens Alpha selbst, als Träger der homosexuellen « Groteske » im *Vin-*

winden: dieser Versuch bewahrt immerhin das Merkmal einer utopischen « Brücke » im Falle des « Möglichkeitsmenschen » Törleß, während er in den anderen, als dumpfe « Wirklichkeitsmenschen » auftretenden Gestalten den Zustand der Entfremdung noch vertieft, wie der Umstand zeigt, daß sich im homoerotischen Verkehr ihre ohnehin unharmonischen Züge verschärfen: so wird Basini noch weibischer, Reiting noch sadistischer, der « Mystiker » Beineberg noch besessener, wie es aus der Stelle hervorgeht, an der Basini über die heimlichen Zusammenkünfte berichtet (*PS*, S. 100 ff.).

[79] Vgl. *MoE*, Bd. 2, S. 1537. Später erhält Lindner den Namen Meingast.

[80] Daß in Alpha die zwei metaphorischen Figuren der Androgynie und der Homosexualität zusammenfallen, erklärt sich dadurch, daß ihr, wie schon oben dargelegt, die Funktion zukommt, eine Art der Spaltung zu illustrieren, in der sich der liebevolle/liebeleere Zustand mit der narzißtischen Selbstliebe vermischt.

[81] *PS*, S. 401.

[82] Ebda, S. 450.

zenz auf, das seinen « possenhaften » Höhepunkt gerade in jener weiteren « Anti-Liebesszene » erreicht, die Alphas Ringen mit der Freundin ist [83].

Wie das Thema der Liebe als Besitz und als « mystischer » Verzicht auf die besitzergreifende Haltung, fügen sich demnach auch die gewiß zweitrangigen aber keineswegs belanglosen Motive der Androgynie und der Homosexualität in die essaystische Struktur von Musils dramatischem Werk ein, wobei sie erneut belegen, daß in diesem zwischen Thematik und Struktur eine ständige, äußerst kohärente Wechselwirkung stattfindet.

[83] Ebda, S. 447. Die ironische Regieanweisung sagt bezeichnenderweise: « es ist unzweifelhaft keine schöne Szene ».

I MODI DELL' 'UNHEIMLICH'.
LE SCELTE ANTI-HOFFMANN DELLA CULTURA DI WEIMAR *

di
LUCIANO ZAGARI
Pisa

I. Questo titolo richiede forse una precisazione preliminare. In evidenza appare l' 'Unheimlich' (il 'perturbante' come si dice non molto felicemente nella terminologia psicanalitica italiana) e non il fantastico o il notturno, perché proprio il predominio dell' 'Unheimlich' sull'uno e sull'altro caratterizza, fra tutti i racconti di Hoffmann, quello da cui Ferdinand Lion ha tratto un libretto, forse destinato in origine a Eugen D'Albert: *Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten* (« La damigella di Scuderi. Un racconto dell'età di Luigi XIV »).

Qualche maggiore indugio chiarificatore richiede il sottotitolo. Indubbiamente l' 'Unheimlich' è ben presente nella cultura tedesca degli anni Venti. Ma le forme e le funzioni che esso aveva assunto in Hoffmann sono assai lontane — come del resto è ovvio — da quelle che lo caratterizzano negli anni tra il 1918 e il 1933. Si può andare anche oltre: Hoffmann è un autore scarsamente attivo nella memoria poetica e nell'immaginario degli artisti di quegli anni.

Certo, non va sottovalutata la sua presenza fra i libri del lettore di media cultura, fra i temi di ricerca di studiosi di importanza non solo accademica né l'affiorare del suo nome in contesti a volte significativi, anche se in complesso non

* Si ringrazia il Teatro alla Scala per l'autorizzazione a ristampare il presente lavoro, già comparso nel volume *Hindemith nella cultura tedesca degli anni Venti*, a cura di Carlo Piccardi, Unicopli, Milano 1988.

centralissimi, nell'opera di questo o quello dei più vivi fra gli intellettuali dell'epoca e non solo in musicisti quali per es. Busoni di cui ha già parlato Sablich nella sua relazione.

Ci limiteremo a qualche esempio — trascelto anche in funzione della rappresentatività degli autori citati — con lo scopo principale di preparare e avviare le successive considerazioni sul tipo di lettura che Ferdinand Lion avrebbe offerto del racconto nella sua rielaborazione teatrale.

Il più grande studioso ed editore di Hoffmann in quegli anni, Walther Harich, sottolinea nel suo *E.Th.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers* [1] del 1920 un elemento che sarà poi decisivo nella rielaborazione di Lion. Cardillac è l'artista che porta su di sé il marchio di Caino che lo divide dagli uomini comuni. Se però Cardillac si presenta nelle vesti del probo e pio artigiano — soggiunge Harich — ciò è dovuto alla necessità, per un artista che voglia sopravvivere, di camuffarsi accettando le convenzioni del decoro borghese. Questo elemento di critica — che, pur in termini idealistici, finisce col favorire possibili implicazioni socio-ideologiche — non lascerà però tracce in Lion, per il quale il contrasto — ma anche il profondo legame — è da ricondurre alla purezza extra-comunicativa di quella bellezza che pure è necessaria alla pienezza della comunità umana.

Proprio l'elemento critico, implicito in Harich, venne invece sottolineato nella dissertazione di un giovane filosofo che avrebbe gradualmente abbandonato i sentieri della *Geistesgeschichte*. Herbert Marcuse nel 1922 era ben lontano dai futuri sbocchi francofortesi e poi utopistici. Già allora, però, nella tesi *Il « romanzo dell'artista » nella letteratura tedesca. Dallo « Sturm und Drang » a Thomas Mann* [2] individuava, in termini correttamente germanistici, un'antinomia che sarà centrale anche per il suo pensiero successivo.

[1] W. Harich, *E. Th. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers*, 2 voll., Berlin 1920 (vol. I, p. 74 ss.; vol. II, p. 331 ss.).

[2] H. Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman*, in H.M., *Schriften*, vol. I (1922), Frankfurt a.M. 1978, pp. 7-344. La trad. italiana di R. Solmi è uscita a Torino nel 1985. Cfr. in particolare le pp. 128-129 (156), 134-136 (164-165) e 327 (423).

Il disagio di Hoffmann non dipende dal suo distacco dalla realtà quotidiana. Al contrario: egli si dibatte fra la consapevolezza che, come il regno dei Cieli, anche quello dell'artista non è di questo mondo e l'impossibilità di rinunciare una volta per tutte a quella che in una lettera a Hippel chiama la « troppa realtà », da cui si sente appesantito, ma cui non può e forse non vuole rinunciare.

Non ci meraviglierà imbatterci in Rilke in una formulazione ben più radicale del tema della purezza come meta suprema del creare artistico. Rilke aveva messo mano già nel 1907 a una poesia che completerà solo nel 1925, *Der Goldschmied* ('L'orefice') [3], a un anno dalla morte, più o meno contemporaneamente al lavoro di Lion sullo stesso tema. In Rilke il tema non è però, come in Harich e in Marcuse, la difficoltà di difendere la purezza dell'arte dalle convenzioni o dalle incomprensioni del mondo prosaicamente banale della vita reale. Il tema appare addirittura capovolto: è il bello — e cioè l'oro, artisticamente depurato da ogni scoria e dominato dalla volontà di forma dell'artista — a scatenare una propria carnivora vitalità da belva (« Raubding », dice Rilke, 'oggetto rapace') e ad aggredire l'artista, ad artigliarlo.

È l'assoluta purezza del Bello, divenuto autonomo oggetto, bello appunto e appunto perciò supremamente reale, a insidiare la sopravvivenza stessa dell'artista in quanto uomo, il che pur sempre implica in qualche misura un legame col reale quotidiano.

Una felicissima forzatura decadente del tema di Hoffmann, il cui Cardillac vedremo al contrario incapace di distaccare da sé l'oggetto artistico, di riconoscergli una vita propria, autonoma dal processo creativo. Una forzatura, per altro, che tale forse non sarebbe apparsa a Ferdinand Lion. In che senso, è quanto cercheremo di mostrare nell'ultima parte di quest'esposizione.

[3] R.M. Rilke, *Der Goldschmied*, in R.M.R., *Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M. 1957, 1976, vol. III, p. 27.

Ai fini di questa prima ricognizione sarà qui però sufficiente sottolineare con quanta drasticità affiori in Rilke la dimensione dell''Unheimlich', che per altro sorge non dall'interno o dal di sotto della realtà quotidiana e borghese, ma che anzi aggredisce l'uomo dall'interno stesso di una purezza dell'oggetto bello che, in apparenza, è stata raggiunta per la via umile di un semplice magistero artigianale.

Anche questo un risvolto di cui gioverà ricordarsi quando si arriverà a parlare dell'opera d'arte come manufatto nell'ambito del gusto e della cultura dei tardi anni di Weimar.

Che comunque la dimensione dell''Unheimlich' sia quella cui appariva spontaneo associare il nome di Hoffmann, ce lo conferma un più tardo scritto di Ernst Bloch. Si tratta di una presa di posizione piuttosto periferica. Nella recensione alla messa in scena dei *Racconti di Hoffmann* alla Kroll Oper [4] Bloch nel 1930 trova modo di lanciare qualcuna delle sue tipiche formulazioni, capaci di illuminare il tipo di presenza di Hoffmann nel tardo gusto weimariano. Basterà una sola citazione:

> Il tempo della sazietà è finito, dentro e fuori, dappertutto si fa pieno di spifferi. Dove le finestre hanno le fessure, là ci sono gli spifferi, e Hoffmann ci si trova proprio in mezzo [...].

Solo in apparenza diverso risulta l'approccio di Walter Benjamin che in una trasmissione radiofonica di quello stesso 1930 [5] glorifica Hoffmann per aver espresso « con questa contrapposizione fra vita e apparenza [...] il motivo originario di ogni racconto fantastico ». In effetti Benjamin riconduce quel contrasto « al più risoluto dualismo religioso » che arriva a chiamare « manicheo ». In definitiva però anche la « pura, incontaminata dimensione spirituale » non è sicura di fronte all'aggressione satanica del meccanico artificio dell'automa in cui si risolve l'apparente ricchezza del mondo quotidiano e borghese. « [...] Con artifici meccanici era allora possibile scimmiottarci nella nostra più profonda e sacra nostalgia, allora ogni amore, che ci si rivolgeva con toni familiari, si trasformava in fantasma ». L' 'Unheimlich' acquista, come c'era da aspettarsi, in Benjamin una valenza di religiosità profondamente teologica, smascherata nella sua nuova incapacità di ritagliare almeno una dimensione veramente pura nella vita e nella contemplazione, ma pur sempre riconosciuta come molla profonda di questa moderna arte 'fantastica'.

[4] E. Bloch, *Über Hoffmanns Erzählungen. Klemperers Krolloper*, Berlin 1930, in E.B., *Verfremdungen I*, Frankfurt a.M. 1962, pp. 91-103, qui p. 91.

[5] W. Benjamin, *E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza*, in W.B., *Gesammelte Werke*, vol. II, 2, cur. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, 1980, pp. 641-648, qui p. 644 (devo tale indicazione alla cortesia di Giovanni Chiarini).

Hoffmann, dunque, è pur sempre, per la cultura di questi anni, l' 'Unheimlich'. Ma che cosa si deve propriamente intendere con tale definizione? Una definizione sistematica l'aveva offerta — e questa sarà l'ultima citazione del mio *collage* introduttivo — lo stesso Sigmund Freud, a guerra appena finita, nel famoso studio intitolato appunto *Das Unheimliche* [6] che, pur nel suo impianto tutto teorico [7], si risolve in larga parte in un'interpretazione dell' 'Unheimlich' in *Der Sandmann* ('Il mago sabbiolino') di Hoffmann e, in sostanza, in tutta l'opera di questo « maestro ineguagliato del perturbante nell'ambito della letteratura », come appunto si esprime Freud.

Freud, partendo da Jentsch [8], coglie, nella categoria psicologica del perturbante, un aspetto che ancor oggi ci sembra essenziale per individuare anche la funzione pro-

[6] S. Freud, *Das Unheimliche*, in « Imago », 5, 1919, pp. 297-324, ora in S.F., *Studienausgabe*, cur. A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, vol. IV *Psychologische Schriften*, Frankfurt a.M. 1970, pp. 241-274 (*Il perturbante*, in S.F., *Opere*, cur. C.L. Musatti, vol. IX, Torino 1977, pp. 77-118 [trad. di S. Daniele]). Per il passo riportato oltre cfr. p. 257 (95).

[7] R. Bodei, *Psicologia del perturbante*, in L. Pizzo Russo, *Estetica e psicologia*, Bologna 1987, pp. 81-90.

[8] E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in « Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift », VIII, 195 (1906).

fonda dei modi in cui Hoffmann ha strutturato letterariamente il motivo. Perturbante, dunque, non è ciò che ci è estraneo, ma anzi ciò che da lungo tempo ci è familiare (« heimlich »), ove esso ritorni dopo che ce ne siamo allontanati perché lo avevamo superato o rimosso e, tornando, ci rivela la presenza operante di forze che ci appaiono misteriose solo perché le avevamo finora escluse dalla nostra percezione cosciente della realtà.

Questo ritorno perturbante del superato o del rimosso ha una condizione e una conseguenza. La condizione è che noi prendiamo sul serio la possibilità che questi fenomeni di apparenza misteriosa e fantastica siano viceversa reali. La conseguenza è la caduta della parete divisoria fra reale e immaginario. Non già, però, per indistinzione, bensì al contrario per l'intrusione — o cioè, poi, *per*trusione — dell'immaginario nel reale.

E Freud fa l'esempio di un simbolo che si appropria le funzioni dell'oggetto simboleggiato, un esempio che non andrà dimenticato quando si parlerà della funzione dell'oro e dei gioielli nella fantasia malata di Cardillac.

Parole, quelle del saggio di Freud, che costituiscono la migliore introduzione possibile allo studio della presenza di Hoffmann nella cultura e nell'immaginario di quegli anni. Sarà qui lecito aggiungere che esse ci aiutano anche oggi a comprendere meglio l'opera narrativa di Hoffmann. Una lode — come è noto — che non si può certo ripetere per tutte le interpretazioni che Freud ha voluto dare di opere letterarie e artistiche [9].

Le sparse citazioni che abbiamo accumulato ambivano

[9] Le pur fondate riserve di Todorov su alcuni aspetti dell'argomentazione di Freud non rendono completamente giustizia, a nostro avviso, alle potenzialità ermeneutiche del testo freudiano (Tzv. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, pp. 158-163). Sui limiti dell'approccio di Freud a testi e autori di letteratura ed arte cfr. le ormai classiche considerazioni di F. Orlando, ora soprattutto in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1973, pp. 7-23. Sull'argomento nel suo complesso cfr. *Letteratura e psicanalisi*, cur. R. Bodei, Bologna 1974.

solo a schizzare significato e limiti della presenza di Hoffmann nella cultura e nel gusto del primo dopoguerra. Prima di seguire l'ulteriore sviluppo del nostro tema principale (e cioè dei modi dell' 'Unheimlich' nella cultura di Weimar), converrà soffermarsi sul ruolo del fantastico e dell' 'Unheimlich' direttamente nell'opera di Hoffmann, così come essa si presenta oggi ai nostri occhi di lettori.

II. Nella narrativa di Hoffmann la dimensione fantastica non è fine a se stessa. Essa appare in prevalenza con la funzione della cartina al tornasole. Dall'opaca compattezza del reale, a volta a volta presentata come polverosa, ostile o dotata di una sua oppiacea vischiosità, affiorano grazie al fantastico nascoste strutture di un più ampio reale, rimosse dalla coscienza ma non perciò meno presenti e operanti.

Se noi, per così dire, percepiamo solo la gamma fra il rosso e il violetto, ciò nulla toglie alla presenza nel reale di raggi dell'infrarosso e dell'ultravioletto. L'acquisizione della capacità di percepire anche tali gamme ulteriori presuppone però che vengano percorse particolari, singolari traiettorie, sia nella dimensione dell'esperienza esistenziale, sia in quella delle proiezioni nell'immaginario.

I primi romantici, ma in realtà anche il più tardo Eichendorff, credevano che la « parola magica » avesse la forza di ridestare il « canto » che « dorme in tutte le cose ». In tal senso la loro arte si pone come strumentario volto non ad annullare il reale, ma a dargli il valore di « cifra », mentre il mondo delle apparenze quotidiane decade a oggetto di una satira 'antifilistea' [10].

In Hoffmann manca una simile fede utopica nelle virtù rigeneratrici della parola poetica. Il suo interesse si concentra sulle alterazioni che — per rimanere alla metafora già usata — l'influsso delle gamme occulte esercita, al di là

[10] Cfr. L. Zagari, *Sistemi dell'immaginario. Ipotesi per una lettura dei poeti romantici tedeschi*, in « Fondamenti », 1988 (in corso di stampa).

della nostra consapevolezza, sui modi in cui noi recepiamo anche le gamme 'normali'. Queste alterazioni hanno dei nomi precisi nella fenomenologia antropologica e artistica del mondo di Hoffmann: il grottesco, l'orroroso, il perturbante, ma anche, sul versante superiore, l'alleggerimento inebriante, l'acquisto di trasparenza, il ritmo danzante di una vitalità nuova.

Al centro sta non tanto la scoperta della compatta banalità disumana del mondo quotidiano, quanto la scoperta che quest'isola fortificata è poi aperta a tutti gli influssi che provengono da altre dimensioni, superiori (il mondo della fonte di Urdar) o inferiori, tenebrosamente sotterranee. Nel complesso prevale, in queste dimensioni fantastiche, l'oppressione fino all'angoscia e alla follia. A differenza che nei primi romantici, di rado si arriva alla figurazione di mondi fantastici totalmente staccati dall'esperienza del quotidiano, rispetto ad esso liberamente alternativi. Prevalgono la deformazione dell'umano quotidiano, le proiezioni oniriche delle potenze e dei problemi umani in forme elisiache o più spesso di incubo. Sono le incantagioni del reale, spesso mostri parto della ragione banalizzante, della quotidianità che si rivela inospite ('unheimlich'), priva di senso (capricciosa e grottesca) e con ciò dà libero spazio a identità sdoppiate, ad automi e vampiri e soprattutto al senso della molteplicità degli ordini di una più ampia realtà.

Se per fantastico intendiamo solo il sovrannaturale, l'inverosimile, il meraviglioso, restringiamo illecitamente il senso dell'operazione hoffmanniana [11]. Non a caso viene definito « serapiontico » non il fantastico a sé, ma piuttosto il « potenziamento fantastico » del « fondamento storico » del racconto [12]. Il testo che ci interessa qui, *Das Fräulein*

[11] Il racconto sfugge in questo senso alla distinzione posta da Todorov fra « étrange », « fantastique » e « merveilleux » (*op. cit.*, a nota 9, p. 46 ss.).

[12] E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, postfazione di W. Müller-Seidel, note di W. Segebrecht, München 1963, p. 709 (trad. di C. Pinelli in *Romanzi e racconti*, pref. di C. Magris, vol. II, Torino 1969, p. 637).

von Scuderi [13], non ha nulla di meraviglioso, sovrannaturale o inverosimile: il carattere fantastico è dato piuttosto e soltanto dall'abnorme strapotere dell' 'Unheimlich'.

Il perturbante va qui inteso come disagio che si manifesta nel mondo storicamente reale che scopre nel suo seno la presenza rimossa di forze normalmente censurate. Ciò condiziona non solo la scelta singolare del titolo (riservato non all'esponente del mondo 'unheimlich' ma alla saggia e normalissima damigella di corte e scrittrice elegante e moraleggiante), ma la scelta stessa di una ottica narrativa che pone al centro non il Genio-Mostro ma gli esponenti del mondo normale. Dal loro punto di vista viene narrata e descritta dall'esterno la presenza dell'Alieno, con tutti i giochi di rifrazione e deformazione che ne conseguono, fino al rischio della totale labilità e alla finale possibilità di recupero dell'equilibrio (certo, ormai, tra forze diverse da quelle riconosciute all'inizio).

Al centro sta dunque Parigi. Non però la Parigi oggetto di un interesse più polemico che identificatorio nella cultura tedesca fra Sette e Ottocento che, nonostante il ruolo di Berlino, avverte ancora come estranea alle proprie coordinate la presenza prevaricante di una metropoli [14]. È l'assai meno ovvia Parigi del Re Sole, centro di una gerarchizzata e pure conglomerata vita sociale, il cui splendore è complementare alle tenebre che la circondano o, meglio, che la sorreggono. La città e la Corte sono un unico sistema

[13] Il testo della novella nelle edizioni citate a nota 12, pp. 648-709 (584-637). Il commento più aggiornato è quello a cura di H.V. Lindken, nella serie *Erläuterungen und Dokumente* della Reclam (Stuttgart 1978), che fra l'altro comprende una buona scelta di materiali relativi alle fonti e alla storia della fortuna e della critica.

[14] Cfr., su Parigi nella cultura tedesca, P. Chiarini, Introduzione a H. Heine, *La Germania*, Bari 1972, pp. LI-LXXV; L. Zagari, *« Auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen ». Le neveu de Rameau und die Krise der Goetheschen Klassik*, in *Deutsche Klassik und Revolution*, cur. P. Chiarini e W. Dietze, Roma 1981, p. 144 ss.; id., *La 'Pomare' di Heine e la crisi del linguaggio 'lirico'*, in L.Z., *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma 1965, pp. 123-154.

costituito da due stelle gemelle, l'una luminosa e l'altra oscura. La luminosa gerarchia della Corte è congiunta alla vita cittadina dal pesante sistema repressivo della polizia che tiene in ordine questo scomposto, omicida brulicare solo attraverso un apparato minuzioso, che finisce con l'essere oppressivo, arbitrario, crudele e tenebroso non meno del crimine endemico cui dovrebbe opporsi, secondo un processo degenerativo che in alcuni tratti ricorda quello descritto nei *Promessi Sposi*.

Alla periferia, ma solidamente inserita nel sistema della Corte, appare la damigella di Scuderi. Perfettamente padrona del meccanismo di convenzioni cortigiano-galanti, essa rimane ad esso eterogenea perché non soggetta al processo di impoverimento umano connesso con la normalizzazione gerarchica della vita di Corte e insieme impermeabile alle degenerazioni oppressive dell'apparato tenebroso della 'Chambre ardente'.

A torto nella critica [15] è stata individuata la presenza di tre filoni, quasi di tre novelle giustapposte (Scuderi, Cardillac, Olivier e Madelon), anche se non va taciuto che il libretto sembra far sua una tale divisione che porta Lion, per es., a sopprimere addirittura una di tali 'novelle', per l'appunto quella imperniata sulla damigella. Si tratta al contrario di un nodo unitario che stringe in sé ogni filo, ricondotto a unità proprio intorno alla figura della Scuderi. È essa, caso eccezionale fra i personaggi di Hoffmann, che, grazie alla sua maturità umana, ha il privilegio di rivelarsi insieme inserita nel mondo reale e aperta alla comprensione del mondo altro. Non certo che quest'ultimo si manifesti in lei: la sua autenticità semplicemente umana la rende però capace di cogliere le manifestazioni di quel mondo tenebroso, pur rimanendo immune dal suo contagio, anzi capace di svelarlo e dominarlo.

È fino a lei che arrivano i tentacoli della piovra notturna. Scenicamente si tratta dell'apparizione di colui che

[15] Cfr. H. Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, Bern-München 1963, pp. 13-34. Una bibliografia degli studi sul racconto di Hoffmann nelle *Erläuterungen* cit.

sembra emergere minacciosamente dalle tenebre appunto come suo rappresentante. Solo più tardi si rivelerà che la creduta minaccia è invece disperata richiesta d'aiuto da parte di Olivier, lui stesso legato, ma solo come vittima, a quel mondo in quanto aiutante di Cardillac, oltre che innamorato della figlia di lui.

Il percorso narrativo della novella si concreta come storia delle ben diverse forme di perturbamento che l'affiorare dell'orrore produce nelle singole sfere della vita di Parigi.

La città reagisce come di fronte a una seicentesca epidemia di peste, mitologizzando una sorta di diffusa congiura criminale che annienterebbe il fondamento stesso della convivenza civile, la sicurezza dell'identità e dell'identificabilità reciproche: un elemento, questo, reso con espressionistica abbreviatura da Lion nella prima scena del libretto.

Il potere reagisce secernendo un liquido vischioso che arriva a intridere di sé tutto l'organismo sociale con la pratica del sospetto e della confessione estorta, lebbra non meno rovinosa di quella contro cui sembra chiamato a combattere. L'inquisizione diventa fine a se stessa, non mira a ricostruire un tessuto di sicure identità sociali, è essa stessa l' 'Unheimlich', crea uno stato di *suspense* che è frutto della sospensione di ogni sicurezza e attesa dell'imposizione arbitraria, all'uno o all'altro membro della comunità, del marchio di un'identità criminale calata dall'alto. La presenza del tenebroso mette in evidenza nella città la presenza di violente correnti subliminali che l'arbitrarietà delle procedure poliziesche non consente di isolare e tanto meno neutralizzare. Parigi subisce l'orrore come nuova dimensione cui non è dato resistere e che è frutto del convergere del crimine e della repressione.

Ma *chi* in definitiva rappresenta il crimine? O meglio: quale funzione il crimine assume come presenza nel complesso tessuto del racconto? A prima vista Cardillac sembra sollecitare una caratterizzazione secondo due filoni letterari, quello del *mystery* e quello delle storie di vampiri.

Infatti Cardillac, secondo il *topos*, è la figura del meno sospettabile che si rivela colpevole. Il segno (l'indizio) non è veicolo all'epifania della sostanza, ma anzi a una falsa cer-

tezza. L'ingannevolezza del segno è fonte di 'Unheimlich', parte essenziale nell'opera di scalzamento delle certezze soggettive e oggettive. L'accesso alla sostanza tornerà ad essere possibile solo invertendo il modo normale dell'interpretazione dei segni e cioè riuscendo a considerarli quali segnali del contrario di ciò che essi sembrano indicare. Tale facoltà, negata all'inquisizione istituzionale, è riservata all'*outsider*, a quella singola *detective* che è l'anziana scrittrice e dama di corte. Di qui l'angoscia della damigella nel momento in cui deve temere che il suo pre-giudizio affettivo a favore dei due giovani accusati, Olivier e Madelon, la induca a non applicare a loro il metodo dell'indizio come anti-segno. Ma, appunto, nel loro caso era legittimo tornare all'antica equazione segno → sostanza perché essi appartengono al mondo pre-sociale dell'amore e dell'innocenza, e proprio perciò sono inermi non solo di fronte al Male ma anche di fronte a quell'altra forma di Male che è l'inquisizione voluta dal Potere.

Per un altro verso Cardillac sembra collocarsi nella tradizione dei licantropi, dei vampiri e pare aprire direttamente la strada alla figura doppia del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde. Sotto le vesti di un probo cittadino, anzi del più esemplare dei cittadini, si nasconde il centro della distruzione. La lebbra colpisce non solo il corpo sociale ma anche l'untore che contagia se stesso. E infatti Cardillac, che non vuole arrivare a uccidere il re ma sa che finirà con l'uccidere chiunque gli abbia richiesto di preparargli un gioiello per l'irresistibile bisogno di rientrarne in possesso, si rifiuta di servire il sovrano. Non diverso, in ciò, da un amante che si sa portatore di contagio e che perciò rifiuta ogni contatto con la persona amata, appunto perché la ama. L'appartenenza di Cardillac alla linea licantropo-Dr. Jekyll vale però solo se considerata nelle manifestazioni della sua doppia personalità verso il mondo esterno. Al suo interno manca un connotato essenziale del *topos:* la metamorfosi, sia poi essa reversibile o invece irreversibile. Cardillac in sé non è mai Jekyll ma sempre Hyde. La normalità della sua vita diurna è solo mascheramento consapevolmente organizzato per ingannare i concittadini. L'impulso artistico è esso

stesso, come vedremo meglio più avanti, marchio di Caino, sete allo stesso tempo di creazione e di distruzione. La differenziazione è limitata ai comportamenti verso l'esterno. Risulta quindi funzionale che Cardillac venga rappresentato quasi esclusivamente dall'esterno. Anche ciò che verremo a sapere del suo intimo ci viene comunicato in forme mediate, e cioè attraverso il resoconto, e in *flash back*, di Olivier.

L'origine della sua malattia non è dovuta a una metamorfosi, ma risale (freudianamente, verrebbe voglia di dire) a un trauma prenatale. Si tratta in lui di un legame ombelicale fra due dimensioni polarmente opposte e collegate. Se egli semina 'Unheimlich' verso l'esterno, in sé ha l'univocità di una patologica lacerazione. Di lui si può dire che la sua presenza non è solo *signum contradictionis*, ma soprattutto *contradictio signi*.

Il *plot* del racconto ha origini piuttosto esteriori, quasi grandguignolesche, dalle fonti storiche francesi e tedesche alla supposta fonte veneziana [16]. L'avidità, trasformando la bellezza in oggetto bello, prezioso, concupibile, la snatura e corrompe il disinteresse dell'artista. Costui non riesce a sciogliere da se stesso l'oggetto artistico che produce ma che, una volta compiuto, dovrebbe assurgere a centro autonomo di irradiazione irrelata e incondizionata. Usando una terminologia sessuale solo apparentemente arbitraria, si può parlare del timore che la vita nuova, frutto dell'atto sessuale fecondatore, rendendosi autonoma, privi il donatore della sua capacità fecondatrice. Il marchio di Caino dell'artista romantico è qui segno della sua necessaria asocialità, nel senso del ribrezzo di fronte alla prospettiva che l'elemento creativo non sia più in relazione col creatore ma venga posto al servizio dell'altro da sé. Forse più che di arte qui è opportuno parlare del Bello. Non a caso l'oro e il gioiello vanno visti non tanto come simboli della cosmicità organica e organizzata dell'opera d'arte, quanto dello splendore e della purezza ab-soluta di ciò che nel crogiolo e

[16] Cfr. nel testo cit. di Hoffmann, pp. 709-711 (637-639), nonché le pp. 29-38 delle cit. *Erläuterungen* a cura di Lindken.

grazie al bulino si fa totalmente privo di scorie. L'oggetto bello non riesce, come pure dovrebbe, a rendere trasparente l'opaca compattezza del materiale a più profonde e complesse forme di identità, ma piuttosto mira a respingere da sé come perturbante ogni residuo della materialità quotidiana, essendo in effetti divenuto esso stesso centro di irradiazione perturbante. Ed è questo ciò che rende 'unheimlich' alla Scuderi e alla Maintenon il dono, apparentemente inoffensivo e anzi prezioso, dei gioielli di Cardillac (un motivo, questo del turbamento entro l'ammirazione, che viene ripreso, con tecnica alquanto sommaria, dal librettista che fa di Cardillac, ancora non smascheratosi, oggetto di venerazione per il popolo e insieme di raccapriccio per il commerciante d'ori che viene a spiarlo).

La tecnica della *detective story* [17] rappresenta il modulo adeguato a far entrare in contatto e in attrito le diverse dimensioni in gioco. Il centro di irradiazione e insieme di orrore, rappresentato da Cardillac, si manifesta nella sua natura più profonda non per forza ed evidenza proprie, ma solo una volta sottoposto al faticoso e umano impegno di smascheramento della damigella. Abbiamo a che fare con una serie unitaria di delitti che avvengono tutti fuori scena e che si scoprono appartenere a due serie radicalmente diverse (omicidi per rapina e un unico omicidio, quello che elimina Cardillac dalla scena, per autodifesa) solo una volta che la ragione ne abbia saputo ricostruire la logica interna di sviluppo e, quindi, il loro essere segni di due processi diversi.

Naturale lo scacco della ragione 'normale' e istituzionalizzata che si illude di smascherare l'apparenza rimanendo invece invischiata nel *cliché* del verosimile che tutto meccanicamente appiattisce, finendo paradossalmente col partorire il *monstrum* assolutamente fantastico di una congiura criminale tanto verosimile quanto non vera.

[17] Per un'analisi di un altro racconto di Hoffmann, *Das Majorat*, come variazione del *topos* di quello che si sarebbe poi chiamato *mystery*, cfr. L. Zagari, *Giochi nichilistici con l' 'imago dei'*, in L.Z., *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna 1985, pp. 69-75. Un'utile antologia della critica su questo genere letterario in R. Cremante e L. Rambelli, *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma 1980.

La verità sarà accessibile solo a quella che con Magris chiameremo 'l'altra ragione' [18], di cui è portatrice la damigella. Essa si trova a dover smantellare un doppio apparato di ingannevoli univocità: l'inganno del criminale che ha eretto lo 'Schein' dell'esemplare onestà a sbarramento del suo 'Sein' fatto di delitto e di radicale eterogeneità rispetto all'organismo sociale; prima ancora però l'inganno costituito dal reticolo di deduzioni ragionevoli che hanno irrigidito a indizi, anzi a prove, delle semplici circostanze e coincidenze. L'« altra ragione » vince grazie alla sua intatta forza di umanità capace di intuire le forze profonde in gioco, di valutare con immediatezza lo spessore di realtà che va volta per volta riconosciuto all'amorfo snodarsi delle apparenze. La verità è raggiunta mettendo a confronto con tenacia, particolare per particolare, l'evidenza degli occhi e quella del cuore, discriminando il valore sostanziale fra tanta congerie di provocazioni segniche.

Ma il punto decisivo intorno al quale si organizza la compagine narrativa della seconda parte non è tanto questo processo interiore di acquisizione del vero, quanto il processo che imporrà questa verità alla polizia e al re. Si tratta di un problema di pragmatica, di retorica, di socializzazione dell'intuizione. La Scuderi deve trovare la molla che — senza far saltare l'identità socio-psicologica degli interlocutori, e anzi facendosene strumento — faccia affiorare dall'interno della loro ragionevolezza normalizzante l'evidenza di quell'« altra ragione » che sa rendere trasparente l'incastro fra dimensioni epidermiche e profonde del reale. La sua intuizione diverrà comunicabile solo se supererà negli altri il frastuono del verosimile, attirando l'attenzione sulle singole dissonanze che si annidano entro l'apparente armonia fra segnali e significati. L'umanità cortigiana della Scu-

[18] C. Magris, *L'altra ragione. Tre saggi su Hoffmann*, Torino 1978.

deri viene sottoposta a un processo di intensificazione che quasi ne stravolge le coordinate. Essa deve fare ricorso all'acume, alla deduzione, alla tenacia, all'accortezza e soprattutto aprire anche gli altri alla disponibilità perturbante di fronte a ciò che non solo è sconosciuto ma sembrerebbe estraneo alla realtà stessa: dalle tenebre dell'orrore alla luce ingenua dell'amore innocente dei giovani. La nuova compagine dell'universo in cui ella alla fine si ritrova comprenderà in sé ormai anche il mostruoso, la peste spirituale. A questo punto però la voce della damigella avrà acquistato un'autorità, anch'essa nuova, che si impone a tutti. Nessuno, anche nel mondo normale e normalizzato, potrà serrarsi di fronte ad essa che ha acquisito la non familiare evidenza di una diversa validità universale, più profondamente umana.

Almeno in questo racconto, Hoffmann rappresenta come possibile il rinsaldamento dell'umanità piena: certo, solo per una via che passa attraverso la demonia, fino all'orrore e al grottesco, che è inevitabile riconoscere con turbamento nelle connessioni dei sistemi segnici e della loro apparente compattezza.

III. La domanda, cui a questo punto conviene ancora dar risposta, può venir formulata, in modo alquanto provocatorio, nei termini seguenti: ci fu, nella cultura della Repubblica di Weimar, veramente molto spazio per una siffatta presenza dell' 'Unheimlich', sia nelle forme tutto sommato moderate del *Fräulein von Scuderi*, sia in quelle ben più esaspèrate di altri testi hoffmanniani?

La risposta è complessa e, per dominare i diversi aspetti del problema, converrà operare una prima distinzione fra cultura di Weimar e contemporanea cultura mitteleuropea. Certo, le connessioni fra Vienna e Praga da una parte e Monaco e Berlino dall'altra sono evidenti. Ma non sarà un caso se molte delle citazioni novecentesche da cui siamo partiti sono di autori dell'area post-absburgica. E il Meyrink che non abbiamo citato e che, per certi aspetti, è quasi un piccolo Hoffmann del Novecento, è anch'egli un ebreo praghese. Per non risalire ad anni anteriori al 1918, il

che porterebbe ad allargare il discorso a Otto Rank che nel 1914 pubblicava su « Imago » un famoso saggio sul Sosia [19], o ad Alfred Kubin, illustratore dei racconti di Hoffmann — lasciando, poi da parte Kafka, in cui l' 'Unheimlich' celebra trionfi tutti novecenteschi di ben altra matrice.

Filoni hoffmanniani si possono ritrovare, naturalmente, anche in ambito tedesco, ma prevalentemente nel cinema. E lì Hoffmann è presente non tanto per le sue opere singole, quanto come repertorio di possibilità tematiche e figurative pre-confezionate e spesso trivializzate, che vengono in prevalenza usate con funzioni sostanzialmente innovative.

Il vero 'Unheimlich' a Weimar è, indipendentemente da Hoffmann, quello del sanatorio svizzero di Thomas Mann e quello delle città americane di Brecht. Per l'uno e per le altre tutto può valere, ma non certo la definizione freudiana dell' 'Unheimlich' come estraneazione del superato e del rimosso in un mondo a noi già familiare. Negli anni Venti in Germania il tema dell' 'Unheimlich' risulta, rispetto al tardo romanticismo di Hoffmann, profondamente modificato nei suoi incastri ideologici e antropologici, nel suo aggancio col soggetto e con l'oggetto, nella sua collocazione rispetto alla compattezza del rapporto fra sistemi segnici e alla divaricazione fra significati, nonché infine nella funzione atmosferica che ad esso può venir ancora attribuita.

Un'ulteriore distinzione preliminare va poi fatta fra ultime ondate espressionistiche e affermarsi della 'Neue Sachlichkeit' [20]. Per quest'ultima il primo assunto è proprio il superamento di ogni forma di 'Unheimlichkeit', dagli espressionisti ancora ritenuta essenziale nell'esperienza e

[19] O. Rank, *Der Doppelgänger*, in « Imago », III, 1914 (trad. it.: *Il doppio. Il significato del doppio nella letteratura e nel folklore*, Milano 1979).

[20] Nella marea di studi sulla cultura di Weimar fra espressionismo e 'Neue Sachlichkeit' ci limitiamo a rinviare a due lavori che ci sono stati particolarmente utili nell'impostare questo paragrafo: F. Masini, *Stregare la sera*, in « Studi Germanici », N.S., XXI-XXII (1983-1984), pp. 201-221; C. Monti, *L'espressionismo e il suo doppio. Studi sull'avanguardia*, Milano 1984, in particolare pp. 22-49.

nella natura stessa del fatto espressivo o, come piuttosto converrà dire, della rappresentazione — o, meglio ancora, 'presentazione' — delle 'cose' oggettive e soggettive.

Per Hoffmann l'uomo quotidiano vive in un falso senso di 'Heimlich', di agio soggettivo e oggettivo. Compito e possibilità dell'artista è rivelare che l'uno e l'altro sono al centro, infidamente luminoso, di un sistema ben più ampio di forze. 'Unheimlich' è, propriamente, — più che il sistema di forze in sé — il loro affiorare, grottesco o tenebroso, alla coscienza e alla sensibilità. Il che avviene grazie a un processo artistico che rivela la labilità dell'intreccio in cui si organizza l'esperienza umana: la realtà compatta, la soggettività compatta, la rete compatta dei segni. Il risultato del processo artistico è di avviare la disgregazione di ciascuno dei tre sistemi. Alla cultura e al gusto di Weimar tutto ciò appare scontato e non per nulla Hoffmann è ormai considerato autore troppo facile.

Nelle tarde fasi espressioniste si prolunga, nonostante tutto, la spinta essenziale del movimento prebellico. L'espressionistica fede palingenetica si presentava, come è noto, quale ricerca del nucleo, violento processo di astrazione dagli strati superficiali, consolidati, dalla scorza del reale, per far emergere il nucleo profondo, possibilmente per portarlo all'esplosione e alla metamorfosi utopica. Separare 'Kern' e 'Schale' significa spaccare anche il nesso fra superficie segnata e nucleo magmatico.

L' 'Unheimlich' è il prezzo (ma positivo, funzionale alla meta palingenetica) da pagare per acquisire il senso dell'inospite, per respingere da noi la coinvolgente sensazione di falsa sicurezza che abbiamo quando accettiamo la nostra collocazione nel mondo istituzionalizzato. L' 'Unheimlich' è il tramite più congeniale per giungere all'estasi che capovolgerà l'ordine costituito. Non, quindi, acquisizione perturbante della natura pluridimensionale del Reale, della labilità delle sue concrezioni soggettive e oggettive, ma piuttosto contatto coi segni premonitori dell'eruzione; rigetto dell'esistente attraverso la demonizzazione dei sistemi segnici di comunicazione sociale.

In questo senso l'espressionismo è insieme assai più moderno, ma, in un certo senso, anche assai più vicino ai proto-romantici che non Hoffmann. In costui manca infatti ogni carica palingenetica e la stessa dimensione utopica è solo una fra tante dimensioni coesistenti. Viceversa per gli espressionisti è punto di partenza quello che per Hoffmann era punto d'arrivo, e cioè il processo di disgregazione della psiche soggettiva. L'interesse di Hoffmann si concentra ancora sul soggetto, anche se, certo, per mostrarne lo sfaldamento, per denunciare l'ingannevole evidenza di questo specchio che si rivela enigmatico e 'unheimlich'. Ciò comporta in Hoffmann una forte concentrazione, ancora, di luci abbaglianti e sinistre se non sulla psicologia dei personaggi, certo sui meandri psichici a cui si riduce l'apparente compattezza della personalità. Le vie principali da lui seguite sono: la scoperta dei giochi di rifrazione fra le diverse superfici speculari; la riduzione dell'apparente autonomia del soggetto al livello di automa eterodiretto, burattinesco, meccanico e infernale insieme; l'affioramento del magma nascosto sotto la strutturazione istituzionale della persona.

Gli espressionisti saltano ormai a pié pari la trappola egotica, il cui smontaggio è dato ormai per già compiuto. La persona non è più neanche segno ingannevole. La spaccatura fra segnale e sostanza è ormai acquisita. L'individuo è ormai solo manichino. Proprio per questo esso può però fare da 'attrappe' di dimensioni collettive, sovrapersonali o addirittura archetipiche.

L'automa, la marionetta non è, come in Hoffmann, emblema dell' 'Unheimlich' inerente alla condizione umana o magari a una specifica condizione storica. Esso diventa piuttosto veicolo di un'atroce, grottesca, beatificante epifania.

Ciò che vale per il soggetto, vale anche per le strutture figurative in genere, le cui dimensioni segniche vengono proiettate come rottami in uno spazio cosmico vuoto. Lì esse si collocano con casualità apparente, che potrà rivelarsi poi casualità effettiva se giudicata a volta a volta da un punto di vista antropologico, sociale o soggettivo. In definitiva esse vengono a costituire un incandescente reti-

colo di dimensioni nuove, scaturite dal vecchio nucleo reale esploso.

La violentissima stilizzazione simbolica del personaggio, dell'azione, dell'ambiente, irradia sullo spettatore (lettore, contemplatore, ecc.) una forza che merita di essere chiamata 'unheimlich', nel senso che sconvolge la sua passività e mobilita, magnetizzandole con la forza del pathos, tutte le sue compresse energie primordiali.

Lo strumento principale di Hoffmann era stato la scoperta di analogie, strumento che egli aveva ereditato, deformandolo profondamente, dall'esperienza romantica. Non più avviamento a un'utopica ricomposizione della 'catena vivente', della consonanza e dell'armonia universale, il procedimento analogico era divenuto per Hoffmann il veicolo principale dell' 'Unheimlich', come emergere grottesco, sinistro, orroroso — di fronte allo sguardo umoristico del narratore — dell'incongruo risvolto segreto del banalmente reale e normale.

Lo scandaglio analogico del mondo 'reale' portava alla scomposizione e ricomposizione, su basi diverse, della consistenza del soggetto e dell'oggetto. In essi, solo così, si arriva a scoprire che sono presenti, anzi — per così dire — 'conficcate dentro' dimensioni ulteriori, al di sopra e al di sotto.

Fin quest'uso distorto e distorcente dell'analogia appare però ormai obsoleto nell'espressionismo, che segue la via opposta. Il punto di partenza è l'ormai acquisita lacerazione dell'impossibile analogia, che non può più venir proposta neanche fra le diverse dimensioni inerenti allo stesso oggetto (o soggetto). Solo la proiezione dei singoli massi erratici (cui ha dato luogo la scissione fra i molteplici strati dell'unità apparente dell'esperienza e del linguaggio che pretendeva di dominarle), solo questa proiezione prepara i presupposti per proporre poi una nuova rete analogica, ma, ormai, appunto fra massi erratici, su uno schermo nudamente cosmico ed archetipico.

Nel balletto e nel cinema si hanno, in forme divergenti, quegli sviluppi del linguaggio espressionista che più direttamente è dato collegare ai precedenti hoffmanniani, almeno

come repertorio di possibilità linguistiche e figurative. Nel balletto prevale la funzione dell'automa, soprattutto il suo sorriso paradisiaco o il suo ghigno (entrambi comunque fissati nella rigidità della espressione immutabile) che sono connessi con l'uso geometrico e astrattizzante dell'uomo-marionetta [21]. Nel cinema si tratta soprattutto dei *topoi* secolarizzati dello scienziato stregone, del gabinetto scientifico, del mostro frutto di paradossali metamorfosi, secondo le categorie dell'orrore notturno e dello scavo, fra grottesco e disumanizzante, condotto agli estremi confini del reale.

Il passaggio alla 'Neue Sachlichkeit' significa — al di là delle continuità pur giustamente messe in rilievo in tempi recenti — una svolta decisiva rispetto all'Espressionismo: in particolare per quanto riguarda proprio le accennate dimensioni dell' 'Unheimlich', dell'astrazione, del rapporto fra rappresentazione e 'presentazione' e fra significante e significato, nonché per le prospettive utopiche. In sostanza quindi, e più in generale, per il ruolo della soggettività (se non più del soggetto) e dell'oggettività (se non più dell'oggetto). Sono, insomma, le dimensioni per le quali abbiamo segnalato le divaricazioni già fra Hoffmann e gli espressionisti, divaricazioni che però consentivano ancora di essere misurate nel presupposto dell'appartenenza a una comune linea di sviluppo, se pure su segmenti lontanissimi l'uno dall'altro.

L' 'Unheimlich' pure inerisce, nella seconda parte degli anni Venti, a taluni esperimenti di musica e di poesia 'd'uso' e così pure ad alcuni aspetti del teatro brechtiano di quegli anni, mentre culminerà poi, negli anni Trenta, nell'epopea metropolitana di Döblin. Nei tardi anni Venti quello che prevale, però, non è più il motivo dell'oppressione dovuta alla vittoria, nella società moderna, del macchinismo, della massificazione e della manipolazione. Altrettanto superata, d'altra parte, risulta anche la fiducia che l'atto estetico della proiezione possa di per sé portare la tensione all'esa-

[21] Cfr. L. Zagari, *Il Bauhaus e il teatro tedesco*, in « op. cit. » 54 (maggio 1982), pp. 37-51.

sperazione ma anche al suo superamento. È venuta ormai meno, cioè, la fiducia che la rivoluzione del rapporto fra significati e significanti e del legame consolidato tra forme istituzionalizzate e magmatica esperienza del nucleo possa dar luogo di per sé a redentrici esperienze di nuove connessioni cosmico-rivoluzionarie. Chiave comune di molte tendenze della tarda cultura artistica di Weimar sembrerebbe semmai una sorta di neutralizzazione dell' 'Unheimlich', o almeno delle implicazioni cui abbiamo fatto finora riferimento.

Le potenze extra-umane, divine o demoniache, che si destavano nell'uomo proiettato in dimensioni cosmico-patetiche, vengono sostituite, al centro del nuovo immaginario, dalle strutture che costituiscono la superficie, e insieme l'essenza, della 'cosalità'. La scena non è più neanche occupata dal processo che rende autonoma la tecnica rispetto alle intenzioni e al progetto soggettivi: all'angoscia tende a sostituirsi il rigore nella presentazione dei reticoli formali e delle linee di forza.

Per noi è di particolare rilievo la corrente — che investe lirica, balletto, musica e pittura — che parte dalla dicotomia, ormai scontata, fra le due serie, 'cosale' e linguistica. Al linguaggio viene sottratta ogni forza aurorale di epifania dell'essenza. Proprio perciò, però, al linguaggio può venir assegnata una nuova funzione fondamentale. Esso si fa reticolo di coerenti connessioni che — contro le apparenze e i programmi — a noi oggi si rivelano sempre più decisamente lontane da ogni forza di penetrazione nel 'Reale' e che perciò appunto possono venir costruite con rigore. Gli sviluppi formali, vuoti e insieme in sé congruenti, vengono semplicemente sovrapposti al magma o anche esibiti nella loro autosufficienza.

Non che il progetto scompaia, ma non sarà più il progetto di un soggetto umano: il manufatto risulterà tanto più interessante, quanto più esso apparirà perfettamente funzionante in se stesso. La ricchezza 'artistica' del manufatto andrà quindi ricercata nel rigore della sua costruzione e insieme nella sua applicabilità stereotipa all'occasione, all'uso odierno ed effimero. E ciò sarà dovuto alla capacità

dell'artigiano-artista di far affiorare in esso analogie formali, e anzi formalizzate, fra le leggi di costituzione del reticolo tecnico-figurativo e le esigenze effettive dell'uso.

Il passaggio da Schreyer a Schlemmer e da Schlemmer a Moholy-Nagy è in questo senso particolarmente eloquente. Anche alcuni esperimenti della dissacrazione 'engagée' del Brecht di questi anni acquistano senso contestuale solo se visti in questo ambito di sperimentazioni. Che Hindemith si sia potuto sentire attratto sia da Brecht che da Benn cessa di costituire un 'curiosum' solo se si considera il fenomeno di questo contesto stilistico-ideologico. In particolare il gusto di questo Benn per un tipo di assolutizzazione insieme neoclassica e nichilistica sarà sì da considerare scelta personalissima. Essa però è volta soprattutto a dare una soluzione peculiare al bisogno, diffuso nell'aria, di assolutizzare sì — ma insieme di rendere disponibile in ogni direzione — lo sforzo di morfologizzare il linguaggio nel senso di un'astrazione costruttivistica.

L' 'Unheimlich' non è quindi più esito consustanziale del processo di elaborazione artistica, né nella sua variante orrorosa e notturna né in quella della redenzione e dell'utopia. Semmai esso scaturirà, quasi contro il progetto dell'artista, dal troppo perfetto funzionamento dei meccanismi formali, degli effetti di scomposizione multipla, sia dei sistemi di linguaggio, sia della 'fisica' sociale ad essi sottesa. L'esibizione, spesso disincantata e impartecipe, di questa lucida evidenza, tecnica e razionale, come legge dell'uomo e dell'arte moderni, comporta, se non sempre un senso di perturbamento, spesso un effetto abbagliante. E questo è il peculiare e sintomatico risvolto di un'arte che pure pretende di presentarsi solo come oggettivato resoconto formalizzato. Non a caso Döblin partirà di qui, anche se poi egli darà nuova e più aggiornata voce proprio al carattere fascinoso e perturbante, all'anonimia disumanizzante della metropoli moderna.

IV. A questo punto chiedersi il senso della scelta di un libretto la cui fonte è un racconto di Hoffmann, potrà risultare quesito meno estrinseco, anche se va ricordato che

Hindemith accettò, sia pur modificandolo, un libretto già pronto, non pensato per lui.

Va subito precisato che il libretto di Ferdinand Lion [22] si presenta come una lettura decisamente espressionista dell'originale e che esso, a mio avviso, non è, almeno in alcune parti, fra i testi meno significativi del teatro dell'epoca. Paradossalmente questo libretto, tratto da un racconto intitolato *Das Fräulein von Scuderi*, non conta fra i suoi personaggi per l'appunto la damigella di Scuderi. Ciò corrisponde a un radicale spostamento del centro di organizzazione drammatica e, ancor più, a un'alterazione di fondo del nucleo tematico e delle stesse categorie del suo immaginario.

A differenza che in Hoffmann, quasi tutto lo spazio scenico e drammatico è occupato dalla figura di Cardillac e dalla tragedia della purezza artistica, presentata nella sua radicale asocialità e insieme nella sua capacità di far emergere un nucleo di proiezione assoluta, potenzialmente presente in tutti gli uomini.

Al centro non stanno dunque le ripercussioni dell' 'Unheimlich' nel mondo quotidiano (umano e disumano che esso sia poi in sé) e neanche i procedimenti per far affiorare l'orrore da sotto le sue mentite spoglie. La tecnica non è quindi quella dell'approccio dall'esterno al nucleo segreto e sconvolgente del reale più vero, ma è quella della concentrazione della tensione e della luce su quel nucleo stesso, che viene posto al centro della scena e fatto parlare dall'interno, in prima persona.

L' 'Unheimlich' scaturisce non dalla scoperta dell'ambivalenza, ma anzi da una presenza esibita. Noi siamo fatti

[22] Sulla singolare figura di questo intellettuale (Mulhouse 1883 - Kilchberg 1965), amico di molti fra i più notevoli esponenti della cultura tedesca del Novecento, fra cui Thomas Mann cui dedicò due volumi, autore di libretti, biografie, studi letterari e di estetica, redattore di riviste di cultura, cfr. M. Bense, *Über Ferdinand Lion*, in M.B., *Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte*, Frankfurt a.M. 1971, pp. 134-140. I libretti per il Cardillac, il primo di Lion e il secondo dello stesso Hindemith, sono stati spesso ristampati da B. Schott's Söhne a Magonza.

spettatori di un processo di combustione interna che non può non portare all'esplosione.

Cardillac è una sorta di Baal l'asociale — non dell'arte-vitalità sessuale ma dell'arte-purezza della perfezione. Non lo svelamento ma l'epifania è al centro dell'azione, la quale infatti non si riavviluppa gradualmente dalla periferia verso il centro, ma anzi dal centro si dipana, asservendo ogni altro elemento scenico e drammatico alla logica della diffusione, per cerchi concentrici, della carica sismica centrale.

Cadono non solo la damigella e tutto il mondo della Corte, ma anche il rapporto fra Cardillac e il fidanzato di Madelon che non è più l'apprendista, quasi un figlio costretto a rinnegare il padre ma, rispetto a Cardillac, un estraneo, portatore soltanto di una logica 'normale'. L'Ufficiale compare cioè solo con la funzione di entrare in collisione con la logica, prevalente e distruttiva, dell'eroe (su ciò che avverrà però nel finale torneremo più avanti). Tutto quello che avviene sulla scena è in funzione dell'epifania dell'artista, presentato come l'uomo eccezionale, e mira a far scoppiare la contrapposizione fra la cecità del mondo quotidiano (e della massa) e la radicalità dell'Assoluto.

Coerentemente il libretto si articola in blocchi drammatici estremamente profilati. La massa viene presentata come ribollire minaccioso — omicida, suicida — dell'anima collettiva, percorsa da mille correnti e contro-correnti, sorda e cieca di fronte al grande individuo che appare portatore di un valore ad essa inaccessibile e che pure di essa costituisce un correlato essenziale.

E infatti la catastrofe si configura come una grande azione rituale di tipo tribale: è una caccia e un sacrificio totemico. Il mareggiare iniziale delle mille teste anonime della massa darà luogo, nel finale, alla grande scena della caccia totemica: interrogatorio e tortura, fino all'espulsione dal corpo sociale dell'individuo affetto da quella terribile malattia del 'sacrum' che lo trasforma in belva omicida da ripudiare, anzi da abbattere — ma anche, dopo il sacrificio, da riconoscere e da celebrare come portatrice, in nome della comunità, del vero 'Valore'.

Da questo primo complesso (che drammaturgicamente costituisce l'antemurale su cui sono destinati a infrangersi, ma anche a impennarsi, i flutti di quel mare tempestoso che è Cardillac) si distacca bruscamente la scena del 'gioco' galante della seduzione, condotto dalla Dama e dal Cavaliere in un'atmosfera aristocraticamente frivola. La seduzione come fenomeno tutto convenzionalmente culturalizzato lascia però emergere gradualmente dal proprio interno una perturbante carica primitiva e scatenata. Nella dama affiora, da entro il gioco mondano, una drogata disponibilità alla 'Erfüllung', all'appagamento-compimento vissuto come auto-distruzione. Su quest'ambivalenza si innesta la prima epifania della forza distruttiva, la comparsa pantomimica dell'assassino mascherato. Questa forza si presenza subito al massimo della sua irradiazione anti-umana, senza spazi per qualsiasi forma di 'gradatio'. A sottolinearne l'immediata presenza sta anzi il carattere puramente gestuale della scena, ridotta all'elementare evidenza pre-verbale di essenziali percorsi d'azione.

Ciò che segue è l'accamparsi, al centro della scena, dell'artista posseduto e maledetto. Il suo incontro con il Commerciante d'ori, con l'Ufficiale, con la folla dà luogo alle 'Stationen' di una 'via crucis' (secondo il noto *topos* espressionista). Esse si snodano in nudi spazi scenici (intesi come luoghi di proiezione onirica di forze psichiche profonde) che conferiscono allo sviluppo dell'azione una perturbante evidenza architettonica. Il sacerdote della pura bellezza nella sua perfezione conosce una sola logica, quella della difesa dell'opera bella. All'opposto del Cardillac di Hoffmann, che avvertiva il tenebroso bisogno di non recidere il cordone ombelicale fra opera e artefice, il Cardillac di Lion risolve tutto se stesso nella sua funzione di ministro esclusivo dell'opera perfetta.

In Hoffmann il rapporto con la figlia era assai complesso. In Lion Cardillac lo rinnega perché potrebbe distrarlo dal suo compito primario. L'intero contrasto con l'Ufficiale esalta soprattutto l'inaccessibilità dell'artista posseduto a qualsiasi logica diversa da quella che è solo sua. Alla fine la belva getterà ogni maschera. Secondo la legge

del raptus auto-distruttivo, si investirà di quel ruolo orgiastico di auto-svelamento che serve ad aizzare la folla fino al compimento del rito sacrificale.

L'unico smascheramento che ha luogo assume quindi un'espressionistica funzione sacrale: morte e resurrezione. In Hoffmann la morte di Cardillac era invece conseguenza proprio del suo mascheramento e serviva solo a portarne all'evidenza suprema il carattere tenebroso. E infatti lo smascheramento 'post mortem' rientrava in tutt'altra logica, estranea al personaggio: esso serviva a restituire equilibrio al mondo di Parigi e a quello dell'innocenza calunniata — anche se, certo, un equilibrio che non può più prescindere dalla dimensione tenebrosa.

Il processo di concentrazione e di essenzializzazione (un processo insieme scarnificante e ridondante) coinvolge in Lion tutti i livelli: dall'individuazione del protagonista e dei ruoli antagonistici alla condensazione del corso dell'azione in nodi essenziali (gettati al centro della vicenda e della scena sotto luci o tenebre accecanti); dalla carica incandescente, asintattica, esplosiva del linguaggio delle parole, dei gesti, delle scenografie alla risolutezza spavalda con cui la pregnanza simbolica avvolge l'intero dramma. Lion rigetta quindi l'ambiguità di Hoffmann a favore di una drastica univocità che è l'anima stessa del suo libretto.

Rispetto a tutto ciò la musica di Hindemith si pone in un rapporto in certo modo sghembo: su esso si è da sempre concentrata, anche se con sfumature diverse, l'analisi musicale di questa prima redazione dell'opera. A me spetta piuttosto sottolineare che, per Hindemith, il libretto di Lion si presenta con la falsa evidenza univoca di un palinsesto: la sottostante scrittura hoffmanniana sarebbe potuta affiorare solo se il musicista avesse sentito il bisogno di raschiar via lo strato più recente. Nulla fa però pensare che egli abbia avvertito un simile bisogno di risalire alla tematica e alla logica costruttiva tardo-romantiche di Hoffmann.

Che il compositore di *Mörder, Hoffnung der Frauen* e di *Sancta Susanna* parta invece soprattutto da esperienze espressionistiche che sviluppa e tende a superare seguendo una sua coerenza originalissima, è acquisizione critica più

che scontata. Nel *Cardillac* Hindemith procede anzi ormai con totale autonomia. Egli arriva a sovraimporre una serrata legge costruttiva e compositiva 'neo-barocca' a una struttura teatrale che invece era tutta incentrata su crude illuminazioni di singoli nuclei e sull'accentuazione dell' 'Unheimlich' come squarcio nella continuità lineare del tessuto d'azione, per dar luogo a una nuova unità solo nell'epifania finale. A quel punto infatti si conciliano il quotidiano e l'apparente asocialità dell'artista.

Il rigore, ma insieme l'impeto e, per così dire, la disinvoltura con cui Hindemith procede a questa sovrapposizione si colloca ormai all'inizio di quel costruttivismo formalizzante di cui si è già parlato a proposito dei tardi anni Venti. E abbiamo già avuto allora occasione di osservare che proprio il rigore costruttivo e formalizzante di questo nuovo tipo di arte può dar luogo a una forma debole di 'Unheimlich', che si può chiamare abbagliamento per eccesso di astratto nitore costruttivo e di incondizionata disponibilità applicativa all'uso e al consumo.

Questa linea va oltre la prima redazione del *Cardillac*[23] e forse al di là di tutto Hindemith. Questo mondo di suprema e impartecipe razionalizzazione del reale finisce a volte con l'assumere le funzioni che un tempo, per

[23] Che Hindemith, pur con la sua esperienza di librettista per se stesso, scrivendosi da solo il libretto per la seconda redazione del 1952, abbia messo insieme un testo teatrale insopportabilmente edificante e insieme piatto per la pretesa di tutto dire, tutto motivare, tutto arrotondare, può considerarsi, nella logica del nostro discorso, constatazione di peso tutto sommato non decisivo. L'idea di un'arte perfetta come manufatto, ma che proprio per questo potrà riuscire a dominare gli abissi del narcisismo asociale, appare oggi magari fin banale e comunque difficilmente riconducibile alle coordinate in cui si iscrivono le considerazioni precedenti. A parte la funzione pesantemente programmatica di questa che, appunto, rimane nient'altro che un' 'idea', essa si colloca in una poetica dell'armonizzazione preconcetta che può avere una sua legittimazione, ma che ben poco ha a che fare con le categorie del perturbante nel cui ambito, pur vasto e variegato, si muovono tutti i testi cui si fa riferimento nel presente lavoro.

es. al tempo di Hoffmann, ma anche fra molti espressionisti, si attribuivano alle dimensioni sub-razionali e sovrarazionali. Paradossalmente, e certo contro le intenzioni dei fautori di un'arte legata —, e non solo in architettura — alla 'Zeit' e al 'Gebrauch', è proprio l'elemento magmatico che — appunto perché escluso dal processo illuminante della proiezione rappresentativa — ritorna con la funzione di una sorta di zoccolo duro dell'esperienza reale e di quella figurativa. L'abbagliamento che scaturisce dalla perfezione stessa del reticolo razionale e formalizzato è in definitiva quello che, fino a Hoffmann e ancora agli espressionisti, sembrava costituire una peculiarità della dimensione 'fantastica'. L'effetto risulterà anzi tanto più fantastico quanto più esso è legato alla lucidità della superficie rappresentativa, tanto più perturbante quanto più in apparenza risolto e acquietato nella congruenza di percorsi sempre più smaterializzati.

Simili drastiche conclusioni critiche sembrano più facili da collegare a nomi come Klee o Mondrian. Forse converrà provarsi ad associarle anche a nomi in apparenza ben lontani da queste coordinate formali ed ideologiche. Il pensiero corre in prima linea al nome di un autore che, per un momento, fu caro a Paul Hindemith. Si tratta naturalmente, come abbiamo avuto modo di accennare, di Bertolt Brecht e di alcuni dei suoi 'Lehrstücke'. Proprio questi testi di immediata propaganda politica meritano di venir ormai riconosciuti fra le riuscite più alte di un'arte dell'astrazione intesa soprattutto come inesorabile e sconvolgente formalizzazione fantastica.

HERMANN BROCH: PSICOLOGIA DELLE MASSE E MITO NELLA SOCIETÀ TOTALITARIA

di
LAURA BAZZICALUPO
Napoli

A molti intellettuali di lingua tedesca e di educazione ebraica, l'emergere del totalitarismo nazista è apparso come « punto zero » di un percorso di sempre più rapida perdita di significati e valori, una perdita che essi erano andati analizzando con sensibilità angosciata negli anni precedenti l'una e l'altra guerra. Hermann Broch, come Hanna Arendt o come Elias Canetti, ai quali fu legato da profonda familiarità e dalla sfida della sorte comune, ha speso gran parte delle sue energie intellettuali nello sforzo etico di capire e rappresentare, nelle opere letterarie non meno che nei saggi teoretici, quel trapasso tra il prima e il poi, così dolorosamente avvertito.

Per questi intellettuali l'emergere della dimensione di massa non è che l'altra faccia dello scolorirsi dei tratti dell'individualità umano-umanistica, con la sua nozione centrale di responsabilità personale e di libertà. Allo sguardo turbato di un Broch o di un Canetti sembra che queste masse abbiano una corposità nuova, mostruosa, una reale dimensione organica, che le fa muovere come grandi corpi, grandi animalità. Non si tratta infatti della dimensione organica del « popolo » ottocentesco, quel suo convergere in un patrimonio culturale, idealistico e etnico, che rendeva le comunità etiche un'estensione e un potenziamento dell'individuo. Al contrario, l'esangue, solitario *flaneur* delle nuove città metropolitane, il Bertrand Müller dei *Sonnambuli*, che vede aggregarsi e disgregarsi questa folla e che poi la vedrà agire

con terrificante omogeneità nel nazismo, si sente respinto da una organicità schiettamente vitalistica, animale e subumana.

Broch avvertì il proprio compito come quello di intermediario tra il vecchio trasfigurato mondo dell'anima e dell'individualità, ormai scaraventato in una lontananza muta, incapace di comunicare esperienza al drammatico presente, e la nuova enfatizzata visione delle masse. Di queste masse tentò a più riprese di offrire una conoscibilità, una penetrabilità, proponendone una analisi psicologica, una decostruzione della loro totemica omogeneità [1]: era, per Broch, il progetto di una poesia etica volta a cogliere le contraddizioni di questo affondare dell'individualità nella massa, in modo da aprire ancora un orizzonte di attesa e di speranza.

Del grande fenomeno della secolarizzazione e del nichilismo, Broch dunque mette a fuoco l'indebolimento della presa del soggetto sul mondo, che era stato il perno delle teorie dell'*Aufklärung*. Si manifesta nei suoi romanzi l'impotenza dell'uomo a determinare il tempo, la incapacità a disporre, a fare la storia. Il senso umanistico di dominio della realtà da parte dell'uomo, considerato unico agente storico, capace di produrre la propria *Bildung*, il processo di crescita e riappropriazione del Sé, è travolto nel crollo dell'interpretazione tanto hegeliana quanto positivista della storia, intesa come realizzazione di una libertà razionale e reale contemporaneamente. Nello *Zerfall der Werte*, Broch prende coscienza che già la prima guerra mondiale coinvolgendo masse enormi di individui, ne ha annientato la peculiarità, la differenza, in una dimensione nuova di collettività.

Broch definisce questo singolare collettivo, la massa, « illogica », poiché produce una schizofrenia tra la logica

[1] La natura psico-sociologica e fenomenologica di queste analisi è sintomatica della difficoltà che l'intellettuale incontra nel descrivere i termini del fenomeno 'massa' che contraddice profondamente gli schematismi categoriali individuo-umanità della tradizione teoretica. Si considerino per es. le analisi di J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, Bologna 1962.

privata delle singole attività, ruolo, professione svolte dall'individuo, e la logica collettiva dell'aggregato comune: è la prova di questo « essere gettati » degli individui nel tempo presente, l'espropriazione dall'illusione della politica e del fare. La schizofrenia o l'illogicità non è però vista da Broch tanto come l'esplodere dell'animalità (come nella descrizione di Canetti dei movimenti ritmici della folla, che sembrano attribuiti ad una entità animalesca [2]), ma come il precipitare convergente di una passività comune (una situazione di prepanico) di logiche non complementari ma centrifughe, ciascuna chiusa in una propria interna funzionalità priva di referente reciproco. « Quando si trova di fronte a pericoli che non sa spiegare e che nascono in una sfera esterna a quella del suo Io, l'uomo viene spinto verso il panico (stato di prepanico) dal suo costante sentimento di solitudine » [3].

A ciascuno appartiene una sottologica di sopravvivenza in cui l'individualità più che rifugiarsi si rannicchia in un bozzolo solitario (si pensi al passivo erotismo di Hanna Wendling), mentre il « grande mondo » richiede all'individuo indebolito nella propria solitudine, un assecondamento su prassi e progetti in contrasto con esso. L'agire pubblico e politico sarà ritmato su un tempo collettivo che non corrisponde a quello del singolo.

È indubitabile che la tematica individuo-massa, profondamente sentita al principio del secolo, sia oggi piuttosto opaca, anche se si avverte la ripresa del tema del differenziale psicosociale, tema cui questi autori del principio del secolo possono offrire materiali. Esso risulta comune a tutta la teoria sociologica tedesca e non, del primo arco del Novecento, fortemente impregnata di motivi elitari e di un

[2] E. Canetti, *Massa e potere*, Milano 1981, specie p. 36 ss. « nella massa, ritmica eguaglianza e concentrazione coincidono fin dall'inizio. Tutto qui dipende dal movimento. Tutti gli impulsi fisici che devono essere conferiti sono predeterminati e si trasmettono in una danza ».

[3] H. Broch, *Studi sull'isteria di massa*, in H. B., *Azione e conoscenza*, Milano 1966, p. 302.

forte senso di difesa dell'individuo espropriato nelle nuove dimensioni del potere. Anche se questo è vero, l'analisi condotta dalla fenomenologia letteraria e dalla riflessione critico-saggistica di Broch appare relativamente più articolata e profonda di altre prospettive similari. È chiaro che Broch « resiste » alla dimensione di massa, ne nega il senso, tenta una difesa ad oltranza del soggetto come titolare di diritto in una società rispettosa delle differenze: nei saggi riformisti del periodo americano, egli ripropone il progresso della società civile basato sulla insocievole socievolezza di kantiana memoria, degli individui [4]. In contrasto o in deformazione di questo progetto, emerge dai romanzi, dai saggi, dalle liriche di Broch, l'immagine dolorosa dell'universo funzionalista in cui le forme e i prodotti storici si sono resi completamente autonomi dal progetto umano complessivo che li aveva posti in essere: il processo di reificazione ha irrigidito la loro separatezza reciproca che non serve più ad arricchire, in una sollecitazione scambievole, la società diversificata. Il soggetto decade a punto di intersezione di forze extraindividuali, interpreta ruoli discordanti e conflittuali, ricavandone la condizione di fragile instabilità che nel *Saggio sull'isteria di massa*, Broch chiama di « prepanico », e perde la capacità di una originale elaborazione psichica. Diviene luogo dell'indifferenza e della monotonia, il suo comportamento è conformista, meccanico, come quello di Pasenow [5], mentre ciò che poteva renderlo agente storico in

[4] *Ivi*, pp. 314-5.

[5] Ciò che Broch negli *Schlafwandler* aveva chiamato *Gefülstätigkeit* o *Gefülskonvention* si rinviene nella *Massenpsychologie*, come *Haltungsinvarianz* e *Beharrunsvermögen (Massenpsychologie. Schriften aus dem Nachlaß*, a cura di W. Rothe, in H. B., *Gesammelte Werke*, Zürich 1959, IX, p. 265; [da ora in poi le citazioni da quest'opera saranno seguite dall'indicazione *Mass.* e dalla pagina corrispondente]; ora anche nella ed. critica a cura di P. Lutzeler, Frankfurt /M 1974-81). Poiché le sezioni epocali *Kulturabschnitte, Kulturepochen* sono per Broch « manifestazioni di una determinata *Invarianzhaltung*, manifestazioni di un determinato stile » (*Mass.* p. 265), è importante differenziare un essere-dentro alle *Umweltbedingungen*, al condizionamento ambientale ed epocale in modo puramente passivo, da una autentica partecipazione cosciente. Il conformista « accetta il comune arricchimento del processo di civilizzazione senza conoscerlo, come parte della necessità naturale e perciò è privato del protettivo muro divisorio della *Kultur* che l'uomo ha eretto tra sé e la natura, privato della sua unica possibilità di visione dell'intero e le convenzioni più rigide e le più rigide visioni del mondo si condensano per lui in un inattraversabile sterpame » (*Mass.* pp. 288-9). Sull'opera inconclusa di Broch, *La psicologia delle masse*, è importante sia il saggio introduttivo di W. Rothe all'ed. cit., e sempre di Rothe, *H. Broch als politischer Denker*, in « Zeitschrift für Politik » 4, V (1958), ora in M. Durzak (a cura di), H. Broch, *Perspektiven der Forschung*, München 1972, sia in H. Pross, *H. Broch: Massenpsychologie und Politik*, in AA.VV., *Broch heute*, Bern und München 1978, p. 89 ss. Sulla posizione politica di Broch cfr. anche H. Steinecke, *H. Broch als politischer Dichter*, in *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung*, VI, 1970, pp. 140-183. Sul pensiero brochiano in tema di filosofia politica, recentissimamente è tornato R. Esposito, *H. Broch politico contro possibilità*, in « Filosofia politica », 1, 1987, pp. 21-155. L'autore valorizza la paradossale antinomia presente in Broch, tra « ineluttabilità della politica » e impossibilità teoretica a rappresentare in positivo il fondamento etico dell'agire politico stesso: si apre così una dimensione 'impolitica' intesa come « tensione differenziale che proprio nella misura in cui si situa fuori dal politico, ne determina le condizioni di esistenza nella forma di un implicito ma ineliminabile presupposto » p. 127.

proprio era la sopravvivenza di una soggettività differenziale. In realtà l'integrazione sociale originata dal funzionalismo, ha un costo irrecuperabile in termini di valore e responsabilità politica. La minore lucidità mentale, uno stato che Broch definisce di crepuscolarismo (*Dämmerzustand*) [6] è il vero prezzo di una socializzazione precipitosa in gruppi-masse che sommergono l'individuo.

> L'indiscriminata accettazione di ciò che lo circonda fa perdere all'uomo la sua specifica consapevolezza umana, la sua individuale fisionomia mentale. Lo stato crepuscolare trasforma l'uomo in massa. La massa è il prodotto di un crepuscolare stato mentale dell'individuo [7].

[6] « La pura accettazione senza traccia di partecipazione è il risultato della crepuscolarità e della sua specifica meccanicità, effettiva in ogni stato crepuscolare » (*Mass.* p. 289).

[7] H. Broch, *Studio sull'isteria di massa*, cit. p. 292; il saggio da cui citiamo, del 1942, sintesi e programma degli studi succes-

Queste masse che si aggregano e fluidificano irrazionalmente, mettono in atto comportamenti reattivi, meno mediati e razionalizzati di quanto siano quelli del singolo di fronte all'angoscia della solitudine e della morte, angoscia che per Broch è la molla psicologica e metafisica di tutta l'attività formatrice e simbolica umana. « La civiltà nel suo complesso è superamento simbolico della morte; essa rende vita la vita e l'uomo uomo, perché collaborando alla sua edificazione quest'uomo ottiene, nell'atemporalità dei valori, la sua parte di espansione dell'Io e la sua razione di superamento della morte » [8].

Se, come Broch ritiene, la vita umana, in quanto tensione alla *Wertsetzung*, alla « posizione di valore », esprime una lotta contro il caos dell'ignoto e della morte, in questa lotta l'uomo, dimidiato dalla massificazione, non ha che una attenuata coscienza crepuscolare, con la quale cerca istintivamente la salvezza nella fuga e nella evasione. Inconsciamente avverte il panico dell'irrazionale che lo circonda e di cui partecipa senza essere in grado di dominarlo e razionalizzarlo [9]. Egli reagisce infatti con la fuga e l'indietreggiamento alle « contrazioni dell'Io e alla sensazione di panico che si verificano ogni qualvolta non riesce ad affermarsi con quelle perentorie "posizioni di valore" che rappresentano per lui « espansione dell'Io ».

---

sivi, che verranno sviluppati, ma non ultimati in *Massenpsychologie*, considera come « una delle manifestazioni dello spirito contemporaneo » la generale tendenza ad adottare un comportamento di massa, fenomeno strettamente affine a quello che si potrebbe definire come attitudine ad integrarsi concretamente nella massa (cfr. specie p. 289). Broch vuole perciò con queste analisi avvicinarsi allo spirito dell'epoca. Il saggio ha uno scopo etico pedagogico dichiarato quanto consapevolmente abnorme: è il « tentativo di contribuire alla disfatta dell'hitlerismo e alla costruzione di un mondo migliore » p. 290.

[8] H. Broch, *Politica, condensato*, in H. B., *Azione e conoscenza*, cit. p. 263. Sulla teoria brochiana della conoscenza, dell'etica e della politica, mi permetto di rinviare al mio *Tempo e storia in Hermann Broch*, Napoli 1987.

[9] Cfr. *Mass.* p. 79.

Chi nella vita non è riuscito a trovare valori durevoli in grado di dargli il senso del superamento della morte, sarà inevitabilmente colto dal panico, e cioè da un terrore senza scampo, quando improvvisamente si accorgerà di essere destinato a morire. Il panico totale di fronte alla morte è l'opposto dell'estasi totale che accompagna l'identificazione con i valori universali in quanto superamento della morte. Come ogni espansione dell'Io per quanto piccola, viene sentita come principio di estasi, così qualsiasi contrazione dell'Io, sia pur minima, scatena il panico [10].

Questa oscillazione dialettica di estasi e panico, contrazione e espansione dell'Io, testimonia una fragilità profonda cui l'Io solitario e insieme insufficiente, è condannato: la sua compensazione, quella che Broch chiama *Superbefreiung*, non può essere che l'abbandonarsi ad una collettività che, aggregata in modo magico attorno ad un simbolo, lo protegga in un *geschlossenes System* [11]. È impossibile pensare che l'irrazionale *Panikstimmung* possa essere superata razionalmente: solo la massa e la sua disponibilità ad elevarsi all'estasi, è in grado di fronteggiare l'oscuro meccanismo [12].

Ogni minaccia di contrazione dell'Io scatena sempre l'una e l'altra di queste due tipiche reazioni; da un lato un completo assoggettamento al panico, dall'altro il tentativo di coprirne la voce con il baccano e l'urlo del falso coraggio, vale a dire con una iperaggressività [...] Con queste fulminee, quasi trionfali espansioni dell'Io si mira in realtà a vincere la grande e invisibile minaccia della morte che è la vera suscitatrice del panico [13].

In questa breve esposizione della teoria brochiana della *Massenpsychologie* non può sfuggire il carattere fenomeno-

---

[10] H. B., *Politica*, cit. pp. 264-265.

[11] « L'individuo si sente più vicino e protetto quando trova il suo proprio sistema di valori, moltiplicato nella comunità; quasi come una già compiuta 'formazione' del mondo esteriore, quasi come un ampliamento del suo Io già realizzato davanti a lui; in breve, quasi come una *Ich-Erwartung*, da cui muovono gli effetti estasianti e perciò anche quello del sentimento-di-comunità » (*Mass.* p. 80).

[12] « La psiche di massa è capace di reagire solo ad un simbolo semplicissimo, non ad un fondamento razionale » (*Mass.* p. 80).

[13] H. B., *Politica*, cit. p. 265.

logico esistenziale della dinamica psicologica panico-estasi e dell'uso continuo del termine « sentire-sentirsi » a proposito dell'*Ich-Erwartung* come dell'*Ich-Verengung* [14].

Se Broch aveva, negli scritti giovanili, ripreso dal neokantismo e in specie da Rickert, la concezione dell'individuo agente storico-etico, che « pone valori », ha poi mutato profondamente il quadro troppo astratto dell'interpretazione storica che il neokantismo proponeva. L'individuo empirico-psicologico, l'uomo comune che abita i suoi romanzi, è in realtà — ben diversamente dalla coscienza pura « normale », dall'*Ich denke* — minato da una componente più strettamente passionale, sentimentale, da una fenomenologica debolezza e insufficienza. I soggetti storici veri e reali, in periodi critici, o i personaggi che li rappresentano, come ad esempio Esch nella seconda parte dei *Sonnambuli*, non riescono ad imporre le loro *Wertsetzungen* o non riescono a trarre sicurezza da queste fragili barriere contro lo scorrere del tempo. La resistenza individuale non è capace, da sola, di creare baluardi morali e progetti politici veramente costruttivi: la scissione del soggetto dal campo delle scelte etiche e politiche collettive crea una personalità insicura (e qui l'analisi è simile a quella di Simmel), priva di carattere, incapace di andare oltre una sonnambolica, incosciente fuga da ciò che incute paura, che si placa immaturamente nel nascondersi in un gruppo, nell'indossare come Pasenow una divisa, e nell'imitazione di comportamenti convenzionali.

Nei romanzi brochiani l'individuo appare assorbito da scene di gruppo in cui assume fatuamente il lessico linguistico e comportamentale dei più. Quando poi è fatto centro dell'attenzione, come nel romanzo *Gli Incolpevoli*, è oscillante tra la frammentazione microscopica e la scomposizione del Sé in ruoli e entità diverse. Il *Gemeinschaftserlebnis* o *Gemeinschafts-gefühl* [15], quale poteva esistere in una concezione organica della socialità alla Tönnies, degrada verso una massa che è collettività priva di un'anima propria, livellata su ciò che è comune a tutti.

[14] Broch dice: « Il modello è costruito fenomenologicamente non psicologicamente. Tuttavia la sua prima verifica è in campo psicologico poiché un modello è completamente privo di senso se non è verificato nel reale e il portatore del divenire dei valori è la psiche umana in cui si realizza l'esperienza del valore » (*Mass.*, pp. 42-43). D'altra parte, in una lettera ad Hanna Arendt del 21-2-49 chiarisce: « L'espansione dell'Io come la sua contrazione non sono solo eventi psicologici ma anche conoscitivi » H. Broch, *Briefe*, in H. B., *Gesammelte Werke*, cit. VIII, p. 329.

Eppure l'indagine brochiana, una volta scoperto questo stato crepuscolare dell'uomo che attraversa un periodo di crisi tra il non più e il non ancora, non vuole essere di puro rifiuto e condanna. Innanzitutto va detto che, mentre la soggettività etica neokantiana, libera, non permette alcuna prevedibilità storica e quindi esclude la possibilità di formulare leggi storiche dell'agire umano, i comportamenti crepuscolari, psicologicamente condizionati da azioni e reazioni di paura abbastanza elementari e ripetitivi, rendono possibile a Broch, con una certa incongruenza rispetto all'assunto individualista da cui muove, di azzardare un quadro dello svolgimento ciclico alternato di periodi di estasi e panico. E Broch se ne serve, fondando sulla prevedibilità dell'agire, un progetto politico di educazione politica e morale [16]. Il campo del progetto politico pratico, cui Broch nel secondo dopoguerra non volle sottrarsi quasi a pagare uno scotto per la « colpa » tedesca, non sarà quindi la libera coscienza etica dell'agente storico consapevole di sé. Questo

[15] *Mass.* p. 80.

[16] « Nella misura in cui e solo nella misura in cui l'uomo 'fantastico' (*traumhaft*) vegeta, egli è oggetto di conoscenza storica secondo leggi storiche. È all'interno di questo campo oggettivo, cioè del vegetare-crepuscolare-fantastico dell'uomo, che le leggi della teoria storica posseggono una loro autentica validità scientifica » (*Mass.* p. 243). La legge dei cicli psichici (con la sequenza: sistemi centripeti non totalmente chiusi, ipertrofizzazione del sistema chiuso, contatto con la realtà, ipertrofia dei sistemi centrifughi) è esposta da Broch in *Studio sull'isteria di massa*, cit. p. 307 e in *Mass.* p. 94. Il fatalismo implicito nella ciclicità è allentato dal principio di conoscenza e di libera scelta o in senso negativo dal principio del *Führer* (*Mass.* p. 97 e p. 101).

semmai costituirà sempre l'obiettivo che orienta la prassi politica, ma il campo di azione sarà proprio questa ondeggiante folla di individui che agiscono e reagiscono passionalmente allo spettro della mortalità: nella loro sensibilità essa non è il polo metafisico del non-Io cui lo sforzo etico dà forma, ma blocco psicologico che incute terrore e ansia [17].

D'altra parte ancora Broch, pur condividendo, come Tönnies, il giudizio sulla modernizzazione come processo di impoverimento dalla *Gemeinschaft* alla *Gesellschaft*, rifiuta ogni ambigua simpatia a ritroso col tempo, verso la mitica Comunità e considera *kitsch* e reazionaria la fuga dalla realtà, il rifugiarsi nella *Romantik* definitivamente tramontata. Su questa base si può capire perché Broch tenta senza pregiudizi di scorgere la polivalenza anche costruttiva della dimensione crepuscolare dell'Uomo-massa, e in essa scorge il monito a rinnovare e ampliare le categorie interpretative dell'umano e del sociale che proviene da questa dilatazione dell'esperienza. Perciò con uno sforzo teoretico non indifferente, reso possibile dal personale coinvolgimento con la tematica che esamina, egli tenta di attingere il sostrato mitico nella cui attutita lucidità coscienziale avviene l'aggregazione dell'individuo alla folla [18]. Mito che a sua volta si rivela ambivalente, perché non privo di potenziale carica emancipativa e di capacità di traino storico. L'indagine bro-

[17] Il progetto di una educazione politica che « converta » l'uomo ad una *Entmassung* e restituisca la dignità all'individuo è costantemente perseguito da Broch. Oltre all'articolo *Politik. Ein Kondensat*, del 1949, citato, va tenuto presente l'intero volume di *Massenpsychologie*, con l'articolo *Autobiographie als Arbeitsprogramm*, del 1941; *Geschichtsgesetz und Willensfreiheit*, 1942 e il lungo frammento *Gibt es noch Demokratie?* e da ultimo, nello stesso volume, *Zur politischen Situation unserer Zeit*. Da vedere anche l'articolo *Trotzdem: Humane Politik. Verwirklichung einer Utopie*, in « Neue Rundschau » 61 (1950) pp. 1-31.

[18] Se la psiche di massa è in grado di reagire solo al simbolo semplicissimo (*Mass.* p. 101), e rappresenta una primitivizzazione dell'uomo, una ripresa di un rapporto non mediato con la *Todesangst*, « per l'uomo primitivo realtà e simboli sono sullo stesso piano: quello magico. Questa identificazione fa nascere un rudimentale sistema chiuso in cui parte dei mezzi necessari sono sostituiti dai rituali » (*Studio sull'isteria*, cit. p. 303).

chiana si avvicina così al nucleo più delicato del complesso rapporto tra intellettuali tedeschi e nazismo (quel nucleo che aveva fatto tremare la coscienza morale di Thomas Mann nel *Dr. Faustus*), cioè la sopravvivenza del mito e dell'esoterismo nell'ambito della cultura mitteleuropea moderna. Broch giunge a saggiare gli ambigui rapporti (che assai di rado sembra opportuno qualificare come connivenza) tra tradizioni culturali raffinatissime e la manipolazione di esse dei « terribili semplificatori » nazisti. È l'apparato esoterico, mitologico che gli intellettuali avevano allestito che, se da una parte forma il cuore ideologico della partecipazione delle masse al totalitarismo riaccendendo il nucleo mitico rimosso di paura e attrazione della morte che è dentro ogni individuo, dall'altra esprime il potenziale di fede e di tensione etica e chiliastica senza il quale il processo di rinnovamento sembra impossibile.

Si tratta, come può vedersi, di un itinerario complesso che dalla constatazione dell'indebolimento del soggetto quale agente storico e del suo degradarsi morale nella massa, passa ad approfondire il tema fenomenologico del sonnambulismo della coscienza nelle società totalitarie e la situazione di incolpevole colpevolezza che l'individuo viene ad assumere nel nuovo universo massificato; per cogliere, infine, la sopravvivenza di un mito « manipolato », « praticato », che trovando rispondenza nella zona oscura della psiche umana soggioga quella stessa coscienza obnubilata, assorbita dalla folla. Diventa il discorso di Broch anche finissima autocritica della funzione degli intellettuali che con questa regione mitica hanno avuto contatto. Si tratta in un certo senso, una volta colta la possibile valenza positiva di un agire sottocosciente, di stabilire quanto sia possibile evocare legittimamente il polo mitico rimosso della civiltà, la corporeità, la sacralità, il silenzio e la morte al fine di ridare vitalità ad una cultura irrigidita nell'iperrazionale, e quanto invece l'illegittima presentizzazione e il contatto con

questo sfondo notturno della storia possa offrire materiali alla degradazione della coscienza etica individuale [19].

È chiaro che mancano le componenti politico-economiche a questa analisi. Siamo sempre come per Meinecke, Jaspers, Thomas Mann o Elias Canetti nell'ambito della *Kulturgeschichte*, centrata sulla sfera culturale e psicologica e quindi sul grande tema morale della colpa e della responsabilità. È quindi un modello di analisi ancora se vogliamo, interno al « mondo di ieri », alla sua etica normativa.

Non nel senso che questi intellettuali non ne avvertano il tramonto, ma piuttosto perché mantengono la difesa ad oltranza di un principio di autonomia, un nucleo fondamentalmente normativo della coscienza, una scintilla etica di ascendenza kantiana e illuministico-religiosa che l'uomo crepuscolare per quanto degradato conserva in sé. Peraltro sembra che il tema della responsabilità, se laicizzato degli accenti accesamente religiosi propri della vena ebraica di un intellettuale come Broch, conservi ancora oggi un notevole peso nella rinnovata prospettiva di una società polivalente e differenziale: il concetto di responsabilità rappresenta infatti la base per una visione del sociale come insieme diversificato di reciproche, possibili, contrattate insocievolezze non necessariamente distruttive. All'offuscarsi dell'influenza delle grandi teorie politiche tendenzialmente astratte e generalizzanti, che ponevano come agenti storici masse e classi, ideologicamente considerati omogenei, si può proporre, con i dovuti limiti, il riconoscimento del valore di queste analisi, venate certo di moralismo umanistico magari nostalgico, ma veramente capaci di far risaltare la fenomenologia complessa e contraddittoria di quell'inesistente collettivo che è la massa, al cui interno finitezze e solitudini si accordano solo a tratti, nei comportamenti.

[19] La distinzione tra mitologia « genuina », come « spontanea e disinteressata elaborazione di contenuti affioranti spontaneamente dalla psiche, e mitologia tecnicizzata, evocazione e elaborazione interessata di materiali che possono servire ad un determinato scopo » (F. Jesi, *Mito*, Milano 1973, p. 80) è un punto fondamentale della teoria di Kerényi, che nelle dottrine della destra tradizionale a proposito del mito come sostanza metafisica, indica una tecnicizzazione della mitologia. Cfr. K. Kerényi, *Introduzione: origine e fondazione della mitologia*, in C. G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1971.

* * *

Dalla lettera a Franz Blei, *Die Straße*, (1918) fino agli scritti postumi *Massenpsychologie*, la massificazione viene intesa da Broch come processo di perdita e di irrigidimento. La lettera aperta sulla rivista « Die Rettung », ha tutti i caratteri della reazione individualista e aristocratica. Non si può non pensare allo sguardo di estraneità e disprezzo che Ulrich, uomo senza qualità, getta, attraverso le vetrate dello studio del Conte Leinsdorf, verso l'oscuro movimento della folla che tumultua nella piazza: « Se l'umanità sognasse un sogno collettivo, sognerebbe Moosbrugger » [20]. E simile anche è la finissima rappresentazione della nascita di una rissa in una birreria viennese, di Canetti, che rileva solo rumori, suoni, una lingua sempre meno comprensibile e inarticolata, voce del ritorno alla animalesca violenza.

Il primo contatto con la massa lascia inorridito l'intellettuale: siamo nel 1918 e Broch vede la gente che urla sotto il palazzo del parlamento. La parola sacra « libertà » viene imbastardita dall'uso blasfemo che ne fa quella gente, un ammasso di « nasi, pance, barbe », una folla isterica [21]. Ma al primo movimento di elitaria repulsione seguirà, per Broch, una vita intera spesa all'approfondimento del fenomeno, quasi una scomposizione analitica di quell'aggregazione: perché ciò che appare come omogeneo riveli le sue debolezze e diversificazioni e mostri la sua natura di aggregato, non di sistema.

[20] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, 1962; p. 610.

[21] H. Broch, *Die Straße*, in *Unbekannte Größe und frühe Schriften*, in H. B., *Gesammelte Werke*, cit. X, p. 257.

Volontà di massa, anima di massa etc. non sono che metafore. L'unica realtà su cui si possa indagare è l'individuo [22].

Della trilogia dei *Sonnambuli*, tre romanzi scritti negli anni di Weimar verso il progressivo emergere del nazionalsocialismo (dal '22 al '33), dal punto di vista della psicologia delle masse, ha rilievo la metafora centrale del libro: *I Sonnambuli*. Sonnambulismo è un offuscamento della lucidità critica e insieme un emergere delle istintive difese individuali che, perso il controllo del « grande mondo », mettono in atto una sottologicità di sopravvivenza del proprio « piccolo mondo », in uno stato di diminuita coscienza.

Non esistendo che una psiche e una psicologia individuali si può affermare che i « comportamenti di massa » emergono nel declinare delle specificità individuali costituite dal nucleo morale e dal progetto di « posizione di valore » che fa dell'uomo etico l'unico agente storico significativo e responsabile. La caduta dei livelli razionali e della capacità di valorazione etica lascia emergere livelli più automatici ed omogenei di reazione animalesca e « istintiva » al mondo: in essi si solidifica l'aggregazione della massa. Ma l'agire di massa non *fa* storia in prima persona, nel senso che non è capace di imprimere orientamento né direzionalità alla propria angoscia: nella fase di crisi, manifesta una segreta nostalgia di una vita migliore, ma non trova il *novum* che cerca, al contrario ripete dolorosamente le determinazioni di potere che la fanno soffrire [23].

---

[22] H. B., *Studio sull'isteria*, cit. p. 296. Si può parlare in luogo di *Massenseele* o *Massenbewußtsein* (*Mass.* p. 98 e p. 102), che non sono che metafore, di un *Massenzustand*, uno stato anomalo, riduttivo dell'individuo: « l'Anima singola subisce una caduta nel collettivo » (*Mass.* p. 98).

[23] È interessante osservare in uno dei frammenti giovanili di Hegel una considerazione simile dello stato sonnambolico della moltitudine che « inconsapevolmente cerca l'ignoto » e non ha coscienza « sopra ciò che la tiene prigioniera » e dell'« ignoto di cui sente il desiderio » eppure soffre i propri limiti « le determinatezze e le contraddizioni come assolute ». La passiva nostalgia delle masse verso un ignoto, inteso come vita migliore, è posta da Hegel in relazione con la coscienza dei pochi, coloro che hanno

Il sonnambulismo o *Dämmerzustand*, questo agire in modo automatico e sottocosciente, è insieme un colpevole sottrarsi alla contraddizione tra sistemi etici e interpretativi pubblici e privati, ma attesta pure una forma di caparbia volontà di resistere, di sopravvivere, quasi riducendo con animalesca vitalità la propria sensibilità morale [24].

La teoria dell'io di Broch è polarizzata e conflittuale: l'io formalizzante e simbolizzante essenzialmente logico, ignora il tempo e la morte e pone le proprie *Wertsetzungen* « come se » fossero eterne per dare senso ed ordine alla temporalità e al buio del corporeo; l'io psichico e l'io corporeo sono invece pregni di mortalità e vivono conflittualmente la propria caducità [25]. Infatti l'oggetto della raziona-

---

elaborato in sé la natura in idea, filosofi e poeti, cui spetta il compito della trasmissione di consapevolezza. Hegel nel frammento prospetta il pericolo (che per Broch è inevitabile) che dalla sofferenza inquieta delle moltitudini nasca la fuga nel desiderio, oppure nella speranza di poter trasformare il mondo senza tener conto delle sue reali contraddizioni. Su questo frammento (*Der immer sich vergrößende Widerspruch...*) del cosiddetto *Quaderno 13*, databile 1800, ha richiamato l'attenzione facendo partire da esso una suggestiva rilettura della dialettica hegeliana R. Bodei, *Scomposizioni*, Torino 1987.

[24] Sul significato anche latamente politico della metafora cfr. L. Kreutzer, *Erkenntnistheorie und Prophetie: H. Broch's Romantrilogie* Die Schlafwandler, Tübingen 1966 specie p. 199 ss.; H. D. Osterle, Die Schlafwandler. *Kritik der zentralen Metapher*, in « Dvjs für Lit. Wiss. und Geistesgeschichte », 44-2 (1970) pp. 229-268 e ancora il mio *Tempo e storia in H. Broch*, cit. p. 171.

[25] La teoria dell'Io è un punto cardine del pensiero filosofico di Broch; ma non per questo è espressa in modo sempre lineare e coerente: si ha al contrario l'impressione che Broch abbia lottato a lungo tra un'esigenza moralizzante che imponeva un modello di Io kantiano e platonico, come Weininger, in modo monolitico, volto a 'superare', rimuovere o reprimere il momento della terrestrità (cfr. l'interpretazione a mio avviso unilaterale di F. Rella, *Il silenzio e le parole*, Milano 1981, p. 60 ss.) e un riconoscimento progressivo della dicotomicità inevitabilmente conflittuale dell'umano, dicotomicità che va vissuta non risolta poiché « l'immagine della morte si unisce con quella di tutta la vita » (H. Broch, *La morte di Virgilio*, Milano 1962, p. 135). È interamente dedicato alla teoria dell'Io il saggio di Broch, *Osservazioni sulla psicoanalisi in base alla teoria dei valori*, in H. B., *Azione e conoscenza*, cit. pp. 69-91.

lizzazione simbolica, il divenire del mondo, è vissuto come terrestrità, mortalità nell'ambito dello stesso io psichico che in sé lo rinviene. Questo nucleo oscuro incosciente (di cui il soggetto epistemico-coscienza normale non « sa » nulla e che il comportamento di massa mette a nudo) è dunque l'indispensabile polo mitico della eticizzazione: ovviamente nei ciechi comportamenti di massa esso non viene mediato e sublimato culturalmente e provoca quindi reazioni di paura, di coazione a ripetere, che non possono emancipare, ma al contrario imprigionano sempre più [26]. « *I sonnambuli* », infatti investiti in modo patetico, « toccati » dal loro destino storico, rispondono reattivamente, in modo subconscio con la fuga. In questo degradare verso il subconscio sperano di perdere la propria solitudine, pongono in essere comportamenti similari, omologabili in « clichés », comportamenti di massa, di classe, di gruppo.

In queste entità ideali, che mostrano per Broch nella realtà attuale, una natura ideologica e falsa, si coagulano i frammenti delle individualità disperse; la paura, la grande molla della lotta dell'uomo verso la civilizzazione, trova una falsa oasi per allentarsi e riposare. I personaggi brochiani cercano salvezza come Pasenow, ufficiale pomeranico, in un universo culturale tramontato, ormai morto e concluso, protetto dalla collettività formalistica della casta militare, che assume, essa, il peso della scelta morale. Questa è così declinata in un sistema convenzionale e imitativo [27]. Altri

[26] « Oh, egli riconosceva meglio che mai la vanità dei tentativi di evasione della massa bestiale, l'inanità della paura di animale inseguito, i cui assalti ruggenti di speranza e ammutoliti di delusione, dovevano sfociare sempre nella rigida assenza, nel nulla, smarriti nel tempo e incapaci di evadere dal tempo » (H. B., *La morte di Virgilio*, cit. p. 129).

[27] « Il romantico teme la conoscenza »: cfr. sul kitsch, L. Forte, *Romanzo e utopia. H. Broch e la trilogia dei Sonnambuli*, Firenze 1970, pp. 1-44. La chiave di lettura assolutamente conservatrice e convenzionalista della *Romantik* è ribadita da una serie di aggettivazioni « *uniform* » (*Die Schlafwandler*, in H. B., *Gesammelte Werke*, cit. II, p. 19) « *einmal Gewohnte* » (*ivi*, p. 23), « *überlebte Formen* » (*ivi*, p. 54), « *Gewohnheiten* » (*ivi*, p. 23), « *Konservatorismus* » (*ivi*, p. 685); e nei saggi *Bemerkungen zum Problem*

evadono, come il contabile Esch o come la giovane salutista di Berlino, verso un futuro di improbabile felicità originaria e innocente. La loro solitudine estrema si rovescia, come appunto nella storia del contabile piccolo borghese Esch, in un bisogno d'ordine, in cui si mescolano astratte aspirazioni di giustizia sociale e cattiva coscienza di un mediocre affarismo. Ciascuno di essi, chiuso nel proprio ruolo astratto, sofferente di limiti che sente estranei e incomprensibili, cade vittima di una fascinazione, uno stato crepuscolare della coscienza che lo fa regredire ad una falsa innocenza che è in realtà esautoramento e declino di responsabilità. Né sogno né veglia, è inquietudine, angoscia istintiva, situazione di disagio: i sogni ad occhi aperti dei sonnambuli sono la risposta emotiva, non formalizzata all'esperienza di alienazione quando non più è la vecchia comunità e non ancora è giunta la nuova socialità [28]. L'esperienza chiave è dunque proprio, come accennammo, la caduta dello spirito oggettivo hegeliano, la omogeneità tra il tempo individuale e quello sociale, collettivo, la coincidenza o la complementarietà tra logica e temporalità del privato e logica e temporalità del collettivo.

Laddove la partecipazione sociale era potenziamento e crescita, ora la ricerca del gruppo si manifesta come perdita

des Kitsches e *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, in *Gesammelte Werke*, cit. VI, la *Romantik* è definita « *konservative Stabilisierung* » (VI, p. 332), « *Emporhebung des Irdischen ins Ewige* » (*ivi*, p. 305); è un aggrapparsi « *ausschließlich an das Geprägte und Erstarrte* » (*ivi*, p. 340), una falsa « *Absolutheitssicherheit* » (*ivi*, p. 300) nello « *Schoß der Kirche* » (*ivi*).

[28] Lo stato crepuscolare « *Dämmerzustand* » è il « *Traumgrund* », il fondamento sognante dell'uomo, della stessa anima intesa come vivente recettività attiva e come animalità, soffio di vita. Ha quindi, nonostante sia politicamente rischiosa perché irresponsabile, una ricchezza di originarietà, una « *Ahnung der Urheimat* » che si rivela nel momento del passaggio tra due epoche e nella oscurità del vuoto tra due centri luminosi di valore, possiede una istintiva capacità di orientamento per tornare, *heimzukehren* alla perduta origine. Questa inquietudine inconscia è « *Sehnsucht nach Erweckung* », nostalgia del risveglio da un sonno, *sehnsuchtsschwer*, greve di nostalgia e del presentimento dello stato di veglia (*Mass.* p. 249).

e l'uomo entra nel gruppo come in un grande corpo che lo difenda e ne sorregga l'infantile impotenza. Peraltro quando pure l'atteggiamento privato non vigile né progettuale non appare conforme alla massa, come nel caso dell'Andreas fragile protagonista degli *Incolpevoli*, il suo solitario non-fare è eco perfetta dell'attivismo del movimento totalitario che egli non fa che sfuggire: l'impoliticità, intesa come dimensione profondamente non-etica dell'uomo, degrada la diversità a ombra o chiaroscuro delle scelte collettive [29]. Nella metafora dei *Sonnambuli* il sonno è negativo; come in Freud, rappresenta il deposito accumulato del passato, il replicarsi del trauma subìto, che blocca e conserva la alienazione, non basta da sé a superarla né a decodificarla. D'altra parte, nel sonnambulismo esiste anche lo scarto, l'elemento del movimento, forse « la nostalgia dell'ignoto », il camminare inconscio ma irresistibile verso una vita migliore.

L'inconscio infatti è pur sempre il contatto con l'irrazionale, mitico, nucleo di vita che sarà oggetto delle formazioni etiche: in esso affonda ogni progetto di ristrutturazione del mondo e da esso parte [30]. Sicché questo livello mitico agisce anche nella crepuscolarità della coscienza di massa, spinge inconsciamente alla via di uscita dalla claustrofobica solitudine della folla. Broch, lucidamente, non si

[29] Esplicitamente Broch nella postilla agli *Incolpevoli*, Torino 1962, p. 274: « Le figure scelte sono completamente apolitiche: in quanto arrivano ad avere idee politiche, queste ondeggiano nel nebuloso e nel vago. Nessuno di loro è direttamente colpevole della catastrofe hitleriana. Donde il titolo del libro *Gli Incolpevoli*. Tuttavia è appunto lo stato d'animo e di spirito da cui — ed è quanto precisamente accadde — il nazismo ha tratto le sue vere energie. L'indifferenza politica è infatti strettamente imparentata con l'indifferenza etica e per conseguenza in ultima analisi alla perversione etica ». Cfr. A. Tagliafico, *Gli Incolpevoli di H. Broch*, Napoli 1984, con specifica bibliografia.

[30] « La consapevolezza di questo irriducibile residuo irrazionale senza il quale nessun sistema di valori può esistere e in forza del quale il razionale viene difeso da una autonomia veramente rovinosa da una iperrazionalità » H. B., *La disgregazione dei valori*, in *Azione e conoscenza*, cit. pp. 46-47.

illude che questa tensione verso il possibile diventi progetto concreto e storico. Si realizza al contrario la fuga all'indietro, alla *Heimat*, per mancanza di progetti etici consapevoli e storicamente sensati: non rappresentano altro le forme di erotismo, come droga o annebbiamento, come ritorno al privato, come sprofondamento nello spirito di corpo e nella fedeltà acritica alla tradizione. La fuga alla madre, al passato, pur conservando in sé la tensione utopica al cambiamento e la resistenza al disagio, è denotata come pericolosa.

Così Andreas degli *Incolpevoli*, in uno stato di apatia e di fuga dalla conoscenza, tenta il ritorno alla madre, all'interiorità all'ombra del potere, che, apparentemente impolitica, si trasforma in grave responsabilità politica [31]. È molto interessante che l'asocialità e la fuga nel privato-*Heimat* della coscienza crepuscolare nel totalitarismo, siano assimilate alla esplicita raffigurazione dell'uomo/massa rappresentato dal professor Zacharias. Se questi è il grottesco prototipo del conformista e dello zelante che compensa le proprie paure e meschinità nell'aggressività del partito nazionalsocialista di cui si fa forte, la presunta solitaria apoliticità di Andreas, estenuato borghese che si sottrae alla storia, non ne è che l'altra faccia: nella novella *I quattro discorsi del prof. Zaccaria*, i due si ubriacano insieme e insieme si incamminano barcollando, sorreggendo a vicenda la propria paura e la propria angosciosa sensazione di impotenza [32]. La *Heimat*, come poi ha mostrato la *Heimat-Literatur* nazista e la cultura del *Blut und Boden*, è troppo facilmente rinuncia, reazione; il ritorno alle madri sacrali nasce dalla difficoltà ad affrontare il presente per il domani, è fuga romantica, escapismo e non maturazione e crescita.

C'è una valenza politica molto forte; la tensione verso la liberazione degli stati crepuscolari si manifesta come

[31] Andreas nella sua catartica confessione finale: « Io ho creduto di fuggire (nella cura della madre) la mancanza di responsabilità; mentre in realtà era la responsabilità che fuggivo. Ecco la mia colpa ». (*Gli Incolpevoli*, cit. p. 253).

[32] *I quattro discorsi del prof. Zaccaria*, in *Gli Incolpevoli*, cit. p. 153.

pericolosissima disponibilità della massa dei sonnambuli alla protezione di una guida, di un *Erlöser*, che allenti il disagio e ricostruisca la sicurezza infantile della casa materna.

> Nel suo tentativo di sfuggire il panico, l'uomo in stato di pre-panico cerca un capo che sia in grado di procurargli sicurezza e supercompensazione. In un gruppo in stato crepuscolare, il capo o la *élite* assumono in sé tutte le funzioni razionali [33].

L'*Erlöser*, il Messia, il liberatore farà finalmente cessare queste situazioni di solitudine, ansia e angoscia, ridarà un sonno abbandonato e incolpevole all'agitato vagare notturno del quasi-dormiente.

Il mito del Messia, certo importante nella cultura ebraica di Broch e presente in tanti pensatori rivoluzionari del tempo, è però messo in evidenza nella sua enorme carica di rischio: la minorità e l'impotenza della massa è proporzionale all'enfasi dell'autorità del leader. Non può trattarsi dell'individuo cosmico storico hegeliano che assume su di sé il carico di scelte rinnovative che accelerano il processo di emancipazione, perché è pregno dello spirito del suo tempo, vissuto nel modo migliore: non c'è più infatti alcuna razionalità che « astutamente » regga il tempo e che legittimi colui che agisce in armonia con la direzione da essa impressa alla storia.

[33] H. B., *Studio sull'isteria*, cit. p. 305. Sul ruolo che rispetto alla massa sonnambolica, può assumere colui o quei pochi che hanno coscienza, sono numerosi i passi da confrontare: la fine dell'articolo *Geschichtsgesetz und Willensfreiheit* (*Mass.* pp. 299-321) che si sofferma sul ruolo del Profeta, può essere messo in relazione col III cap. della II parte di *Studio sull'isteria di massa*, nell'excursus su Profeti e Apostoli. La descrizione dei *Leader types* si ritrova nell'*Autobiographie* (*Mass.* pp. 102-103). « Poiché le energie autogene, interne della massa si potrebbero considerare come generica tensione al valore, come tali sono diffusive e prive di direzionalità; esse diventano più prive di direzione quando il panico cresce, e occorrerebbe una forza introdotta dall'esterno nella massa, per indirizzare le energie autogene diffuse ad un determinato scopo concreto. Questo dar direzione funziona per ogni singolo componente della massa come presa di coscienza, cioè come una razionalizzazione, seppure il più delle volte con mezzi irrazionali e simbolici; e essa viene sottoposta all'opera di una particolare persona concreta, che possiede rispetto alla massa una capacità di razionalizzazione, e quindi una capacità di formulare scopi per la massa e di concentrarne le diffuse energie istintuali verso un obiettivo » (*Mass.*, p. 101).

Questo Messia delegittimato, atteso senza lucidità, fantasma immaginario nato dall'incapacità a vivere i propri tempi, rischia in realtà d'essere un falso Messia. È più probabilmente la figura biblica dell'Apocalisse, l'Anticristo, la Bestia trionfante che accelererà con la grandezza del suo peccato, la tenebra e la distruzione [34].

Broch sviluppò il tema della terribile presa che la figura del *Führer* ha sulla psicologia crepuscolare della massa, nel romanzo incompleto *Bergroman*, pubblicato postumo con il titolo *Der Versucher*, e ora tradotto come *Il Sortilegio*. Per intendere il peso di questo romanzo difficile,

[34] In teoria sono possibili per Broch sia la figura ebraica del vero religioso (« *Heilsbringer* »), quanto quella del « *demagogo demoniaco* » (cfr. *Mass.* pp. 102-103). L'autentico messia scuote le masse, le conduce alla *Entdeckung der Seele*, allo svelamento dell'anima e alla scoperta del nuovo valore. L'esempio non può essere che il Cristo inconsciamente atteso dalla folla abbrutita della *Morte di Virgilio*. Il vero profeta ha il compito di spingere alla riappropriazione del sé, al risveglio della coscienza dormiente. Ma in realtà Broch ritiene assai più probabile il « demoniaco demagogo (che) precipita la massa — non l'umanità — lungo la strada della perdita del razionale, che significa liberazione dell'istinto nelle forme arcaico-infantili dell'estasi. Anch'egli si rivolge alla paura, soprattutto a quella dell'uomo in stato di panico; anch'egli si adopera per dare forma alla energia della paura, poiché egli sa che l'individuo non è mai incline a cercare in se stesso la fonte dell'angoscia, e piuttosto tende sempre a dislocarla all'esterno e in special modo su persone estranee (streghe, negri, giudei o altri nemici) per poter dare risposta all'inquietudine della paura, egli cerca di vincere questi ostili simbolici generatori della paura e di annientarli fisicamente. È la strada che distrugge la *Kultur*, annienta l'umanità, la strada dell'impoverimento del razionale, che così viene percorsa, la strada dell'estasi istintuale-illusoria, pseudo-estasi del tipo 'io ho il mondo perché mi è soggetto' » (*Mass.* p. 103).

molto esoterico, sulla analisi brochiana della psicologia delle masse nei fenomeni totalitari, occorre tenere presente tutto un filone « notturno » della cultura tedesca e l'attenzione che esso portò alla tradizione mistico-esoterica. L'élite intellettuale si è cioè ritenuta depositaria di un accesso privilegiato alla verità, anche a rischio di esperienze « pericolose » al limite della colpevolezza morale. Il privilegio, la separatezza, che l'esoterismo rivendica nei confronti della massa volgare (che è un elemento inconsciamente presente nello stesso Broch o per esempio nell'autobiografia intellettuale di Canetti) esprime un moto aristocratico e difensivo dell'intellettuale di fronte ai processi di democratizzazione. Nei suoi studi sulla « Germania segreta », Jesi poneva in rilievo il fatto che la pretesa di un accesso privilegiato alla verità, intesa come segreto, enigma, è probabilmente ricerca di un rituale di fondazione della sacralità perduta « ritiratasi da se stessa » (l'espressione è di Heidegger) [35].

Per intendere il senso politico di questo esoterismo e il suo rapporto con la evocazione dell'esperienza mitica, è un importante punto di riferimento la riscoperta di Bachofen, la *Bachofen-Renaissance* che influì profondamente su Broch e su Kerényi, come d'altra parte, attraverso una lettura forzata dei testi dell'antropologo di Basilea, sull'armamentario ideologico del nazismo [36].

Da una parte Bachofen fornisce con *Das Mutterrecht* il disegno di una antropologia metastorica ritmata dal conflitto tra la religione delle madri e l'*Imperium* del padre;

[35] Cfr. il bel saggio di F. Jesi, *Cultura di destra*, Milano 1979, p. 60 e ancora, sul rapporto degli intellettuali tedeschi con il mito, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del 900*, Milano 1967, in cui diverse pagine sono dedicate a Broch (pp. 150-151 e passim). Cfr. anche J. Strelka, *Esoterische Symbolik in der Literatur*, in « Literatur und Kritik », 45/5, 1970.

[36] La connessione tra Broch e la *Bachofen-Renaissance* è stata posta assai giustamente in luce soprattutto da G. Schiavoni, *H. Broch*, Firenze 1976, p. 41 ss. Il richiamo a Bachofen è anche in R. Saviane, *Apocalissi e messianesimo nei romanzi di Hermann Broch*, Padova 1971, p. 99 e pp. 102-115, che dedica ampio spazio al rapporto di Broch con i miti tellurici.

dall'altra, nella teoria del simbolo (come correttamente l'intesero sia Broch che Kerényi) Bachofen definiva, contro un simbolo romantico aperto all'indicibile e rimandante alla trascendenza, un simbolo che « riposa su se stesso ». Coloro che studiano i simboli e il mito in cui i simboli sono depositati, si trovano di fronte ad una realtà *non partecipabile* [37]. Non c'è identificazione possibile con il sacro, con l'« altro » se non attraverso la totale alienazione nell'esperienza della morte. I simboli rinviano al silenzio, ad un sapere custodito dalle madri, ad una verità come segreto che distrugge il soggetto, la sua intenzionalità umana, costringendolo alla dissoluzione.

Il rapporto con il mitico ha inevitabilmente a che fare con gli stati crepuscolari di coscienza. L'individuo, la cui differenziale vigile coscienza diminuisce nella falsa socialità della massa, è facile preda del mitico. Un sistema mitico è, per Broch, un sistema « centripeto che tende a un rigido assolutismo », « ostile a qualsiasi interferenza dei sistemi di valore sia esterni che interni alla loro orbita » e

> quando si trova in stato crepuscolare l'uomo accetta il sistema chiuso come un fatto naturale o piuttosto come un rituale magico cui viene ammesso. Tutti i valori deducibili dal sistema divengono per lui realtà. Vissuta all'interno di una massa questa esperienza costituisce il fenomeno basilare della aberrazione collettiva che è appunto fondata su una ipertrofizzazione dei valori deduttivi [38].

Non a caso la peculiare natura del fenomeno ideologico nazista è individuabile in questa sua natura paradossalmente impolitica, non dialogica e relazionale, di « idee senza parole » (l'espressione è di Spengler) che punta su

[37] Su Bachofen cfr. oltre al famoso saggio di W. Benjamin, *J. J. Bachofen*, in W. B. *Gesammelte Schriften*, II, 1; Frankfurt /M 1977, pp. 239 ss. ancora G. Moretti, *Introduzione a Creuzer Bachofen Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico*, in Baeumler, Creuzer, Bachofen, *Dal simbolo al mito*, I, Milano 1983, pp. 11 ss.

[38] « Mito significa sempre la conquista di una nuova conoscenza del fenomeno morte », H. B., *La morte di Virgilio*, cit. p. 201.

una partecipazione collettiva subrazionale e crepuscolare al rito mitico, che soffochi la dimensione politica dialogica.

Ma proprio la lezione bachofeniana e l'umanesimo di Kerényi chiariscono quanto sia difficile un rapporto corretto con il mito che non consumi l'esperienza esoterica manipolandola e tecnicizzandola [39]. Solo l'analisi di un corretto rapporto col mito può per Broch fare da base al rifiuto della sua manipolazione. Il nazismo infatti cercava la legittimazione sacrale del proprio potere attraverso riti mitici e voleva disporre della potenza del mito sulla soggettività criticamente indebolita per risvegliare un consenso emotivo, una comunità tellurica e ancestrale, cui tutti si sarebbero potuti sentire partecipi.

> In un gruppo sociale gli elementi irrazionali possono essere rappresentati da funzioni o pulsioni primordiali quali le tradizioni, i sentimenti comunitari o la soddisfazione degli istinti primevi. Gli elementi irrazionali possono sia promuovere che impedire la formazione di una comunità; in questo secondo caso il gruppo si trasforma in una vera e propria massa su cui, di conseguenza, i valori razionali non esercitano più alcuna influenza [40].

Questo sentimento di partecipazione fondato sul puro irrazionale è per Bachofen falso; per Broch è puramente *kitsch* e imitativo: rappresenta il vero male morale.

L'uomo ha perduto l'innocenza, l'intellettuale moderno sa che il mito e la sua immensa potenzialità di fondazione e di spinta storica hanno il loro nodo, il loro varco, nella tacita irreversibile esperienza che dà significato alla vita: la morte. Nella *Morte di Virgilio*, dolorosamente Broch tenta di comprendere fino a che punto e a che prezzo sia possibile porsi in contatto con un mito che rigeneri e riaccenda la storia e se quindi la coscienza crepuscolare abbia il dono tra le sue estreme debolezze di poter attingere più prossimamente la fonte inconscia del mito, la morte. Nel romanzo

[39] Cfr. K. Kerényi, *Romandichtung und Mythologie*, Zürich, 1945 specie p. 32 e in generale l'intero carteggio tra Th. Mann e K Kerenyi, finalizzato ad una 'umanizzazione' del mito.

[40] H. Broch, *Studio sull'isteria*, cit. p. 306.

Il Sortilegio, invece, Broch costruisce la metafora della falsa e colpevole tecnicizzazione del mito compiuta dal nazismo e l'impossibilità che da essa nasca una nuova era, come la dittatura ha annunziato [41].

C'è un villaggio tirolese Kuppron; c'è la montagna con il tesoro, simbolo esplicito della verità-sacralità: essa non è violata. La legge del villaggio è retta da madre Gisson che impedisce questa violazione della sacra montagna. Personaggio tirato fuori direttamente dal *Mutterrecht* di Bachofen, è la Grande Madre, simbolo gnostico di generazione, fecondità, flusso vitale (Gisson è anagramma di Gnosis). È certamente simbolo autoriferito, *Darstellung* del mito, ma non invita ad andar oltre di esso, non è penetrabile né utilizzabile nella realtà. È residuo di una antica cultura tellurica che con essa deve spegnersi; niente di più. La civiltà contadina arretrata, *ungleichzeitig*, rispetto al tempo storico della città, rende possibile questa sopravvivenza e quindi la pericolosa avventura che vi è connessa [42].

Arriva Marius, mago ciarlatano « losco », con le caratteristiche destabilizzanti del *Wanderer* romantico; si attribuisce capacità taumaturgiche e ha virtù retoriche persuasive. Promette l'oro contro Madre Gisson, che afferma che chi viola la montagna (cioè il mito) trova solo la morte, non l'oro-potere [43]. (Avverrà proprio così: in un apocalittico ter-

[41] Il romanzo della montagna, tradotto in italiano con il titolo *Il sortilegio* iniziato nel 34-35, fu pubblicato postumo nel 1953: ha tre stesure e diversi titoli da *Der Versucher* (come nel vol. IV dei *Gesammelte Werke* cit., a cura di Stossinger) a *Die Verzauberung* o *Der Wanderer* o *Demeter*. L'edizione critica è a cura di Kress e H. A. Maier, *Bergroman. Die drei Originalfassungen*, IV, Frankfurt/M 1969. Cfr. su di essò P. Lutzeler, *H. Broch's* Die Verzauberung *im Kontext von Faschismuskritik und Exilroman*, in AA.VV., *Broch heute*, a cura di J. Strelka, Bern und München 1973, pp. 51-73.

[42] E. Bloch, *Dialettica e speranza*, Firenze 1967, pp. 3-38; cfr. R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in E. Bloch*, Napoli 1979.

[43] « La morte è nella montagna »: è quanto afferma la credenza popolare a Kuppron (*Der Versucher*, cit. p. 88) e Mutter Gisson ammonisce « in ogni modo voi volete forzare la montagna » (*ivi*, p. 53).

remoto quelli che hanno osato tentare saranno travolti). Marius Ratti, dapprima sbeffeggiato, trasforma, da vero mago, l'iniziale incredulità in dedizione assoluta e seduce totalmente i contadini tirolesi. Accompagnato da un giovane violento che organizza squadracce punitive, esautora madre Gisson per impadronirsi della religione tellurica, dei simboli ctonici, per utilizzarli allo scopo di profanare la montagna e strapparle l'oro [44]. Tutto è propiziato da un folle rito con un sacrificio umano: la vergine Irmgard è uccisa per legittimare con la sacralità del sangue la fondazione di un nuovo ordine. È l'episodio centrale: si tratta di un esempio di quella che Broch chiama, nella *Psicologia delle masse*, giustizia magica:

> non il comune peccatore deve essere sacrificato, ma il più puro, il re stesso si deve offrire spontaneamente in sacrificio, perché il dio offeso si plachi [45].

L'olocausto, compiuto dal messia « marrano », dall'anticristo, ha la funzione di redenzione e di fondazione e la vittima è, secondo la tradizione, agnello innocente. Diventa anche troppo esplicita la metafora sul senso della mitologia e degli oscuri rituali del nazismo: le esibizioni scenografiche di forza e soprattutto il barbaro olocausto degli ebrei si possono interpretare come volontà di « sacrificio umano di fondazione », volto a varcare i limiti del mito e ad accedere al sacro e al potere [46].

---

[44] L'ideologia di Marius Ratti è la ripresa in senso parodistico-parossistico di temi della *Heimatliteratur* (cfr. G. Bevilacqua, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Padova 1965). Frasi quali « il popolo ha sempre ragione » o il presentarsi come « *Volkesstimme* », la ricerca di una « *Gemeinsamkeit* » e di un « *neues Reich* » rimandano direttamente agli slogans propagandistici del programma di partito della NSDAP.

[45] *Mass.*, p. 210.

[46] « La tematica del sacrificio umano di 'fondazione' sembra collegarsi direttamente alla mistica o religione della morte della guardia di ferro: i legionari dovevano morire per fondare ritualmente l'emancipazione della stirpe » (F. Jesi, *Cultura di destra*, cit. p. 41). È propria del nazismo « l'idea di uccidere e di essere uccisi

L'ultima opera originalissima, che va ben oltre il nostro discorso, ma che a tratti vi si riferisce, è *La Morte di Virgilio*.

Ci sono due poli di interesse per il nostro studio, che confluiscono. L'uno è il rapporto artista-masse-potere; l'altro la trasformazione dell'artista nel suo rapporto con il mito, che abbiamo visto è il nucleo della partecipazione delle masse al politico [47]. Scritto in gran parte in un carcere nazista, è una grande opera catartica e autocritica, non tanto verso se stesso, certo meno colpevole di altri, quanto verso l'intellettuale esteta che aveva creduto di poter tenere le mani pulite rispetto al nazismo e di poter differenziarsi dalla massa [48]. Egli si accorge di essere compromesso col potere e di dovere qui riconcepire l'arte in modo nuovo e diverso. Sono le ultime 24 ore di vita di Virgilio. La struttura è sinfonica ed esoterica, in quattro parti: l'acqua, l'arrivo; la discesa nel fuoco attraverso la Brindisi poverissima; la terra, l'attesa nel palazzo imperiale con l'incontro-scontro con l'imperatore cui Virgilio annuncia di voler bruciare l'Eneide e poi l'Etere, il ritorno, la morte.

---

come procedura di accelerazione dell'avvento e della fondazione del nuovo regno, della nuova legge, del nuovo uomo » (*ivi*, p. 60).

[47] La figura di Virgilio appare singolarmente pregna di significati filosofico-politici; innanzitutto è poeta vate ufficiale dell'impero, rappresenta con l'Eneide lo stretto collegamento tra Arte e Potere nel momento culminante di una *Kultur*; d'altra parte è misterioso mago-profeta della nascita del Messia che aprirà un'epoca del tutto nuova e un completo spostamento dei valori. Il suo tempo non è una manifesta età di crisi ma veggenza della crisi e Broch conferisce proprio alla massa la capacità di mostrare al poeta-intellettuale, con lo spettacolo della propria degradazione, la coscienza della sotterranea cancrena che mina l'apparente splendore dell'Impero. Cfr. sul Virgilio in chiave gnostica S. Givone, *Broch interprete di Virgilio*, in S. G., *Ermeneutica e Romanticismo*, Milano 1983, pp. 121-141; e L. Zagari, *H. Broch e l'antimito di Virgilio*, in AA.VV., *La fortuna di Virgilio*, Napoli 1986, pp. 315-390.

[48] Cfr. la lettera ad Egon Vietta: « Dietro Virgilio ovviamente sta la cattiva coscienza e più precisamente la coscienza che ho proiettato in Virgilio come figura storica », 14-11-1947, H. Broch, *Brief an Egon Vietta*, in *Gesammelte Werke*, cit. VIII, p. 487.

Virgilio rappresenta il tipo di poesia che avrebbe voluto essere conoscenza della verità e che, quasi inconsapevolmente, si è prostituita all'immagine mitica pacificante della realtà che il potere ha interesse a diffondere. Ma forse qui l'attività poetica è metafora di ogni attività umana in quanto tesa a « far luce », a razionalizzare i fantasmi della paura, a creare responsabili costruzioni di cultura. Non solo l'attività politica, ogni *poiesis* umana è carica di responsabilità politica nei riguardi del già avvenuto, del potere, del consolidato. La poesia virgiliana, e per essa, tutta l'attività degli intellettuali contemporanei di Broch, ha in realtà dimenticato l'autentico rapporto con la gente; con gli altri che eticamente andavano degradando a massa [49]. E la massa infatti al suo arrivo lo deride, ne irride la bianca lettiga, la separatezza che ha dimenticato la dimensione comune fisica e creaturale, l'ansia angosciosa che preme nelle zone intorpidite della coscienza sonnambolica di tutti

> e qui; tra queste tane di vermi, dinanzi a questa estrema depravazione e a tanto miserabile disfacimento, dinanzi a questo profondo carcere terreno, in questo luogo dove la nascita altro non è che un parto doloroso e perverso e la morte che un perverso crepare [...] qui egli dovette per la prima volta coprirsi il viso, tra le urlanti risa delle donne, dovette farlo per rendersi cieco egli stesso [50].

[49] A Brindisi Virgilio affronta il peso della responsabilità della conoscenza: di fronte alla massa « ricadde sul giaciglio, vinto dal ribrezzo, dalla pietà, dalla responsabilità che voleva assumersi, dalla impotenza, dalla stanchezza; non era odio ciò che sentiva per la massa e nemmeno ripugnanza e disprezzo; né ora né mai egli intendeva separarsi dal popolo né tanto meno innalzarsi al di sopra di esso, ma era accaduto qualcosa di nuovo, qualcosa che egli non aveva mai voluto riconoscere nonostante tutti i suoi contatti con il popolo... lo sorprendeva... la abissale empietà del popolo, la decadenza dell'uomo che si fa plebe di grande città e con ciò il pervertimento dell'uomo in qualcosa che è contrario all'umano, per una metamorfosi dell'essere ridotto ai meri appetiti della superficie... mera esteriorità gravida di male, gravida di morte », H. B., *La Morte di Virgilio*, cit. pp. 54-55.

[50] *Ivi*, p. 74.

Per la prima volta la massa ha un compito dolorosamente positivo: risveglia brutalmente, con la violenza subumana in cui è ridotta, il poeta che voleva illudersi con una immagine ideale di « popolo ».

> Insensata era la gragnuola di vituperi che dall'alto crosciavano su di lui, insensata, insensata, insensata e tuttavia giustificata, e tuttavia ammonimento, e tuttavia verità, e tuttavia delirio che si era fatto verità; ed ogni invettiva strappava un pezzo di superbia dalla sua anima, che restò nuda come i lattanti... nuda per la colpa [51].

La presentazione efficacissima della pressione collettiva di questa umanità subumana perde gradualmente quel carattere aristocratico che scavava un abisso tra il febbricitante delicato bianco poeta e la graveolente ossessiva voce angosciosa di quel grande corpo animalesco. Pressata dalla malattia, che Virgilio condanna a ricordarsi del proprio corpo in disfacimento, evocata dalla folla che è corpo, tutta dentro alla propria esperienza di morte, nascita, paura, lotta, desiderio, affiora la conculcata crepuscolarità della coscienza di Virgilio; il sostrato inconscio viene alla luce [52]. È la morte, la mortalità, l'esperienza dell'ansia, della lotta per sopravvivere, della accettazione della morte, che la massa, grande crepuscolo dell'umanità, possiede e può insegnare al poeta [53]. È per essa, non per lui, possibile anche il mito nuovo della nuova era d'amore che sta per nascere, poiché essa ha pagato tutto intero il prezzo di dolore necessario. Così è necessario che anche Virgilio ritrovi un rap-

[51] *Ivi*, p. 74.

[52] Il tempo della coscienza crepuscolare di massa « *nicht mehr und noch nicht* » si trasforma nella veggenza messianica del non ancora eppure di già « *noch nicht und doch schon* ». Anche la veggenza messianica è *Urwissen* che affonda nell'inconscio, cecità come visione « *Ahnung des unfaßbar Unendlichen* ».

[53] Esplicitamente in una lettera Broch: « La morte in sé (*Tod an sich*) è il grande *pacemaker* di ogni conoscenza metafisica », H. B., *Briefe*, in *Gesammelte Werke*, cit. VIII, p. 185. Cfr. W. Hinderer, *Die Todeserkenntnis in H. Broch's* Tod des Vergil, München 1961.

porto con l'umano, ridotto a massa dal potere augusteo, personalmente soffrendolo, compiendo il rito autentico di purificazione: la discesa nel fuoco, nel terrestre più cupo. Le donne che tra la folla, nei vicoli miserabili di Brindisi lo beffeggiano, rappresentano ancora una volta « le madri »; insultano la sua dipendenza, « l'essere portato », l'infantilismo e l'impotenza che fugge la lucida visione della realtà. Lo invitano così a crescere, ad assumere un rapporto maturo con la realtà, desto e responsabile. Deve cessare di chiedere protezione al mito, al mito manipolato, tecnicizzato, come nel grande poema sulla genesi di Roma, che non può non risultare che un cedimento al potere. Virgilio deve accettare la creaturalità, la non innocenza, non affacciarsi soltanto, come Enea nel regno degli Inferi, ma assumere in sé « veramente » la morte, per poter divenire profeta, escluso ma veggente della nuova era, e per offrire a questa massa perduta la speranza del mito autentico di una nuova Età.

Virgilio vuole distruggere l'Eneide proprio dopo la terribile esperienza della massa. Non più la massa che l'artista disprezza, ma la massa che disprezza e irride l'artista poiché essa conosce la morte vera, la caducità e il nulla che l'artista ha creduto di utilizzare senza contaminarsene, senza semplicemente morire egli stesso. L'esperienza aristocratica del distacco dal volgo si rovescia dinanzi ai nostri occhi nella grande dolorosa esperienza che accomuna tutti, ricostituendo quella somiglianza tra gli uomini che la società disgregata aveva tolto: la morte [54].

Virgilio rivive l'esperienza dei letterati tedeschi che hanno voluto attingere al mito, al cerchio del segreto, al fenomeno originario senza poi tacere per sempre. Avevano

[54] « Un'enorme quantità di minuscole barche, che emergevano qua e là, come spuntate dall'acqua; tutte quante partecipavano al viaggio infinito, e stranamente tutte alla medesima velocità, sia che fossero spinte come le piccole barche, da un solo paio di remi o come la nave di Augusto, da una massa di remi a più piani, esse volavano come se fossero tutte senza peso », H. B., *La morte di Virgilio*, cit. p. 497.

così reso disponibili materiali mitici con cui il potere potesse evocare un'esperienza collettiva originaria orientata alla razza, alla madre. Così Virgilio aveva creduto di poter raccontare le origini mitiche che legittimassero il potere di Augusto. Così aveva collaborato alla manipolazione politica del mito, servendo l'*Imperium*: nell'Eneide egli non ha vissuto la morte, l'ha utilizzata per la fondazione sacrale del potere [55]. Di fronte a questa colpa Virgilio si orienta al sacrificio totale di sé, perfino della propria volontà di distruggere l'Eneide. In questa abdicazione egli assume la responsabilità sacrificale del proprio ruolo storico e ottiene, sul limitare della morte fisica e della perdita del proprio io, la vera veggenza e la profezia. Come già in Kierkegaard, solo la tragica maieutica della morte apre alla veggenza e alla profezia, al futuro di speranza da additare alla gente abbrutita che come sonnambula vaga in una buia notte di trapasso tra un'era e un'altra [56].

Contro la manipolazione nazista del mito, che avvolge sempre più la coscienza ottenebrata per soggiogarla, il mito è qualcosa che l'artista/uomo conosce solo in negativo, è la morte e l'accettazione della natura mortale dell'uomo, che richiama gli uomini tutti alla comune dimensione egualitaria di caducità, creaturalità dalla cui *pietas* solo può nascere un'eticità rinnovata. « La questione — dice Broch —

[55] « Dimenticata la creaturalità di tutte le creature, il loro sonno e il loro pasto [...] dimenticato l'uomo, oh l'uomo [...] nulla di tutto ciò nel suo poema, ma solo una discreta copia di quello omerico, un vuoto nulla, riempito di dei e di eroi... senza verità il poema, irreale il suo eroe, irreale in quei versi il discendente di Enea, un poema senza la profondità della conoscenza che non aveva fissato nulla e anzi era inetto a tale compito » (*ivi*, p. 372) « [...] bisognava compiere il sacrificio, ora bisognava che lui stesso, insieme al suo poema raggiungesse il nulla, affinché sorgesse la realtà della morte infrangendo il vuoto simbolo » (*ivi*, p. 376).

[56] « [...] dalla più bassa menzogna deve sorgere, radiosa la nuova verità, dal più folle imperversare della morte nascerà il riscatto, il superamento della morte », (*ivi*, p. 387).

non è di maturare il mondo al mito: questa semmai è l'etica nazista; ma liberare l'arte dalla funzione decorativa a vantaggio dell'impegno etico » [57].

[57] H. Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*, in H. B., *Poesia e conoscenza*, cit. p. 88.

'L'ESTETICA DELLA RESISTENZA' DI PETER WEISS

di
GIUSEPPE DOLEI
Catania

Che l'ultima opera di Peter Weiss — una trilogia le cui parti sono state pubblicate rispettivamente nel 1975, nel 1978 e nel 1981 [1] — sia stata accolta dalla critica con giudizi contrastanti e perfino radicalmente contrapposti non fa meraviglia. L'impianto fortemente ideologico del romanzo ne fa un prodotto anomalo nel panorama della letteratura tedesca degli anni settanta, polemicamente orientata verso il recupero della dimensione soggettiva. Nel clima della « Nuova soggettività », poi, un'opera come l'*Estetica della resistenza* non poteva essere recepita se non come un corpo estraneo, tanto pretensioso quanto incomprensibile.

E già sotto il profilo della struttura o della tecnica letteraria, buona parte della critica resta disorientata da uno stile che sembra inseguire il linguaggio prosaico delle risoluzioni di partito. Nulla di più facile allora che rilevare la povertà linguistica del romanzo o il profilo sbiadito oei suoi personaggi. Il giudizio sbrigativamente negativo della critica conservatrice risulta insomma scontato, si può dire anzi che il romanzo di Peter Weiss se lo sia ampiamente meritato [2].

[1] P. Weiss, *Die Aesthetik des Widerstands*, Frankfurt am Main 1975 (I° vol.); 1978 (II° vol.); 1981 (III° vol.): nel testo citata con la semplice indicazione del volume e della pagina.

[2] Cfr. H. Claas/K.-H. Goetze, *Aesthetik und Politik bei Hans Magnus Enzensberger und Peter Weiss*, in « Das Argument », 21 (1979), pp. 369-81, qui pp. 375-6.

Ma l'opera — ed è questo il punto di maggiore attenzione — resta ardua da giudicare anche per la critica ideologicamente vicina alla sua tematica, costituisce una vera provocazione persino per i suoi non numerosissimi estimatori [3]. Tale imbarazzo, a nostro parere, non è né casuale né contingente, ma deriva dalla natura stessa, composita ed originale, del romanzo.

Già relativamente al profilo biografico del protagonista, Weiss non esita a scompigliare le regole della tradizione letteraria. Le testimonianze di scrittori provenienti dalla classe operaia (si pensi a *Klassenliebe* di Karin Struck) ci hanno reso familiare l'itinerario dell'operaio che deve sottoporsi a duro lavoro per compensare l'originaria inferiorità culturale e conquistarsi un posto nel campo delle lettere, secolare riserva della borghesia. Nell'*Estetica della resistenza*, che egli definì in un primo momento come una « autobiografia ideale » (*Wunschautobiographie* [4]), Weiss invece trasforma se stesso ossia l'io narrante in un giovane operaio tedesco [5]. Non solo, ma l'assunto centrale del romanzo insiste sulla necessità di appartenere alla classe operaia per chi voglia scoprire e capire il vero senso degli eventi storici, come pure per chi voglia scoprire e capire il vero senso dei capolavori artistici, dalla cultura borghese esaltati ma in forma mistificante. D'altronde lo scrittore, lungi dall'edulcorare i contrasti interni al movimento operaio, li rappresenta fin dall'inizio nella loro opposizione radicale, insistendo su momenti storici cruciali, quando all'iniziativa delle forze legate al potere o interessate alla repressione corrisponde spesso nella base operaia un dilemma angoscioso: ubbidire con scarso convincimento, se non contro coscienza, alle direttive del partito o chiudersi in una sterile protesta individuale.

[3] Si legga, ad esempio, la chiusa della breve *laudatio* dello scrittore, pronunciata da H. Mayer, *Rede auf Peter Weiss*, in *Peter Weiss* (« Text und Kritik », Nr. 37), München 1982, pp. 11-15.

[4] Cfr. R. Michaelis, *Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman*, in « Die Zeit » del 10.10.1975.

[5] In termini ridotti, questa inversione del processo sociale viene mantenuta anche nella famiglia del romanzo: il padre dell'io narrante è un capocantiere, ma già arrivato al diploma di ingegnere.

La scelta di principio in favore del collettivo, come quella storica in favore del partito comunista, non diventano mai per l'io narrante un atteggiamento apodittico. Basta constatare con quale apertura le ragioni del partito socialdemocratico siano affidate proprio al padre del protagonista e quanto penetranti risultino le riserve da quest'ultimo mosse al partito comunista:

> Il partito erano per lui i compagni di lavoro ed egli non abbandonava la speranza che essi avrebbero finito per dare al partito il suo vero volto. Al partito comunista egli non aderì perché non era capace di accettare il suo centralismo. Nell'imperativo degli organi direttivi e nell'ubbidienza delle strutture loro sottoposte egli vedeva un principio che non si accordava col suo concetto di democrazia. Inoltre respingeva la pretesa di un credo assoluto, giacché questo, com'egli diceva, ha un carattere religioso e gli ricordava l'atteggiamento di chi si piega dinanzi all'autorità (I, p. 32).

Tale posizione non è puro enunciato di principio, ma viene inverata nella crisi terribile del primo dopoguerra, quando il padre del protagonista assiste alle conseguenze morali e psicologiche della disfatta tedesca, alla riorganizzazione minacciosa di gruppi militaristi, alla incapacità del movimento operaio di costituirsi in forza unitaria, data la diffidenza dei dirigenti socialdemocratici a seguire l'iniziativa del partito comunista e l'avversione dell'ala radicale comunista a stringere alleanza con una socialdemocrazia screditata dal marchio dell'opportunismo.

La rievocazione dell'esperienza dei consigli degli operai in Germania, vissuta in prima persona dal padre del protagonista a Brema dal 10 gennaio al 4 febbraio 1919, non è omaggio filiale alla storia della generazione precedente né un espediente per dilatare i confini cronologici del romanzo, che vanno propriamente dalla guerra civile spagnola alla capitolazione del III° *Reich* (1937-1945). Si tratta piuttosto di un preludio necessario alla storia narrata, un antefatto che, implicando nodi fondamentali come la mancata unità d'a-

zione della sinistra, il ruolo infausto del nazionalismo [6], « la dualità dei poteri — il governo Ebert, da un lato, i consigli degli operai e dei soldati, dall'altro — » [7], si pone in funzione maieutica rispetto alla successiva storia della resistenza europea, costituendo un tragico *Leitmotiv* per la sconfitta delle brigate internazionali in Spagna, come pure per le umilianti esperienze che l'esilio avrebbe riservato agli oppositori del fascismo.

La storia narrata da Weiss è indubbiamente una storia di lotte di classe, ma sarebbe ingiusto e fuorviante parlare, come ha fatto qualche critico malevolo [8], di estetica dell'allineamento e della fedeltà al partito comunista. Tutti gli episodi inseriti nel vasto affresco sono riportati con uno scrupolo documentario che non conosce differenza tra storia pubblica e storia privata: le contraddizioni fra teoria e prassi politica, il contrasto tra socialdemocrazia e comunismo, il dilemma riformismo o rivoluzione sono illustrati con lo stesso metodo discorsivo che accompagna le vicende dei protagonisti, siano essi personaggi celebri come Brecht e Wehner o semplici militanti come Coppi e Heilmann. Le debolezze o gli errori veri e propri del partito non fanno dunque eccezione alla regola fondamentale di questo « romanzo del pensiero discorsivo » [9], come è stata giustamente definita l'*Estetica della resistenza*. Sia qui sufficiente richiamare all'attenzione l'impietosa rievocazione dei pro-

[6] « Nei giornali e nelle riviste », racconta il padre del protagonista riferendosi ai giorni della repressione della *Bremer Räterepublik*, « si potevano vedere sempre e solo le truppe, che compensavano la sconfitta in guerra con la vittoria sul proprio popolo » (I, p. 104).

[7] R. Rizzo, *Peter Weiss. La prospettiva escatologica della «Aesthetik des Widerstands»*, Abano Terme 1983, p. 38. A questo saggio, fortemente impegnato e documentato, si devono alcuni spunti felici nella traduzione del testo weissiano, ai quali non ho saputo rinunciare riportando i brani I, p. 300 e I, pp. 176-7.

[8] G. Ueding, *Der verschollene Peter Weiss*, nella « Frankfurter Allgemeine » del 9.12.1978.

[9] A. Andersch, *Wie man widersteht*, nella « Frankfurter Rundschau » del 20.9.1975.

cessi e delle epurazioni staliniani, da Weiss non solo ripudiati attraverso il giudizio corrosivo di dissidenti comunisti quali Münzer e la Marcauer (I, pp. 227 e 293), ma tragicamente collegati col crollo della Repubblica spagnola e con l'invasione nazista dell'Austria:

> Mentre Bucharin, da Lenin chiamato il prediletto del partito, con una piccola matita copiativa prendeva ancora febbrilmente appunti per il discorso in sua difesa, cadevano Quinto e Montalban; le brigate italiane della Freccia nera, le unità della Legione straniera e le truppe maure sfondavano il fronte repubblicano, e la stampa internazionale, di fronte alla consistenza del potenziale bellico tedesco, cominciò a parlare dell'ormai imminente fine della guerra civile spagnola. Le ultime parole di Bucharin, alle sei di sera del 12 marzo, si spensero nel frastuono dei carri armati e nel tramestio dei sessantacinquemila soldati che invadevano l'Austria (I, p. 300).

Analoghe considerazioni vanno fatte per la registrazione di un altro momento dolente nella storia del partito comunista: il patto di non-aggressione Molotov-Ribbentrop. L'enorme sgomento e disorientamento che suscitò allora la stipula di un patto difensivo tra la nazione-guida del movimento operaio internazionale e il regime nazista, quintessenza della repressione anti-operaia, sono rappresentati da Weiss in forma tanto più incisiva in quanto quello sgomento e quel disorientamento non sono limitati alla reazione di singoli militanti, ma diventano il tema di una discussione corale tra gli esuli. Gli argomenti della più raffinata dialettica non bastano a convincere della giustezza del patto gli operai del gruppo clandestino svedese, che reagiscono lanciando insulti (« nazicomunista ») e sassi al funzionario del partito, senza riguardo per il suo gentile sesso (si tratta della figura, peraltro eroica, di Lotte Bischoff). La stessa pochezza di argomenti, la stessa miseria delle giustificazioni affiorano nella discussione tenuta sull'argomento nell'abitazione di Brecht. Ad onta della vernice intellettualistica, la difesa della linea del partito resta una difesa d'ufficio, affidata ai soliti portavoce di Mosca, mentre le teste pensanti, primo fra tutti lo stesso Brecht, trovano solo conferma al loro scetticismo.

Weiss non ci risparmia neppure il successivo sofisma del partito comunista, grazie al quale i suoi dirigenti cercheranno di giustificare la trasformazione dell'intesa russo-tedesca da patto di non-aggressione in patto di amicizia: si trattava di cogliere le possibilità rivoluzionarie insite in un accordo tra il popolo russo e quello tedesco, che avrebbe costituito « la base per una successiva convergenza ideologica » (II, p. 206). Ecco dunque la beffa, come spiegazione ufficiale della spartizione della Polonia, operata dal regime sovietico di concerto con quello nazista. Penetrante più del solito il commento dell'io narrante, riassuntivo di uno stato d'animo generale:

> Noi avvertivamo di essere alla mercé di una politica sulla quale non potevamo esercitare alcun influsso e che travolgeva ogni considerazione individuale. Motivo di incubo era il fatto che una struttura che sembrava irreale sollevasse la pretesa di rappresentare l'unica realtà valida (II, p. 167).

Lo stesso concetto di classe viene sottoposto nel corso del romanzo alle leggi del « pensiero discorsivo » e finisce per acquistare un'accezione sempre meno dottrinaria rispetto all'assunto originario. In un'intervista successiva alla conclusione dell'opera è lo stesso scrittore a compendiare con la consueta onestà i termini dell'evoluzione del concetto di classe, al quale era approdato nella sua esperienza di esule antifascista:

> « Nel romanzo mi annovero anch'io tra gli uomini che allora lottarono contro il fascismo e che provenivano in parte dalla classe proletaria, in parte dalla classe borghese, in sostanza da tutte le classi sociali. C'era sì una situazione di classe, ma con una lotta di classe fra oppressi ed oppressori. Per me e per molti altri emigranti l'esperienza dell'esilio consistette nell'essere violentemente avulsi da una determinata classe originaria, nel mio caso quella borghese, senza potere più appartenere a nessun raggruppamento sociale. Eravamo individui reietti e sbandati, sicché era del tutto indifferente di dove provenissimo. Vivevamo in forme sempre più assimilate al proletariato, lavoravamo in tutti i settori, scadendo in parte fino agli strati più bassi del *Lumpenproletariat*. Un esule è un esule. [...] Il concetto che oggi è nuovamente così esaltato, quello di « classe dei lavoratori », allora non c'era più » [10].

[10] *Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner*, in AA.VV., *« Aesthetik des Widerstands » lesen*, Berlin 1981, pp. 150-73, qui pp. 152-3.

Non è difficile risalire da questa confessione alle coordinate ideali che sorreggono l'impianto della trilogia. Il protagonista, deliberatamente collocato nella classe operaia perché sia attore, oltre che testimone, della sua storia, finisce per diventare la voce collettiva dell'esperienza della guerra civile spagnola come della dittatura nazista, dell'esilio come della lotta nella clandestinità; finisce per diventare insomma punto focale della storia degli oppressi, nel senso indicato dall'intervista.

Sotto questo riguardo, se si vuole fare riferimento al *Bildungsroman*, bisognerebbe piuttosto definire l'*Estetica della resistenza* come un modello alternativo di *Bildungsroman*, dato che il protagonista non ha tratti individuali né una dimensione soggettiva. La sua funzione è realizzata interamente dalla sua presenza nella vita politica. L'intento polemico nei confronti del tradizionale *Bildungsroman* è comunque esplicitato dallo scrittore in termini assai perspicui:

> Giacché dal *Wilhelm Meister* fino ai *Buddenbrooks* il mondo che dava il tono alla letteratura è stato visto con gli occhi di chi lo possedeva, è stato possibile concepire la famiglia e la casa con tale amore dei particolari, e la personalità individuale in tutta la ricchezza delle sue fasi di sviluppo. È stata la proprietà a dare l'impronta all'atteggiamento nei confronti delle cose, mentre per noi, mai proprietari di un'abitazione e residenti dove il caso ci portava, era importante solo ciò che ci mancava, erano importanti la povertà e l'indigenza (I, p. 134).

Contro la tradizione di una letteratura informata al benessere e alla sicurezza, il protagonista ravvisa dunque il proprio compito (o *Bildung* alternativa) nel farsi portavoce della moltitudine degli oppressi, che non solo sopportano il peso della povertà, ma « non hanno nemmeno la pretesa di parlare di tutto ciò che riguarda il loro stato, in quanto non lo ritengono degno di comunicazione » (I, p. 270).

* * *

Parallelamente al processo di ampliamento del concetto di classe si sviluppa nel romanzo una concezione sempre più

aperta dell'arte e delle sue ragioni. Si potrebbe anzi affermare che, data la stretta connessione che secondo Weiss intercorre tra l'arte e la storia dell'uomo, l'arte eserciti necessariamente una funzione ermeneutica rispetto agli eventi umani. « L'arte », annota Peter Weiss nei suoi *Notizbücher*, « non sta al di sopra delle classi, non ha di per sé un valore superiore, ma le è congenita una forza che è sulla strada della liberazione dal dominio di classe. Essa rappresenta la soglia, a partire dalla quale la coscienza modifica l'essere sociale » [11].

È questa l'intuizione originaria che sta alla base dei lunghi *excursus* dedicati nel romanzo ad una vera e propria esplorazione di opere d'arte che, grazie alla ricchezza e alla complessità dei loro contenuti, permettono di individuare nella storia dell'arte uno strumento di prim'ordine per « la ricostruzione delle rimozioni e delle lacerazioni proprie della cultura egemone (Gramsci) del passato e del presente » [12]. Tale funzione dell'arte vale ovviamente *erga omnes* e Weiss si premura di regolare prioritariamente i conti in casa marxista, facendo solennemente proclamare a Heilmann (uno dei compagni del protagonista) che chiunque si attenti a censurare l'opera di Mnemosine, madre delle arti, « colpisce e condanna nientemeno che la nostra facoltà di giudizio » e « chi vuole limitare la libertà di espressione per preoccupazioni di ordine politico, non sa nulla sulla natura dell'arte » (I, p. 77). Dalle enunciazioni di principio si passa alla esemplificazione storica: a Marx, Engels ed anche a Lenin viene riconosciuta la consapevolezza teorica dell'importanza del problema dell'arte, ma negata la capacità di apprezzare in concreto non solo i prodotti della turbolenta arte moderna, bensì anche l'opera di spiriti inquieti della tradizione letteraria, si chiamino essi Hölderin

[11] P. Weiss, *Notizbücher 1971-1980*, Frankfurt am Main 1981, vol. I°, p. 421.

[12] A. Soellner, *Kritik totalitärer Herrschaft. Rationalität und Irrationalität in Peter Weiss' « Aesthetik des Widerstands »*, in *« Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht »*, a cura di Christa Bürger, Frankfurt am Main 1986, pp. 179-198, qui p. 182.

o Büchner, Rimbaud o Baudelaire. I rivoluzionari padri del socialismo, in fatto di arte sono definiti « tradizionalisti » (I, p. 77), in quanto doppiamente limitati dall'assimilazione di un'estetica borghese e dal desiderio di trovare rispecchiati nell'arte quella chiarezza e quell'ordine che avevano voluto a fondamento del loro programma politico. La conclusione dei tre giovani marxisti (Heilmann, Coppi e l'io narrante) propugna dunque un'arte tanto più libera da limiti ideologici, in quanto per sua natura aperta alle novità e ai mutamenti della storia:

> Oltre ad un preciso carattere di classe l'arte possedeva dunque una proprietà che la rendeva superiore ai processi sociali, economici e politici che determinavano la nostra vita; essa si trovava spesso sulla soglia dalla quale erano partiti i mutamenti dell'esistenza sociale ed era proprio questa caratteristica che disorientava gli ideologi (I, p. 78).

La peculiarità dell'arte, di potere nel contempo essere al servizio delle classi dominanti e tradire ciononostante i meccanismi della repressione sociale, è inverata emblematicamente nell'esame dell'altare di Pergamo, con cui si apre il romanzo. Il fitto colloquio che il protagonista, in procinto di partire per la Spagna quale volontario delle Brigate internazionali, intrattiene con i sopracitati compagni Coppi e Heilmann costituisce un modello alternativo di ricezione dell'opera d'arte. Certo, come ogni turista istruito, anche i tre giovani antifascisti, e Heilmann in particolare, sono esattamente informati sui dati relativi al monumento: un'ara grandiosa, edificata dal 180 al 160 a.Cr. in gloria di Eumene II°, vittorioso sui Galati. Ma l'attenzione dei tre osservatori non si ferma alla contemplazione del bello eterno ed assoluto, che il tempio pure suggerisce. Esaminando le sculture del fregio che raffigurano la Gigantomachia, si scopre alla loro intelligenza l'obiettivo politico implicito nella scelta del tema. La lotta fra gli dèi dell'Olimpo e i Giganti doveva servire in primo luogo a trasferire in una sfera sovrumana, inaccessibile al popolo, i conflitti politici risolti dalla vittoria sui Galati. Il potere oligarchico degli Attalidi, signori di Pergamo, doveva apparire inalterabile per volontà divina. E

se il popolo avesse voluto nutrire propositi di ribellione, l'altare rappresentava il monito più eloquente contro la presunzione di esseri inferiori (i giganti), che avevano voluto sfidare il potere degli dèi e si erano con ciò procurati solo la loro rovina.

E tuttavia, questo disegno degli aristocratici non può realizzarsi senza smagliature. L'arte è un prodotto dell'umanità intera; nel caso di opere come l'altare di Pergamo, inoltre, agli artisti veri e propri tramandati dalla tradizione (nella fattispecie Menecrate, Oreste) bisogna aggiungere una miriade di lavoratori specializzati nel taglio e nella squadratura della pietra, nel disegno, etc. Risulta così inevitabile che, nei particolari, la realtà degli oppressi venga inaspettatamente alla luce, e in una luce diversa da quella nella quale avrebbero voluto confinarla i potenti:

> Il fatto che la rappresentazione del volo degli dèi e della sconfitta di un pericolo imminente non esprimesse la lotta del bene contro il male, ma la lotta tra le classi sociali non era solo una scoperta del nostro esame odierno, ma forse era stato già riconosciuto dallo sguardo furtivo di qualche schiavo di allora (I, p. 13).

Più chiaramente la realtà degli oppressi e degli emarginati emerge in alcuni esemplari dell'arte realistica europea. Commentando con la consueta passione i quadri più celebri di Brueghel, da *La caduta di Icaro* a *La strage degli innocenti* e al *Combattimento fra carnevale e quaresima*, Peter Weiss, che ha una lunga familiarità con la pittura, ribadisce la necessità di riguadagnare attraverso un attento esame analitico i segni del processo costruttivo di un quadro, le tappe del suo farsi materiale. In Brueghel la vita del popolo minuto è rappresentata con enorme ricchezza di particolari realistici, senza che per questo si possa parlare di una riproduzione oggettiva. La tremenda deformazione dei volti, il sinistro stravolgimento delle scene derivano dall'esperienza di una realtà talmente miserabile da escludere l'espressione di sentimenti diversi dalla generale ottusità, provocata dall'indigenza. Qui la funzione dell'arte, come forma di conoscenza della realtà degli oppressi, è direttamente evidente.

Ma ci sono opere d'arte, nelle quali quella funzione può essere riconosciuta solo dopo il superamento degli ostacoli che il tempo trascorso dalla loro composizione o le particolari circostanze della loro concezione frappongono tra noi e le medesime. È il caso della *Divina Commedia*, nella quale i tre compagni, malgrado la difficile impalcatura allegorica, finiscono per riconoscere l'importante radiografia di un'epoca storica, tanto più solenne in quanto proiettata dal poeta nell'al di là e sottoposta a un giudizio inappellabile anche per i potenti:

> Qui erano raffigurati per nome e con i loro tratti individuali tutti i grandi dell'epoca, fino ai papi e agli imperatori, e tutte le loro passioni erano diventate un ammasso di fuoco o di ghiaccio, nel quale essi si consumavano per l'eternità (I, p. 83).

Affascinante riesce a Weiss la *Divina Commedia* anche come esempio del superamento della morte mediante l'attraversamento del suo regno. Il confronto con la triste riviera d'Acheronte garantisce in effetti a Dante la continuità col mondo dei vivi, interrotta dall'esilio e dalle delusioni politiche.

Ancora più significativa la difesa dell'arte di Kafka, la definizione del *Castello* quale *Proletarierroman* (I, p. 179). Weiss non manca di accennare in proposito al dibattito sul realismo aperto da Lukács, che aveva condannato Kafka come autore decadente. Ma il procedimento col quale lo scrittore di Praga viene avocato al mondo proletario non si serve solo di argomenti teorici. Si tratta piuttosto, anche in questo caso, di ripercorrere artigianalmente l'itinerario della scrittura kafkiana e portarne alla luce le caratteristiche rivoluzionarie. Si scopre così progressivamente l'insospettata analogia tra le condizioni di vita rappresentate nel *Castello* e quelle della classe operaia in regime di capitalismo politicamente protetto. L'assurda inaccessibilità del castello viene a trovare rispondenza nella immutabilità della vita di fabbrica; l'assurda rassegnazione dell'agrimensore che si limita a richiedere il riconoscimento del suo lavoro subalterno richiama alla mente dell'io narrante la passività con cui gli

operai accettano senza protesta un lavoro duro e mal retribuito:

> Il libro di Kafka ci inquietava e angustiava come lettori, perché vi vedevamo riflessa la totalità dei nostri problemi. Certo, noi potevamo richiamarci alla nostra cautela politica, parlare di prospettive che ci avrebbero liberato dalla nostra schiavitù, e tuttavia avvertivamo la stessa angustia in cui si trovava l'agrimensore. Potevamo rimproverare all'autore del libro di non averci rivelato più chiaramente chi abitava nel castello e ivi curava la sua propria perfezione, potevamo criticarlo perché aveva avvolto in oscurità mistica e quasi religiosa i nostri signori, perché non metteva a nudo l'interno del castello né ci mostrava i preparativi per la sua distruzione, ma tali obiezioni (...) non avevano alcuna importanza, giacché il principio da lui descritto era abbastanza evidente e proprio grazie alla consequenzialità della rappresentazione provocava una partecipazione interiore ancora più forte (I, pp. 176-7).

La conclusione che il protagonista trae da questo serrato confronto col romanzo di Kafka potrebbe riferirsi a molte altre opere d'arte: « Il contenuto di questo romanzo non mi toglieva la speranza, ma umiliava la mia dignità » (I, p. 177).

Il confronto con l'opera d'arte si approfondisce del resto lungo tutto il corso della trilogia e sinteticamente si potrebbe dire del protagonista che egli passa « dal riconoscimento del carattere 'classista' dell'arte fino all'appropriazione dei suoi prodotti più difficili ed esteticamente estraniati, e dunque da Pergamo ai surrealisti, a Picasso e all'avanguardia sovietica dei primi anni venti » [13].

Ma in verità all'arte il pittore e scrittore apolide Peter Weiss assegna una funzione squisitamente soteriologica nei momenti di crisi, ricorrenti nella vita dell'uomo come nel corso della storia. Tale ruolo dell'arte il protagonista difende, ad esempio, nel colloquio drammatico ed appassionante con Rosalinde Ossietzky, la figlia del celebre pacifista che sperimenta dopo la morte del padre un esilio privo di calore e di riconoscenza umana: « Essere emigrante ed es-

[13] J. Vogt, *Wie könnte dies alles geschildert werden?*, in *Peter Weiss* (« Text und Kritik », Nr. 37), *cit.*, pp. 68-94, qui p. 81.

sere una donna significa una doppia menomazione. Un esule non è un uomo, ma solo un'ombra che vuole rappresentare un uomo. Una donna è qualcosa a cui non è lecito di avanzare pretese » (II, p. 138). Il suo pessimismo integrale si estende dalla politica al campo dell'arte, anch'essa incapace di sostenere l'esistenza di un dissidente, come dimostra l'esempio per lei illuminante del suicida Ernst Toller; laddove il protagonista, esordiente in letteratura, disperatamente cerca di difendere la causa dell'arte dalla minaccia dell'annientamento apportata dalla situazione politica: « Il riconoscimento di limitazioni nel campo politico, replicai, non escludeva l'esigenza di perfezione nel lavoro artistico » (II, p. 173).

Il tema viene significativamente approfondito nel lungo dialogo tra il narratore e la scrittrice svedese Karin Boye. Lo stile letterario dev'essere teso, secondo quest'ultima, a contenere ed esprimere gli smisurati spazi dell'interiorità, essendo fine precipuo della letteratura l'esplorazione dell'io. La scrittrice propugna una forma d'arte coraggiosa fino al nichilismo, capace di racchiudere in sé la follia della storia e di farsi muta veggenza, stato in cui è precipitata la madre del narratore, a cui la Boye si sente legata da un rapporto di profonda identificazione. Non crediamo che nel suicidio di Karin Boye lo scrittore abbia voluto indicare il fallimento di un modello letterario. A prescindere dalla sorte personale della scrittrice svedese, egli ha voluto piuttosto contrapporre tra di loro la concezione di un artista che si ritrae inorridito davanti alla brutalità e all'insensatezza della storia, e quella di un artista che programmaticamente riferisce la sua scrittura alla esplorazione della realtà e alla conquista di una situazione storica nuova. Da una parte l'arte come « mezzo di rivelazione », dotato di essenza « innica » (III, p. 30); dall'altra l'arte come « trattato piuttosto che come flusso di libere invenzioni » (III, p. 29), « mezzo artigianale, che si può adoperare con discernimento » (III, p. 30).

Ma non bisogna passare sotto silenzio che, al di là di questa appariscente contrapposizione, si scopre un terreno minacciosamente comune alle due diverse concezioni esteti-

che. È l'arte visionaria di Karin Boye, frutto di individualità isolata e di una psiche fortemente turbata, a dare prova di lucida consequenzialità, fino a nominare quelle paure che l'artista impegnato condivide ma non vuole ammettere: in primo luogo « l'impotenza degli uomini ad arginare lo sviluppo dello Stato in strumento di morte » (III, p. 38). Nell'universo presagito dalla scrittrice nel romanzo *Kallocain* (1941) due superpotenze, ideologicamente indifferenziate, finiscono per contendersi il primato solo sul piano del potenziale militare; e quindi « il partito, da organizzazione politica e ideologica che era, concepita come strumento di perfezionamento degli uomini, diventa tutt'uno con lo stato e si trasforma nella quintessenza del definitivo, dell'immutabile e del petrefatto, in un principio che è opposto a quello dell'arte » (III, p. 41). In tale quasi profetico contesto il contrasto fra chi è convinto che « tra l'arte e la politica ci sia un abisso incolmabile e chi ritiene invece che l'una sia inseparabile dall'altra » (III, p. 46) viene a cadere, giacché tanto l'arte quanto la politica sono ora soffocate e sostituite dalla idolatria del potere, e cioè dall'obbedienza ad un impulso inconscio alla sopraffazione, che è insito nell'uomo e può neutralizzare anche l'ideologia storicamente più avanzata.

In tale guisa l'esempio della Boye può essere letto come un monito per i seguaci di un razionalismo assoluto, i quali « agiscono sempre secondo considerazioni di carattere pratico e non vogliono saperne degli abissi dell'emotività umana » (III, p. 38); un monito per i sostenitori della religione della politica, che « trasferiscono l'etica sul piano dei rapporti esteriori e danno al loro agire un'apparenza di responsabilità, ma quando si arriva allo scoppio di una crisi violenta scaricano la colpa uno sull'altro » (III, p. 39).

* * *

L'incontro con Brecht, nell'esilio svedese, coincide con una svolta fondamentale nella vita del protagonista. È il momento in cui egli matura la decisione di affidare alla

letteratura la difesa della causa proletaria, intravedendo nella scrittura lo strumento idoneo a salvare dall'oblio o dalla confusione un prezioso patrimonio di esperienza storica. Eppure lo scrittore e drammaturgo di Augsburg non è presentato come persona umanamente simpatica. Sempre assorto nei suoi pensieri e nelle sue preoccupazioni, egli è scarsamente sensibile alle esigenze altrui e incapace di pensare ai compagni di esilio, quando si avvicina il pericolo di essere braccati dalla polizia ed estradati alle autorità naziste. Ma Brecht è certamente un maestro per la sua concezione dell'arte come frutto di un impegno collettivo: « Il fatto che Brecht si ritraesse in una cortina protettiva fatta di freddezza era indifferente, contavano solo le opere che, fino alla poesia più minuta, parlavano tutte della partecipazione ad eventi che riguardavano la mia esistenza » (II, p. 168). Intorno alla figura di Brecht la letteratura nasce come esperienza corale, ognuno dei suoi amici o conoscenti porta un contributo e una documentazione, che il maestro vaglia ed ordina incessantemente fino al momento in cui si decide per il taglio e la forma definitiva: ed è qui che la poesia crea una sutura tra la politica e la vita: « Il sapere collettivo che aveva assorbito in sé conferiva un significato politico e universale a tutto ciò che scriveva. Ma l'elemento politico, nel suo caso, si doveva intendere come qualcosa che traeva la sua efficacia dal campo della vita associata » (II, p. 168).

Modello suggestivo per lo scrittore Peter Weiss, che nei suoi difficilissimi esordi aveva scoperto nella letteratura uno strumento per dominare il caos della propria realtà interiore o per documentare manifestazioni emblematiche della *irratio* individuale e collettiva; ed ora, a coronamento di una lunga odissea, si sente chiamato a rispondere al compito che il maestro Brecht aveva indicato come urgente nella realtà tedesca del dopoguerra: « Le sorti del futuro dipenderanno dal superamento del passato. Dove sono le opere d'arte che rappresentano la terribile sconfitta della classe operaia tedesca del 1933, sconfitta dalla quale solo lentamente essa si va riprendendo? » [14]. L'*Estetica della re-*

[14] B. Brecht, *Kulturpolitik und Akademie der Künste* (1953),

sistenza può ben considerarsi una di queste opere, forgiata com'è dall'intento di confrontarsi col presente rivisitando criticamente le sconfitte del passato. Sotto questo aspetto il romanzo raccoglie coraggiosamente l'eredità brechtiana, essendo Peter Weiss ben consapevole di quanto sia ingrata come prospettiva la realtà storica del dopo-Brecht.

Tale prospettiva, apertamente dichiarata solo alla fine del romanzo con l'accenno ad un mondo rigidamente diviso in capitalismo monopolistico e socialismo dittatoriale (III, p. 260), si rivela in effetti come segreto principio costitutivo di tutta l'opera:

> Ma il senso della mia lunga attesa sarebbe allora quello di chiarire il passato dalla prospettiva delle convinzioni successivamente acquisite e in tal caso non sarebbe neppure tanto importante capire l'io di allora quanto avvicinarsi di più a colui che ora fa opera di memoria e di riflessione (III, p. 261).

La situazione aporetica del presente proietta le sue ombre lungo il percorso dell'intera narrazione e porta lo scrittore ad affrontare in contesti insoliti (talvolta retrodatati) le tematiche più attuali del nostro tempo. Così, dalla impossibilità di spiegare razionalmente il grado di terrore politico raggiunto dal partito comunista alla fine degli anni trenta [15] prende l'avvio una decisa polemica antimaschilista. È la militante Lotte Bischoff, nel suo ruolo di modesta esecutrice di ordini, ad accorgersi che « nel comitato centrale del partito non siedeva alcuna donna » e che gli uomini « si ritenevano più forti e resistenti », mentre in realtà erano fortemente divisi tra « la volontà di servire il partito che doveva raccogliere le forze più progressiste e la volontà di fare carriera e di imporsi a danno degli altri », sicché « dietro alla lotta contro l'ingiustizia e lo sfruttamento si nascondeva la lotta di un essere maschile contro l'altro, che veniva condotta con lo stesso furore impiegato nella lotta contro il nemico esterno » (III, p. 81). Ancora più pesante il giudizio pronunciato dall'umanista Hodann, che spinge il suo disperato pessimismo fino al punto di giudicare irrimediabilmente perduto questo mondo, in quanto ordinamento escogitato dagli uomini e dagli uomini destinato alla catastrofe:

> Non c'era cervello che bastasse ad apportare un cambiamento. A nessuna delle forme di vita associata finora esistenti era riuscito di spezzare il modello della disperazione maschile e di sostituirlo col senso del bene comune. Nemmeno le distruzioni di due guerre mondiali nello spazio di una sola generazione avevano potuto dar fondo alla matta bestialità degli uomini (III, p. 248).

Analogo discorso va fatto circa la rivendicazione di una letteratura sovrannazionale: qui le decisive esperienze autobiografiche di Weiss si saldano perfettamente con la sensibilità comune ai maggiori rappresentanti della letteratura contemporanea. Per via artigianale il suo protagonista rifiuta i limiti di un'arte realista, legata al suolo nazionale o addirittura all'ambiente di lavoro, e si guadagna la sua *Weltliteratur*: « Come la stanza nella quale parlavamo era casuale e si sarebbe potuta trovare in qualsiasi altro paese, allo stesso modo, scrivendo, mi sarei dovuto rivolgere ad uomini che si potevano trovare dovunque, indipendentemente dalla loro provenienza; l'internazionalismo sarebbe diventato il mio segno di appartenenza » (I, p. 136). Con procedimento parallelo anche la lingua perde la sua importanza nazionale e si trasforma nello strumento di una scienza universale: « Traducendo nella mia propria lingua il materiale che era radicato nella lingua di questo paese (=Svezia), ritrovavo ciò che era valido universalmente e spariva la differenza tra le lin-

---

in *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. III°: 1934-1956, Frankfurt am Main 1967, pp. 207-212, qui p. 211.

[15] È il momento in cui il regime staliniano perfeziona anche all'estero la sua opera di sistematica eliminazione di avversari o dissidenti: la mano dei sicari di Stalin raggiunge in Messico Trotzky, la vittima più illustre e compromettente del regime; mentre due mesi dopo è la volta di Münzenberg, trucidato in un bosco della Francia meridionale, non senza l'aggravante della calunnia di un infamante suicidio, che inizialmente il partito comunista francese aveva tentato di accreditare. In tali frangenti ai dirigenti comunisti non restava infatti altra scelta se non quella di « soffocare la propria coscienza, guardarsi l'uno dall'altro e avallare solo l'opinione dei massimi organi politici » (III, p. 50).

gue; la lingua che adoperavo era ormai solo uno strumento appartenente ad una scienza internazionale » (II, p. 306).

Nella stessa prospettiva attualizzante si inserisce lo sforzo di non ripudiare aprioristicamente l'eredità del surrealismo, con la sua esaltazione degli istinti e della protesta irrazionale. Di tale modello va salvato piuttosto il nucleo di verità, la sua essenza di reazione impulsiva all'abnorme irreggimentazione della vita, operata dalla tecnocrazia e dal totalitarismo. Della muta follia della madre del protagonista, reazione mimetica [16] alla follia del nazismo, si dice significativamente che « ella forse sapeva più di noi che avevamo conservato la ragione » (III, p. 16). E ancora: come soggetto capace di « vedere negli eventi le estreme conseguenze », ella appartiene costituzionalmente alla rara categoria di individui i quali, in situazioni di emergenza, sono facilmente vulnerabili dalla letargia, a meno che non approdino all'arte, vista dunque anche come estrema terapia dello stato allucinatorio e unica alternativa al silenzio: « La zona di confine tra la chiusura nel silenzio e l'apertura a ciò che promette una salvezza è sempre presente nell'arte e si rispecchia nell'inclinazione alla melancolia » (III, p. 132). In complesso si può dire che viene propugnato nel romanzo l'ideale di « una ragione cooperatrice, la quale non solo tenga conto dei desideri dell'inconscio, ma integri nell'azione razionale i due individui che si sono in noi costituiti come soggetto consapevole e come soggetto inconscio » [17].

[16] « Mimetica » è definita la reazione della madre, in quanto ella si identifica con le vittime dell'olocausto fino al punto che ogni realtà in cui sia inclusa la sua sopravvivenza diventa incompatibile con la necessità dell'espiazione. Si tratta di un atteggiamento di solidarietà materno-emotiva, contrapposto a quello razionale del padre, che marxisticamente si spiega invece gli orrori del nazismo con la necessità di mantenere in vita il capitalismo: cfr. A. Soellner, *op. cit.*, pp. 193-4.

[17] P. Horn, *Die Synthese von 'Kultur' und 'Politik' im 'organischen Intellektuellen' der Arbeiterklasse. Zu Peter Weiss' « Aesthetik des Widerstands »*, in *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, hrs. von A. Schöne, Tübingen 1986, Band 9, pp. 251-62, qui p. 259.

Non mancano certo nella trilogia di Peter Weiss contraddizioni puntuali o anche incoerenze nell'impalcatura teorica. È stata per esempio rilevata la propensione a demonizzare il capitalismo, accompagnata dalla reticenza a dare una collocazione precisa al socialismo, che rischia pertanto di restare privo di una patria al pari dello scrittore [18]. Si può ugualmente condividere il rilievo mosso al moralismo weissiano, e cioè alla tentazione di applicare dantescamente alla storia umana un dualismo da *Welttheater* o *theatrum mundi* [19]: in alto i malvagi, ossessi e detentori del potere; in basso i buoni, costretti a difendere ad armi impari la causa della dignità e dell'emancipazione. Ma alla fine l'*Estetica della resistenza* non è un trattato di dottrine politiche e

[18] Cfr. W.H. Rey, *Kein Ort. Nirgends. Der heimatlose Sozialismus des Peter Weiss*, in « Orbis litterarum », 41 (1986), pp. 66-90.

[19] Eccone uno degli esempi più pregnanti: « La storia dell'umanità », si chiede sgomento Hodann, cercando di guadagnare distanza dagli orrori del nazismo, « non è stata forse una storia di assassinii? nel processo di decimazione, al quale i più forti hanno sottoposto i più deboli, gli uomini non sono forse stati sempre ridotti in schiavitù o portati al macello a centinaia di migliaia se non a milioni? nell'impero assiro come in quello egiziano, nell'impero greco come in quello dei Maya gli uomini non sono stati forse condannati a diventare esseri inferiori e insignificanti nel segno del più alto e sacrosanto diritto di dominio, per lo più in onore di divinità, spesso per istanza di opinioni umanistiche e perfino democratiche? Forse che i romani, persecutori dei cristiani, i persiani, annientatori dei babilonesi, gli arabi, che invasero la Persia, i maomettani, che assoggettarono gli indù, gli spagnoli, che eliminarono i mauri e gli arabi, i tribunali dell'Inquisizione, le terribili razzie del colonialismo, di cui furono vittima intere popolazioni, non hanno sempre reclamato il diritto di agire secondo giustizia, non hanno sempre reclamato la pretesa superiorità di una razza o religione nei confronti di un'altra, che meritava di perire? e gli assassini non hanno forse agito sempre senza orrore né pentimento, senza la minima sensibilità per le sofferenze e i dolori degli oppressi; non sono stati sempre chiamati ad eseguire gli ordini dei cesari, dei re e dei principi, dei corsari, anabattisti e avventurieri paranaoidi, fino ai capi dei nostri partiti; non sono stati sempre e dovunque pronti ad eliminare migliaia e milioni di individui, non già perché li odiassero, ma perché così doveva succedere? » (III, pp. 47-48).

queste o altre *maculae* non possono togliere molto alla coerenza globale del grandioso affresco, affascinante perché raggiunge l'obiettivo di elevare la resistenza a norma assoluta proprio attraverso la storia delle sue sconfitte. Raggiunto ci sembra anche l'intento di creare e rendere credibile una figura nuova di narratore, il quale, « ponendo continuamente domande a se stesso e ai suoi fittizi interlocutori dentro e fuori la storia raccontata, costruisce effettivamente nel corso del romanzo la sua posizione di soggetto politico e di scrittore »[20]. E come allo scrittore, a differenza che allo storico, viene offerta la possibilità di descrivere non solo ciò che è accaduto, ma anche ciò che sarebbe potuto accadere, così all'arte può toccare il ruolo, fatto finalmente a misura d'uomo, di non inutile inventario della storia e di non inutile complemento dell'attività politica:

> [...] giacché è proprio questa l'essenza del tempo, che noi facciamo continuamente progetto di noi stessi, ci perdiamo di vista e ci ritroviamo in una maniera diversa: processo nel quale ci è imposta la ricerca di tutti i particolari e scrivere sarebbe allora per me l'attività mediante la quale potrei tenere dietro a tale compito, distinguendomi in questo dagli uomini di azione (III, p.261).

---

[20] L. Perrone Capano, *Aspetti della funzione dell'io narrante nella « Aesthetik des Widerstands » di Peter Weiss*, (Relazione inedita di seminario), Catania 1987, p. 5.

DIBATTITI

E

DISCUSSIONI

Pubblichiamo in questa rubrica le comunicazioni e i contributi presentati al Convegno *Il viaggio in Italia di Goethe: 1787-1987*, tenutosi a Roma e Napoli nel dicembre 1987.

LA REDAZIONE

L'ATLANTIDE ITALIANA DI GOETHE

di
ITALO ALIGHIERO CHIUSANO
Frascati

Nel suo viaggio in Italia, avvenuto tra il settembre 1786 e il maggio 1788, Goethe si è trattenuto nel nostro Paese per 653 giorni (giorno più, giorno meno, secondo dove si colloca la frontiera italiana). Durante quel viaggio egli ha percorso qualcosa come cinquemila chilometri. Ma non ci si spaventi (o non ci s'illuda): questa mia partenza così risolutamente contabile non avrà seguito. Se mai, si noti che vi compaiono subito due categorie fondamentali: quella del tempo e quella dello spazio. È proprio di qui che vorrei iniziare, ma non per ancorare l'Italia visitata e descritta di Goethe a un'oggettività più o meno realistica, bensì al contrario per allontanarla e straniarla da noi fino a farne quella fascinosa chimera che dirò alla fine.

Il *tempo,* dunque. In data 17 settembre 1786, cioè nel mese stesso in cui Goethe mise per la prima volta piede in Italia, c'imbattiamo in una pagina che non ho difficoltà a definire surreale. È corredata di un'illustrazione grafica, e ci spiega come gli italiani computano le ore, differenziandosi in ciò nettamente dai tedeschi. I quali si attengono a un computo rigido e logico, di estrema semplicità, mentre gl'italiani (sempre maestri del produrre e poi cavalcare allegramente il caos) calcolano le ore nel più complicato, variabile, enigmistico dei modi. Ormai sappiamo tutti, filosofi di professione e lettori o teorici del romanzo moderno, che il tempo è una delle grandi chiavi di lettura della nostra vita, che l'operare sul tempo (mediante accelerazioni, rallentamenti, cambi di ritmo, *flash-backs,* regressioni) significa modificare, talvolta addirittura distruggere non solo il nostro

senso della realtà, ma la realtà stessa. Goethe, in quelle righe memorabili, la prende apparentemente alla leggera, e vede negli italiani un popolo di bambini che si divertono continuamente a calcolare l'ora sulla punta delle dita: ma una certa perplessità la confessa, usando quella parola « *verworren* » che sembra già anticipare tutte le *Irrungen* e *Wirrungen* e *Verwirrungen* di cui sarà ricca la letteratura e sensibilità novecentesca, grande sperimentatrice di ricette basate sull'uso assolutamente non canonico del tempo.

Dopo il tempo, lo *spazio*. Che è anch'esso (lo abbiamo sempre saputo, ma in epoca moderna più che mai) relativo, elastico, alterabile, quasi si riflettesse in una galleria di specchi deformanti. All'epoca di Goethe una carrozza o diligenza come quelle usate quasi sempre dal poeta tedesco poteva percorrere sette chilometri orari. Chi, in una giornata, avesse percorso tre stazioni di posta, poteva coprire una settantina di chilometri: ma a patto di aver viaggiato per dodici ore. Si pensi a quanta strada può fare, in quel tempo, anche la più modesta delle nostre piccole cilindrate; o a che lunga traiettoria traccia in cielo, in dodici ore, un aereo moderno, magari un jet (scioperi permettendo). La differenza è abissale. Non solo si toccano gli stessi posti con tutt'altro approccio e in condizioni imparagonabili; ma, quasi sempre, non si toccano nemmeno gli stessi posti, anche se non ci si limiti a sorvolarli sonnecchiando o leggendo il giornale. La visione della medesima fetta di paesaggio, se anche si viaggia lungo la stessa strada (sia pure polverosa e malsicura nel caso di Goethe, asfaltata e orlata di cosiddetti *comforts* nel caso nostro), è una visione, una fruizione, un'assimilazione del tutto diversa. Per noi, diciamo, vale l'ottica della visione d'insieme, della veloce tabella di marcia, dello slancio verso un traguardo, anche se con oasi di stasi ricreativa; per i nostri antichi, Goethe compreso, quella della singola foglia d'erba, del singolo sterco di capra, di uno spostamento graduale che aveva, appena accelerata, l'andatura della deambulazione.

Tempo. Spazio. Quale altra componente essenziale costituisce l'uomo, sia singolo che associato? Il parlare, la *lingua*. Poco ci si bada, quando si nuota nella piscina della

propria lingua madre, quella che parliamo noi, che parlavano i nostri genitori, che parlano i nostri figli e i loro amici. Ma Goethe, in Italia, si trova in una situazione diversa. Non sarebbe nulla di particolare: anche il turista tedesco che oggi viene a fare i bagni a Rimini, e tanto più il giapponese che viene in gruppo a fotografare il Colosseo, si trovano in una situazione analoga, e magari con più forte straniamento, visto che Goethe almeno, fin dall'infanzia, l'italiano lo conosceva più che discretamente. Eppure è per noi, uomini odierni, che l'Italia linguistica frequentata da Goethe assume aspetti che ce la fanno apparire curiosa. Fin da quell'annotazione dell'11 settembre 1786 in cui Goethe lancia come un sospiro di sollievo perché è giunto a Rovereto, che per lui è il punto in cui la lingua tedesca cede il passo all'italiano. Che Goethe sia stato inesatto o no, oggi quella linea di demarcazione si trova parecchio più a Nord, a Salorno. Ma questo è un particolare, benché non trascurabile. Più generale è il quesito di quale lingua italiana Goethe potesse sentire intorno a sé in quei ventun mesi di permanenza. Senza dubbio, per la massima parte un coro discorde di dialetti e sottodialetti: veneto e veneziano, emiliano, umbro, romanesco, campano, siciliano, con spruzzatine veloci di fiorentino e di milanese. Al di sopra di questo mare magno di coloritissimi vernacoli, un italiano da conversazione o da accademia che, indubbiamente, occhieggiava sempre ai massimi testi di lingua, dall'Alighieri al Bembo, dal Petrarca e dal Boccaccio ai grandi epici rinascimentali, ma certo con tinteggiature e sbracature dialettali che, se mai le ascoltassimo oggi, ci parrebbero da farsa: come del resto da farsa erano le stesse forme linguistiche corrette, d'un'ampollosità e d'un lezio tra reminiscenza barocca e sciccheria rococò da cui erano solo immuni — e non sempre — i grandi scrittori dotati di un linguaggio vigoroso e originale. Quanto agli influssi e agli imprestiti da lingue straniere, mentre Chiesa e foro, erudizione e pedanteria tenevano ancora in uso abbondanti lardellature latine (roba, per l'orecchio odierno, da dottor Balanzone), l'ascendente dello spagnolo era ormai un lontano ricordo, mentre (specie tra chi si piccava di essere elegante e « illuminato ») assai

forte era la presenza del francese. La *Koiné* panitalica di oggi, all'insegna di un anglo-romanesco in sintonia coi *computers* e i films a luci rosse, in quegli anni era del tutto inimmaginabile e sarebbe parsa un'invenzione del demonio. Tanto può, tra noi uomini, la risibilità o l'orrore suscitati da chiunque manifesti una stranezza diversa dalla nostra.

Un capitolo rilevante del linguaggio è quello relativo ai *nomi*. Per la Bibbia dare un nome alle cose equivale a riconoscerne la realtà, quasi a ricrearle; e lo stesso Goethe, nella *Theatralische Sendung*, afferma che « i nomi influiscono molto sul concetto che l'uomo si fa delle cose ». Se così è, non meraviglia che faccia un certo effetto — tra di lieve fastidio e di stuzzicante scoperta — leggere che in Goethe certe località nostrane hanno nomi che ormai nessuno ricorda per esperienza diretta. Campo Vaccino (consacrato anche da una molto contestata poesia di Grillparzer) corrisponde ai nostri attuali Fori Imperiali: il primo sa di pastorale-arcaico, di caseario, manda odor di stalla e risuona di muggiti; il secondo ricorda sventramenti urbanistici, quadrate legioni in camicia nera e, oggi, ingorghi di traffico e smog. Lascio a voi le evocazioni e le preferenze che suscitano le denominazioni « goethiane » di Mola di Gaeta (oggi Formia), Castrogiovanni (Enna), Ibla Major (Paternò), Verdom (Gardone Riviera). Quanto a Napoli, Goethe chiama Toledo quella via Roma che i napoletani, Dio li benedica, hanno sempre perseverato a chiamare col suo suggestivo nome spagnolesco. Tutta un'Italia con toponomi come questi, e la penisola stessa non sarebbe più lei, tanto che potremmo chiamarla tranquillamente Vitulia o Enotria.

Il tempo. Lo spazio. Il linguaggio. I nomi propri. Tutto diverso, cambiato, sfasato, irreale. Di molto o di poco. Quando è di poco — fateci caso — l'effetto straniante è più penetrativo che se si tratta di una modifica radicale. Lo stesso vale per le cose, i *luoghi*, gli edifici, i monumenti. Il Vesuvio, ad esempio. Che Goethe ha amato come solo un poeta, uno scienziato, un geologo par suo poteva. Che ha scalato parecchie volte, anche correndo seri pericoli. E che — si badi bene — allora *fumava*. Anzi, la sera prima della sua partenza da Napoli, nella reggia di Capodimonte, dal-

l'appartamento della sua buona amica tedesca, la dama di corte duchessa Giuliana Giovane, Goethe lo vide eruttare lava incandescente in una magica notte che, per quasi tutti noi, non ha riscontri coi nostri ricordi personali. Non parrebbe quasi un'invenzione pirotecnica di Goethe, maestro di immagini e di scenografie, un fondale da notte di Valpurga mediterranea? Così le paludi Pontine. Goethe le attraversa, le trova meno tetre di quanto credesse, comunque loda i preparativi di prosciugarle che sta facendo effettuare il papa allora regnante, Pio VI Braschi. Noi, oggi, onniscienti al pari di Dio, come tutti i posteri, sappiamo benissimo quale discutibile personaggio porterà a termine quell'impresa ventilata fin dai tempi di Giulio Cesare. Anche questo sovrapporsi dell'immagine d'un dittatore novecentesco al viaggio settecentesco di Goethe dà a noi lettori una sottile scossa elettrica. Come ci turba un tantino sentir parlare degli scavi di Pompei col lieve disagio con cui ne accenna Goethe, e riferendosi a una zona di scavi ancora così circoscritta, con famosissimi tesori che oggi ogni turista ammira e che allora stavano ancora indissepolti, nel buio della terra. Così la basilica di San Marco a Venezia. Chi oserebbe disprezzarla come ha fatto Goethe? Ma chi, d'altro canto, avrebbe la splendida audacia — alla Salvador Dalì o alla Max Ernst — di vederla come un enorme granchio? Non si direbbe che lo stesso Goethe voglia indurci a una lettura surrealistica? Quanto a voi napoletani, credo che sarete in molti a illuminarvi in volto, come Silvia Croce, quando ricordate che Goethe soggiornò nella vostra città — lo precisa lui stesso — « alla Locanda del Sgr. Moriconi al Largo del Castello ». Ma dove è più, quella locanda? Che ne è più di quel brulicante Largo del Castello, dopo gli sventramenti che hanno fatto posto all'immensa Piazza del Municipio? Tronco quest'enumerazione potenzialmente interminabile con un altro riferimento napoletano. Qui le 'cose', nella fattispecie due sculture famose, sono intatte e si possono vedere ancor oggi. Solo che Goethe le ha viste in tutt'altra sede e in un'altra città. Alludo a due tesori dei Farnese, il Toro e l'Ercole. Goethe li vide ancora a Roma, presso i proprietari originali. Ma sapeva già che, passata quell'ere-

dità al Borbone, le due opere sarebbero andate a Napoli. E infatti qui stanno, come direste voi, ma non più nella reggia di una dinastia ormai finita, bensì nel Museo Archeologico Nazionale.

Tempo, spazio, lingua, nomi, cose e luoghi. Che più? Diciamo così, quel composto di istituzioni o costumanze fisse o ricorrenti e di umanità sempre mutevole e perciò portata a darne configurazioni via via diverse, che potremmo chiamare le *manifestazioni*. Uno degli episodi più belli della *Italienische Reise* — nitido come uno smalto e insieme pulsante come un baccanale — è la descrizione del Carnevale romano. Il Carnevale si festeggia da secoli, e prima si festeggiavano saturnali e altri periodi della licenza autorizzata. Il carnevale si festeggia ancora, dove più e dove meno, e anzi negli ultimi anni — sia pure un poco imposto *manu militari*, voglio dire con editti comunali — ha avuto vistose reviviscenze. Anche a Roma. Però basta che pensi a qualche sagra dell'« effimero » escogitata e fastosamente realizzata dal celeberrimo assessore Nicolini perché il davvero spontaneo, plebeo e insieme patrizio, paganamente cattolico Carnevale goduto da Goethe nel 1788 mi sembri una festività celebrata su un altro pianeta, con effetti — in noi — di stupore e di rimpianto conditi dall'umorismo. Così la cerimonia in Arcadia, quando Goethe, l'ospite illustre di passaggio (ma quante altre volte si gode invece, come il califfo Harun al-Rashid, la condizione oltremodo fiabesca e quasi divina dell'incognito!) viene accolto tra gli accademici col nome di Megalio Melpomenio. Esiste tuttora, l'Arcadia, lo sappiamo: ma credo che i suoi stessi componenti, nel loro Bosco Parrasio, leggano oggi la relativa pagina di Goethe così come si guarderebbe, se l'avessero potuta filmare allora, la rappresentazione originale di una tragedia di Euripide o l'esecuzione di un balletto alla corte del re Sole. Né sono pochi coloro che, amando Venezia, vibrano di sottile invidia a leggere come Goethe, nel Palazzo Ducale, abbia assistito a un processo a cui era presente e partecipe la stessa moglie del doge e che gli parve più una commedia con parti già scritte (oggi diremmo una « commedia all'italiana ») che una vera azione giudiziaria. Ma Venezia gli offrì

un altro spettacolo a quel tempo tipico e molto ammirato dagli stranieri, ma che oggi sa di leggenda: il certame poetico tra gondolieri, disputato a suon di ottave dell'Ariosto e del Tasso. E non vi parlo delle rappresentazioni teatrali (tragedie, tra cui una del Monti; commedie, tra cui le *Baruffe* del Goldoni; opere buffe, tra cui il molto da lui ammirato Cimarosa; farse e farsacce d'ogni tipo) che Goethe vide e rivide, ammirò o snobbò a suo piacimento, come noi oggi i films o gli spettacoli televisivi. Inoltre regnava ancora sovrana, a quel tempo, l'abitudine che oggi sopravvive solo, e stentatamente, in qualche cittadina di provincia. Voglio dire il passeggio serale, la grande parata di tutti, negli abiti migliori, dopo le opere della giornata, la passerella generale dove facevano conoscenza i futuri morosi e fidanzati e coniugi. Poi, col buio, tutti a casa: là il lume veniva portato con una frase che è come il relitto di una civiltà sommersa e che Goethe ripete più volte: « Felicissima notte! », prologo a un'altra costumanza che si è quasi estinta: la recita del rosario da parte di tutta la famiglia, magari liberi pensatori e volterriani compresi.

È un'Italia quasi tutta contadina, quella che Goethe visita allora. Non c'è da stupirsene, se si pensa che l'Italia contadina era ancora dominante fino ai primi anni di questo secondo dopoguerra, quando fu cacciata a colpi di autostrade, televisori, consumi e permissivismo metropolitani, e ora a colpi di *computer*. Un'Italia contadina che sonnecchiava sotto l'occhio vigile di una esigua minoranza di notabili, preti, militari, uomini di toga, accademici, oltre a quel *genus* volatile e inaffidabile, ora privilegiato ora emarginato, che sempre furono gli artisti. Italia contadina rococò, con cerimoniali ancora barocchi, eleganze ancora rinascimentali (ma già molto appannate), strutture e credenze (dai piani nobili della teologia e della mistica agli scantinati della superstizione) ancora medievali, con un fondiglio protoitalico e addirittura barbarico ch'era già vegeto prima di Romolo e Remo, e che sopravvive nella stessa Italia d'oggi. In mezzo a questo miscuglio di epoche e di costumi (che, si vorrà ammettere, aveva il suo fascino) pochi spiriti preparavano l'Italia di domani, quella risorgimentale e oltre, che in

parte si sarebbe rivoltata contro il popolo di cui Goethe faceva parte. Lavoravano Vico, Muratori, Parini; lavorava e tempestava il coetaneo di Goethe, Vittorio Alfieri, figlio di quel Piemonte che Goethe ignora ma che di lì a poco avrebbe scatenato un processo storico... Sarà meglio non aggiungere altro: sono piemontese e non vorrei essere linciato.

Resta il fatto che Goethe conosce ancora un'*Italia spezzettata* e politicamente multicolore come l'abito di Arlecchino. A Malcesine, ad esempio, viene preso per una spia perché disegna il castello in rovina di quella borgatella gardesana. Spia di chi? Dell'imperatore d'Austria. E contro chi? Contro la Repubblica di Venezia, a cui Malcesine allora appartiene. Pochi anni, e la Serenissima affonda nella sua splendida Laguna. Malcesine passa ora all'avversario di prima: all'impero austriaco, più tardi divenuto austroungarico. Poi arrivano i Piemontesi e Malcesine diventa parte del Regno d'Italia. Ma alla caduta del fascismo passa alcuni mesi assai brutti come facente parte della Repubblica di Salò. Dopo di che, finalmente, condivide fasti e nefasti dell'attuale Repubblica italiana. Non è un bel caleidoscopio?

Vorrei dire ancora qualcosa sulle *persone* incontrate da Goethe. Sono tutte, ve lo garantisco, sicuramente morte: e già questo le immerge in qualche misura nel surreale. Ma è tardi e ve ne ricorderò soltanto due. Uno è un ufficiale pontificio che gli è compagno di viaggio sull'Appennino. Già essere ufficiale pontificio allora è un impiego che sa di fantastoria. Ma quel buon uomo è lui stesso una fabbrica di fantastoria, visto come crede che siano i luterani. Pensa ad esempio che il volterriano Federico di Prussia sia segretamente cattolico ma non osi manifestarlo per timore del regicidio; pensa che i protestanti possano liberamente sposare le proprie sorelle. La seconda persona (con una terza al fianco) è Lady Hamilton, l'avventuriera bellissima che ha irretito con le sue grazie l'ambasciatore inglese a Napoli, di cui tre anni dopo la partenza di Goethe dall'Italia diverrà la moglie. Goethe assiste ai quadri viventi che la bella creatura interpreta per gli amici sotto la regìa del marito: e già

questo è uno spettacolo che molti gli invidierebbero. Però Goethe, cieco e sordo come tutti i contemporanei, non può ancora vedere « dietro l'angolo », e perciò parla di questa giovane con pura ammirazione estetica, senza immaginare che parte sinistra si dice abbia avuto, insieme col suo futuro amante Lord Nelson, nella sanguinosa repressione dei moti napoletani del 1799, né la squallida fine ch'essa farà un giorno in Francia, dimenticata da quasi tutti e disprezzata da quei pochi che la ricordavano.

Devo smettere. Ma con quale conclusione, dopo tante immagini snocciolate quasi alla rinfusa? La conclusione, tutta mia personale, è questa: che la *Italienische Reise* di Goethe non è e non poteva essere un libro realistico. O meglio, spesso tenderebbe ad esserlo, e forse ai suoi tempi, appena scritto, poteva sembrarlo. Ma quando uscì, nel 1816, trent'anni dopo il viaggio, già non lo era più, e credo che Goethe lo sapesse. Non lo era perché la situazione italiana, in quei trent'anni, era cambiata. Ora, davvero, cominciava a essere attiva, dopo la fine dell'epopea napoleonica, la generazione del primo Risorgimento, che ben presto sarebbe passata all'azione. Ma non lo era anche perché, a guardar bene, non lo era mai stata. Goethe — io dico per fortuna — aveva passato la sua visione dell'Italia attraverso molti filtri. Intanto le sue categorie umanistiche ed estetiche, già consolidate prima ch'egli scendesse dalle Alpi e che dall'Italia egli voleva solo farsi confermare. Poi il suo concetto della scienza, che gli fece accordare a piante e a rocce della penisola un'attenzione che altri avrebbe dedicato, che so, al funzionamento dei telai o al tipo di legislazione vigente (a Napoli fu buon amico di Gaetano Filangieri, ma non al punto da farsene influenzare in questo campo). Ancora: Goethe era troppo poeta e, scusate la quasi tautologia, poeta creativo per non trasfigurare, coi suoi occhi « grandi grandi », tutto ciò che vedeva, goethizzando lo spettacolo che gli si offriva, così come Leopardi leopardizza la natura o Kafka kafkizza tutto ciò che tocca. Infine, l'Italia stessa, all'immediata vigilia della Rivoluzione francese, era sull'orlo di un mutamento globale e accelerato che — se anche la si fosse allora ritratta in immagini con la cinepresa

o rilevata statisticamente attraverso i sondaggi socioeconomici del Censis — nel giro di pochi decenni l'avrebbe resa irriconoscibile. Insomma, per mille e una ragione, nessuno ci avrebbe allora potuto trasmettere un'immagine dell'Italia che fosse quella di un paese che a noi sembri reale, tranne che per pochissime cose che non sono quasi cambiate nel tempo. Goethe, data la sua genialità un poco visionaria e la mole e qualità degli schemi e delle idee, delle *sensibleries* e dei ricordi che gli fermentavano nella mente e nel cuore, era il meno indicato a toccare un così improbabile traguardo.

È un danno grave? Anzi, io sostengo che è un pregio. René Magritte, a chi gli obiettava che un cavallo da lui dipinto non assomigliava a quelli della realtà, rispose con un sorriso: « Ma *monsieur*, questo non è un cavallo, è soltanto un quadro ». Goethe, oggi, potrebbe rispondere in modo analogo. « *Meine Herren*, questa non è l'Italia, o lo è solo in piccola parte: questo è un libro ». Io aggiungerei: è un capolavoro letterario, una *fiction* ispirata alla realtà e magari più vera (in senso ideale) della realtà stessa. L'Italia rappresentata da Goethe nella sua *Italienische Reise* mi fa pensare al ritratto surreale, fantastico, onirico, anche se di estrema lucidità, d'un paese che assomiglia, sì, all'Italia, ma che non si trova sulle mappe di questo mondo. È un Paese che bisogna cercare nelle profondità dell'Oceano e che ci siamo abituati a chiamare Atlantide. È proprio per questo che la cosiddetta « Italia di Goethe » mi affascina tanto.

PER UN'IDEA DELL'ARCHITETTURA IN GOETHE

di
MARIA FANCELLI
Firenze

C'è un aspetto dell'opera goethiana che mi pare particolarmente interessante ripensare oggi, e che vorrei riproporre alla vostra attenzione, sia pure nei brevi limiti di tempo che ci sono concessi.

Mi riferisco al lungo lavoro di osservazione, di riflessione e di esercitazione grafica su un vasto complesso tematico — l'architettura e lo spazio — che lo scrittore ha condotto per tutta la vita, che è concresciuto con le sue opere maggiori e che è un punto nodale dei suoi scritti storico-artistici oltre che il nucleo emotivo e concettuale più antico delle sue concezioni estetiche. Si tratta, naturalmente, di un campo molto esteso di rapporti che s'intrecciano e attraversano opere e momenti diversi della sua lunga vita, e che non risulta facile tenere insieme: dagli scritti teorici ai disegni, dall'interesse per i materiali e le tecniche costruttive alle frequentazioni personali con alcuni architetti, dalle esperienze dirette alla lingua e alla metaforica della costruzione nella sua opera letteraria.

Tutti elementi che sono certo ben noti [1], ma che a mio parere sono troppo spesso considerati come puramente

[1] Tra gli scritti specifici più recenti su questo tema ricordo: E. Beutler, *Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung*, München 1943, p. 83; Th. Fischer, *Goethes Verhältnis zur Baukunst*, München 1948, p. 50; C. Weickert, *Die Baukunst in Goethes Werk*, Berlin 1950, p. 28 (Serie « Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin », Vorträge und Schriften, Heft 38); H. Keller, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im achtzehnten Jahrhundert*,

strumentali al lavoro letterario e comunque subordinati ad un più generale rapporto dello scrittore con le arti figurative. L'interesse di Goethe per l'architettura invece, nato da una passione speculativa molto precoce e profonda, pur disperso in una zona molto vasta, mi pare che abbia una sua autonomia di origine, dei significati specifici e quasi una sorta di primogenitura.

Alla ricostruzione di questa vasta zona il mio intervento di oggi può dare un contributo che è, ovviamente, molto parziale: parlerò infatti di due momenti emblematici di questo rapporto, e cioè della esperienza di Strasburgo e di quella palladiana, cercando di mostrarne, aldilà di tutte le differenze contestuali e storiche, alcune interessanti analogie di fondo, e le linee di una stessa concezione dell'architettura.

I. Il primo e più straordinario documento di questa passione è costituito dalle pagine di *Von deutscher Baukunst*, scritte tra il 1771 e il 1772, celebrato manifesto di estetica neogotica e riconosciuto punto di partenza della concezione goethiana dell'arte.

Queste famose pagine mi interessano in primo luogo in quanto legate ad una forte emozione visiva, nella quale un'opera di architettura — con il suo linguaggio simbolico — ha avuto indubbiamente un ruolo scatenante. È infatti l'imponente mole della cattedrale, con il suo misterioso rapporto di forze, di materia, di tensione costruttiva e di moto ascensionale, a suscitare nell'animo dell'osservatore una serie di sensazioni esaltanti, un godimento indicibile e inafferrabile:

1772-1972, München 1974, p. 33 (Serie « Bayerische Akademie der Wissenschaften », Sitzungsberichte, 1974, Heft 4); H. Von Einem, *Man denke sich den Orpheus. Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst*, in « Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins », n. 81-83, 1977-79, pp. 103-116; N. Knopp, *Zu Goethes Hymnus* 'Von deutscher Baukunst', in « D.V.J. », n. 53 (1979), pp. 617-650; K. Eibl *'Mehr als Prometheus'. Anmerkungen zu Goethes* 'Baukunst'-Aufsatz, in « Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft », n. 25 (1981), pp. 238-48.

[2] Cfr. H. Fischer-Lamberg, *Der junge Goethe*, Berlin 1963. Vol. 2, p. 184, 20-22.

> Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmekken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte [2].

Per esprimere questa condizione di piacere e di stupore il poeta parla della cattedrale come di un albero di Dio, riprendendo l'antico topos dell'architettura gotica nata per analogia dai grandi boschi del Nord, le cui origini risalgono probabilmente al nostro Bramante:

> Pur ebbe la loro Architettura questa origine, che nacque dagli arbori non ancora tagliati, li quali, piegati li rami, e rilegati insieme, fanno li sesti acuti [3].

Le qualità gotiche dello stile della cattedrale, percepite come 'nazionali' e tedesche, sono senza dubbio una componente essenziale di quella esaltazione estatica, in quanto toccano la corda sensibile della identità culturale dello scrittore e della sua personale ambizione e voglia di affermazione artistica. La cattedrale, infatti, viene fieramente contrapposta all'arte della tradizione classicista proprio in quanto espressione di una civiltà sentita come propria e diversa; e per di più frutto di un atto creativo individuale e geniale, un modello nel quale si riflettono i sogni dell'osservatore e quelli di tutta la sua generazione. Sull'onda di questa emozionante scoperta si accumulano tante sensazioni che costituiscono, di fatto, il nucleo del tumultuoso programma dell'avanguardia stürmeriana; di questo ancora indistinto programma voglio ricordare soltanto il dato per noi più nuovo e più importante, e cioè il fatto che il concetto di individualità geniale viene esteso per la prima volta ad un architetto, e il suo culto ad un'opera di architettura. Poco importa che Goethe attribuisca ad Erwin la costruzione dell'intero corpo di fabbrica della cattedrale. Questa

[3] Cfr. « Lettera non più ristampata del Conte Baldessar Castiglione a papa Leone X », da *Opere volgari e latine del conte Baldessar Castiglione*, Padova 1733 (ed. Giov. Antonio e Gaetano Volpi), pp. 429-436.

attribuzione ad Erwin, così come la identificazione tout-court tra architettura gotica e architettura tedesca, non è la sola anomalia di questo testo ai nostri occhi poiché, dal punto di vista storico-critico, siamo di fronte a tutta una serie di affermazioni contrastanti e ad una sostanziale ambiguità sia nei riferimenti stilistici e tipologici, sia nei criteri di valutazione estetica. Da un lato, infatti, sono molto evidenti i segni della nuova sensibilità e della nuova estetica percettiva di netta derivazione inglese, e dall'altro sono ugualmente vivi e presenti quelli della tradizione classica.

Per esempio, laddove Goethe cerca di definire le ragioni del suo entusiasmo per il Duomo, indica delle qualità che, con un certo stupore di chi legge, non mostrano proprio una relazione diretta con la nozione vulgata di gotico. Quando infatti egli parla di « Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse », di « Hauptakkorden », di « Melodien », di « ruhiger Genuß », « freundliche Ruhe », « einfach und groß », egli esalta un ideale di bellezza che sta su tutto un altro versante della sua formazione: un versante sul quale si intravedono l'apprendistato lipsiense presso Oeser, i segni della lezione winckelmanniana e una idea della architettura come musica di antica tradizione rinascimentale, vitruviana e pitagorica. È un tipo di esaltazione insomma, che avviene non nel riconoscimento di specificità stilistiche, ma sulla base di effetti legati a qualità peculiari di una tradizione nella quale non è affatto spenta l'eco delle teorie rinascimentali delle proporzioni armoniche.

La stessa ambiguità si riscontra nei connotati del genio, così come esso viene immaginato da Goethe nella fantasia finale dello scritto, laddove viene invocato un giovinetto geniale che « mehr als Prometheus » possa portare la beatitudine degli Dei sulla terra. Ebbene, la figura cui è rivolta l'invocazione si intreccia con quella dell'architetto della cattedrale, e i suoi connotati si confondono in un cumulo di riferimenti e di suggestioni mitologiche, quali Prometeo, Ercole e un fanciullino di virgiliana memoria, in un complesso simbolico, cui non è tanto facile attribuire una identità gotica.

Che la esaltazione del gotico avvenga qui sulla base di effetti attribuiti ad opere della tradizione classicista e che la figura del giovinetto geniale abbia dei tratti così contraddittori, mi pare un elemento importante di questo testo, ma è anche un riflesso dell'orizzonte culturale del giovane Goethe e di una più generale intercambiabilità tra codice neoclassico e codice neogotico, che caratterizza tanta cultura del Settecento mediano in Germania [4].

Ma c'è da chiedersi ancora perché a far scattare la molla della ribellione ai canoni della tradizione accademica sia stata — sia pure nelle forme ambigue e contrastanti che si sono viste — proprio un'opera di architettura. Cosa che, ripeto, era un fatto nuovo nella sfera culturale e letteraria tedesca.

Per rispondere a questa domanda non basta certo richiamare l'emozione visiva, il riconoscimento e la scoperta dell'arte gotica, né l'intuizione di un'estetica genialistica: bisogna piuttosto ricostruire prima di tutto nel testo la

[4] Mi riferisco alle posizioni ripetutamente espresse, in diverse sedi, da Mario Praz e da Vittorio Santoli, secondo i quali nella letteratura inglese e in quella tedesca della seconda metà del Settecento i termini neogotico e neoclassico sono di fatto interscambiabili. Questa ambivalenza è ancora più evidente in campo storico-artistico, e molto esplicito è a tale riguardo Rudolf Wittkower quando parla della coesistenza di stili diversi in *Palladio e Palladianesimo* (Torino 1984, p. 318): « [...] Non a torto gli storici dell'arte applicano al Settecento categorie stilistiche desunte dall'arte precedente questo secolo, trovando in esso, come è a tutti noto, il tardo barocco, il rococò, il neopalladianesimo, il neoromano, il neogreco, il neoclassico, il neogotico, e altri stili ancora. Essi trovano — in altri termini — che il Settecento offre una ricapitolazione o riassunto della maggior parte degli stili fioriti prima di allora. Solo il rococò risulta essere un genuino prodotto del Settecento. I vari revivals non sempre si succedono cronologicamente; possono anche apparire simultaneamente, e perfino nello stesso circolo e ambiente. Non è raro in Inghilterra imbattersi in case con la facciata neoclassica e l'interno rococò e con costruzioni in stile neogotico, neogreco, musulmano e cinese nel giardino. Così il Settecento manca di una coerente fisionomia stilistica; è soprattutto un secolo di revivals e, fino a un certo punto, di caos stilistico » (p. 272 sgg.).

trama dell'interesse specifico per questa forma di espressione artistica e per i significati simbolici che ad essa si intrecciano.

Questo interesse — annunciato perentoriamente nel titolo — si manifesta in forma esplicita nella seconda parte dello scritto, laddove Goethe si rivolge direttamente, senza neppure nominarlo, ad un teorico dell'architettura francese, l'abate gesuita Marc-Antoine Laugier, autore di un trattato che risultava essere nella biblioteca paterna e nella sua, e a lui certamente noto anche dal dibattito contemporaneo [5]. In questo passo il giovane autore si rivolge al venerabile abate con un'apostrofe improvvisa, irriverente e ironica, come in un dialogo tra iniziati e nel cuore di problemi tecnico-teorici come quello dell'origine della capanna, oppure del rapporto tra colonna e parete.

In uno studio recente [6] è stato persuasivamente dimostrato come le posizioni di Goethe e di Laugier non siano poi così distanti come può parere dal tono polemico e aggressivo delle argomentazioni, e che — attraverso Laugier — passano in questo scritto anche le posizioni di altri teorici dell'architettura; ma, qualunque sia la fonte di queste diverse posizioni, certo è che la ricchezza di stimoli teorici e storici in questa seconda parte, lascia intravedere con questa materia un rapporto più complesso di quanto appaia ad una prima lettura e da questo stesso testo.

Fuori da questo scritto altri passi confermano l'ampiezza di questo interesse e il desiderio di sapere di più di

[5] Di Marc-Antoine Laugier il padre di Goethe possedeva sia la traduzione tedesca (Lipsia 1768) del volume *Essai sur l'architecture*, Paris 1753-1755 (cfr. Reprint Minkhoff, Ginevra 1972 e M.-A. Laugier, *Saggio sull'architettura*, a cura di V. Ugo, Palermo 1987); sia le *Observations sur l'architecture*, Le Haye 1765 (cfr. Reprint Gregg Press Limited 1966, England). Nella biblioteca di Goethe a Weimar è presente la traduzione tedesca di quest'ultimo *Des Abts Laugier Anmerkungen über die Baukunst...*, Leipzig, Weidmanns Erben u. Reich, 1768.

[6] Mi riferisco al già citato studio di Norbert Knopp (« DVJ », 53, 1979, p. 617-650), che a mio avviso costituisce il contributo migliore e più completo sul rapporto tra Goethe e Laugier.

quest'arte e di andare più a fondo nelle conoscenze specifiche. Ricorderò soprattutto una lettera del settembre 1772 a Röderer, che è tutta quanta incentrata sull'accostamento tra il Duomo di Strasburgo e lo studio dell'architettura. La lettera è un altro inno alla cattedrale, ancora una volta esaltata nella sua bellezza e nella sua autonomia di forme, nella sua fiera indipendenza da ogni precostituito modello; una lettera permeata dalla convinzione che solo il passaggio dal livello artigiano a quello artistico avrebbe potuto produrre il superamento della parte meccanica, ineliminabile nell'arte edificatoria, e che soltanto un grande artista avrebbe potuto compiere quest'opera di rinnovamento:

> Jeder Bauer giebt dem Zimmermann die Idee zur Schöpfung seiner Leimen Hütte; wer soll Jupiters Wohnung in die Wolken thürmen? Wenn es nicht Vulkan ist, ein Gott wie er. [...]
> [...] Ja, der Künstler muß eine so große Seele haben, wie der König für den er Saale wölbt, ein Mann wie Erwin, wie Bramante [7].

Anche in questa lettera dunque l'artista è pensato come architetto e i suoi modelli sono anche in questo caso intercambiabili, Erwin e Bramante, l'architetto gotico e l'architetto rinascimentale che si sovrappongono nella fantasia del giovane Goethe.

Questa figura ricorrente dell'artista architetto, che già nella concezione rinascimentale era un semidio, andrà dunque messa a fianco dei titani e dei semidei che popolano la mente di Goethe in questa fase: come il creatore dello spazio umano, come l'erede dell'uomo che agli albori dell'umanità aveva costruito la propria capanna, aveva custodito dentro di sè il grande « Babelgedanken » e, con la sola forza del genio, poteva innalzare al cielo la sua sfida agli Dei.

La lettera a Salzmann, nella quale Goethe richiede (e poi riceverà) le piante originali del Duomo, è una ulteriore prova, se ve ne fosse ancora bisogno, dell'interesse, anche

[7] Lettera a Johann Gottfried Röderer del 21 settembre 1772.

tecnico, verso l'opera che tanto intensamente lo aveva sollecitato a interrogarsi e lo aveva provocato più volte sul fronte di una nuova concezione dell'arte [8].

Risalgono a questo periodo le importanti recensioni del Sulzer e del Sandart, così come le pagine su Falconet, che in forme diverse rielaborano alcuni dei principali nessi teorici di *Von deutscher Baukunst*. Tre anni più tardi, il 13.7.1775, il Duomo di Strasburgo avrà per gli occhi di Goethe ancora lo stesso fascino misterioso e indicibile, come si legge nella *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775* che ripercorre le stazioni dello stesso itinerario sentimentale ed estetico.

> [...] Wunderlich war's, von einem Gebäude geheimisvoll reden, Tatsachen in Rätsel hüllen, und von Maßverhältnissen poetisch lallen! Und doch geht mir's jetzt nicht besser. So sei es denn mein Schicksal, wie es dein Schicksal ist, himmelsanstrebender Turm, und deins, weitverbreitete Welt Gottes! [9].

La cattedrale di Strasburgo si riconferma così come l'elemento scatenante di una vasta fantasia di rinnovamento, mutazione e progetto, i cui termini sono ancora molto incerti e contrastanti, ma tutti nettamente legati al mondo simbolico dell'architettura.

---

[8] Cfr. H. Fischer-Lamberg, II, p. 68, Lettera a Johann Daniel Salzmann dell'ottobre 1771: « [...] Bitte Sie um eine flüchtige Copie des Münsterfundaments. Und seien Sie so gut, unter der Hand zu fragen, ob und wie man zu einer Copie des großen Risses kommen könnte ». E inoltre, allo stesso Salzmann il 28 novembre « [...] Hr. Silbermann hat mir das Münsterfundament geschickt. Danken Sie ihm vielmals und versichern Sie ihn aller Ergebenheit die ich seiner sonderbaren Gefälligkeit schuldig bin. Mit den Rissen mag es anstehen ».

[9] Per le pagine su Falconet e per la « Dritte Wallfahrt » si veda il volume *Schriften zur Kunst* a cura di Ch. Beutler, Gedenkausgabe, vol. 13, Zurigo, Artemis Verlag, 1954, pp. 47-57; anche le due recensioni sopracitate (di cui la seconda, quella del Sandart, è di attribuzione discussa) si trovano nello stesso volume, pp. 12-16 e 26-32.

II. Nonostante i molti anni che passano tra il periodo di Strasburgo e il primo decennio weimariano, all'inizio del viaggio italiano la fantasia dell'architetto costruttore e il complesso mondo simbolico dell'architettura si ripresentano con singolari analogie.

L'oggetto e il contesto sono profondamente diversi, ma la fantasia dell'architetto artefice dello spazio umano torna a riproporsi come alla vigilia di un nuovo cominciamento. In Italia, infatti, e particolarmente nella prima fase del viaggio, lo scrittore manifesta subito un interesse dominante per le forme e i luoghi del vivere, per le case, le chiese, i giardini, le piazze e i palazzi, e anche qui si manifesta ripetutamente il desiderio di approfondire concretamente le proprie conoscenze pratiche e teoriche; non a caso si affretta a comprare l'opera teorica del Palladio e quella di Vitruvio, fa visita allo Scamozzi, progetta di seguire presso di lui un corso accelerato di architettura, e i suoi piani di educazione estetica vanno sempre di più in direzione degli studi artistici e in particolare di questa materia. Molto di più, mi pare, dell'itinerario obbligato del 'turista' Goethe, fedele lettore del Volkmann.

Il Diario per la Signora di Stein (1786) ci offre, con la sua spontaneità e immediatezza, una prova molto viva di questo occhio speciale del viaggiatore nella prima fase del percorso; e la *Italienische Reise* (1816), pur con le modificazioni di prospettiva e di linguaggio portate dalla distanza che divide il viaggio dal libro, conferma e rende ancora più prezioso ed eloquente il diario delle prime emozioni.

Andrea Palladio stava da tempo nell'orizzonte d'attesa del giovane Goethe ed aveva tanti numeri per risultare la figura centrale del viaggio nella fase pre-romana: dai ricordi francofortesi del viaggio del padre fino ai tentativi di procurarsi i testi attraverso il bibliotecario Jagemann e ai colloqui con la stessa Signora di Stein.

Ma naturalmente il Palladio era il grande nome dell'architettura del tempo e Goethe conosceva bene alcuni, anzi, i principali esempi di palladianesimo tedesco. Lo storico d'arte Harald Keller ha ampiamente dimostrato come Goethe avesse una conoscenza diretta di quelli che allora

erano i centri del gusto palladiano in Germania, e cioè Kassel, Potsdam e Wörlitz; come il palladianesimo di questi edifici e complessi architettonici provenisse dall'Inghilterra, dove il fenomeno aveva sviluppato connotati particolari e prodotto effetti di straordinaria portata [10].

L'architettura inglese neopalladiana, di cui Lord Barlington fu la guida e il protagonista, era infatti una forma di realizzazione del programma annunciato da Shaftesbury e forniva l'esempio di un classicismo nuovo e potenzialmente democratico, che, secondo Wittkower, conteneva « in nuce la più importante rivoluzione che si sia verificata nel pensiero moderno sull'architettura » [11].

Infatti, anche se gli strumenti di realizzazione formale potevano apparire tradizionali, l'accento posto sui valori di semplicità, naturalezza e libertà (di stampo nettamente illu-

[10] Cfr. H. Keller, *Goethe, Palladio und England*, München 1971, pp. 1-36 (Sitzungberichte, 1971, 6). Qui Keller ricostruisce il quadro degli spostamenti di Goethe e dei suoi contatti con i luoghi del palladianesimo tedesco. Goethe infatti era stato ben quattro volte a Kassel e qui aveva potuto vedere più che singoli edifici, un intero complesso — oggi si direbbe — urbanistico, la sistemazione cioè degli edifici e delle piazze attorno al Königsplatz e al Friedrichsplatz (1769), progettata e in parte realizzata per opera dell'architetto francese Simon Louis du Ry, di formazione classicistica e accademica. Egli era stato inoltre a Berlino, e anche se una sola volta, nel 1778, non poteva non aver visto Potsdam, che — come scrisse l'Algarotti a Federico il Grande, « va devenir une école d'architecture, autant qu'il est une école de guerre » — e dove in effetti lo zelo edificatorio di Federico aveva dato il via ad uno dei centri di architettura neoclassica in Germania. Ma Goethe era stato varie volte, e per lungo tempo aveva soggiornato nella residenza di Wörlitz, conosceva bene il principe committente e anglomane Leopold Franz di Anhalt-Dessau e il suo architetto di fiducia Wihlhelm von Ermannsdorf, costruttore del parco e del castello. Anzi, è proprio Wörlitz a tornargli a mente in uno dei primissimi giorni del soggiorno veneto, quando osserva le decorazioni degli archi del convento della Carità e ricorda di avere già visto prima qualcosa del genere. Giardini nello stile di Wörlitz erano comunque fioriti un po' dappertutto in Germania nel periodo tra il 1760 e il 1770.

[11] Cfr. R. Wittkower, *Palladio e Palladianesimo*, cit., p. 280.

minista) dava alle nuove idee, diffuse rapidamente in tutta l'Europa — un vigore che oggi è difficile immaginare, che fu avvertito dalle menti più attente e che certamente pervenne all'occhio e alla mente di Goethe.

Dunque per tante vie Palladio era diventato, nel decennio weimariano trascorso tra molte frustrazioni e delusioni, un aspetto importante dei suoi progetti di rinnovamento, dei suoi desideri di cambiamento e del suo 'sogno' italiano.

Perciò davvero nessuna meraviglia se la prima grande esperienza estetica in Italia è quella veneto-palladiana, nella quale Palladio si pone in primo luogo come il ritrovamento del noto e la realizzazione di un desiderio lungamente custodito e sempre rinviato. E anche nessuna meraviglia se questo ritrovamento si realizza come la scoperta di un mondo nel quale la potenza del reale sopravanza quella del simbolico e del ricordo, e dà vita a tutta una serie di nuove connessioni e interessi. È notissima la prima impressione del 19 settembre 1786, laddove Goethe scrive che 'bisogna aver visto queste zone perché qui il reale supera il desiderio e l'immaginazione' [12].

Dunque Palladio come attesa e Palladio come scoperta; una scoperta che riaccende il sogno, la passione e i propositi di Strasburgo. Palladio come un genio splendido, che segue solo le leggi del suo io e quelle dei grandi che lo hanno preceduto, e che è capace di trar fuori dal profondo di sé le 'grandi idee' che gli stanno dentro.

Ritorna nella esaltazione del Palladio l'idea, anch'essa già espressa nelle pagine di Strasburgo, del genio come mistero, e dell'opera d'arte come un atto segreto e indicibile, « unaussprechlich schön », una epifania del divino. Al viaggiatore tedesco, che sente tutta la distanza che lo divide da un universo atteso e pur nuovo, Palladio apre la via:

Ich fühle nur auch jetzt, wie weit ich in diesen Kenntnissen zurück bin, doch es wird rücken, wenigstens weiß ich den Weg.

[12] Cfr. *Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein*, in *Autobiographische Schriften II*, Berliner Ausgabe 14, Berlin-Weimar 1978, p. 64.

Palladio hat mir ihn auch dazu und zu aller Kunst und Leben geöffnet [13].

È proprio in questa catena di pensieri che Goethe associa l'effetto Palladio ad un episodio della vita di Jacob Böhme, un episodio allora molto noto dagli scritti mistici e teosofici: la storia di come Jacob Böhme venticinquenne, folgorato dalla luce di Dio, guardando in una ciotola di stagno, fu introdotto ai segreti della natura e della conoscenza dell'universo:

Es klingt vielleicht ein wenig wunderlich, aber doch nicht so paradox, als wenn Jacob Böhme bei Erblickung einer zinnernen Schüssel über das Universum erleuchtet wurde [14].

Sappiamo bene che ora la mente di Goethe è rivolta ad un mondo profondamente diverso da quello stürmeriano e anche da quello di Weimar: eppure ripensando le testimonianze palladiane più significative, ritroviamo il filo dello stesso lontano interesse al mondo dell'architettura e alla figura dell'architetto come artista totale, il segno degli stessi valori di semplicità e grandezza, libertà e di totalità armonica. Il punto più importante, aldilà delle analogie non secondarie dei singoli passaggi, è che l'esempio vivo delle opere del grande architetto rinascimentale fa riemergere tutto il sostrato di idee e di sensazioni che stava già nelle pagine per il Duomo di Strasburgo e viene a riconnettersi ad un tessuto molto remoto di interessi e di progetti. L'opera del Palladio funziona un po' come la ciotola di Jacob Böhme, nel senso che essa richiama alla coscienza un complicato intreccio di letture, di intuizioni e di discussioni: lo stupore e il godimento nella contemplazione dell'opera d'arte, l'idea del genio come emanazione del divino, la necessità interiore dell'opera d'arte come analoga alle opere della natura, in una singolare e un po' paradossale affinità di situazioni che ci riporta ancora alla domanda centrale,

[13] Cfr. *Tagebuch*, p. 101.
[14] *Ivi*, p. 101.

cui cercherò di rispondere nella terza ed ultima parte di questo intervento. Perché l'architettura.

III. Che cos'era propriamente per Goethe quell'arte che gli procurava così forti emozioni, tanti motivi di interessi e ripetuti propositi di approfondimento, che si ripresentava con la stessa intensità e che in tante variazioni e sotto tante vesti sarebbe ricomparsa nelle sue opere più famose? Da dove gli era venuta questa passione e questo interesse, che, come ho detto più volte, erano piuttosto anomali nel panorama letterario tedesco? Come si era prodotto il singolare intreccio di componenti diverse?

Gli inizi dell'interesse dello scrittore per questa materia sono molto remoti e risalgono senz'altro ai tempi di Lipsia e all'apprendistato presso il suo maestro Oeser. In una bella lettera del novembre 1768, per esempio, nella quale il giovane allievo esprime al maestro la propria gratitudine, si legge questa significativa testimonianza sui suoi desideri e sulle stesse incertezze:

Die Kunst, ist, wie sonst, fast jetzt meine Hauptbeschäfftigung, ob ich gleich mehr drüber lese, und dencke, als selbst zeichne, denn jetzt da ich so allein lauffen soll, fühle ich erst meine Schwäche: es will gar nicht mit mir fort Herr Professor, und ich weiss vor der Hand nichts anders, als das Lineal zu ergreifen, und zu sehen, wie weit ich mit dieser Stütze in der Baukunst und in der Perspektive kommen kann [15].

[15] Stando ai rilievi statistici del *Goethe-Wörterbuch*, nel complesso dell'opera goethiana i due termini che il tedesco usa per architettura, cioè « Architektur » e « Baukunst », ricorrono più o meno nella stessa misura: 167 volte contro 160. I due termini sono identici nella loro prima accezione e nell'uso al singolare, vale a dire entrambi esprimono « l'arte e la tecnica del progettare e realizzare edifici ed opere attinenti ». Ma se andiamo a vedere nei vocabolari d'obbligo (e in quelli più antichi), vediamo che « Architektur » non è registrato e al massimo, come nel Grimm, indicato come sinonimo sotto la voce « Baukunst ». Così nel Paul e così nel Trübner. E così anche molto prima, nell'Adelung, anno 1793. Qui « Architektur » compare solo in margine alla voce « Architekt » che è invece sempre attestato, e di cui è data una definizione che mi pare interessante riportare: « Aus dem Griechisch

Ma questa lettera, pur molto significativa, appare ancora come una testimonianza lontana e sfocata in confronto alla ricchezza delle posizioni espresse nell'inno al Duomo e nei diversi passaggi che ho ricordato. In realtà la svolta avvenne davvero a Strasburgo e la figura senza ombra di dubbio determinante da ogni punto di vista e in particolare sul tema dell'architettura, è stata quella di J.G. Herder.

Da lui sono venuti gli impulsi diretti ad occuparsi specificatamente dell'architettura come di una forma d'arte con proprie peculiarità storiche, etiche ed estetiche.

Herder, infatti, nel quarto dei suoi *Kritische Wälder* (1769) [16] aveva dedicato molte pagine al tema dell'architettura, nelle quali ritroviamo quasi tutti i punti toccati da Goethe in *Von deutscher Baukunst*, e alcuni dei nodi teorici che sarebbero riemersi anche nel viaggio italiano.

---

ein völlig unnöthiges Wort, einen Baumeister in allen Bedeutungen zu bezeichnen. So auch Architektur ». Del resto anche Winckelmann aveva intitolato il suo libro *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*. Dunque al tempo del giovane Goethe era « Baukunst » la parola d'uso, preferita dai lessicografi, e quella che si sarebbe sempre più affermata sia nell'uso specialistico sia nella lingua colloquiale. Le storie della lingua fanno risalire il termine « Architektur » alle correnti umanistiche, e registrano la prima documentazione nel 1548. È fra l'altro interessante apprendere che era stato Dürer ad introdurre termini chiave del dibattito estetico quali « Proportion », « Basis », « Perspektive ». Se dunque Goethe nel complesso della sua opera ha usato tanto intensamente la parola « Architektur », mi pare che la cosa possa avere un senso. A mio parere il primo significato sta nel fatto che « Architektur » è parola della tradizione umanistica più carica di riferimenti storico-estetici, quella usata nei trattati che erano apparsi numerosi in tutto il corso del Settecento in Francia e Inghilterra; e anche quella più frequente nei titoli della biblioteca architettonica di Goethe a Weimar. In altre parole « Architektur » era il termine che ai suoi occhi meglio rendeva quel vasto campo semantico di arte, teoria e storia che più si avvicinava alla sua idea dell'architettura e che si può continuamente comprovare nell'uso che egli ne fa.

[16] *Herders Sämmtliche Werke*, a cura di B. Suphan. Berlin, 1978, vol. 4: *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen, 1769. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste*, pp. 3-198.

Il primo punto importante è che Herder ci conferma un generale quadro di incertezza teorica nella definizione stessa di architettura come arte, e ci documenta molto bene una fase di passaggio tra una concezione assai arretrata di derivazione medievale, per cui l'architettura era esclusa dalle arti liberali e considerata esclusivamente arte meccanica, ad una posizione molto più moderna e avanzata. Non a caso nello stesso passo, Herder polemizza aspramente proprio su questo punto con il teorico Riedel, che nella sua *Theorie der schönen Künste* non aveva neppur menzionato questo genere di espressione artistica.

Il secondo punto è che l'architettura, che per Herder non è « Hauptquelle einer neuen Schönheit » e da lui definita ancora « Pflegekind andrer Künste », possiede alcune qualità del bello, che in nessuna altra arte appaiono in forma così netta e perspicua, ed è per questo materia indispensabile di osservazione e di studio per chi voglia indagare l'essenza della bellezza:

> Ich rathe also dem Untersucher des Schönen mit ihr anzufangen: der erster Eindruck, den sie ihm gibt, mit ihrer erhabenen Größe, mit ihrer genauen Regelmäßigkeit, mit ihrer edeln Ordnung, sei ihm gleichsam bildende Logik und Mathematik auf seine weitere Reise [17].

Più oltre Herder aggiunge che l'architettura ha un altro vantaggio per un giovane, quello di essere stata trattata sul piano teorico dagli stessi maestri costruttori, che non hanno i difetti dei retori; per lui non vi sono dubbi sulla validità anche pedagogica dell'architettura rispetto alla poetica e alla retorica. Mi sia permesso di leggere interamente un passo che a mio parere non lascia dubbi sulla connessione diretta di queste posizioni e quelle del giovane Goethe:

> Mich dünkt, die schöne Kunst, in der Einheit und Mannichfaltigkeit im simpelsten stärksten Augenscheine erscheinen, ist Baukunst. Die Zusammenfügung ihrer Glieder ist sehr einfach: das Verhältniß derselben zur Proportion des Ganzen, ihr gegenseitiges

---

[17] Herder, *op. cit.*, p. 123.

symmetrisches Entsprechen, ihre Regeln des Reichthums und der Stärke, der Fülle und Zartheit: ihr Eindruck von Schönheit und Schicklichkeit: ihre Größe und Anstaunung ist noch sehr einfach — alles ist vest und groß und wohlgeordnet, wie ein Gebäude. Unter allen Künsten wird also die Baukunst mein erstes vastes Phänomenon der Betrachtung, und so wie überhaupt nach Platons und Aristoteles Ausdruck, aus der Bewunderung alle Philosophie entstanden, so ist das grosse, das stille, das unverworrene, und ewige Anstaunen, was diese Kunst gibt, der erste Zustand, um den philosophischen Ton der Seele zur Aesthetik zu stimmen. Jüngling, in dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft: der Genius der Künste wird dich mit diesen starken und grossen Ideen erwecken, und indem er dich an sein Heiligthum führet: so wirst du zuerst ein Gebäude sehen, und fühlen und anstaunen lernen. Da sehe ich dich in der tiefen betrachtenden Stellung, wie du vom ersten Eindruck der Größe und Erhabenheit dich sammlest, und in ihm, wie in einem Monument der Ewigkeit, was Jahrhunderte und Menschengeschlechter überleben wird, die Linien der Einheit und Mannichfaltigkeit, in der größesten Simplicität, in der erhabensten Wohlordnung, in der regelmäßigsten Symmetrie, und dem einfachsten Schicklichen des Geschmacks studirest [18].

Il terzo punto è che Herder, nel momento in cui affronta il problema di tutto il sistema delle arti, media le più importanti novità della filosofia inglese; e in tal modo, anche per questa via, i fondamenti della nuova estetica (da Shaftesbury a Burke e Home) entrano nell'orizzonte del giovane Goethe, e ciò che più conta, vi entrano nella loro diretta connessione con la materia per eccellenza del sublime, l'architettura, appunto.

Questa non era soltanto « una figlia adottiva di altre arti » oppure una materia di esercitazione estetica, come insisteva a dire Herder, le cui argomentazioni pedagogiche e strumentali vengono decisamente superate da Goethe; essa era l' 'ars nova' delle grandi emozioni visive, l'esempio perspicuo e ricorrente nelle teorie del sublime, l'arte che più coinvolgeva l'occhio e la persona dell'osservatore (o, come direbbe Wittkower, del « perspiciente ») e sulla quale meglio si potevano esemplificare i valori di una estetica degli

[18] *Ivi*, p. 155.

effetti tutta basata sulla sensibilità e sulle capacità associative e percettive del destinatario.

Ma l'architettura era soprattutto la prima forma di espressione artistica dell'uomo di fronte allo spazio, la più vicina al grande tempio della natura e fatta dei suoi stessi materiali; non a caso anche Herder, come la maggior parte dei teorici del tempo, la considera sempre in relazione all'arte dei giardini, come dentro un macrocosmo vivente e in una primitiva unità.

Ist sie nicht die Kunst, die aus dem ganzen Naturgebäude der Schöpfung sich in einen engen Raum zusammenzieht, um da groß und vest und schön zu erscheinen? [...] die nächste nach dem Tempel der großen Natur, und ganz aus den Materialien derselben errichtet [19].

Era questo inoltre il genere artistico che, per la sua doppia natura, sempre oscillante tra aspirazioni estetiche e condizionamenti materiali, in qualche modo rifletteva le contradizioni stesse dell'estetica della sensibilità, a sua volta stretta tra una istanza di libertà che le impediva di pensare il bello in termini matematici e geometrici, e un fondamento illuminista che non le permetteva di sottrarsi del tutto alle regole della ragione. Proprio il più illustre rappresentante della nuova estetica percettiva, Edmund Burke, precisava infatti, alla fine del suo celebre libro *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), che l'architettura partecipa sia delle leggi della natura, sia delle leggi della ragione:

Architektur affiziert vermöge der Gesetzte der Natur und gleichzeitig vermöge des Vernunftgesetztes; aus letzterem ergeben sich die Regeln der Proportion, die für Lob und Tadel eines Werkes oder eines seiner Teile maßgeblich sind [20].

[19] *Ivi*, p. 176.

[20] E. Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (1757)*, Hamburg 1980, p. 205.

Tutto il vasto movimento di idee che, anche per altre vie, dall'Inghilterra si rovesciava sulla Germania e accendeva tutta una generazione, fu vissuto dal Goethe di Strasburgo con straordinaria partecipazione e passione. L'inno al Duomo nacque in quel clima di grandi novità e sollecitazioni intellettuali, e proruppe senz'altro da quella forte tensione, nella quale si verificò una singolare saldatura di idee che sarebbe stata decisiva per il futuro dello scrittore. Questi infatti subito sentì una affinità profonda con le nuove istanze etiche ed estetiche, e avvertì l'intimo legame tra un suo sostrato di letture ermetiche e panteistiche e una filosofia della sensibilità che, a sua volta, aveva radici nelle correnti neoplatoniche inglesi. Così, per vie diverse, nel tessuto anomalo di *Von deutscher Baukunst* venivano a ritrovarsi le linee più feconde del pensiero europeo, da Giordano Bruno a Spinoza.

Il sublime dell'opera architettonica viva, con le sue suggestioni indicibili e il suo misterioso rapporto (spontaneamente armonico) delle parti con il tutto, con la sua struggente vicinanza al grande disegno della natura, con la sua impronta del genio, ebbe una funzione determinante in quest'opera di saldatura.

Quanto poi questi nuclei emotivi e concettuali siano stati ancora presenti e vitali nel viaggio in Italia è appena il caso di ricordare qui. Essi sono rimasti il nucleo forte delle sue concezioni estetiche.

Nel confronto mai interrotto, anche se discontinuo, con i problemi dell'architettura, Goethe non pervenne sempre ad un livello di chiarezza e di consapevolezza sia dei contenuti simbolici sia delle forme storiche, e spesso il suo confronto è rimasto come inceppato su nodi teorici irrisolti. Con il ritorno a Weimar ebbe inizio un'altra storia, ma il confronto e il cantiere dell'architettura non si sono mai chiusi; anzi è in quel cantiere che furono preparati i progetti per il terzo viaggio in Italia e per una storia mai scritta della civiltà italiana. È ben noto che in quel progetto l'architettura aveva una parte rilevante, così come l'aveva ancora una volta Palladio con 'il suo genio, il suo mistero, la sua versatilità e ricchezza'. Si possono citare tanti passi

delle opere goethiane in cui questo interesse si manifesta sotto le vesti di personaggi e di luoghi diversamente noti. Ma questo fa parte di un'altra storia, di quella zona d'ombra che ho appena iniziato a percorrere, cercando di ritrovarne il nucleo centrale.

Quanto fosse ancora importante per il vecchio Goethe l'architettura con il suo carico di bellezza, di materia, di mistero e di storia, e quanto il fascino dell'avventura progettuale umana gli fosse diventato un chiodo fisso, si legge bene in una testimonianza famosa di Sulpiz Boisserée. Questi, meritevole collezionista e studioso del medioevo, nel diario di un viaggio sul Reno, era costretto a scrivere sul conto del vecchio scrittore, la seguente laconica annotazione:

Goethes Freude an der Architektur. Rein persönliche Leidenschaft für Palladio, bis ins krasseste nichts als Palladio und nichts als Palladio [21].

Anno Domini 1815.

[21] Cfr. *Goethes Gespräche*, Zürich, 1969, 2° vol., p. 1043.

GOETHE REIST AUCH TRADITIONELL

di
HANS-WOLF JÄGER
Bremen

Im Herbst bricht er nach Italien auf. Sein Weg führt über Innsbruck den Brenner empor, dann abwärts durch Sterzing, Brixen, Bozen und Trient nach Verona. Hier bleibt er drei Tage. Es folgen die Städte Vicenza und Padua mit der berühmten Universität, die besichtigt wird. Von da benutzt er den Wasserweg, besteigt den « Burchiello » und gelangt auf der Brenta nach Venedig. Drei und eine halbe Woche verweilt er sich in der Lagunenstadt, dann drängt es den Reisenden weiter: Rom, dem Höhepunkt der Reise, entgegen. Die nächste größere Station heißt Bologna. Später ist er in Spoleto; hier beschreibt er die alte Wasserleitung (wie er in Verona das Amphitheater beschrieben hat; in die Beschreibung mischt sich das Staunen darüber, wie sehr die Alten der eigenen Zeit in technischen Dingen voraus gewesen). Terni, Narni, Otricoli — so heißen die letzten erwähnenswerten Orte vor dem endlich erreichten Ziel. Daß unser Reisender in Rom einige Wochen verbringt, versteht sich fast von selbst; was er alles aufsucht, ist gar nicht herzählbar. Kleine Erholungen vom reichhaltigen Besichtigungspensum bringen Ausflüge nach Frascati, nach Tivoli. Im Frühjahr noch geht es nach Neapel, der Vesuv — selbstverständlich — wird bestiegen, die Ersteigung umständlich festgehalten in den Reisenotizen; natürlich sieht er sich auch den Posillip mit seinem berühmten Tunnel an, auch das wird notiert. Noch bevor die Sommerhitze ausbricht, ist der Reisende abermals in Rom und feiert nun seinen zweiten römischen Aufenthalt, ehe er über Siena, Florenz, Bologna und Mailand wieder dem Norden zuwandert. « Wan-

dert » — das trifft es nicht ganz. Meistens fährt er mit Vetturinen, manchmal auch nachts; bisweilen reitet er; zu Fuß geht er selten; auch das Schiff wird, wir hörten es schon, benutzt.

Der Reisende ist ein noch junger Doktor der Jurisprudenz, er stammt aus Bremen und heißt Hermann Post, drei Jahre später schon Hermann von Post; er absolviert seine Bildungsreise. Wir schreiben das Jahr 1716. Nur ganz kurz vielleicht haben Sie, Kenner von Goethes Vita und insbesondere seiner Italienreise, geschwankt, ob ich nicht von ihm, von Goethe also, spreche. Dann fiel Ihnen auf: in meiner knappen Übersicht der Reiseroute fehlte Assisi, und es fehlte vor allem Sizilien. Und um die Dauer mancher Stationen habe ich mich herumgedrückt; nicht bei Venedig, auch kaum bei Neapel, aber doch ganz gewiß, was den Aufenthalt in Rom, dem Hauptpunkt der Reise, betrifft. Vielleicht hätte ich versuchen können, Sie noch etwas ausgiebiger zu vexieren. Es wäre möglich gewesen, Ihnen davon zu berichten, wie der Reisende auf gewisse Inschriften achtet und sie abschreibt — wie es Goethe bei der Rotonda in Vicenza tut; oder davon, wie unser Reisender sich in italienische Kleider steckt, um weniger aufzufallen; wie er sich der Landessprache befleißigt; wie er mit zwei Pistolen versorgt ist; wie er, in Padua etwa, bestimmten Celebritäten seine Aufwartung macht und sich Stein —, Münz — und Knochensammlungen zeigen läßt; wie er Schauspielhäuser, Gottesdienste und Gerichtsverhandlungen besucht, um den Stand der theatralischen Kunst ebenso zu erkunden wie die Volksfrömmigkeit und den italienischen Nationalcharakter; wie er bezeichnende Gegenstände an sich bringt, Münzen und Gemmen sammelt, um sie zuhause vorzuzeigen; wie er schließlich, wieder in Deutschland, in Bremen, sich durch Bücher helfen läßt beim Ordnen und Redigieren seiner auf der Reise gemachten Notizen.

Freilich, wäre ich dabei gezwungen worden, diese oder jene Passage der so entstandenen Reisebeschreibung vorzulesen — Sie hätten alsbald erkannt: das ist nicht Goethe. Nicht allein wegen des anderen Sprachstandes; Post reist so nahe dem Anfang des 18. Jahrhunderts wie Goethe seinem

Ende, und die endgültigen Niederschriften sind ganze hundert Jahre voneinander entfernt. Auch ist Post, der Jurist und spätere hanseatische Archivar und Stadtpolitiker, kein Dichter, keiner, der die Sprache hegen und bessern will. Und gewißlich denkt Goethe vielschichtiger, urteilt weiser, arrangiert mit größerem Bedacht, auch 30 Jahre nach erfolgter Fahrt bei seiner *Italienischen Reise*. Darüber haben Hunderte geschrieben, haben hervorgehoben die hochbewußte Komposition des goetheschen Reisebuchs, die genaue Verflechtung der Symbole — von Wolkenbildern bis zu Seefahrerträumen, vom Mythologischen bis zu den Aristophanes-Anspielungen, von der mehrsinnigen Nennung der Frucht — und Pflanzennamen bis zur panischen Ausdeutung des kleinen Meeresgetiers. Man hat die Gedankentiefe bestaunt, den Blick bewundert, der in der einfachen Volksszene oder der alltäglichen Geste des Südens das klassisch-antike Marmorbild durchscheinen sieht, man verfolgte die Geburt der deutschen Klassik im Spiegel von Goethes persönlicher Reifung und Neugeburt. So wies man hundertfach auf das, was Goethes Reisebuch, aber auch schon die Reise selber hinausträgt über alles, was vor ihm war und neben ihm ist. Und nun: zu erinnern an dasjenige, was sich bei Goethes Italienbuch und seiner italienischen Reise im Rahmen der Tradition hält, des im 18. Jahrhundert Geläufigen, dem sich fügend, was die Reisewissenschaft einem jeden rät, der nach Italien zieht — ist das nicht ein trocknes, wohl gar ärgerndes Geschäft? Übernimmt nicht einen undankbaren Part, wer hier auf das Konventionelle hinweist? Doch vielleicht glänzt Goethes Eigenstes nach meinen zusammengewürfelten Bemerkungen — mehr ist es nicht — umso heller.

1980 hat Heinrich Niederer im repräsentativen « Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts » einen voluminösen Aufsatz veröffentlicht mit dem Titel *Goethes unzeitgemäße Reise nach Italien* [1]. Zu den unzeitgemäßen — und das be-

[1] Heinrich Niederer: *Goethes unzeitgemäße Reise nach Italien*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. 1980. S. 55-107, einer der besten, weil sachhaltigsten, Beiträge zum Thema.

deutet ja: den originellen, ganz persönlichen — Zügen der Reise, von 1786 bis 1788 zählt Niederer etwa die Flußfahrt auf der Brenta zwischen Padua und Venedig; zählt er die italienische Kleidung des Dichters und sein Inkognito; weiters, daß Goethe sammelt, daß er ein Tagebuch führt und zeichnet. Originell sei aber vor allem die Reiseroute, sei die zeitliche Aufteilung zwischen den Phasen unterwegs und dem Aufenthalt in Städten. Über den Beginn von Goethes Reise im Herbst des Jahres 1786 heißt es bei Niederer:

« Für Goethe gibt es also einen Reisezeitpunkt, der maßgeblich nicht von außen vorgegeben wird, sondern mit der Entwicklung des Menschen, mit seiner Art der Auseinandersetzung mit der Welt übereinstimmen muß. Die Reise erscheint so als ein zu einem bestimmten Zeitpunkt unter spezifischen persönlichen Umständen notwendiges Heilmittel für die weitere Existenz dieses Menschen » — gemeint ist Goethe [2].

Ein solches Urteil darf in der Literatur zu Goethes italienischer Reise als typisch gelten — und ist doch wenig zutreffend. Seit Ludwig Schudts großem Buch (1959) über die Tradition der Italienreisen vom 17. Jahrhundert [3] an wissen wir, daß der cisalpine Italienreisende in aller Regel im September, spätestens im Oktober aufbricht, um die Alpen zu überwinden. Wir kennen die recht stabile Route des traditionellen Giro d'Italia. Weder die großen norditalienischen Plätze und die Städte der Toskana werden ausgelassen noch Neapel, was stets einen zweimaligen Aufenthalt in Rom mit sich bringt; auch Goethes Vater reist so. Und ebenso gewöhnlich, wie bei Deutschen der Weg über den Brenner, Sterzing und Bozen nach Trient erscheint, ist für alle europäischen Venedig-Besucher die Bootsfahrt auf Brenta und Brentakanal.

Da wir uns nun schon auf ein kleinteiliges Aufrechnen und vielleicht kleinliches Gegenargumentieren eingelassen haben, nehmen wir den zitierten Niederer weiter beim Wort

[2] ebd. S. 79.

[3] Ludwig Schudt: *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert.* Wien/München 1959.

und bei seinen Beispielen. Da wäre die Tatsache, daß Goethe sich italienisch kleidet — wir wissen, wie stolz er in Verona seine neue Garderobe notiert. Ich will hier nicht zwei, zehn oder mehr Reisende vorführen, die ähnliches getan hätten, sondern wähle einen anderen Weg. Ich lasse mich, wie die meisten Reisenden des 18. Jahrhunderts selbst, leiten durch ein Reisehandbuch. Das meint nun nicht einen Führer durch bestimmte Gegenden, sondern eine sogenannte « Apodemica theoretica », eine der im 18. Jahrhundert zahlreichen systematischen Anweisungen in der Kunst des Reisens. Gewählt sei Franz Posselts *Apodemik* von 1795, ein zweibändiges Werk, das vom großen Zedler um 1740 ab die Anleitungen zum richtigen Reisen zusammenfaßt [4]. Goethes Reise hat Posselt selbstverständlich nicht kennen können, er fußt gänzlich auf Früherem.

Erkundigen wir uns bei Posselt über die *Kleiderfrage.* Da heißt es, einen längeren Abschnitt einleitend, lapidar:

« In Ansehung der Kleider, deren man sich in der Fremde bedient, erfordert die Klugheit (...), daß man sich nach der jedesmaligen Mode des Landes, in dem man sich aufhält, nett, reinlich und mit Geschmack kleide — » [5].

Wozu hier mit den Worten « nett », « reinlich » und « Mode » geraten wird, dürfte dem « gewissen Mittelstand » entsprechen, welchem Goethe in Oberitalien mit seiner neuen Einkleidung folgt. Zugleich also folgt er damit einer geläufigen Regel. Ebenso nah ist Goethe der Apodemik, wenn er sich der *italienischen Sprache* bedient; « denn ein großer Theil des Vergnügens und Nutzens, so das Reisen gewährt, entsteht aus Unterredungen mit den Lan-

[4] (Franz Posselt): *Apodemik oder die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisenden aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrten und Künstler insbesondere.* 2 Bde. Leipzig 1795; zur Gattung der Apodemik vgl. Justin Stagl (Hrsg.): *Apodemiken. Eine räsonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.* Paderborn 1983.

[5] Posselt, Bd. 2, S. 328 f.

deseinwohnern » — das sagt Posselt und meint noch entschiedener, die Fertigkeit in der Landessprache sei « jedem Reisenden unentbehrlich » [6].

Wir werden den Reisesystematiker Posselt sicher noch öfter bemühen, wenn wir uns jetzt auch kurz von ihm abwenden, um für die Frage des *Inkognitos* einen anderen Zeugen aufzurufen. Bekanntlich reist Goethe inkognito. Erstmals am 14. Oktober 1786 schreibt er sich in Venedig als « J.P. Möller » ins Hotelbuch und hält sich dann bis Ende Juni 1787 an den Decknamen « Giovanni Filippo Möller », dem er die Nationalitäts — und Berufsbezeichnungen hinzufügt: « tedesco, pittore ». Auch dies ist wohl weniger ungewöhnlich, als man gemeinhin glaubt und die Pseudonymität zusammen mit der italienischen vestizione für einen spezifisch goetheschen Pfiff hält, um recht tief in den mediterranen Jungbrunnen einzutauchen, um Italien, seiner Landschaft, Geschichte und Bevölkerung näher zu sein. Dies letztere, die Unmittelbarkeit der sozialen Erfahrung, ist nun in der Tat ein Motiv für das Inkognito, das Reisen « unter fremdem Namen », wie Campe verdeutscht [7]; doch ist auch dieses Motiv nicht Goethes Erfindung, sondern seit dem 17. Jahrhundert, erst recht dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts dann leitend, wenn Politiker reisen. Als prominentester Inkognito-Reisender der Epoche gilt Joseph II, der sich, wie eine Apodemik bemerkt, als scharfbeobachtender Regent in alle Zirkel gemischt und mit einfachen Individuen gesprochen hat [8]. Bereits 1754 erhält das Inkognito-Reisen einen eigenen Paragraphen in Friedrich Karl Mosers *Teutschem Hofrecht* [9], und wahrscheinlich kannte Goethe, Jurist und Weimarischer Minister, dieses Werk und ent-

[6] ebd. S. 41 f.

[7] Joachim Heinrich Campe: *Wörterbuch der deutschen Sprache.* Ergänzungsband. Braunschweig 1813. S. 369; Campe erläutert den Begriff mit dem Beispielsatz « er reist unter fremdem Namen ».

[8] vgl. Posselt, Bd. 1, S. 490 f.

[9] Friedrich Karl Moser: *Teutsches Hofrecht.* Bd. 1 (1754). S. 266 ff.

nahm ihm, wie öffentliche Personen, wenn sie privat unterwegs, sich präsentieren konnten. Es war mit der Unerkanntheit allerdings oft nicht weit her, die Maske wurde zumeist von Anfang an durchschaut und das Inkognito bedeutete eher ein Signal für die aufgesuchten Gesprächs- und Verhandlungspartner, locker zu bleiben und den Hofton hintanzustellen. Auch Goethes Inkognito verbirgt ihn nicht, ist ihm aber gleichwohl, wie er schreibt, « vom größten Vorteile » [10]; er macht es durch Freundlichkeiten « respectable » [11], will sagen: er bewegt seine Partner, weiterhin zu tun « als ob » und alles offizielle Gebaren ihm gegenüber zu vermeiden; er muß zugeben: « kaum war ich in Rom angekommen als ich erkannt wurde, doch führ ich mein Incognito durch » [12]; er will nicht leiden, « daß man mich nach meinem Stande und Namen begrüße [13] » — was wohl bedeutete, daß man ihn anspräche als Minister Goethe von Sachsen-Weimar. Es fällt auf, daß solche Äußerungen Goethes über sein offenes Versteckspiel vornehmlich in den Briefen an seinen Herrn, den Herzog Karl August von Weimar, stehen, und sie klingen wie beschwichtigende dienstliche Meldungen, was darauf hindeutet, daß Goethes Reiseinkognito nicht nur mit allgemeiner Gewohnheit, sondern auch mit politischen Normen zu tun hat. Denn Goethe ist nicht nur Privatmensch, und wir wissen, daß ihn die österreichische Polizei als mutmaßlichen Geheimdiplomaten in Italien observiert hat [14].

Seine Reise mag wie eine Flucht begonnen haben, wie ein überstürzter Ausbruch einerseits aus dem Regierungsdienst und der Hofgesellschaft von Weimar, andererseits aus der sentimentalen Verbindung mit Frau von Stein und

[10] An den Herzog Karl August, 12. Dezember 1786 — wie die folgenden Brief-Belege aus Italien zit. nach J.W. Goethe: *Briefe aus Italien 1786-1788.* Hrsg. von P. Goldammer. Leipzig 1982.

[11] An denselben, 25. Januar 1788.

[12] An Philipp Seidel, 9. Dezember 1786.

[13] An Karl August, 12. Dezember 1786.

[14] Vgl. Richard Friedenthal: *Goethe. Sein Leben und seine Zeit.* München (DTV) 1968. Bd. 1. S. 305.

der freundschaftlichen mit der Familie Herder. Alsbald wird alles geregelt. Goethe reicht beim Herzog ein nachträgliches Urlaubsgesuch ein; später bittet er um Verlängerung des Urlaubs, die ihm der Souverän bis ans Jahresende 1787 gewährt. Zwei sehr gehorsame Briefe gehen an den Freiherrn von Fritsch, den Präsidenten des Geheimen Weimarer Conseil; vor ihm weist der Verreiste auf die in Rom, der « hohen Schule », « mit Fleiß betrieben (en) » historischen, archäologischen und numismatischen Wissenschaften hin, offenbar auch zur eigenen Rechtfertigung [15]. Die Freundin wird, verspätet doch inständig, um Erlaubnis der zeitweiligen Abwesenheit ersucht, wird um Beständigkeit in der Liebe angefleht und um den ständigen Kontakt: « laß uns, solang wir auseinander sind, ja regelmäßig Post halten » [16] heißt es, und der Entfernte verspricht eine durch die Reise bereicherte gemeinsame Zukunft. Und ähnlich wird auch den Freunden, schon von Verona aus, « eine glückliche Wiederkehr zu Euch » angesagt [17], nach der man, mit Herder etwa, neu motiviert Winckelmanns *Geschichte der Kunst* zusammen lesen wolle [18]. So gewinnt, was als gänzlich emotionaler und individueller Aufbruch erschien, sehr bald im öffentlichen wie im privaten Sinn die Regularität einer normalen Reise, einer zeitweisen Entfernung von Haus und Amt, an dessen Ende wie üblich die Rückkehr steht [19].

---

[15] Briefe vom 20. Februar 1787 und 27. Oktober 1787 — Zitat aus letzterem.

[16] An Charlotte von Stein, 13. Februar 1787.

[17] An Johann Gottfried und Karoline Herder, 18. Sept. 1786.

[18] An dieselben, 3. Februar 1787.

[19] Was den öfter zu stark akzentuierten « Flucht »-Charakter der Reise anlangt, sei jener Brief nicht vergessen, den Goethe am 2. Sept. 1786, also am Vortag seines Entschwindens aus Karlsbad, an den Herzog schreibt und der in dem Satz gipfelt: « Leben Sie wohl das wünsch ich herzlich, behalten Sie mich lieb und glauben Sie: daß, wenn ich wünsche meine Existenz ganzer zu machen, ich dabey nur hoffe sie mit Ihnen und in dem Ihrigen, besser als bisher, zu genießen » — Weimarer Ausg. IV. Abt. Bd. 8, S. 13.

Dieser äußeren Normalität entspricht eine innere. Die Reise selbst wird geordnet, strukturiert, geradezu verwaltet. Und wiederum folgt Goethe dabei durchaus den Geboten der herrschenden Apodemik. Er hastet nicht nach Rom, wenn er auch öfter, in Brief und Tagebuch, von seiner Sehnsucht spricht, so rasch wie möglich dieses seit der Jugend, seit den Erzählungen des Vaters Johann Caspar, seit der frühen Straßburger und der späteren Wetzlarer Zeit geliebte Ziel zu erreichen. Goethe läßt sich, wie die Apodemiken vorschlagen, Zeit. Er wendet die üblichen Fristen auf für Verona, ebenso für Vicenza und erst recht für Venedig, das er sich, ganz regelgemäß, mitsamt dem Meerblick erst einmal optisch von der Höhe des Markusturms aus erobert. Der Reisende gestattet sich sogar einen pittoresken Abstecher an den Gardasee — was schon wieder als originell gelten könnte, wäre da nicht der weitverbreitete Italienführer Volkmanns, der ihn zu diesem Umweg ermuntert und für den ersten Anblick des Benacus die passenden Virgilverse liefert. Durchaus diszipliniert macht Goethe die von Reiseführern empfohlenen Besichtigungen in Verona und Vicenza, notiert Inschriften und formuliert seine Notizen über Palladios Rotonda mit äußerster Wortnähe zu seinem Führer Volkmann. Seine Disziplin scheint von der bannenden Kraft der Reisetradition nicht zu trennen. Wichtig auch zu sehen, wie Goethe in den folgenden Monaten den Besuch Neapels durchplant oder wie sehr er sich ängstigt, er könne mit zu wenig historischer und archäologischer Vorbereitung in Sizilien anlangen.

Zur Disziplin gehört auch, daß Goethe von seiner Abreise in Karlsbad bis zum Ende des ersten römischen Aufenthaltes (Ende Februar 1787) ein penibles Einnahme- und Ausgabebuch führt, dem sich später Notizen über die Ausgaben in Sizilien und ein genaues Einnahme- und Ausgabebuch über die Rückreise von Rom nach Jena zugesellen. Gewissenhaft sammelt er die Gastwirtrechnungen, sowohl während des Reisens wie bei seinem Verweilen in Rom. « Man kann », sagt Helmut Wolff in einer Untersuchung von 1955/56,

(aus den gesammelten und aufbewahrten Rechnungen) « jedes Glas Wein, jedes Stückchen Obst usw. feststellen, das Goethe » — im Hause Tischbeins, beim Wirt Stefano Collina — « mit seinen Gästen verzehrt hat » [20].

Wolff, den ich zitiere, scheint solch buchhalterischen Sinn für ein goethesches Spezifikum zu halten, doch entspricht er den trivialsten apodemischen Anweisungen. Selbstverständlich rät auch Posselt, neben einem « genauen Rechnungsbuch », das Sammeln von « schriftlichen » Wirt-und Wirtshausrechnungen an [21]. Ebenso umstandslos mahnt er jeden Reisenden, ein Journal oder Tagebuch zu führen, dem er die Etappen seines Vorrückens genau einschreibt. Und wiederum Goethe: gleich zu Beginn seiner « Flucht » aus Karlsbad beginnt er, jede Poststation, jeden Pferdewechsel, die Zahl der jeweils zurückgelegten Meilen, für die zu bezahlen ist, die Ankunfts- und Abfahrtszeiten zu notieren; er hält sogar fest, wo er wie lange zu Mittag gegessen hat — « in Eger am 3. (September) von 12 — 2 Uhr, in Regensburg am 5. von 10-12 Uhr, in Innsbruck am 7. von 11-2 Uhr » [22].

Man hat bei Goethe bewundert, wie er sich des zurückgelegten Weges im Reiseland nicht nur durch Tagebuchnotizen versichert, sondern, so Niederer, « mit ganz verschiedenen Dokumentations-methoden (...) der Fremde zu Leibe (rückt) ». Die « zeichnerischen Versuche » werden genannt, die « ihn zu einem eindringlichen Sehen nötigen », oder die « Sammeltätigkeit », die — seien es nun « Steine, Muscheln, Pflanzensamen, Lavareste oder Gemmen, Antikenabgüsse etc. », was Goethe zusammenliest — der Reisedokumentation dienen [23]. Hierzu, ohne Kommentar, zwei Regeln der zeitgenössischen Apodemik:

[20] Hellmuth Wolff: *Wie Goethe reiste.* In: Wiss. Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe) Jahrgang V (1955/56). S.999-S.1014, hier S.1008.

[21] Posselt. Bd. 2. S. 575, S. 541.

[22] Nach Wolff. S. 1001.

[23] Niederer, S. 97.

« Das Zeichnen ist jedem Reisenden ohne Unterschied des Standes, wo nicht nothwendig, doch wenigstens sehr nützlich; denn es werden ihm oft Gegenstände vorkommen, von denen er gern eine Abbildung haben möchte »;

weiter ist die Rede davon, wie eine an Ort und Stelle gefertigte Zeichnung der erinnernden Phantasie später « wieder zur Hülfe » kommen kann [24].

Und als zweites:

« Jeder Reisende sammle, so viel es nämlich seine Vermögensumstände erlauben, das, was sich auf den allgemeinen und besonderen Zweck seiner Reise, auf die Wissenschaft oder Kunst, worauf er reist, bezieht, und nehme es in sein Vaterland mit, um es entweder als Andenken an die merkwürdigen Personen, deren Bekanntschaft er gemacht und deren Umgang er genossen, oder auch als Rückerinnerung an die merkwürdigen Gegenstände, die er gesehen, aufzubewahren » [25].

So entspricht Goethe auch hier mit seinem Verhalten der werktäglichen Reiseweisheit seiner Zeit — abweichend von dem, was dem Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts zu entnehmen ist. Wir könnten wohl noch viele Punkte aneinanderreihen, vermöchten eine lange Liste von Verrichtungen Goethes aufzustellen, die in der germanistischen Regel als originell und einzigartig gewürdigt werden und es doch ganz und gar nicht sind. Sei es die Bewaffnung mit Pistolen — sie wird von den Apodemikern geradezu zur Pflicht erhoben; sei es die Kenntnis der gerade in Italien besonders vielfältigen Münz- und Währungssorten; sei es das Reisen mit Vetturinen — ihm geben die Apodemiker im 18. Jahrhundert zumeist den Vorzug gegenüber dem eigenen Gefährt oder der ordinären Postchaise; sei es die Ausrüstung mit einem « Felleisen » [26], was bei Goethe sein « Dachsranzen » heißt; beziehe es sich auf das Mitführen von Spezialkarten, von Reiseführern, von Münztabellen,

[24] Posselt. Bd. 2. S. 61 f.

[25] ebd. S. 398 f.

[26] ebd. S. 339.

aber auch von botanischen oder kunstwissenschaftlichen Werken — Goethe erwähnt seinen « Plan von Venedig », beruft sich auf Volkmann, der ihn ständig « belehrt », schreibt: « nun habe ich zwar meinen Linné bei mir », liest Winckelmann und Riedesel, ebenso Vitruv und Palladio, die er, ganz wie es Reisende sonst auch tun, unterwegs an sich bringt [27]. Muß ich noch aussprechen, daß man nach der itinerarischen Philosophie jener Tage auch Gottesdienste besuchen soll — wir denken an Goethe in Sankt Peter; daß Juristen sich Gerichtsverhandlungen nicht mögen entgehen lassen — schon in Venedig ist Goethe dabei; daß gelehrte Gesellschaften aller Aufmerksamkeit wert sind — Goethe geht zu einer Versammlung der « Olympier » in Vicenza und nimmt an einer Sitzung der römischen Dichterakademie teil; daß der antiquarisch Interessierte, wie es bei Posselt heißt, « Tempel, Amphitheater, Triumphbögen, Wasserleitungen » sehen muß [28] — was Goethe pünktlich erfüllt; daß der naturkundlich Engagierte die Naturalienkabinette, die Stein- und Marmorbrüche zu mustern habe — auch hier ist Goethe mit Eifer am Werk; seine meteorologischen Expertisen gehören ebenfalls in dieses durchaus konventionelle Feld; Goethe läßt sich um der Genauigkeit und Verwertbarkeit seiner Beobachtungen willen eigens in Weimar zusammengestellte Wetterdaten nach Rom schicken. Oder schließlich: daß Goethe in Rom einen Führer, einen Cicerone, engagiert, entspricht exakt jener Gründlichkeit, zu der die Apodemiken anhalten, damit eine Reise ihren materialen Bildungszweck wirklich erfülle.

Kein Zweifel: Goethes Reise ist in wesentlichen Zügen eine Reise, die sich im Rahmen von Tradition und Konvention bewegt. Hier ist erst einmal die Basis, worauf und worüber sich möglicher-, ja wahrscheinlicherweise das ganz

[27] *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein.* In: Gesamtausgabe der Werke und Schriften Goethes. Hrsg. von G. Baumann. Bd. XI. Stuttgart (Cotta) 1956. S. 241, S. 29, S. 289, S. 19, S. 277, S. 304.

[28] Posselt. Bd. 1. S. 671, siehe auch Bd. 1, S. 420, S. 455, S. 528.

Eigene und Originelle erhebt. In den Tag- und Jahresheften auf 1789 erklärt Goethe, wie er seine italienische Reise verstanden habe und verstanden wissen will. Dabei setzt er sich ab von den durch Lawrence Sterne in Mode gekommenen sentimentalischen Reisen, deren Beschreibungen « fast durchgängig den Gefühlen und Ansichten des Reisenden gewidmet » seien; über seine eigene Reise — nicht nur seine Reisebeschreibung — aber heißt es:

> « ich dagegen hatte die Maxime ergriffen, mich so viel als möglich zu verläugnen und das Object so rein als nur zu thun wäre in mich aufzunehmen » [29].

Somit rechnet der Dichter selbst seine Reise nicht einem Typus zu, der um 1780/90 als modern galt — wie die subjektiv-empfindsamen Itinera, sondern einer älteren Art: der Bildungsreise mit gelehrten, faktographischen, teils enzyklopädischen Zügen. Kaum in Rom, hatte er den Freunden Johann Gottfried und Karoline Herder gemeldet:

> « ich bin fleißig und bin nicht hier, um nur nach meiner Art zu genießen, ich will lernen und mich ausbilden, eh ich vierzig Jahr alt werde » [30].

Und hierzu paßt auch die Mitteilung an den Herzog, daß gegen Weihnachten 1786 « mein Pensum in Rom für erst absolviert sein » könnte [31]. Der Hinweis auf das Lebensalter wie der Begriff Pensum: beides ist charakteristisch für die traditionelle Bildungsreise.

Bereits während ihres Verlaufs werden dieser enzyklopädisch gefärbten Bildungsreise auch Momente einer offiziellen Mission eingelegt. Nicht nur den Freunden oder der Geliebten verspricht Goethe durch die späteren Berichte von seiner Reise eine Bereicherung des geselligen Umgangs, sondern auch dem Herzog. Heiter, was Karl August im

[29] Annalen oder Tag-und Jahreshefte. Goethes Sämtl. Werke (Jubiläums-Ausg., hrsg. von E. v. d. Hellen). Bd. 30. S. 8.

[30] 10. November 1786.

[31] 12. Dezember 1786.

März 1787 an Goethes Freund Merck schreibt: « er (= Goethe) wird gewiß bei seiner Rückkehr uns manche artige Gastmähler geben » [32]. Als Gereister soll Goethe dem ganzen Hof zur Zier gereichen, soll die Weimarer Abende durch erlebte Länderkunde und Reiseanekdoten heben. Auch Musiknoten wird er mitbringen, bei deren Erwerb ihn der Komponist Kayser beraten hat, um das Musikleben der Residenz zu bereichern. Und nicht nur seinem jungen Freund Fritz Stein stellt Goethe Reisegeschenke in Aussicht, « Schwefelabdrücke » und « ein Stück Lava vom Vesuv » [33]. Er besorgt seinem Herzog eine Sammlung von Kupfern des Franzosen Nicolas Dorigny nach Raffaels « Psyche »-Zyklus; für die herzogliche Bibliothek erkundigt er sich nach inzwischen neu erschienenen Werken Palladios; er hält Ausschau nach Künstlern, die künftig für den Weimarer Souverän arbeiten könnten, nach Kunstwerken, die er ihm schicken oder zuführen will. Über ein Bildwerk des Romdeutschen Alexander Trippel, eines Freundes von Tischbein, verständigt er den Herzog:

« Diese Nemesis wäre eine schöne Zierde in die Zimmer Ihrer Frau Gemahlin, er verlangt hundert Dukaten dafür, wenn ich sie aber wie für mich nehme, glaub ich sie für achtzig zu erhalten » [34].

Ähnliche Beispiele ließen sich mehren; sie zeigen Goethe durchaus als einen Kunstagenten, der sich seinem Herrn mit guten Verbindungen und Konditionen empfiehlt. Seine italienischen Besichtigungen sollen den Parkanlagen Weimars zugute kommen, in einem Brief aus Neapel heißt es: « Gartenhäuser und Brunnen bringe ich mit » — gemeint sind wohl Pläne zu solchen Baulichkeiten. So erhält die italienische Reise ihre Legitimation nicht nur unter dem

[32] *Johann Heinrich Mercks Schriften und Briefwechsel.* In Auswahl hrsg. von Kurt Wolff. 2 Bde. Leipzig 1909. Bd. 2. S. 233 (Brief vom 30. März 1787).

[33] 29. Dezember 1786.

[34] 12. Dezember 1786; vgl. auch Briefe vom 3. November 1786, vom 27. Mai 1787 (aus Neapel) und vom 6. Mai 1788.

überlieferten Ziel der eigenen Bildung und Ausbildung, sondern auch als kultureller Beutezug für den Mäzenatenhof in Deutschland — ebenso traditionell. Das Persönliche fügt sich größeren gesellschaftlichen Zwecken. Flechten wir hier, als zum selben Aspekt von Goethes Reise gehörig, ein, daß der in Rom weilende Minister Vorbereitungen trifft für den bevorstehenden Italienbesuch Anna Amalias, sich für sie nach passenden Cicerones umblickt und seinen eigenen Bekanntenkreis auf die Herzoginmutter einstimmt.

Seine Reise, sage ich, ist in Teilen eine kulturelle Mission. Zeugt davon nicht bereits das Palladio-Erlebnis des Dichters? Häufig beurteilt man es als eine Angelegenheit rein zwischen dem werdenden Klassiker Goethe und dem klassizistischen Architekten des Cinquecento. Im Katalog der Goethe-Ausstellung zum Bicentenario seiner Reise (1986) lesen wir:

« Goethe erkannte sein eigenes Bemühen um eine Renaissance des Klassischen, das ihm und seiner Zeit nicht mehr selbstverständlich war, im Werk Palladios wieder » [35].

Ob das so stimmt? Palladio liefert, worüber uns die Geschichte der Villen-, Schloß- und Parkarchitektur belehrt, in England seit Beginn des Jahrhunderts, in Deutschland, namentlich in Preußen, seit ungefähr 1745 geradezu das Modell modernen Bauens. Mit den Worten Rolf Schröders, der ein Kenner ist:

« Wohin man in diesen Jahren blickt: überall setzt, oft als erste Tat bei Regierungsantritt eines jungen Fürsten, neben der Umgestaltung der alten Parks im neuen 'englischen' Naturgartenstil eine programmatisch klassizistische neopalladianische Bau- und Umbautätigkeit ein » [36].

[35] Horst Clausen: (...) die herrlichste Idee ich nun nordwärts mitnehme. Goethe und die Architektur in Italien. In: « ... auf klassischem Boden begeistert ». *Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf.* Katalog hrsg. von Jörn Göres. Mainz 1986. S. 94-98, hier S. 95.

[36] Rolf Schröder: *Goethes italienisches Reisemärchen.* In: Un paese indicibilmente bello. Il Viaggio in Italia di Goethe e il mito della Sicilia. Hrsg. von A. Meier. Palermo 1987. S. 42-90, hier S. 70.

Palladio und die « Renaissance des Klassischen »: das ist Goethes Zeit sehr verständlich und ihm selbst als Programm lange vertraut. Er befleißigt sich darum ja, den Palladio-Bestand der Weimarer Bibliothek zu komplettieren, und ebenso gehören die in Aussicht gestellten Pläne zur ästhetischen Modernisierung der Weimarer Parks zu einem bereits vor der Reise akzeptierten Geschmacksideal, das sich während der Reise freilich klärt und verstärkt. Wie wir wissen, münden Palladio-Erlebnis und Palladio-Studium darin, daß der zurückgekehrte Goethe die Oberaufsicht über die öffentlichen Neubauten erhält, daß er die Errichtung des Römischen Hauses im Weimarer Park betreut, ebenso den klassizistischen Umbau des Theaters- Konstruktionen also, mit denen Weimar den Anschluß an die moderne Architektur Europas sucht. Das für Goethes Italienreise prägende Architekturerlebnis läßt sich, ohne Minderung seines Eigenwerts, in weitere Zusammenhänge einbetten.

Aber im Anblick der südlichen Landschaft, im Angesicht antiker Bauzeugnisse eröffnet sich Goethe nicht allein ein neues Geschmacksideal in bildender Kunst und Architektur, festigt und klärt sich zumindest; auch die klassische Poesie erblüht ihm in wundersamer Weise neu. Wer erinnert sich nicht der schönen Worte, die er in Palermo niederschreibt, nachdem ihn die mediterrane Landschaft entzückt hat:

« Ich eilte sogleich, einen Homer zu kaufen, jenen Gesang » [von des Odysseus Ankunft bei den Phäaken, H.-W.J.] « mit großer Erbauung zu lesen und eine Übersetzung aus dem Stegreife Kniep vorzutragen [...] » [37].

Ein Blatt « Aus der Erinnerung » nimmt später dieses Erlebnis wieder auf und berichtet:

« Ich hatte mir, überzeugt, daß es für mich keinen bessern Kommentar zur Odyssee geben könne, als eben gerade diese lebendige

Vgl. auch Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen.* 5. Aufl. hrsg. von Walter Rehm. Köln 1956. Bd. 1. S. 301 f.

[37] Goethes Sämtl. Werke (Jubiläumsausg.). Bd. 26. S. 283; nächstes Zitat ebd. S. 354.

Umgebung, ein Exemplar verschafft und las es nach meiner Art mit unglaublichem Anteil ».

Man hat hier eine Geburtsstunde der deutschen klassischen Poesie ausmachen wollen, und nicht ohne Recht. Doch sollte man — wiederum, ohne daß es dem Goetheschen Erlebnis einen Abbruch tut — wissen, daß derartige Lektüre in passender Landschaft im Einklang steht mit den Empfehlungen der Reisekunst, und daß nicht nur Goethe, sondern vor und neben ihm auch andere solchen Empfehlungen gehorchen. Den trockenen Posselt lasse ich hier nicht zu Wort kommen, sondern weise hin auf den Briten Robert Wood, der seine Homerlektüre beim Besuch der Küste von Troja vornahm und davon berichtete [38], und auf Joseph Addison, der in seiner italienischen Reise (*Remarks on several parts of Italy,* 1705) davon erzählt, wie es für ihn ein Hauptvergnügen war, die alten Dichter in der passenden Landschaft — « gleichsam an Ort und Stelle selbst » — zu lesen [39]. Nicht gelehrte Philologie, sondern *Landschaft* sei

[38] Robert Wood: *Essay on the Original Genius and Writings of Homer.* London 1775; hier liest man: « one of the objects of our Eastern voyages was to visit one of the most celebrated scenes of ancient story, in order to compare their present appearance with the early classical ideas, we had conceived of them; and particulary, that we proposed to read the Iliad and Odyssey in the countries, where Achilles fought, where Ulysses travelled, and where Homer sung... » — S.V.

[39] Es heißt in der Vorrede: « it was not one of the least entertainments that I met with in travelling, to examine these several descriptions, as it were, upon the spot, and to compare the natural face of the country with the landscapes that the poets have given us of it ». — zit. nach: *The Works of Joseph Addison, with Notes by R. Hurd* (6 Vol.). Vol. I. London 1875. S. 858. Die Redlichkeit gebietet, Posselt für den Hinweis auf Wood und Addison zu danken. — Im « Neuen Teutschen Merkur » vom Juni 1796 spricht ein Anonymus — es ist wahrscheinlich Heinrich Zschokke — von Leuten, die « mit ihrem Virgil, Livius oder Sallust in der Hand durch *Italien* (wandeln), um das Schauspiel der Vorwelt aus den Jahrhunderten der Vergangenheit in die Gegenwart zurückzuziehen » (S. 157) — auch hier erweckt die Authentizität des klassischen Ortes den klassischen Text zu eigentlichem Leben.

« Kommentar » zum klassischen Text — so drückt es Goethe aus; und er teilt nicht nur das Verfahren, sondern sogar den Begriff mit einem anderen Deutschen, der wenige Jahre vorher Italien bereiste, mit Wilhelm Heinse. Dieser notiert in seinem Reisebericht, daß er Horazens Oden in der Landschaft bei Tivoli gelesen und dabei empfunden habe: es seien « die Gegenden darum her noch der lebenste Kommentar davon; und man liest ihn hier, wie man die Sprache von einem Freund versteht, mit dem man sein Vergnügen theilt » [40].

Hier möchte ich am liebsten enden; denn ich fürchte, es könne sich der Eindruck von Besserwisserei aufdrängen. Doch soll zur Entschuldigung gelten, daß ich mich, durchs Dickicht der Sekundär-Literatur brechend, so weit wie möglich an die wirkliche Reise halte und nicht von dem spreche, was dreißig Jahre später Herrliches daraus geworden ist. Goethe hatte, wie Briefe an Frau von Stein verraten, unter der Reise mit dem Gedanken gespielt, sein Reisejournal, knapp redigiert, der Öffentlichkeit zu übergeben [41]. Dazu kam es nicht. Bald schon nach seiner Heimkehr erscheinen ihm die italienischen Aufzeichnungen wie « sehr dummes Zeug, das mich jetzt anstinckt » — so an den Freund Herder [42]. Einige Jahre später, als Goethe sich im Zusammenhang mit neuen Reiseplänen nach Italien seine Notizen wieder vornimmt, hält er dieselben für « gar zu naiv » — so an Schiller (26. Oktober 1796) [43].

Ob wir « naiv » und « dummes Zeug » nun übersetzen wollen mit « zu privat », « von zuwenig öffentlichem Interesse », « zu direkt und nur mangelhaft stilisiert oder stilisierbar » — wir sollten es in Verbindung sehen mit einem zu jener Zeit von gedruckten Reisejournalen, realen wie auch mehr oder weniger fingierten, geradezu überschwemmten

[40] Wilhelm Heinse: an Gleim (« Rom, vor dem Peterstage 82 »); in: *Wilhelm Heinses sämtl. Werke.* Hrsg. von Carl Schüddekopf und Albert Leitzmann. Leipzig 1902-1925. Bd. X. S. 166.

[41] vgl. etwa den Brief aus Venedig vom 14. Oktober 1786.

[42] Weimarer Ausgabe. IV. Abt., Bd. 9. S. 9.

[43] ebd. Bd. 11. S. 243.

literarischen Markt. In der « Berlinischen Monatsschrift », um nur ein Beispiel zu zitieren, wird schon 1784 über die erstickende Masse von Reisebeschreibungen geklagt. Cirka 300 gedruckte deutschsprachige Italienbücher finden wir im 18. Jahrhundert [44]. Und die Apodemiker mahnen und warnen, man solle es sich nach einer Reise reiflich überlegen, ob man seine Erlebnisse und Begegnisse, die selbstverständlich im Journal aufzuschreiben seien, auch noch veröffentliche. Posselt macht zur Gewissenspflicht, die Wahrheit, das allgemeine Interesse und die Nützlichkeit streng zu prüfen, ehe ein Reisender an die Druckerpresse denkt [45]. Mag für Goethe die veränderte persönliche Konstellation in Weimar oder mögen die politischen Wirren der Französischen Revolition dabei mitspielen, daß — von kleineren Arbeiten abgesehen — die Literarisierung der Reise unterbleibt, so hat doch gewißlich auch die apodemische Weisheit jenes Jahrzehnts daran teil.

Wie bekannt, wird der alte Giro d'Italia erst wieder aktuell, als Goethe seine Lebensbeschreibung fortzusetzen gedenkt, und er erscheint 1816/17 denn auch unter dem unerwarteten autobiographischen Gattungstitel *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung erster und zweiter Teil.* Nicht die Schilderung Italiens ist Zweck der Veröffentlichung, sondern die Rechenschaft über eigenes Reifen, gut erkennbar in einer drastischen Briefäußerung Goethes an Carl Friedrich Zelter:

> « Dieses Italien ist ein so abgedroschenes Land, daß, wenn ich mich darin nicht selbst als in einem verjüngenden Spiegel sähe, so möchte ich gar nichts davon wissen » (29. Mai 1817) [46].

Wir wissen, wie zielstrebig disponiert und stilisiert wird, um einerseits aus der lang vergangenen Italienreise überzeugend eine organische Phase der persönlichen und

[44] Nach den Erhebungen von Wolfgang Griep im Bremer Projekt « Spätaufklärung »; die meisten dieser Schriften fallen ins dritte Drittel des 18. Jahrhunderts.

[45] Posselt, Bd. 2. S. 577.

[46] Weimarer Ausgabe. IV. Abt. Bd. 28. S. 106 f.

poetischen Selbstwerdung zu konstruieren, andererseits eine programmhafte Widerlegung der romantisch-nazarenischen Kunst der beginnenden Restaurationsepoche. Jedermann freut sich der anekdotenhaft oder novellistisch ausgestalteten Erlebnisse, die nunmehr die Reise zieren, des Malcesine-Abenteuers, der gefährlichen Szene hinter Assisi, der venezianischen Gerichtsverhandlung — und will überhaupt nicht nachrechnen, wieviel an Weimarer Abendunterhaltung und fröhlichem Wanderergarn hierin eingegangen ist, wie die Wahrheit der Reise sich vermischt hat mit der Dichtung ihrer Beschreibung.

War es vermessen, den Blick einmal hinzulenken auf Reisetradition und Reiseweisheit der Epoche, in der Goethe reist? Und ist es einbringlich, nicht so sehr auf das Originelle als auf das allgemein Geläufige seiner Reise zu achten? Der Leser mag das beurteilen. Aber einmal umgekehrt geblickt und gefragt: lehrt uns eine alte Reisebeschreibung etwas über Goethe? Ich sehe des Spaßes halber noch einmal auf unseren Ausgangspunkt zurück, auf Hermann Post, den Bremischen Reisenden der Jahre 1716 bis 1718, dessen handschriftliche Reisebeschreibung in der Bremer Staats- und Universitäts-Bibliothek lagert. In Padua notiert er, wie sehr man in Italien den hier bestatteten heiligen Antonius verehre, ja, man schwöre in ganz Italien « beim heiligen Antonius von Padua ». Wem fällt da nicht Mephistos Schwindelwort gegen Frau Marte ein, ihr verstorbener Mann läge « in Padua begraben / beim heiligen Antonius » (2925 f)? Mephistos Lügerei ist mit juristischem Wortschatz gespickt:

« ... durch zweier Zeugen Mund / wird allerwegs die Wahrheit kund;
Habe noch einen feinen Gesellen, den will ich Euch vor den Richter stellen » (3013 ff.).

Wir könnten uns die Szene in Zukunft so vorstellen: Mephisto, den guten Heiligen nicht mehr nur als nähere Ortsbestimmung zu Padua verwendend, hebt zu den Worten « beim heiligen Antonius » die Schwurfinger; die Lüge wird zum Meineid. Ein geringes Detail zwar, ein kleiner Gewinn, aber doch hübsch.

ANTIKE ALS GESELLSCHAFTSSPIEL.
DIE NACHWIRKUNGEN VON GOETHES ITALIENREISE IM NORDEN

di
HANNELORE SCHLAFFER
Stuttgart

Um die Wiederbelebung der Antike haben sich Künstler und Gelehrte so mancher Epochen der abendländischen Geschichte bemüht, zu einem Spaß für jedermann wurde die Rezeption der Vergangenheit erst am Ende des 18. Jahrhunderts. Daher sind selbst die dürftigen Nachrichten, die unmittelbar nach der Rückkunft Goethes von seiner italienischen Reise umgingen, sogleich von einem breiteren Publikum aufgenommen und in ein Spiel verwandelt worden, mit dem man, ohne sich von der Stelle zu rühren, im dunklen Norden des sonnigen Südens, in der reflektierenden Moderne der lichten Antike sich bemächtigen konnte. Wenn das, was im Herzogtum Weimar mit der Antike geschah, auch nur eine kleine Nummer im großen Zirkus war, der sich in ganz Europa um das Thema Antike drehte, so kann ihre Interpretation als der eines Symptoms gleichwohl wesentliche Strukturen dessen, was man Klassizismus nennt, freilegen.

Der Vermittler der Goetheschen Reiseerfahrungen an ein breites Publikum ist Carl August Böttiger, dessen « antiquarische Kenntnisse » Goethe hochschätzt (an Schiller, 1.7.1797), dessen Plaudersucht ihn, wie eine Anzahl von Nachlaßgedichten zeigt, insgeheim verdrießt, und dessen Ruhmsucht er im 155. Xenion öffentlich mit Mißachtung straft:

Nein! du erbittest mich nicht. Du hörtest dich gerne verspottet
Hörtest du dich nur genannt; darum verschon ich dich, Freund.

Des wenigen, dessen Böttiger habhaft werden konnte an Nachrichten über Goethes Reise aus Briefen, aus umlaufenden Erzählungen, aus Goethes Publikationen im « Teutschen Merkur » und seiner Veröffentlichung des *Römischen Carnavals*, bemächtigte er sich, um die Leserinnen des « Journals des Luxus und der Moden » zu müßigen Teilhaberinnen einer poetischen Reise zu machen: sie sollten aus der großen Bildungsanstrengung des Dichters ihre kleinen Gewinne für den Alltag ziehen. Böttiger macht im wörtlichen Sinne die Antike ein-heimisch, indem er nur Gesten und Szenen zur Nachahmung empfiehlt, die auf einer Bühne gespielt werden können, deren Radius nicht weiter reicht als eine menschliche Hand. Böttiger führt die intellektuelle Erfahrung in ihre handwerkliche Machbarkeit über.

Die knappe Beschreibung der Attitüden der Lady Hamilton in Neapel, die man aus Geothes später publizierter *Italienischer Reise* kennt, ist für Böttiger die erste und wichtigste Mitteilung, die er seinem Publikum über Italien und die Antike machen kann. Fast wörtlich nimmt Böttiger Goethes späteren Text vorweg in seinem Aufsatz: *Tischbeins Vasen. Lady Hamiltons Attitüden von Rehberg*, den er im Februarheft des « Journals des Luxus und der Moden » von 1795 veröffentlicht. Die Posen, in die sich die Lady Hamilton wirft: der Niobe und Nymphe, der Iphigenie und Sibylle, und die Darstellungen, die von den Vasen des Lord Hamilton durch Tischbeins Skizzen bekannt wurden, anerkennt Böttiger als « griechische Musterformen » des großen Stils und der schönen Bewegung, die « überall aufzustellen und zu empfehlen » seien (S. 59). Die Umrißzeichnungen Rehbergs von den Attitüden der Lady werden zum Musterbuch der guten Umgangsformen, die Tischbeinschen Skizzen der Vasen des Lords zu Schablonen eines vornehmen Ambientes: « Möchten doch unsere Damen durch die fleißige Betrachtung dieser Zeichnungen sich immer mehr davon überzeugen können, daß der zierliche Putz in der größten Simplicität (...) besteht ». (JLM 1795, S. 83). Böttiger interessiert nicht die antike Kunst, sondern der antike Alltag, nicht die Ferne, sondern die Nähe des Altertums zur

Neuzeit. Er sucht Vorbilder für « unsere Wohnungen, Kleidungen, Tisch- und Trink- Geschirre und Geräthschaften (...) die wir in den kostbaren Trümmern und Ueberresten des griechischen Altertums noch jetzt hier und da zu bewundern Gelegenheit finden ». (JLM 1795, S. 59).

Allerdings wird Lady Hamilton nicht nur das Idol der weiblichen Mode; Böttiger macht sie auch zum Maßstab der Schauspielkunst, wenn er selbst Ifflands vielbewundertes Spiel an ihren Auftritten mißt: « Kurz, was der berühmten Lady Hamilton ihr Schleier ist, durch dessen mannigfaltigen Umwurf sie dem erstaunten Zuschauer die zierlichsten Formen der Antike vorzaubert, das war, so weit die eingeschränkte Bestimmung des Mantels diese Vergleichung erlaubt, das hohepriesterliche Oberkleid dem verständigen Schauspieler; und ein geschickter Zeichner würde in Iffland, dem Oberpriester, vielleicht nicht weniger Stoff finden, als Rehberg in den Stellungen der Hamilton » (S. 252 f. in: « Entwicklungen des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im April 1796 ». Leipzig 1796).

Eine der Kopien Tischbeins von den Vasen des Sir Hamilton eröffnet als Titelkupfer jenen Jahrgang des Journals, in dem der Aufsatz von Böttiger erschien, denn die « Übereichung einer Vase » als Neujahrsgabe sei eine « ächt griechische Mode » (ebd. S. 7). Die Vase auf dem Papier gilt mehr als der Scherben zwischen den Trümmern von Pompeji; mit solch einem Abbild läßt sich umgehen, mit ihm kann man « edle Einfalt » spielen, die papierene Antike soll mit schöner Geste dem Freund überreicht werden, und der Geber darf der Meinung sein, Antike finde hier und heute statt. Das 18. Jahrhundert eignet sich Vergangenheit körperlich an, es nimmt sie gewissermaßen osmotisch in sich auf. In Stufen führt es das vergangene Leben immer enger an sich heran und paßt es sich hautnah an. Die Mimik und Geste des Schauspielers und das Zeremoniell am Neujahrsfest sind eine Choreographie, durch die die Antike in der Bewegung des Körpers nachempfunden wird; mit dem klassizistischen Gewand trägt der nordische Mensch diese Vergangenheit als Mode direkt auf dem Leibe, und schließlich

geht er gar mit ihr zu Tisch. Böttiger nämlich beschreibt die Adaption der Kunst als Aussaat der Vorwelt, die die Nachwelt ernte, um sie von antikisierendem Eßgeschirr zu genießen: « Aber um so lachender und einladender ist auch die Ernte, die auf diesem weiten (...) Felde der griechischen Malerey in ihrer glänzendsten Periode jedem neueren Künstler entgegengreift, der mit verständiger Hand diese goldenen Aehren zu fassen weiß. Die erste Hamiltonsche Sammlung, die die englische Nation für ihr Museum kaufte, hat für die schönen ächt antiken Formen in Vasen und Prachtgeschirren des modernen Luxus von Wedgewoods Etruria (...) aus über ganz Europa einen wohltätigen Eindruck gehabt ». (Böttiger, JLM 1795, S. 69).

Nun ist es aber mit diesem geselligen Umgang mit der Antike noch immer nicht genug; der moderne Mensch möchte endlich von den klassizistischen Geschirren genau dasselbe essen, was den Griechen und Römern schmeckte. Das « Journal des Luxus und der Moden » von 1797 beruft sich auf Goethes *Römisches Carnaval*, um der Beschreibung des Straßenfestes nun noch die des opulenten Mahls im Innern des Hauses hinzuzufügen in dem Artikel: *Der Saturnalienschmauß*, der, nachdem das Tafelzimmer, die Tischordnung, die Tischgarnitur beschrieben worden sind, auch einen « antiken Küchenzettel aus Rom » mit einer mehrgängigen Speisenfolge und Kochanleitungen bringt. (JLM 1797, H 2 u. H 12, S. 54 ff) Für die Köchin wird eine beruhigende Nähe zwischen Antike und Moderne hergestellt durch die Bemerkung: « Das römische Kochbuch scheint mit dem Wiener Kochbuch die meiste Ähnlichkeit zu haben » (JLM 12, 1797, S. 596). Mit der Wiener Küche beim Symposion wird die Antike im wörtlichsten Sinne einverleibt.

Eine derart körperliche Aneignung der Vergangenheit war nicht nur in Deutschland neu. Böttiger leitet mit seinen Schriften eine neue Privatisierung und Banalisierung des Kunstgenusses ein. Seine Anweisungen zu gut- griechischen Tafelsitten und seine Kochrezepte werden bald ins Französische übersetzt und erscheinen in Paris in eigenen kleinen bibliophilen Drucken. Der Klassizismus wird mit solchen

Schriften von einer kunstgeschichtlichen Epoche zu einer kulturgeschichtlichen Bewegung.

Mit Böttiger ist jedenfalls eine Abwendung vom kunsthistorischen Ernst Winckelmanns zu vermerken. Sein Schönheitsideal hatte noch Goethes Blick in Italien geleitet. Allerdings hatte auch schon Winckelmann die Rezeption der Antike von einer Arbeit des Verstandes zu einem Vergnügen des Auges gemacht. Die archivarische Forschung des Gelehrten an alten Texten wurde abgelöst von der nachempfindenden Einfühlung des Kunsthistorikers, der die sichtbaren Überreste der Vergangenheit suchte und beschrieb. Mit Winckelmann beginnt die Sensibilisierung nicht nur des Kunsterlebnisses, sondern der historischen Erfahrung überhaupt: « Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmeckt ». Die sensitive Wahrnehmung der Vergangenheit aber hatte bereits die Anwesenheit des lebenden Körpers am historischen Ort erfordert. Die Reise in die Vergangenheit ist die notwendige Konsequenz der Winckelmannschen Forderung « zu sehen » und « zu schmecken », und die Italienreise selbst ist der erste Schritt zur Banalisierung des Kunsterlebnisses. Freilich bildet Goethe, fast zu Ungunsten der Genießbarkeit der Lektüre seines Reiseberichts, all sein kunsthistorisches Wissen auf jene Kunstwelt ab, die ihm in Rom vor Augen liegt. Böttiger, obgleich er selbst das Erlebnis der Anschauung nicht teilte, befreit erst den Blick, den Kontemplation und Wissen noch getrübt hatten. Wenn auch sein Publikum selbst nicht nach Rom fahren und die antiken Gegenstände betrachten könne, so solle es wenigstens durch seine Beschreibungen die « Schaureise zu diesen Heiligthümern » mitmachen. Dabei setzt Böttiger in seinen frühen Schriften nicht einmal auf das Imaginationsvermögen seiner Leser; vielmehr macht er die angebliche « Schaureise » zur Abenteuerreise, indem der Teilnehmer alles, was antik ist, am eigenen Leibe erlebt. Nicht einmal mehr die Kutsche schützt ihn gegen die Außenwelt und schafft eine Distanz zwischen dem Fremden und dem Eigenen. Alle Distanz, Reflexion, Nachdenklichkeit ist aufgegeben, wenn die Schwelle des Hauses und die Grenze seiner schützenden Mauern nicht mehr überschritten wird.

Die Eingemeindung der Antike im Norden ist ein Akt der Legitimisierung, derer das Selbstbewußtsein der neuen bürgerlichen Schicht bedarf. Durch den Besitz der Antike zeichnet sich die neue Gesellschaft aus. Das Aufstellen und Herumreichen antiker Vasen und Töpfe ist ein imaginärer Kunstraub, nicht unähnlich dem wirklichen der römischen Kunstwerke durch Napoleon. Beide Male findet eine *translatio imperii* statt, mit der sich, wie im Mittelalter die Kaiser, nun die Bürger an eine große Vergangenheit anschließen. Jeder vollzieht diesen Akt der Aneignung auf seine Weise und dem Bereich entsprechend, dem er vorsteht: der Imperator Napoleon macht den Louvre zum Museum, der Bürger sein Haus, der Kaiser inszeniert die Antike als repräsentativen Staatsakt, der Bürger beweist sich mit einem Divertimento, daß die Antike ihm gehört.

Goethe ist durchaus nicht nur der Textdichter dieses Spiels; er beteiligt sich selbst an ihm. Den Herzog regt er zum Bau des « Römischen Hauses » an im Park an der Ilm, der eigentlich ja Goethes Revier und seine Schöpfung ist. Nach dem Vorbild einer modernen römischen Villa im antikisierenden Stil sollte ein Landhaus auf den nachgestalteten Trümmern eines antiken Palastes entstehen. 1792 wurde im Grundstein ein Zettel versenkt, der versprach, das Gebäude « im soliden Geschmack der Baukunst der Alten » aufzuführen. In einem Vortrag vor der Freitagsgesellschaft 1795 rühmt Goethe die Novität der Imitation: « Das Gartenhaus (...) des Herzogs kann man das erste Gebäude nennen, das im Ganzen in dem reinern Sinne der Architektur aufgeführt wird ».

Aber auch in seinem eigenen Haus führte der Dichter den Besucher durch ein Museum der Antike, indem er allerdings, anders als der einfache Bürger, der sich auf die stumme Geste beschränkte, auf eine sprechende Bedeutung nicht verzichtete. Ein poetisches Programm leitete den Besucher aus dem Getriebe der Stadt in den Olymp. Ähnlich wie das « Römische Haus » des Herzogs, das auf einem rustizierten Sockel ruht, der den Bereich der chthonischen Mächte so gut darstellt wie die Trümmer der Antike, die das Fundament der Moderne sind, legt Goethe die Ikonographie der Treppe als einen Aufstieg von den dunklen Mächten der Erde in den Olymp an.

In der unteren Halle des Treppenhauses, das er nach Vorbildern römischer Bauten und Renaissancevillen neugestaltet hatte, empfingen den Besucher die Statuen eines Windspiels, eines bocktragenden Satyrn und eines betenden Knaben. Über Tier und Naturdämon, welche traditionellerweise in die sala terrena gehören, reicht der Jüngling hinaus, der die Hände zu den Göttern erhebt. Hinansteigend und emporblickend gewahrt der Besucher, nach einer Wendung der Treppe, im oberen Geschoß an der Decke das Gemälde der Iris, der Götterbotin, die Freud und Leid vom Himmel zur Erde bringt oder den Erdensohn zu den Göttern geleitet. Folgt er der Kehre der Treppe, so sieht sich der Besucher den Köpfen von Ares und Apoll gegenüber, den Göttern des Krieges bzw. der Kunst und Weisheit. Der Weg vom einen zum anderen gleicht dem Übergang vom irdischen Kampf in die helleren Regionen des Friedens von Kunst und Philosophie. An der Wand, die rechtwinklig auf jene mit den Götterbildern stößt, und zwar auf der Seite des Ares, sieht der Besucher ein Gemälde der Medusa, jenes Fabelwesens, das die Feinde der Götter, die Unwürdigen, zu Stein erstarren macht, aus dessen abgeschlagenem Haupte aber, das einstens von großer Schönheit gewesen war, auch das Blut floß, das den Pegasus, das Flügelroß der Dichter, gebar. Nun erreicht der Besucher den Vorplatz vor dem Eingang zu Goethes Wohnung, wo an der Seitenwand ein Gemälde zu sehen ist, das Dionysos und Aphrodite im Schoße ihrer Mutter Dione vorstellt, jener Göttin, die die Tochter des Äthers und der Erde ist. Ihre Abkunft erinnert ihn ein weiteres Mal an seine momentane Situation zwischen Himmel und Erde. Neben dem Eingang steht die Jünglingsgruppe von Ildefonso. Zwei Knaben, hinter denen eine *magna mater* steht, gemahnen, die gesenkte Fackel in der Hand und vor das Gemälde der Liebesgötter gerückt, an den unseligen Zusammenhang von Sinnlichkeit und Tod. Endlich der Eingang zur Wohnung erscheint als Pforte des Olymp, der die Seligen aufnimmt. So zumindest deutet die Supraporte dieses Tor, die den Adler des Zeus mit dem

Blitz darstellt. Auf dem Fußboden ist der lateinische Gruß « Salve » zu lesen. Durch die geöffnete Tür blickt dem Eintretenden aus diesem deutsch- griechischen Himmel das mächtige Haupt des Zeus von Otricoli entgegen, vor dem, ein Pförtner des Olymp, Goethe selbst erschien. Der Zeus von Otricoli, der in der Tür erscheint und den Besucher begrüßt, wendet sich aber zugleich dem Speisesaal Goethes zu, so daß die Mahlzeiten dort mit seinen Freunden zur Göttertafel werden mußten. Nach dem Mahl hingegen begaben sich die Gäste zum Plaudern in einen olympischen Salon, dem die Göttin Juno vorstand.

Nun ist es Goethe offenbar kaum aufgefallen, daß er die Himmelfahrt des Besuchers, die er in seinem Treppenhaus inszenierte, mit *Kopien* veranstalten mußte. Und in der Tat hatte er das nicht bemerken können, denn die gesamte Wiederbelebung der Antike im Norden war Kopie. William und Emma Hamilton, dieses Paar aus dem englischen Nebel, hatten mit der Reproduktion der Antike im Süden schon begonnen, und von ihnen ging, wie zu sehen war, die Nachricht nach Deutschland, wo sich das Nachspielen der Antike als Gesellschaftsspiel verbreitete. Die Posen der Lady Hamilton waren Kopien einer Vergangenheit, deren Authentizität keiner, auch der Sammler selbst, der Lord, wieder herstellen konnte. Nun scheinen diese Spiele als Hilfsmittel der Vergegenwärtigung eines abstrakten Wissens, der Mythologie, der Lebensformen und Sitten der Antike sogar noch für uns eine Berechtigung gehabt zu haben. Jedoch kann solche Verlebendigung nicht der eigentliche Zweck der Posen gewesen sein; eine regelrechte Kopierlust nämlich hatte den Lord erfaßt. Er ließ alles, was er besaß, kopieren, und zwar nicht etwa nur, um die Kenntnis von jenen Ausgrabungen zu verbreiten bei den Menschen, die nicht nach Italien reisen konnten. Eine solche Absicht legen zwar die Skizzen nahe, die Tischbein von den Stücken seiner Vasensammlung anfertigte. Vielmehr erfreute sich der Lord an der Kopie als solcher. Böttiger teilt in seinem Aufsatz über das englische Ehepaar mit, daß auch Angelika Kaufmann versucht habe, das Sujet einer Vase in einem Gemälde festzuhalten, daß sie, so sagt Böttiger, « diese Umrisse mit

ihrem Zauberpinsel (...) auf ein Gemälde übertrug, welches der Besitzer der Vase, der Ritter Hamilton, als eine große Zierde seiner Sammlung ansieht ». (JLM 1795, S. 75) Hier, so hat es den Anschein, schätzt der Besitzer die Kopie so gut wie das Original, ja, als eine « große Zierde seiner Sammlung » stellt er es über so manches originale Exponat.

Das Kopieren also muß als eine eigene, durchaus befriedigende Tätigkeit der Epoche angesehen werden. Die Kopie ist der Spiegel der Wirklichkeit des Originals; die Folie dieses Spiegels aber ist der Kopist, ist der moderne Mensch. In der Kopie erscheint die Antike als ein Teil seiner selbst, und während er sie kopiert, verwandelt er selbst sich in Antike. Er übernimmt den Habitus « Antike » als eine Rolle, mit der er über sein wirkliches Dasein einen Schein ausbreitet. Der Brief Wilhelm Meisters an seinen Freund Werner besagt nichts anderes, als daß es dem Bürger am Vorwurf zu einer Rolle mangele, in der er sich selbst in eine höhere Existenz gehoben fühlen könnte. Wie einst der Adel, so verspürt auch jetzt der Bürger, daß « Dasein heißt, eine Rolle spielen ». Sir Hamilton ist Politiker und Gesandter Englands am neapolitanischen Hof und, sobald er den Posen seiner Frau zusieht, antiker Philosoph, der die Tänze einer Hetäre genießt; er ist ernsthafter Altertumsforscher, Archivar und Sammler, der aber lieber noch den Maecenas spielt und Aufträge an moderne Künstler vergibt.

Der Bürger also, der nach erhebenden Posen sucht, findet seine Rollen in der Vergangenheit. Auf der Oberfläche des Lebens bringt er das Ornament eines anderen Stils an, verwandelt sein historisches Wissen in historistischen Schmuck. Der Historismus beginnt nicht erst mit den Nazarenern, diesen eifrigen Kopisten der Frührenaissance, oder gar erst an den Fassaden der Bürgerhäuser am Ende des 19. Jahrhunderts; die Posen der Lady Hamilton vielmehr sind schon Historismus, insofern dieser das Rollenspiel des Bürgers ist. Das Spiel mit der Antike, das am Ende des 18. Jahrhunderts statthat, ist der eigentliche Beginn dieser Haltung, die das ganze 19. Jahrhundert bestimmen sollte, der Klassizismus ist die erste Phase des Historismus. Wie aller Historismus erfaßt auch dieser nur die Schauseite des Le-

bens, die Geselligkeit, die Festmähler, die Dekoration des Hauses, und vor allem tendiert er, als Zurschaustellung von Geschichte, dazu, Maskerade und Karneval zu werden.

Bei solcher Aneignung der Geschichte im Spiel bleibt freilich das Wesentliche der vergangenen Kunst und des vergangenen Lebens nicht erhalten. Es geht mit dem Kopieren verloren und soll verloren gehen. Das Vergnügen, das William Hamilton beim Anblick des Gemäldes der Angelika Kaufmann empfindet, läßt vermuten, daß ihn, bei aller Bewunderung für die Antike, die immerhin kargen Umrißzeichnungen auf griechischen Vasen fremd anmuteten. Erst wenn das Bild, wenn dasselbe Sujet in einem modernen, im vertrauten Gewand vor ihm steht, kann er sich ganz seiner erfreuen. Erst nachdem die Vasenzeichnung in die Atmosphäre der Malerei, und gar in jene weibliche Weichheit des Stils der Angelika Kaufmann übertragen worden ist, wird der Besitz der Vergangenheit zum emotionalen Eigentum des gegenwärtigen Menschen. Der Kunstverstand, der bei der Anschaffung der Vase am Werk gewesen sein muß, verwandelt sich in Kunstgenuß. Während Angelika Kaufmann die eintönigen Vasenszenen in bunte Bilder übersetzt, belebt Emma Hamilton den kalten Marmor der Statuen durch ihre Attitüdendarstellungen.

Die Wiederbelebung der Antike vollzieht sich als Gattungswechsel. Die antiken Gegenstände, Motive, Sujets bleiben dem Namen nach erhalten; sie vermitteln dem Betrachter den Schein von Authentizität; die Szene ist noch immer mit den alten Titeln benennbar, doch wird sie nun in den weicheren, annehmlicheren Formen der Moderne vorgetragen. Nicht nur das Vasenbild bekommt Farbe, die Skulptur Leben; auch das antike Basrelief verfließt nun im bonechina der Geschirre von Wedgewood, der Lekythos steht nicht mehr auf dem Grab, sondern auf der Etagère des Salons, die Amphora, einst Trophäe des olympischen Siegers, wird zur Blumenvase, die Tunika des Senator zur Mantilla der Dame, der Tempel zum Lusthaus, die Götterstatue zur Vitrinenfigur, das Grabmal zum Kachelofen.

Der Gegenstand verliert seine spezifische Bestimmung, er flottiert orientierungslos im modernen Ambiente, weiß

selbst nicht recht, wo er hingehört, kann, wie Helena in *Faust II*, dies und jenes sein. Die Verwendung einer « Athenienne », einer griechischen Vase, der schon dieser französische Name fremd sein muß, empfiehlt das « Journal des Luxus und der Moden » (1797, S. 163) zu beliebigem Gebrauch: « Der Gebrauch dieses schönen Meuble kann als Räucher- und Kohlpfanne gedacht werden (...) Man kann es aber auch zur Beleuchtung als Candelaber brauchen, und in diesem Falle dürften nur die Dillen (...) oben eingesetzt werden, die als Leuchter dienen. Wollte man die Vase von dem zarten, milchweißen Beinglas und das übrige aus Bronze machen lassen; so gäbe eine darin hängende Lampe mit 2 oder 3 Dillen eine sehr angenehme und sanfte Beleuchtung ». Anders als bei Montfaucon, der die Antike ebenfalls zerstückelte, der eine Skulptur in Ohren, Hände, Füsse, Gewandschnallen und Schuhsohlen zerlegt hatte, um sie einer, wenngleich toten, Ordnung des historischen Wissens einzufügen, bleibt nun der antike Gegenstand als einzelner intakt, wird aber aus seinem Zusammenhang gerissen, um in ein vagabundierendes Verhältnis zur modernen Umgebung zu geraten: er wandert von Ort zu Ort, wird hierhin und dahin gestoßen; in der Heimat, die ihr der moderne Bürger bietet, irrt die antike Kunst ganz heimatlos umher.

Nun werden bei dieser Eingemeindung der Antike in die Gegenwart die gültigen Werte der Vergangenheit allerdings mit Leben erfüllt, indem die dauerhaften Materialien: Stein, Marmor, Erz, durch vergänglichere: Porzellan, Stoff, ja gar Fleisch, ersetzt werden. Die Auferstehung der Antike im 18. Jahrhundert, sofern sie eine zum Leben des Alltags und nicht zum Gedächtnis der Kunstgeschichte ist, bedeutet ihre Überantwortung an den Tod. Relikte, die Jahrtausende in der Erde geruht und überdauert haben, geraten in den Kontext von Gesten, die im Nu vergehen.

Die Verwandlung von Erz in den fließendsten aller lebenden Stoffe, in Haar, zeigt ein Aufsatz des Leipziger Kunstschriftstellers Christian Ludwig Stieglitz im « Journal des Luxus und der Moden » (1798, S. 105 ff: *Bruchstück aus dem Modenjournal des alten Roms*), der den Kopfputz der Römerinnen abliest von Münzbildern, die römische Matro-

nen zeigen. Als Modelle für seine Leserinnen bildet er « eine kleine Galerie der Bildnisse dieser Damen (ab), die von Römischen Münzen entlehnt sind, welche, als dem Moden-Journal des alten Roms, uns den richtigsten Weg führen können ». (108) Die Münze, Symbol des Auges, in dem der Verstorbene sich selbst erscheint, und die daher zu seinem ewigen Gedächtnis geprägt worden ist, wird zum flüchtigen Zitat der Mode, zu einem Zeitungsblatt, das sich ebensogut überschlagen ließe, zum Kopfputz, der am Morgen « sitzt » und am Abend zerfällt. Aus dem ewigen Schlaf wird die Antike zum vergänglichen Leben erweckt.

Da Leben und Sinnlichkeit, Liebe und Tod, Bewegung und Vergänglichkeit kulturhistorisch seit je dem Weiblichen zugeordnet sind, bedeutet die historistische Renaissance der Antike eine Femininisierung der Rezeption. Fast alle Gesten der Vergangenheit werden von Frauen oder zumindest in deren Umgebung und Ambiente nachgespielt. Der Klassizismus löst vor allem eine kulturgeschichtliche Bewegung aus in den Boudoirs und Salons. Böttigers *Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin* ist das Beispiel einer Verbindung von antiquarischer Forschung und Popularisierung der Wissenschaft auf dem Markt des weiblichen Lesepublikums. Für die Leserinnen erfindet Böttiger eine Serie pikanter Szenen, in denen allen ein scheinheiliges Zeremoniell von antikischer Feierlichkeit und Würde den weiblichen Körper bei der Morgentoilette begehrlich umkreist, während der Autor gleichzeitig seine Geltung als Gelehrter vor den männlichen Konkurrenten zu retten weiß durch eine Fülle von Fußnoten. Sie machen mehr als die Hälfte dieses Textes aus. « Er darf vielmehr ohne Anmaßung versichern », sagt der Autor von sich, « daß man es mancher Anmerkung von wenigen Zeilen kaum ansehen wird, wie viel mühsame (...) Forschungen vorausgehen mußten, um diese oder jene Kleinigkeit (...) aufs Reine zu bringen. Als Beyspiele der Art dürfen hier nur die Bemerkungen über das warme Getränke und die Kranzliebhaberey der Alten, über die wahre Drapirung ihrer Gewänder, über die Favoritschlange der römischen Damen (...) aufgeführt werden ». (P. III) Als galante Kulturgeschichte ließe sich dieser gat-

tungspoetische Kentauer aus Fleiß und Lüsternheit bezeichnen.

Die Beliebigkeit, in die antike Bedeutungen durch modernes Nachspielen gelangen, wird bald zur Beliebigkeit der Inhalte des Spiels selbst. Wählte man zunächst nur die Gegenstände der griechischen und römischen Vergangenheit zur Ausschmückung der Gegenwart, so tun bald auch die der italienischen Renaissance, des deutschen Mittelalters dieselben Dienste. Auch an dieser Zeitenmischung beteiligen sich die Frauen. Lady Hamilton hat in Henriette Hendel-Schütz eine bewunderte Nachfolgerin auf den europäischen Bühnen und in den deutschen Wohnzimmern gefunden und in Königin Luise eine gekrönte Anhängerin auf dem preußischen Thron. Die eine wußte, was sie tat, die zweite ahnte es kaum. Henriette Hendel-Schütz, ehemals eine der bedeutendsten Mitglieder der Berliner Schauspieltruppe unter Iffland, bereiste, als eine frühe Gedächtnisschwäche ihr das Rollenstudium unmöglich machte, als Attitüden-Darstellerin ganz Europa und entzückte mit ihrer proteischen Verwandlungskunst und ihrem ansehnlichen Körper die Männer. Ihre Tournées führten sie von Paris bis Moskau, wobei ihre Posen meist in privaten Salons stattfanden, denen nicht selten die Ehegattinnen aus Protest fernblieben. Henriette Hendel-Schütz machte seltener antike mythologische Szenen zum Vorwurf ihrer Vorführungen, wenngleich die Darstellung der Niobe, die auch an Emma Hamilton gerühmt worden war, eine ihrer bevorzugten Posen blieb. Vor allem aber stellt sie christlichmittelalterliche Figuren vor, die Madonna, Maria Magdalena, eine verklärte Nonne. Clemens Brentano berichtet von einem Besuch der Sebaldus-Kirche in Nürnberg, wo die Schauspielerin gerade die Grablegung Christi von Dürer verkörpert hatte:

> « Bei letztem erzählt uns der Sigrist, hat Madam Händel drei Stunden die Gruppen explizirt, und alle die Apostel am Sebaldusgrab hat sie mit ihrem Shawl nachgemacht, wozu die Nürnberger bellesesprits ihr Mallaga in die Kirche gebracht » (an die Brüder Grimm. 15.10.1808).

Zwischen 1809 und 1817 gastierte Henriette Hendel-Schütz in Berlin, Leningrad, Stockholm, Kopenhagen, Amsterdam, Paris. Ausgedehnte Besprechungen ihrer Auftritte füllten die Spalten der wichtigsten Journale der Zeit, des Cottaschen "Morgenblatts für gebildete Stände", der "Halleschen Literaturzeitung", der "Zeitung für die elegante Welt". Homerisch titulierte man sie die "Allesgestaltende", und selbst der Goethe-Freund Johannes Falk, der spröde und sittenstrenge Dichter des Weihnachtsliedes "O du fröhliche", zögerte nicht, « sie den ersten Zierden seines Vaterlandes beyzuzählen ».

War Henriette Hendel-Schütz, nicht anders als Emma Hamilton, ebenso gefeiert wie verachtet, bedichtet wie verspottet, so genoß Königin Luise von Preußen die Anerkennung vor allem der intellektuellen Elite Deutschlands. Als Attitüden-Darstellerin brauchte sie keiner zu verstehen, konnte sie doch, was bei den beiden anderen Frauen eine weibliche Spielerei war, als staatspolitische Repräsentation ausgeben. Tatsächlich aber tat sie nichts anderes als diese Frauen, wenn sie, die nichts mehr im Sinne zu haben schien, als sich malen zu lassen, sich einmal als Hebe, dann als Amazone, als *mater dolorosa* oder als Renaissancefürstin darstellen ließ: nie war sie sie selbst, immer zeigte sie sich in einem historistischen Gewand. Durch sie erhält der Historismus seine staatliche Aprobation. Man könnte auch sagen: durch sie hat sich das Rollenspiel des Bürgers die Bühne des Hofes erobert; der Historismus der Bürger wurde durch die Maskeraden des Hofes staatlich anerkannt. Die Dichter dankten es der Königin mit ihren Lobgesängen, denn nie wurde eine Königin so viel besungen wie sie.

Lange ehe im « Journal des Luxus und der Moden » die Maskenumzüge des Weimarer Hofes bekannt gemacht wurden, verwandelte schon Königin Luise den gesamten Hofstaat in eine Schauspieltruppe, um nicht selten sogar ihre Feste aus dem Palast hinaus und ins königliche Nationaltheater zu verlegen. 1804 etwa feierte sie dort ihren Geburtstag mit einem Maskenball, bei dem sie als Statyra, die asiatische Braut Alexanders, auftrat; diesen machte ihr Schwager Prinz Heinrich. Wie einst Rehberg die Attitüden der Lady Hamil-

ton in seinen Umrißzeichnungen festhielt, so bemüht sich nun auch die Königin darum, daß die Künstler ihres Staates, Jügel, Clar und Dähling, das Fest in kolorierten Stichen festhalten. Von der Kopie der Antike entsteht auch hier eine nächste Kopie durch den Kupferstecher.

Diese Maskeraden, wie sie auch vom Weimarer Hof bekannt sind, haben Goethe zu den Szenen der *Mummenschanz*, der *Klassischen Walpurgisnacht* und der Helena-Szenen in *Faust II* inspiriert. Er antwortet hier, wie schon so manches Mal, auf seine eigene Rezeption. 1797 hatte das « Journal des Luxus und der Moden » in einem Aufsatz über *Vorschläge zu Masken fürs Carneval* « allen Raths — und Trostbedürftigen das schönste und geschmackvollste Musterbuch dieser Art, Göthens römisches Carnaval, nebst den dazu gehörigen ausgemahlten Kupfertafeln » (S. 13 f) empfohlen. Die Folgen der Italienreise als historistisches Spiel und als touristischer Spaß werden nun nach dreißig Jahren sowohl in *Faust II* wie in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* kritisiert. Hier beschreibt Goethe die Wallfahrt zu den Stätten, an denen Mignon gelebt hat, dort die Inszenierung der Antike im modernen Ambiente. An Helena sind die Züge der Lady Hamilton unübersehbar, wie auch die Luciane der *Wahlverwandtschaften* in ihrer Mischung aus Koketterie und Caritas an die fast namensgleiche, allzu agile Königin Luise erinnert. Helena zelebriert nichts als die Pose ihrer selbst, sie weist während ihres gesamten Auftritts nur immer auf sich hin, sie ist nicht zurückgekehrt aus der fernen Welt der Mütter, sie stellt vielmehr eine dar, die Helena spielt. Auch die Attitüden-Darstellerinnen waren eigentlich gar nicht von sich aus und durch das bloße Hinschauen erkennbar. Immer mußten sie sich selbst vorstellen, oder sie wurden von einem Kommentator begleitet, der sie nannte und ihre Geschichte erzählte. Dieses Verhältnis von Darstellung und Kommentar findet sich auch in *Faust II* in der « Mummenschanz ». Alle Figuren sind vorgestellte Figuren im doppelten Sinne des Wortes. « Verkünde jeder, wer er sei » (V 5406), empfiehlt der Herold, der mit den Fremdlingen aus der Vergangenheit nichts anzufangen weiß, und vor allem vom Knaben Lenker fordert er: «Sag von dir selber

auch das Was und Wie! » (V 5572) Nimmt man die Helenaszenen hinzu, so könnte man *Faust II*, zumindest seine gesamte erste Hälfte, ein Drama der Posen nennen. Freilich ist diese Antwort Goethes auf die Rezeption seiner selbst nur die erste und oberflächlichste Schichte der Bedeutung, die diese Szenen haben. Jedenfalls aber akzeptiert Goethe die Mitarbeit des Publikums an seinem Werk. Es hat einst die Anregungen seiner Reise aufgenommen, und er seinerseits bezieht aus ihrem Spiel Geste, Haltung und Stoff für sein Drama. So endet eigentlich die italienische Reise für Goethe erst mit *Faust II* und kurz vor seinem Tod; für das 19. Jahrhundert geht das Spiel mit der Vergangenheit hingegen noch ein Weilchen weiter.

GOETHE E NAPOLI: SIMBOLI DI TRANSITO

di
ANTONIO VITOLO
Roma

Muoverò dal tentativo di render ragione delle due parole che caratterizzano la mia riflessione sul duplice passaggio di Goethe a Napoli: *simboli* e *transito*. La prima implica un riferimento a un'istanza eminentemente sconosciuta, una *complexio oppositorum*, che affiora nel mondo interno dell'uomo ed esige, con la forza dell'istinto, la realizzazione nel mondo esterno. La seconda evoca sentieri dell'attività mentale e dell'esperienza creativa, attraverso i quali il poeta, lo scrittore, lo studioso della vita vegetale, della luce e dei colori, che Goethe fonde in sé, oscilla sospeso tra noto e ignoto, mai pago di ciò che conosce, mai fermo dinanzi al limite di ciò che non sa. Quale psicoanalista avverto anzitutto l'obbligo di riconoscere in Goethe l'uomo capace di contemperare segni e simboli in una tensione strutturante, che si radica in fantasie e immagini preconsce, prossime alla dinamica dei sogni, un realista dalle molteplici personalità, che addita un orizzonte in cui minuscoli frammenti di vita coesistono con abissali sentimenti, percezioni, ideazioni: un Dioniso e insieme un Apollo, nel quale la *Tiefenpsychologie*, sempre più impegnata, nel volger di questi anni, a definire il proprio statuto teorico, può indicare un possente predecessore, non meno che in Paracelso, J. Böhme, G.B. Vico, G. Herder.

Ripensando in età senile alla giovanile partenza per Weimar, Goethe ricorda, nel XX l. di *Dichtung und Wahrheit*, che egli credette di scoprire

> nella natura animata e inanimata, viva e non viva, qualcosa che si manifestava solo in contraddizione, per questo non poteva venir compreso sotto nessun concetto e tanto meno sotto nessuna parola;

non era divino, perché sembrava irragionevole, non umano, perché non aveva intelletto; non diabolico, perché era benefico, non angelico, perché spesso manifestava una gioia maligna. Era simile al caso, perché non dimostrava nessuna conseguenza..., pareva si compiacesse solo dell'impossibile e scostasse da sé, con disprezzo, il possibile. Questo essere che pareva penetrare fra tutti gli altri, separarli, collegarli, io lo chiamavo demoniaco, sull'esempio degli antichi e di coloro che s'erano accorti di qualcosa di simile [...] [1].

Tale disposizione all'irrazionale qualifica la contiguità di Goethe all'area della psiche inconscia, che Charcot, Janet, Freud, Jung avrebbero eletto, nell'arco di pochi decenni, ad ambito della nascente psicoanalisi.

L'incubazione della *Italienische Reise* è paradossalmente breve e lunga: alla sua origine troviamo una latenza, una *Nachdenklichkeit*, un intreccio di attese, premonizioni, scansioni familiari e collettive (la *Bildungsreise*), vincoli perlopiù inconsci con l'immagine materna, consci e inconsci con la figura del padre, protagonista d'un viaggio, circa quarant'anni prima, sino a Genova. Vorrei ora introdurre un'ulteriore argomentazione. In spirito di umanistica affinità con autorevoli cultori della storia letteraria tedesca, mi sembra di poter rammentare quanto S. Freud elaborò intorno alla personalità di Goethe in due noti scritti, *Un ricordo d'infanzia tratto da* 'Poesia e verità' *di Goethe* e il *Discorso nella casa natale di Goethe a Francoforte*, composto in occasione del conferimento del Premio Goethe a Freud, il 28-8-1930. Il primo, minuto e denso, nasce in tre fasi — la prima è un'integrazione apposta all'*Interpretazione dei sogni*, nel 1911 — e culmina nella stesura finale, avvenuta nel settembre 1917, significativamente nel corso d'un viaggio di ritorno in treno, compiuto da Freud dopo una vacanza sui monti Tatra in Ungheria. In esso Freud riprende un episodio della vita infantile di Goethe, risalente forse ai 4 anni d'età: i fratelli von Ochsenstein, figli del defunto sindaco della città, dirimpettai della famiglia Goethe, osservarono

[1] Vedi la tr. it. di F. Fortini, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano 1968.

un giorno, dopo pranzo, il piccolo J. Wolfgang che scagliava fuori di casa, dal *Geräms*, il recinto prospiciente la via, una scodella, mandandola in frantumi, e lo invitarono a proseguire nel gioco. Il bimbo prese a rompere tutto il vasellame disponibile, acquistato di recente alla fiera per le necessità domestiche e i giochi dei bambini, sino all'intervento d'un adulto. Nell'ottica di Freud quel gioco diviene emblema della capacità del futuro poeta di saggiare il mondo, provare ad esistere, proiettare nello spazio esterno, quasi in una seconda nascita, un'intimità sottratta d'impeto e con piacere ai freni inibitori. L'ipotesi freudiana, che con discrezione esplora in chiave psicoanalitica il ruolo di Goethe rispetto ai genitori, ai fratelli, alle sorelle, individua quale base dell'abilità del piccolo Goethe nell'affacciarsi audacemente alla vita esterna, la presenza d'una buona personalità materna, contenitore e prerequisito dei futuri viaggi. Le radici della forza di Goethe — e mi riferisco qui in pari misura alla chiusa del primo scritto e all'intero contenuto del secondo scritto freudiano —, risiedono, per Freud, nella potenziale integrazione del senso di colpa per il complesso materno ed edipico. Coerentemente, in modo del tutto soggettivo, Freud ritiene l'*Ifigenia in Tauride* l'opera più 'riuscita' di Goethe, perché rivelerebbe la risoluzione dei fermenti di male, che, per contro, costituiscono l'essenza del *Faust*. Quanto ora ho ricordato non spiega certo, ma piuttosto testimonia alcune componenti dell'opera e dell'uomo, tratteggia, cioè, le incursioni della psicoanalisi nell'ambito dell'arte, per sé, in gran misura inspiegabile e precorritrice delle scoperte della psicoanalisi stessa. Simile è la convinzione di C.G. Jung, volto alle radici della psiche inconscia collettiva. Lo stile di pensiero e la tipologia junghiana inaugurano un'altrettanto interessante prospettiva. Scrive Jung nella lettera del 5 gennaio 1942 a Paul Schmitt, un intellettuale, autore di due studi sulla dimensione archetipica in Agostino d'Ippona e Goethe e su natura e spirito in Goethe — oggetto di due conferenze di Eranos, in Ascona, nel 1946 e nel 1947:

Una volta mi son reso conto d'improvviso e con terrore *d'essermi assunto l'eredità* di Faust come paladino e vendicatore cioè di Filemone e Bauci, i quali, a differenza del sovrumano Faust, ospi-

tano gli dèi in tempi di empietà e oblìo divino. Questo è diventato un fatto personale tra me e il 'pròavus' Goethe. Faust ha peccato sin dall'inizio contro questi antenati [2].

Come conferma l'autobiografia, stesa da Jung con l'aiuto di Aniela Jaffé (*Ricordi, sogni, riflessioni*), l'affinità con Goethe fu da Jung percepita come un dato parentale, sulla scìa d'una leggenda familiare. Ne conseguì non solo una ricca serie di fantasie, ma, gradualmente, un bisogno di distinguere l'aspetto fittizio dalla verità oggettiva. Dissipata l'ipotesi d'una reale parentela, Jung riconobbe con vigile senso critico la centralità di Goethe nella cultura europea e, in particolare, nella cornice della sua personalità, interrogandosi a più riprese sulla dinamica trasgressiva, che egli riteneva peculiare della psiche di Goethe. Nel viaggio faustiano al mondo infero Jung coglie un vertice del pensiero universale, sottolineando un'oltranza più ardita di quella che caratterizza la rottura del vasellame. A ben guardare, il modello freudiano e quello junghiano, pur privilegiando aspetti diversi della dinamica psichica, concorrono, nella loro parzialità, a confermare l'inquietudine destata da Goethe nei pionieri della psicoanalisi, sapere aperto elettivamente al perturbante e alla trasgressione, da intendersi in questo caso nell'accezione latina della parola, *transgredi*, che designa il passare al di là, affine al transito.

In tale luce prendiamo a guardare agli itinerari interni ed esterni di Goethe. E sul limitar del viaggio in Italia c'imbattiamo in una premonizione, che la mente di Goethe ospita la notte del 5 febbraio 1783, ben tre anni e mezzo prima del 3 settembre 1786, data in cui, su una carrozza del servizio postale, Goethe intraprende la sua avventura italiana.

Egli esperisce un presentimento del terremoto di Messina (si tratta del secondo choc della sua vita, il primo essendo stato il terremoto di Lisbona, avvenuto il 1-11-1755, allorché Goethe aveva sei anni). Al riguardo I.A. Chiusano

[2] C.G. Jung, *Esperienza e mistero: cento lettere*, Torino 1982, p. 49.

nella *Vita di Goethe* usa la definizione di « choc metafisico », che qui tradurremmo volentieri in 'forte emozione psichica'. « Non hai veduto nulla? » domandò Goethe ben vigile al servo Sutor, che, accorso al suono, lo aveva trovato con gli occhi intenti al cielo, sul letto spostato accanto alla finestra. Al diniego, Goethe replicò: « Senti, c'è stato in questo momento un terremoto, o ne sentiremo presto uno », seguitando poi a descrivere il cielo nuvoloso, l'afa, gli indizi d'un probabile sisma. Egli — occorre dire qui, a Napoli, ove conosco persone che con indubbia facoltà d'anticipazione dell'evento hanno percepito qualche attimo prima il tremito della terra il 23 novembre 1980 (si tratta perlopiù di donne) — aveva effettivamente avvertito uno tra i maggiori sismi che storia ricordi, che quella notte sconvolse Messina e la Calabria, con epicentro in Aspromonte e una conseguente onda di maremoto e sciami di varia entità durati 4 anni. C'è un secondo aspetto preliminare che contrassegna la *Italienische Reise*. È la figura di Mignon, sulla quale mi limito a ricordare, tra i moltissimi contributi critici, le notazioni di L. Mittner, che nei *Paesaggi italiani di Goethe* tenne conto peraltro d'uno studio di Ph. Sarasin, psicoanalista elvetico, apparso nella celebre rivista « Imago », XV, 1929. Germinazione psichica da un lato indifferenziata, dall'altro portatrice di mutamento, Mignon si pone come fondamentale creatura, come Anima — richiamo qui il pensiero junghiano, secondo cui l'Anima è una delle principali personificazioni della psiche, inerente alla dimensione femminile — che trascende la pura pertinenza materna e si afferma quale veicolo di continua metamorfosi nell'itinerario della mente e dell'opera di Goethe. Essa vale come fattore dinamico che incarna la *Sehnsucht* goethiana, trascinandola a nuovi approdi. E se nostalgia implica, nell'etimo greco, il dolore del ritorno, in Mignon la compresenza di passato e futuro, di malinconia e incanto alludono soprattutto ad un bisogno insopprimibile di nuove terre, ad una genuina, inedita visione. « Mignon non aveva torto a sentir la nostalgia di questo paese » scrive Goethe nella *Italienische Reise* il 24 febbraio 1786. L'Italia, Roma, Napoli rappresentano dunque in quell'anno un transito simbolico e reale, una meta sof-

ferta, donde Goethe ripenserà, attraverso Mignon, Ifigenia e Nausicaa. Napoli, in particolare, è crocevia greco-latino, terra prossima al mare, suolo che s'apre nel cono fumante del Vesuvio, faglia di grandi sommovimenti. Qual è l'atteggiamento di Goethe dinanzi a un simile intreccio di natura e storia? Non troveremo nelle righe del diario postumo del viaggio un cedimento al pathos, né un'enfatica o entusiastica esaltazione. Se mai, un composto guardare, che si nutre spesso d'ironia. Così, ad esempio, leggiamo nelle note del 25 maggio 1786 un aneddoto « bizzarro, gustoso, benché non fra i più decenti », a dire di Goethe, intorno alla figura della contessa di Satriano, sorella di G. Filangieri, morta poi in preda alla follìa.

> Poco prima del terremoto che ha desolato la Calabria, ella si era ritirata laggiù nelle terre di suo marito. Nei dintorni del suo castello avevano costruito una baracca, cioè un'abitazione in legno, a un sol piano, posta immediatamente sul suolo... Ai primi segnali del terremoto, ella si rifugiò nella baracca. Stava seduta sopra un sofà, intenta a intrecciar dei nodi, davanti a un tavolino da lavoro, avendo dirimpetto un abate, vecchio prete di casa. Improvvisamente ecco che il terremoto traballa e la baracca si sfascia dalla parte della dama, mentre la parte opposta si solleva, sollevando perciò anche l'abate e il tavolino. « Vergogna! » esclamò la dama, con la testa appoggiata alla parete che crollava: « sono cose decenti queste, per un reverendo come voi? Fate certe mosse, come se voleste cadermi addosso! Questa è un'offesa ad ogni principio di morale e di decenza ». Intanto la baracca aveva ripreso la sua posizione, e la dama non finiva dal ridere della matta figura di satiro che il povero vecchio era stato costretto a fare: come se una simile buffonata le avesse fatto dimenticare completamente tante calamità e perfino le gravi perdite che avevan colpito la sua famiglia e tante migliaia di persone. Carattere strano e felice, che sa trovare una facezia anche nel momento in cui la terra sta per inghiottirci [3].

L'evento cruciale si sfaccetta così in una figura femminile isterica, in un religioso divenuto oggetto di riso, in una ricomposizione dell'ansia. Il terrore è ricondotto all'ironia.

[3] J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Zamboni, Firenze 1980, p. 333.

E un lampo di umore converte la morte in una valenza erotica. L'essere umano appare a Goethe, al di là del *Witz*, una parte della natura. La quale, per contro, sancisce il primato dell'oggettività, intesa come verità prima e ultima, a tratti sconvolgente, sempre parzialmente conoscibile e tale da fondare e sussumere ogni istanza soggettiva. A riguardo è interessante ricordare una testimonianza intorno al rapporto con Schopenhauer. Un giorno, forse nel 1814 (secondo quanto leggiamo in E.O. Lindner-J. Frauenstädt, *Memorabilia, Briefe, Nachlaßstücke*, citati in *Colloqui con Schopenhauer*, Milano 1982, a cura di A. Verrecchia, p. 68) Goethe avrebbe detto a Schopenhauer, discutendo sulla teoria dei colori:

> Cosa, la luce ci sarebbe solo in quanto lei la vede? No, sarebbe lei a non esserci, se la luce non la vedesse.

La varietà della vita osservata a Napoli stimola in Goethe, inoltre, un'inesauribile disponibilità a esplorare luoghi, a conoscer persone, a farsi conoscere; il piacere dello scambio, dell'incontro, soprattutto *en plein air*. Affiora in lui l'istinto d'avventura, il desiderio di 'succhiare' ogni attimo di vita. Al suo bisogno di rischiare (pensiamo alle ascese al Vesuvio) s'affianca l'intento di indagare i frammenti lavici e di cogliere nell'attraente vegetazione una conferma all'ipotesi dell'*Urpflanze*. La consapevole esposizione all'imprevisto implica talvolta, come accade nel ritorno dalla Sicilia a Napoli per il secondo soggiorno, un notevole pericolo. Sul punto di naufragare e cadere in balìa di predoni capresi, Goethe narra della salvezza invocata con litanìe biascicate — « Ah! il Barlamè, benedetto il Barlamè » — da una donna. E subito aggiunge che in quel momento gli « mareggiavano continuamente dinanzi agli occhi » le immagini della Bibbia luterana di casa sua. In quell'episodio la religiosità personale traspare come sedimento infantile, eredità familiare, che solo una situazione minacciosa, attivante un limite estremo, può trasformare in parola viva. In Goethe l'invocazione sembra affermarsi come emergenza che poggia su un muto pensiero; oscillazione, questa, che svela al tempo stesso l'assunzione d'un credere intangibile, fermo, e d'una conse-

guente istanza morale, da un lato, e un ancoraggio al fondo emotivo, ma non del tutto irrazionale, dall'altro. Una simile tendenza lo muove, verosimilmente, ad ammirare nella cultura italiana la figura di S. Filippo Neri, cui egli dedica intere pagine del diario di viaggio — e nel 1810 una biografia —. Sia la partenza da Napoli, sia la seconda sosta a Roma denotano l'attenzione a quell'autentico riformatore. La coscienza goethiana contiene una sorta di filtro discriminante, capace di penetrare nel terrore dell'esperienza rischiosa, così come nella libera contemplazione dell'incanto della natura. Nasce pertanto un atteggiamento di contenuto stupore, *dúnamis* formatrice del pensiero. Quel ritmo interno, quella misura nell'osservare e nel descrivere appaiono felicemente formulati in una lettera, contemporanea alla stesura dell'*Italienische Reise,* scritta da Goethe a Friedrich Heinrich Jacobi, il 6 gennaio 1813:

> Per conto mio io non posso accontentarmi di un solo modo di pensare; come poeta e artista sono politeista, panteista come scienziato, e l'una cosa con la stessa fermezza dell'altra. Se ho bisogno di un Dio per la mia personalità, in quanto uomo morale, anche a questo si è provveduto [4].

Consideriamo ora l'angolazione dalla quale egli osserva gli abitanti di Napoli, gente, egli scrive, che non vuol altro che vivere, che corre qua e là, non si dà pensiero dei fatti altrui, ricorrendo al sangue di S. Gennaro come antidoto alla morte. Mentre gli uomini eminenti, Filangieri, Vico (paragonato a Hamann) gli sembrano portatori d'una « inclinazione alla riflessione » aristocrazia e popolo vengono quasi fusi in un'unica condizione. Goethe afferma che i napoletani s'illudono di « essere in possesso del paradiso » e ricorda l'opinione che essi avrebbero dei tedeschi e dei nord-europei in generale: « Immer Schnee, hölzerne Häuser, grosse Unwissenheit, aber Geld genug ». Similmente, all'inizio del primo soggiorno, egli osserva: « Il re è a caccia, la regina

[4] J.W. Goethe, *Massime e riflessioni,* tr. it. di M. Bignami, II, Roma-Napoli 1983, p. 188.

incinta e non si potrebbe desiderare di meglio ». Corrispettivo del popolo affaccendato e in continuo movimento, la coppia regale si svela all'uomo della corte di Weimar quale archetipo incarnato della regalità non più detentrice d'un pieno carisma. Credo che esista una sottile corrispondenza tra la saturazione cui allude la sapida chiosa « e non si potrebbe desiderare nulla meglio » e il *non plus ultra* attribuito al popolo in forma di riconoscimento della 'moderazione', dell'adeguamento al livello di sopravvivenza, del « vivere senza pensieri ». Indicativo, al riguardo, il ritratto (12 marzo, 1° soggiorno) dei ragazzi, degli scimmiotti, che, raggruppati in perfetto circolo, trattengono le mani al suolo per giovarsi dell'ultima residua fonte di calore lasciato da un fabbro, che là aveva arroventato una ruota. Un duplice movimento interiore, radicato in una buona capacità di pensare, contraddistingue l'uomo Goethe, che nel vortice della « folla innumerevole e irrequieta » può sentirsi « veramente tranquillo e solo » e per contro dal mare agitato è spinto a ritrarsi sotto coperta e a ripiegare dentro di sè. Identificazione e ritorno ai limiti della propria individualità congiungono e delimitano realtà esterna e realtà interna. Così egli può prendere a dedicarsi, sotto coperta, al « grave compito » di introdurre il ritmo nei due primi atti del *Tasso* e alla revisione dell'*Ifigenia in Tauride,* pubblicata nel 1787, dopo le correzioni di Herder, cui son dedicate le lettere del secondo soggiorno napoletano.

Le opere viaggiano con Goethe, che espone, ad esempio, l'*Ifigenia* al giudizio dei napoletani. Ciò convalida la dimensione del viaggiare come peripezia multiversa, che rinnova il pensiero. Si affaccia a questo punto, legittima, un'ulteriore domanda, che è certo più radicale delle precedenti. La formuleremo secondo lo stile dei filosofi e, da ultimo, nella scia ideale di H. Arendt: dove siamo quando pensiamo? Napoli non rappresenta un luogo di estasi e di fuga, benché il viaggio in Italia sia nel suo concreto inizio un improvviso allontanamento di Goethe da Weimar e da Charlotte von Stein. È, piuttosto, una dimora provvisoria, la sede antichissima, che promuove un flusso vitale, prospettando immediatamente valenze distruttive e creative. Città regale che acco-

glie una varia moltitudine, essa rappresenta un vuoto che Goethe ha presentito, inseguito e raggiunto, una mancanza e l'oscura potenzialità di elaborazione della mancanza. In essa Goethe versa il proprio desiderio di attingere Dio e Satana, libertà dalla fatica del creare e gusto estroso per il ritorno alla scrittura. La mente di Goethe ridona così vita alle 'apparenze' e alle immagini interne e consolida, nel pullulare della vita cittadina, nello scenario vulcanico e marino, nel rifugio sotto coperta quella buona solitudine che Goethe bambino assaporò nel recinto esterno alla sua casa, frantumando i piatti domestici. L'antica sfida si traduce, a Napoli, nell'attivazione d'una metamorfosi e nell'acquisizione d'un diverso modo di esistere. Tramite geografico, passaggio e meta nel contempo, Napoli è *unheimlich*, e quindi costitutivamente perturbante ed estranea. Evocando un complesso passato collettivo, essa restaura l'indimenticabile intimità da cui nasce lo scrivere, in ogni tempo e in ogni luogo.

Vorrei in conclusione ricordare alcune parole di Christa Wolf, che nei nostri anni ha ripensato il mondo goethiano e la sua intrinseca grecità in chiave femminile, affiancando la figura di Cassandra premonitrice al *Faust* e a Elena. Nell'introduzione a *Transiti*, una fondamentale opera di Anna Seghers, Christa Wolf scrive:

> Ad ogni transito, ad ogni passare confini, anche quelli dell'arte, è necessaria un'aspirazione struggente all'invulnerabilità, che, messa sempre in discussione sempre e di nuovo, séguita a rinnovarsi sempre, proprio nell'opera letteraria.

Per diventare consapevoli d'un simile processo, aggiunge Christa Wolf, è necessario, forse « andare a vedere di persona ». Goethe lo ha fatto, in Italia e a Napoli. Mirando, aggiungiamo per nostra parte, a rinvenire la sempre viva verità che genera in un individuo creativo e geniale scomposizioni e ricomposizioni. Ci riferiamo qui ad una dimensione strutturale e strutturante della psiche, che si fonda e si manifesta in virtù della continua scindibilità. Tale dinamica, che Goethe assume ed elabora con piena consapevolezza, fu ipotizzata un secolo dopo il viaggio goethiano in Italia da un illuminato precursore di Freud e Jung, P. Janet. Ad essa si

àncora ogni esperienza artistica o speculativa, che intenda commisurare la fenomenologia dell'individuo con la totalità della natura e della storia, e, da ultimo, ad essa ritorna la riflessione d'un attento filosofo contemporaneo, Remo Bodei, dal quale traiamo un pensiero goethiano, che figura in *Bildung und Umbildung organischer Natur*, « Ogni vivente non è un singolo, ma una molteplicità; persino in quanto ci appare come un individuo, rimane tuttavia una 'riunione' (« Versammlung ») di esseri viventi autonomi... Essi si scindono e si ricercano di nuovo ». In tal modo si configurano nuove affinità elettive. Napoli, che è stata da Goethe scelta come luogo di transito, e che lo ha ospitato, può oggi a ragione ricordare di essere stata specchio del passaggio reale di una personalità geniale e del suo infinito mondo simbolico.

FILANGIERI, CAGLIOSTRO, DAS RÖMISCHE KARNEVAL.

POLITISCHE UND SOZIALE ASPEKTE IN GOETHES *ITALIENISCHER REISE*

von
WERNER ROSS
München

Als er sich in der Nacht des 3. September 1786 davonstahl, sich dem Herzog, der Herzdame, den Freunden entwand, entzog er sich zugleich auch der Politik. Er wollte alles lossein, das Amt und den Verstand dazu, den Kram hinschmeißen, die Folgerung aus dem Seufzer ziehen, den er in einem Brief an Frau von Stein im Sommer des gleichen Jahres formuliert hatte: « ... Wer sich mit der Administration abgibt, ohne regierender Herr zu sein, der muß entweder ein Philister oder ein Schelm oder ein Narr sein » (9.7.1786).

Er war ein Narr gewesen, hatte alles daran gesetzt, sich in die verschiedensten Aufgaben einzuarbeiten, hatte gelernt, und mußte am Ende mit einem leichtabgewandelten Faust-Zitat sagen: « ... und sehe, daß wir nichts *machen* können, das will mir schier das Herz verbrennen ».

Ihm, der sich so unendlich bemüht hatte, das Rechte zu tun, auch die winzige Wirtschaft des Herzogtums anzukurbeln, vorzuwerfen, er sei unpolitisch gewesen, ist grotesk. Er sah die Verhältnisse aus der Nähe, und er ahnte, daß es mit dem « ancien régime », dem er diente, zu Ende gehen würde, wenn nicht Entscheidendes zu seiner Reform geschehe.

Von dieser düsteren Zukunftsperspektive wird später die Rede seim. Vorläufig nur soviel, daß dieser Anonymus, diese incognito Reisende *very important person*, im Augenblick der Flucht nicht die geringste Lust, hat, sich nun wie-

der auf Politik einzulassen. Alles, was in ihm gärt und brodelt, was in ihm an vielgestaltigen Interessen reift und nach Forschen und Befriedigung drängt, muß zu seinem Recht kommen, jetzt oder nie: die bildende Kunst an erster Stelle, das Dichten sodann, weiter die Landschaft, die Pflanzen, die Steine, die Wolken, die Leute, und vor allem das Altertum, das klassische, herrliche, gesetzgebende. Er wird mit der Nase auf die Politik gestoßen, als er friedlich etwas zeichnet, was er für eine Ruine hält, während die Obrigkeit darin eine Festung sehen will, wird als mutmaßlicher österreichischer Spion verhaftet, von einem Amtsträger jener altehrwürdigen Republik Venedig, die sein erstes bedeutendes Reiseziel ist.

Sein Schweigen **in rebus politicis**, wo er doch überall so genau beobachtet, sich auf alles einläßt, spricht Bände. Nichts über die Staatsverhältnisse der Serenissima, ein flüchtiges Wort über den Kirchenstaat, und über den Bourbonenstaat in Neapel: « Der König ist auf der Jagd, die Königin guter Hoffnung, und so kann's nicht besser gehn ». Dabei bleibt er weiter an der deutschen Politik interessiert, wie der Briefwechsel mit dem Herzog zeigt, und er selbst wird durchaus als politische Person genommen, sonst würde der Wiener Gesandte in Rom nicht über ihn berichten, sonst wäre nicht das Gerücht möglich, daß der russische Gesandte in Frankfurt nach Petersburg meldet: der Herr von Goethe reise nach Rom, um dem Papst anzukündigen, Preußen und Weimar würden katholisch, die, um dem Österreichern einen Tort anzutun.

Sein Incognito hält jedenfalls nicht lange vor, bald heißt er « der Baron von Rondanini gegenüber », und wenn ihn die römische Arcadia feierlich in ihren exquisiten Zirkel aufnimmt, so wird ihm dies zuteit als dem « Consigliere attuale di Stato di Sua Altezza Serenissima il Duca di Sassonia Weimar », der freilich die Vornehmheit seiner Geburt und seines Staatsdienstes mit « philosophischer Bescheidenheit » verborgen habe. Seit Neapel ist er in die Gesellschaft eingeführt, und als er im April 1787 in Palermo ist, erhält der illustre Fremde den Ehrenplatz an der Seite des Vizekönigs.

In Neapel nun tritt auch die Politik wieder auf die Bühne, in Gestalt des Edelmannes und Juristen Gaetano Filangieri. Hier entsteht eine enge Beziehung, bei der auch Filangieris Frau, eine deutsche Gräfin, mitspielt, ganz zu schweigen von der Prinzessin die Goethe, weil er ihr Porträt ins Komische hinüberspielen läßt, mit drei Sternchen bezeichnet. Es ist die Schwester Gaetanos, die Filippo Fieschi Ravaschieri, Principe di Satriano, geheiratet hat.

Nun, Fürsten gab es schon damals in Neapel in Menge, und die kuriose Prinzessin ist für und bei weitem nicht so interessant wie der schlichte Edelmann Filangieri. Mit der Beziehung zu ihm bezieht Goethe politisch Position. Denn « er unterhält sich gern über Montesquieu, Beccaria und seine eigenen Schriften, alles in demselben Geiste des besten Wollens und einer herzlichen jugendlichen Lust, das Gute zu wirken ». Filangieri geht noch weiter: « Gar bald macht er er mich mit einem alten Schriftsteller bekannt, an dessen unergründlicher Tiefe sich diese neuern italienischen Gesetzesfreunde höchlich erquicken und erbauen ». Goethe erfährt, daß er Giambattista Vico heißt und daß « sie » ihn Montesquieu noch vorziehen. Der wichtigste Name in unserem Zusammenhang ist aber Beccaria. Er ist der Lehrer, der Anreger für Filangieris großes Werk *La scienza della legislazione*, das zwischen 1781 und-'88 in acht Bänden in Neapel erschien. Beccarias bahnbrechendes Werk « Dei delitti e delle pene » war vor ein paar Jahren in neuer Auflage in Venedig erschienen, mit einen Kommentar von Voltaire!

Beccarias Werk war die Bibel der Aufklärer, plädierte gegen die Folter und gegen die Todesstrafe, forderte gleiches Recht für alle, Verkürzung und Regelung der Untersuchungshaft, Öffentlichkeit der Verhandlung, kurz all jenes Unmögliche, das für uns das Selbstverständliche geworden ist.

Filangieri war 1752 geboren, drei Jahre jünger als der Jurist und Staatsmann Goethe, und wirkte in einem Staat, wo Reformen allenthalben erstrebt, wenn auch nur mühsam durchgesetzt wurden. Die Königin Karoline war eine Tochter Maria Theresias und wie ihr nun regierender Bruder

Joseph II. den Ideen der Aufklärung zugetan und Mitglied einer Freimaurerloge. Joseph II. freilich war den Napolitanern schon deshalb unheimlich, weil er angeblich ganz Italien dem Habsburgerreich einverleiben wollte; von Filangieri sagt Goethe, « er ist gedrückt durch die Furcht vor Joseph II. », denn « das Bild eines Despoten, wenn es auch nur in der Luft liegt, ist edlen Menschen schon fürchterlich ». Auch das ist ein politischer Aspekt der Aufklärungzeit — mit Golo Manns Charakteristik Joseph II.: « In den Künsten der Gleichmacherei, der Zentralisierung und Rationalisierung trieb dieser begabte Fanatiker es weiter, als der fortschrittlichste Professor sich hätte einfallen lassen ».

Filangieri ist 1752 geboren, er ist drei Jahre jünger als Goethe, und beide verbindet eine « jugendliche herzliche Lust, das Gute zu wirken ».

Das ist genau der Punkt. Die Reformer waren, wie man heute in vergleichbaren Fällen sagt, behutsam; nicht nur das Stürmische und Überstürzte war ihnen zuwider, auch die Herrenpose des Kaisers, sein reformerischer Absolutismus, der auf seine Art so gräßlich war wie der von Gottes Gnaden. Goethe hat solche grobe Selbstherrlichkeit, das Zerrbild des Regenten, in den köstlichen Lustspielhaften Szenen beschrieben, die er dem Gouverneur von Messina gewidmet hat.

Auch die Lehre der Beccaria und Filangieri hat er nicht vergessen. In *Wilhelm Meisters Wanderjahren* hat er beiden ein Denkmal gesetzt. Dort heißt es von dem Oheim, der als Muster eines tüchtigen Gutsherrn, also Klein-Regenten, vorgestellt wird: « Die kräftigen Mannesjahre dieses Edlen fielen in die Zeit der Beccaria und Filangieri; die Maximen einer allgemeinen Menschlichkeit wirkten damals nach allen Seiten. Dies Allgemeine jedoch bildete sich der strebende Geist, der strenge Charakter nach Gesinnungen aus, die sich ganz aufs Praktische bezogen ». Das « Praktische » ist das Schlüsselwort des Textes. « Allgemein » sind die schönen Aufklärungsideen, die viel zu weit gefaßt sind als daß sie Besserung bewirken konnten. Der Praktiker packt an, was vor ihm liegt, er fegt vor seiner eigenen Tür. Der edle Oheim zum Beispiel baut Obst und Gemüse an und schickt

es ins nahe Gebirge, wo dergleichen nicht gedeiht: « Keinem Kinde da droben soll es an einem Kirsche, an einem Apfel fehlen, wonach sie mit Recht so lüstern sind; der Hausfrau soll es nicht an Kohl noch an Rüben noch an sonst einem Gemüse im Topf ermangeln, damit dem unseligen Kartoffelgenuß nur einigermaßen das Gleichgewicht gehalten werde ». Heutige Ernährungswissenschaftler könnten ihre Freude an dieser sanften Aufklärung haben.

Goethes Rezept bezieht sich nicht nur auf den Kochtopf, sondern auf die allgemeinen Bedingungen der Politik. Sie lassen sich im Begriff vom « guten Regiment » zusammenfassen. Genauer formuliert: » ... wo der Fürst sich vor niemand verschließt, wo alle Stände billig gegeneinander denken, wo niemand gehindert ist, auf seine Art tätig zu sein, wo nützliche Einsichten und Kenntnisse allenthalben verbreitet sind, da werden keine Parteien entstehene », und, wohlgemerkt, in dieser alten Denkweise sind Parteien der erste Schritt zum Bürgerkrieg.

Für diese wohlmeinende, optimistische Theorie der Politik die er selbst nach bestem Wissen und Gewissen freilich mit sehr bescheidenem Erfolg praktiziert hat sucht er nun im Königreich Neapel im Lande des wohlgesinnten Freundes Filangieri, nach Beispielen, und so kommt jene berühmte Schilderung der napolitanischen Geschäftigkeit, des einfallsreichen Fleißes der angeblich so trägen **lazaroni** zustande, die eines der berühmtesten Stücke der *Italienischen Reise* ist. Anlaß ist die Behauptung von Goethes Reiseführer Volkmann, in Neapel seien 30-40000 Müßiggänger zu finden. Goethe vermutet bald, « daß dies wohl eher eine nordische Ansicht sein müsse, wo man jeden für einen Müßiggänger hält, der sich nicht den ganzen Tag ängstlich abmüht ». Aber er ist mit der Vermutung nicht zufrieden, sondern unternimmt eine « Operation », wie er es selber nennt, eine empirische Aufnahme des Tatbestandes. Sein Ergebnis: Alle sind irgendwie tätig, selbst die kleinsten Kinder. Nur ganz alte, völlig unfähige und krüppelhafte Menschen betteln. Vor dieser Bestandeaufnahme hat er schon festgestellt, wie sorgsam man mit allen Produkten, einschließlich der Schmiedewärme und der Pferdeexkremente, umgeht. Er

faßt zusammen: « Beispiele solcher Genügsamkeit und aufmerksamen Benutzens dessen, was sonst verlorenginge, gibt es hier unzählige. Ich finde in diesem Volke die lebhafteste und geistreichste Industrie, nicht um reich zu werden, sondern um sorgenfrei zu leben ».

Man könnte das überschreiben mit « Neapel als Lebensform ». Goethe hat es an allen Ecken und Enden beobachtet, und seine Schilderungen sind so detailfreudig, so prall un saftig wie die des Philosophen und Filmemachers Luciano de Crescenzo in *Così parlò Bellavista*. Es ist die eine Weise, die Welt sozial zu sehen, als gegliedertes Gefüge, in dem jedem seine Rolle zukommt. Das Volk ist eine Hauptperson, und es lohnt sich, es bei seinen Tätigkeiten und seinen Festen genau zu beobachten und daran teilzunehmen. Als Bilanz: « Und so gibt es noch manche originale Unterhaltung, wenn man mit dem Volke lebt; es ist so natürlich, daß man mit ihm natürlich werden könnte ».

Manchmal freilich, so sehr ist er doch Zeitgenosse, gedenkt er Rousseaus und seines « hypochondrischen Jammers ». Aber Neapel ist der Musterfall, wo man solche Anwandlungen beiseiteschieben kann: Alle sind beschäftigt niemand tut zuviel. Es entsteht der geordnete Organismus eines Ameisenhaufens: « Wie alles durcheinander strömt und doch jeder einzelne Weg und Ziel findet ». In der scheinbaren Verwirrung lassen sich hunderte von Beobachtungen vergleichen und ordnen, so wie der Feldmesser mit einer durchgezogenen Linie viele einzelne Messungen probiert », und am Ende ist es gut.

Dieses Interesse fürs Volk hat keinerlei romantische oder folkloristische Züge, nicht einmal den der Verklärung südlich-sinnlichen Menschentums. Es spricht aus ihm jene natürliche menschliche Neugier, die sich eines Tages in den Wissenschaften Anthropologie und Soziologie ihre Erkenntnisorgane schaffen wird: Bestandaufnahme, aber auch reporterhafte Lust an der Entdeckung von charakteristischen Details. Das zieht sich durch den ganzen Text der *Italienischen Reise*, angefangen von der Spionageaffäre in Malcesine und dem Eindruck der Arena von Verona, von der er dekretiert, daß sie « leer nicht gesehen » werden will, bis

zu der großen Darstellung des römischen Karneval, die dem triumphalen Schlußgemälde, dem, sieht man von den herzbewegenden letzten Szene ab, nur noch Beiläufiges folgt. Hier läßt sich nun, im Zuge dieses Erkennungs- und Bildungsprozesses, wirklich von einer Anverwandlung oder, wie man heute lieber sagen würde, von einer neuen Identifikation sprechen, angefangen von dem ersten römischen Satz « Wie moralisch heilsam ist es mir doch auch, unter einem ganz sinnlichen Volke zu leben », bis zu dem Bekenntnis vom 18. August 1787: « Und so, meine Lieben, wird mir Rom... immer bekannter, und ich sehe die Verhältnisse ein, sie werden mir nah und natürlich, durchs Mitleben und Hin-und Herwandeln ». Und scherzhaft setzt er hinzu: « und spiele den Italiener mit den Italienern », nämlich in einem ganz bestimmten Punkt, der uns wieder zur Politik zurückführt. Man möchte ihn in die nämlich Welt ziehen, der Kordinalstaatssekretär, also politisch der Außenminister des Kirchenstaates, des Kardinal Buoncompagni, möchte ihn sehen, und hier nun antwortet er auf italienisch: « Verspreche, verzögre, weiche aus, verspreche wieder... ». « Ich scheue mich vor den Herren und Damen wie vor einer bösen Krankheit, es wird mir schon weh, wenn ich sie fahren sehe ». Das sollt ein Höfling, ein Fürstendiener, ein Systemträger, sein? Er, der erst aus Italien abreist, das geliebte Land verläßt, als ihn die höfische Mission erwartet für, die Herzogin-Mutter den Cicerone zu spielen. S. 672.

Eine andere Episode leuchtet noch tiefer in seinen Seelenhaushalt und in sein Verhältnis zu großen Herren und kleinen Leuten hinein. Sie rangiert bei Goethe als « sonderbares Abenteuer » und erzählt dieses Abenteuer über elf Seiten hinweg, ohne den Motivzusammenhang auch nur zu erwähnen, in dem es für ihn steht. In Palermo hört er von dem Streit darüber, ob der berühmt berüchtigte Graf Cagliostro aus Palermo stamme und mit einem als Schwinder bekannten Joseph Balsamo identisch sei. Er macht zuerst den Rechtsanwalt ausfindig, der mit der Klärung der Identität betraut ist, und mit dessen Hilfe gelingt es ihm nach vieler Mühe, bis zur Familie des Balsamo vorzudringen. Nirgendwo wird der Zug, den ich reporterhaft genannt

habe, so deutlich wie hier, einschließlich jener Detailbeobachtungen, die seine starke Seite sind (etwa über die Schwester des Giuseppe Balsamo: « Sie war reinlich gekleidet und schlug, als wir hereintraten, das eine Ende der Schürze hinauf, um vor uns die schmutzige Seite zu verstecken »).

Die Sache hat ihn viel Zeit gekostet. Warum lag ihm so sehr daran? Selbst das Lexikon meldet den Bezug: Unter dem Stickwort « Halsbandgeschichte » steht im Brockhaus der Satz: « Die Skandalaffäre hat als erster Goethe... als Symbol einer innerlich morschen Gesellschaftsordnung gedeutet ». So in der Tat. Aber beim Deuten beließ er es nicht. Dieser französische Skandal, in den er verwickelt war, was Goethe der Grundpfeiler aller Ordnung war, das Königtum, die Königin, hat ihn, so wörtlich ein Freund, halb wahnsinnig gemacht. Der Magier Cagliostro, hat auch auf Lavater Eindruck gemacht. Goethe aber schreibt ihm: « Ich habe Spuren, um nicht zu sagen Nachrichten, von einer großen Menge Lügen, die im Finsteren schleicht... Glaube mir, unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen Kellern und Kloaken unterminiert ». Später hat er Lustspiele daraus gemacht, aus der Halsbandaffäre und ihrem fürchterlichen Nachspiel, der königsmörderischen Revolution nicht der Sache adäquat, muß man sagen, aber jetzt, hier, in Palermo, überwog noch das menschliche und das detektivische Interesse am Fall, und so ließ er sich den Stammbaum der Familie abschreiben, damit das Schwindlertum des Cagliostro schwarz auf weiß nach Hause zu tragen war, und so wagte er sich ins Milieu, in den Winkel eines Gäßchens im Armenviertel von Palermo, stieg die elende Treppe hinauf und fand sich umgeben von einem sizilianischen Idyll, einer Großfamilie in bescheidenen, aber sorgsam aufgeräumten Verhältnissen. Die Schwester hatte den schönen sizilianischen Namen Frau Capitummino, und sie erzähle Goethe, daß ihr großspuriger Bruder ihr noch 14 Unzen schulde.

Die Umstände waren dazu angetan, aus diesem Hausbesuch eine sentimentale Geschichte im Wertherstil zu machen — Goethe widerstand und erzählte so genau und nüch-

tern wie, sagen wir, später Balzac. Dem Schwindel des Grafen Cagliostro, der einem Staat an den Rand des Abgrundes bringt, setzt er die Rechtschaffenheit der Familie, aus der er stammt, entgegen. Es sind zwar die rousseauischen Kategorien der unverdorbenen Natur und der zivilisatorischen Sittenverderbnis, aber nicht auf einen idealen Urzustand und eine lästerliche Spätzeit verteilt, sondern im Kontrast geordneter in sich ruhender bürgerlicher Verhältnisse und einer fürstlich- aristokratischen Korruption, die leichtfertig das Ererbte verspielt. Goethes politische Weltsicht ist eindeutig moralisch grundiert, bei aller Erfahrung, allem Einblick in das Funktionieren der praktischen Maschinerie.

Sie entspricht dem alten aristotelischen Schema, das bei Montesquieu erneuert wird, wonach jede Staatsform ihre spezielle Entartungsform aufweist, die Monarchie zu Despotie degeneriert, die Herrschaft der Besten, der **aristoi**, zur Machtausübung nutznießender Weniger, und die Demokratie zur Machübernahme durch den Pöbel, oder, wie Karl Marx diesen später nennen wird, das Lumpenproletariat.

Endgültig niedergelegt sind diese Anschauungen — die in Italien, durch die Freundschaft mit Filangieri, geprägt worden sind — in der nicht abgeschlossenen politischen Komodie *Die Aufgeregten*, die 1791 begonnen wurde. Die Hauptfigur, die Gräfin, nicht zufälligerweise eine Frau, zieht die Bilanz ihrer Erfahrunrungen im Paris der Revolution, noch vor dem Terror: « Seitdem ich mit eigenen Augen gesehen habe, daß die menschliche Natur auf einen unglücklichen Grad gedrückt und erniedrigt, aber nicht unterdrückt und vernichtet werden kann: so habe ich mir fest vorgenommen, jede einzelne Handlung, die mir selbst unbillig erscheint, streng zu vermeiden, und unter den Meinigen in Gesellschaft, bei Hofe, in der Stadt, über solche Handlungen meine Meinung laut zu sagen. Zu keiner Ungerechtigkeit will ich schweigen, keine Kleinheit unter einem großen Scheine ertragen und wenn ich auch unter dem verhaßten Namen einer Demokratin verschrieen werden sollte ». Man könnte das Goethes kategorischen Imperativ nenne.

Die *Italienische Reise* liefert aber, neben der Begegnung mit Filangieri und der Spurensuche im Fall Cagliostro, noche ein drittes Lehrstück. Es ist der — oder wie Goethe schreibt — das römische Karneval. Auch hier handelt es sich um einen scheinbar leidenschaftslosen exakten Bericht, eine reporterhofte Beschreibung spaßiger Landessitte. Trotz solcher ruhig-epischen Gangart steigert sich aber zum Schluß das Tempo des Berichts, bei der Beschreibung einer Volkssitte, die den Höhepunkt und Abschluß des Karnevals bildet, den « moccoli » oder « Kerzenstümpfen ».

Der Karnevalsscherz besteht darin, unzählige Lichter anzuzünden, zugleich aber möglichst dem Nachbar das Licht — und gemeint ist auch: das Lebenslicht — auszublasen, denn die Aktion wird von dem Ausruf « Sia ammazzato », « umgebracht werde der Soundso » begleitet. Mit den Worten des Berichterstatters Goethe: « Und je stärker das Gebrüll 'Sia ammazzato' von allen Seiten widerhallt, desto mehr verliert das Wort von seinem fürchterlichen Sinn, desto mehr vergißt man, daß man in Rom sei, wo diese Verwünschung um einer Kleinigkeit willen in kurzem an einem und dem andern erfüllt werden kann ».

Im Crescendo dieser Licht — und — Finsternisorgie « toben alle Stände und Alter gegeneinander, man steigt auf die Tritte der Kutschen, kein Hängeleuchter, kaum die Laternen sind sicher, der Knabe löscht dem Vater das Licht aus und hört nicht auf zu schreien: 'Sia ammazzato il Signor Padre!' Vergebens, daß ihm der Alte diese Unanständigkeit verweist: der Knabe behauptet die Freiheit dieses Abends und verwünscht nur seinen Vater desto ärger ». Endlich löst sich das beängstigende Gedränge auf, und « dieses Fest allgemeiner Freiheit und Losgebundenheit endigt sich mit einer allgemeinen Betäubung ».

Hier endlich folgt nun — unter dem bezeichnenden Titel « Aschermittwoch » — so etwas wie eine moralische und im weitesten Sinne des Wortes auch politische Nutzanwendung. Der überfüllte römische Corso im Karneval wird zum Sinnbild des Weltlebens, wo man bekänntlich auch nur mit kleinen Schritten weiterkommt; jene « Moccoli » — und « Sia ammazzato » — Szene aber bringt die Quintessenz

hervor, « daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt... ».

Die *Italienische Reise* ist bekanntlich erst fast dreißig Jahre später aus Briefen und Aufzeichnungen zusammengestellt und zum Druck gebracht worden. Nur zwei Abschnitte aus dem aufgehäuften Material hat Goethe bald nach der Reise veröffentlicht: « Des Joseph Balsamo, genannt Cagliostro, Stammbaum, mit einigen Nachrichten von seiner in Palermo noch lebenden Familie « und das römische Karneval », diese Schrift 1789, in dem Jahr, in dem die Bastille erstürmt und der Traum von Gleichheit und Freiheit im Taumel einer allgemeinen Feststimmung und Festbeleuchtung wahr zu werden schien.

Mein Bericht ist damit zu Ende, ich möchte aber auch meinerseits noch eine Art Aschermittwochsüberlegung anschließen. Goethe als Politiker hat eine schlechte Presse. An der Kritik an seiner politischen Haltung ist eines wahr: Er wollte die bestehende Ordnung nicht umstürzen sondern verbessern. Die Gräfin, die in dem Stück *Die Aufgeregten* seine Meinung ausspricht, will eine Gräfin bleiben, freilich auch eine Demokratin werden. Unordnung, gar Umsturz, darf nur ein paar Tage dauern wie der römische Karneval. « Sia ammazzato » mag ein scherzhafter Fluch bleiben, soll nicht eine fürchterliche Wirklichkeit werden.

Vielleicht dürfen wir einen Augenblick lang auch einmal unsere Vorstellungen von Demokratie an denen Goethes messen, der immer in eine weit längere und gründlichere politische Praxis ausgeübt hat als die meisten von uns. Er fand, daß es auch eine falsche Art von Demokratie gebe, und wer kennt nicht ihren Namen: Demagogie. Die Gegenfigur zur Gräfin ist ein solcher falscher Demokrat, der Barbier und Chirurgus Breme. Der hat die Wahrheit gepachtet, denn « Sind nicht jetzt der Zeitungen, der Monatsschriften, der fliegenden Blätter so viel, aus denen wir uns unterrichten, an denen wir unsern Verstand üben können! ». Er und die Seinen halten sich für die Aufgeklärten, und sind doch nur die Aufgeregten. Das ist frühe Dialektik der Aufklärung,

und es lohnt sich immer, auch solche Erfahrungen und Ratschläge ins Blickfeld zu nehmen.

Eben in dem Jahr 1792, in dem Goethe mit den Nachrichten über den Grafen Cagliostro seinen Beitrag zur Vorgeschichte der Revolution leistete, war er selbst mit seinem Herzog unterwegs nach Frankreich, um dieser Revolution den Garaus zu machen. Seine Gefühle waren nicht kriegerisch. Noch lebte der französische König und hatte seine Unterschrift unter die Kriegserklärung an den « König von Ungarn und Böhmen », dem deutschen Kaiser, gesetzt. Goethe empfand das Grauen des Krieges schon angesichts einer Schafherde, die ihrem Schäfer entrissen und von den Soldaten abgeschlachtet wurde. Aber er ahnte auch: « Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgechichte aus... ». Das war die Kanonade von Valmy am 20. September 1792.

Wir alle, sind Nutznießer der Revolution, die im folgenden Jahr mit den Septembergreueln ihren Sündenfall beging. Dennoch sollten wir die kluge Bemerkung der Luise, des Mädchens aus dem Volke, in den *Aufgeregten*, nicht vergessen die zum Ausbruch revolutionärer Unruhen bemerkt: « Wer die Menschen nicht kennte, würde sie jetzt leicht kennen lernen. So viele nehmen sich der Sache der Freiheit, der allgemeinen Gleichheit an, nur um für sich eine Ausnahme zu machen... ». Worauf die Gräfin antwortet: « Sie hätten nichts mehr erfahren können und wenn Sie mit mir in Paris gewesen wären ».

Goethe war kein Monarchist. « Warum denn wie mit einen Besen / wird so ein König hinweggekehrt? / wären's Könige gewesen. Sie stünden noch heute unversehrt! ». Er bewunderte Napoleon, aber nicht die Diktatur. Er war zu skeptisch, um ein Demokrat im Sinne der Revolution zu werden. Keiner Utopie hat er angehangen. Italien hat ihn darin bestärkt. In Filangieri fand er einen denkenden Freund, der ihm gemäß war, in Beccaria ein Vorbild, in den italienischen Volksverhältnissen Heiterkeit und Maß auch unter kargen Lebensbedingungen und im römischen Karneval die Lehre, wie nahre Freiheit ohne Zügel und Mord ohne Gewissen beieinander liegen.

NOTE

DAS TREFFEN IN TELGTE: ZUR ERZÄHLTECHNIK VON GÜNTER GRASS

di
MARA R. WADE
Urbana, Illinois

> Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe, das andere wird sich schon finden.
> Goethe: *Maximen und Reflexionen.*

« Gestern wird sein, was morgen gewesen ist » [1]. Mit diesem scheinbar paradoxen Satz beginnt Günter Grass seine kurze in der Barockzeit wie in der Gegenwart angesiedelte Erzählung *Das Treffen in Telgte*. Er hat diese dem Gründer und Mentor der Gruppe 47, Hans Werner Richter gewidmet, der im November 1978 seinen siebzigsten Geburtstag feierte:

> Was in Telgte begann, schreibe ich auf, weil ein Freund, der im siebenundvierzigsten Jahr unseres Jahrhunderts seinesgleichen um sich versammelt hat, seinen 70. Geburtstag feiern will; dabei ist er älter, viel älter — und wir, seine gegenwärtigen Freunde, sind mit ihm alle aschgrau von dazumal. (S. 7)

Hiermit wird die Brücke zur Gegenwart und auf die Parallelen zwischen einem Gestern und einem Morgen hingewiesen. Die Novelle des fingierten Treffens von über

[1] Alle in Klammern gesetzten Hinweise auf Textstellen beziehen sich auf die Taschenbuchausgabe des jeweiligen Textes. Günter Grass, *Das Treffen in Telgte* (Reinbek bei Hamburg, 1981) und *Der Butt* (Frankfurt am Main, 1979), S. 246-54.

zwanzig Barockdichtern und Verlegern ist aber weder eine Schlüsselerzählung über die Zusammenkünfte und Mitglieder der Gruppe 47 noch ein bloßes Seitenstück zu dem 1979 erschienenen Roman *Der Butt* [2]. Wie schon im *Butt* bringt Grass auch hier weitere Parallelen zur Lage zeitgenössischer deutscher Dichter der Kriegs und Nachkriegszeit, die im *Treffen in Telgte* ausführlicher und in konzentrierter Form herausgearbeitet werden. « Von der Last böser Zeit » ist der sprechende Titel eines Abschnitts im « vierten Monat » vom *Butt* (S. 246-254), in dem Martin Opitz und Andreas Gryphius am zweiten September 1636, also zur Zeit des dreißigjährigen Krieges, sich treffen. In besagtem Jahr war Gryphius ein junger Mann von zwanzig Jahren, Opitz dagegen bereits 39 und lebte nur noch knapp drei Jahre, Die Formel, « die Last böser Zeit », die Gryphius zuzuschreiben ist, hätte sich genau so gut auf das Jahr 1936 als auf das Jahr 1636 beziehen lassen. Im übrigen bietet das *Treffen in Telgte* eine Reihe diverser — jedoch immer präsenter — temporaler Bezugsmöglichkeiten.

Das fiktive Treffen im kleinen abgelegenen Wallfahrtsort Telgte am Emsufer läßt Grass jedoch nicht 1636 (wie im *Butt*), sondern erst 1647 zur Zeit der damaligen Friedensverhandlungen und genau drei Jahrhunderte vor dem ersten Treffen der Gruppe 47 stattfinden. Jenes erste Treffen der Literaten Deutschlands wird vor Simon Dach ausgerufen, der (wie Hans Werner Richter) trotz großer Schwierigkeiten seine Gruppe um sich sammelt, väterlich betreut und dafür sorgt, daß das Treffen wegen der sich oft streitenden Dichter nicht auseinander geht. Seine Mahnung, « Kinder, Kinder » stößt keinen der launischen Poeten vor den Kopf. Seine « Obrigkeit » (Wortspiel Dachs bei der Eröffnungsrede, S. 26) nehmen sie alle, sogar der alte Weckherlin, hin: « Weil Simon Dach seinen Namen so schutzreich auszule-

[2] Die thematischen und strukturellen Bezüge zwischen *Treffen in Telgte* und *Butt* werden durch das Verhältnis von *Katz und Maus* zur *Blechtrommel* am besten charakterisiert. Die kürzere Erzählung ist zwar mit dem längeren Werk stark verwandt, ist aber ebenso auch eine in sich geschlossene künstlerische Einheit.

gen verstand, waren wir wieder guten Mutes und grüppchenweise witzig » (S. 143).

An späterer Stelle ebenfalls: « Mit seiner selbst in ernster Lage leichthin plaudernden Stimme, die immer sagen wollte: Ist ja gut, Kinder. Nehmt euch nur halb so ernst... schaffte er Ruhe... » (S. 149). Mit Ausnahme der sympathischen Zeichnung des Wortführers Dach, in dem ohne Mühe Hans Werner Richter zu erkennen ist, lassen sich genaue Identifikationen anderer Gestalten nicht nachweisen [3]. Anstatt dem Leser exakte sichtbare Parallelen zur Gruppe 47 zu bieten, bringt Grass mit Vorliebe unterschwellige Anspielungen auf später von Richter verwirklichte literarische Intentionen [4]. Mit einer bewundernswerten kenntnisreichen Detailfülle gibt er die Stimmung bei einem solchen Treffen wieder, obwohl die Möglichkeit von ins Biographische gehenden Exkursionen hinsichtlich der Gruppe 47 sorgfältig vermieden wird. In diesem Sinne ist *Das Treffen in Telgte* also keine Schlüsselerzählung. Grass geht es nicht um ein in Wirklichkeit stattgefundenes Treffen, d.h. die Realität eines solchen Literaten-Treffens, sondern um die Tatsache, daß ein solches literarisches Treffen mitten im verwüsteten Deutschland (gleich ob 1647 oder 1947, oder sogar in einer anderen möglichen Zukunft oder Vergangenheit) hätte stattfinden können.

[3] Vgl. hierzu: Theodor Verweyen/Gunther Witting, *Polyhistors neues Glück. Zu Günter Grass 'Erzählung, Das Treffen in Telgte' und ihre Kritik*, in *GRM* 30 (1980), S. 451-65. Siehe auch Marcel Reich-Ranicki, « Die Gruppe 47 », in *Entgegnung* (Stuttgart, 1981), S. 209-217.

[4] Wie Leonard Forster im Nachwort zur englischen Übersetzung des *Treffen in Telgte* herausstellt (S. 133-36), trafen sich die Barockdichter nur ein einziges Mal, während Hans Werner Richter in dieser Hinsicht viel erfolgreicher war. Die Gruppe 47 traf sich regelmäßig von 1947 bis 1966 (zu welcher Zeit sie von der literarischen Szene verschwand). Grass selbst las 1958 aus seiner damals noch nicht veröffentlichten *Blechtrommel* bei einer Dichterlesung der Gruppe 47 vor. Offiziell löste sich die Gruppe jedoch erst im Herbst 1977 auf. *The Meeting at Telgte*, by Günter Grass; trans. Ralph Mannheim (New York and London, 1981).

Die Andeutungen auf Zeitebenen in diesem Werk sind nicht nur doppelbödig zu verstehen. Es handelt sich also nicht nur um 1647 und/oder 1947, sondern auch um eine Allgegenwärtigkeit, d.h. um ein Davor, ein immer geschehendes Jetzt, wie auch ein Danach. Die geschichtliche Kontinuität, welche sich in Epochen aufteilen lässt, bildet einen fließenden Hintergrund, vor dem der anonyme Ich-Erzähler die fiktiven Geschehnisse der Primären Zeitebene berichtet. Dabei liefert das Jahr 1647 ein festes Gerüst für die Struktur der Fabel. Die Illusion der fingierten Zusammenkunft und der Ansiedlung im Barockzeitalter (d.h. die Illusion der zeitlichen und räumlichen Einschichtigkeit) wird verschiedentlich durch Auslassungen über die Geschehnisse unterbrochen. Dies erfolgt meist in Form einer in Klammern gesetzten Nebenbemerkung, die z.B. geschichtliche Auskünfte über spätere Ereignisse im Leben eines Autors, wie beispielsweise Veröffentlichungen, gibt oder aber die subjektive Meinung des Erzählers über gewisse Vorgänge darstellt. Die folgenden zwei Beispiele mögen zur Erläuterung dienen. Während Schottelius seinen Vortrag hält, macht der Ich-Erzähler eine in Klammern gesetzte Nebenbemerkung: « (Der fruchtbringenden Gesellschaft angehörend, wurde er 'Der Genosse' genannt.) » (S. 34). Als die Libuschka Ende des 7. Kapitels die Geselligkeit der Dichterrunde mit Geschichten über das Elend Magdeburgs verdirbt, beschreibt der Erzähler in gleicher Weise sein damals möglich gewesenes Verhalten: [5] « (Und ich hatte mitgelacht, hatte mir Geschichten einfallen lassen, hatte Anstoß gegeben und — wenn schon dabei — zwischen den Spöttern sitzen

[5] Diese Bemerkungen werden im Originaltext selbst umklammert gebracht und die beiden hier erwähnten Beispiele ließen sich mühelos vervielfachen. Diese Technik dient in der Tat dazu, die ästhetische Distanz des Lesers zum Text zu verringern, da ja die in Klammern stehenden Bemerkungen nicht derselben Erzählebene angehören. Spätere literarische oder historische Ereignisse werden dem Text hinzugefügt, oder aber der Erzähler berichtet etwas, was als seine persönliche Meinung verstanden werden soll. Solche Bemerkungen stellen in etwa das bühnenmäßige Äquivalent eines Aparte, oder beiseite gesprochener Worte dar.

wollen.) » (S. 52). Mit solchen in Klammern gelieferten Kommentaren tritt der Erzähler plötzlich und unerwartet in Erscheinung. Die Vermittlung durch andere Gestalten wird in diesen Fällen sofort aufgegeben; der Erzähler tritt also aus dem Erzählrahmen und stellt einen direkten Kontakt zum Leser her. Diese Technik wird von Grass wiederholt verwandt und betont stark die Anwesenheit des Erzählers in der Geschichte.

Die Figur des Erzählers im *Treffen in Telgte* stellt einen deutlichen Wandel der Erzählperspektive in Grass' frühen Romanen dar. Zu erwähnen wäre hier vor allem die Erzähltechnik der drei bedeutendsten längeren Werke von Grass (*Die Blechtrommel, Hundejahre* und *Der Butt*), in denen ebenso viele verschiedentlich angewandte Erzählperspektiven zu unterscheiden sind [6]. Oskar Matzerath erzählt in der *Blechtrommel* einzig und allein aus seiner Froschperspektive, aus welcher er die historisch miterlebte Zeit des Dritten Reiches darstellt. In dem späteren Roman *Hundejahre* berichtet eine Dreiergruppe aus ihren verschiedenen Blickwinkeln über die Nachkriegszeit in Deutschland. Im *Butt* schließlich gibt es mehrere Erzähler, die jedoch alle auf die gleiche Weise behandelt werden. Der immer wiederkehrende Edek ist also ein und dieselbe Erzählfigur, die aus ihrer jeweiligen Perspektive die Geschichte ihrer Lebensläufe (meist als Künstler) von der Steinzeit bis zur Gegenwart mitteilt [7]. In den beiden ersten Romanen (wie auch in

[6] In ihrem ausführlichen Werk zu Grass' Erzähltechnik behandelt Renate Gerstenberg die Erzählstruktur der früheren Werke der Danziger Trilogie und *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Zur Zeit ihres Schreibens waren *Der Butt* und *Das Treffen in Telgte* noch nicht veröffentlicht. Die Arbeit ist konsequent durchgeführt und kann als Ausgangspunkt für eine breitere Behandlung der Erzählperspektive bei Grass einschließlich *Butt* und *Treffen in Telgte* dienen: Renate Gerstenberg, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass* (Heidelberg, 1980).

[7] Über die Beziehung zwischen literarischer und künstlerischer Tätigkeit bei Grass vgl. Richard Schade, *Poet and Artist: Iconography in Grass' 'Treffen in Telgte'*, in *GQ*, 2 (1982), S. 200-211.

Katz und Maus) wird ein einziger Zeitabschnitt aus einem oder mehreren Blickwinkeln dargestellt. Im *Butt* ist genau das Gegenteil der Fall, wo verschiedene Epochen vom einem Ich geschildert werden. Die Erzählebenen bilden jedoch ein dichtes Sprachgewebe, das sich nicht so ohne weiteres analysieren läßt. Die im *Treffen in Telgte* angewandte Erzähltechnik ist also in erster Linie eine Weiterführung der Erzählperspektive des *Butt*.

Im *Treffen in Telgte* bleibt der Ich-Erzähler namenlos. Diese Anonymität verführt den Leser jedoch gewissermaßen dazu, ihn mit dem Autor selbst zu identifizieren. Der Gemeinplatz, daß der Autor mit dem erzählenden Ich der Fabel nicht zu vertauschen sei, scheint aber in der Tat noch nicht in die letzte Literaturprovinz gedrungen zu sein, so daß noch Kritiker wie Kayser und Stanzel sich genötigt sehen, dies immer wieder zu betonen. Es ist also das Ich dieser Erzählung nicht mit dem Autor selbst zu verwechseln, weil sich Grass eben durch dieses Ich die notwendige Distanz zum Werk verschafft. Die Namenlosigkeit des berichtenden Ich betont eher dessen erzählende, beziehungsweise beschreibende Funktion. Ebenfalls stellt auch Käte Hamburger den Unterschied zwischen dem Ich-Origo (Erzähler-Ich) und dem Ich-Origines (Ich der Erzählung) in diesem Zusammenhang klar heraus [8]. Da aber Günter Grass selbst langjähriges Mitglied der Gruppe 47 war, ist er als Autor der zweiten angedeuteten Zeitebene doch implizite an seiner fiktiven Erzählung stark beteiligt. Wie in allen seinen Romanen erzählt Grass aus persönlicher Erfahrung und weist sogar selbst auf die Parallele der Geschichte beider Gruppen im ersten Absatz hin: « Unsere Geschichten von heute müssen sich nicht jetzt zugetragen haben. Diese fing vor mehr als dreihundert Jahren an. Andere Geschichten auch. So lange rührt jede Geschichte her, die in Deutschland handelt ». (S. 7). In diesem Sinne ist Grass zweifach mit der Erzählung verbunden: einmal als Autor der Ge-

[8] Käte Hamburger, *Das epische Präteritum*, in *DVJ*, 27 (1953), S. 357.

schichte selbst und zweitens als junges Mitglied der Gruppe 47, die als Muster für das Treffen der Barockdichter in Telgte dient. Auch wenn ungenannt und um drei Jahrhunderte zeitlich den Geschehnissen seiner Fabel entrückt, läßt sich hier doch von der Anwesenheit des Dichters Grass in seiner Erzählung sprechen [9]. Die — wenn auch nicht zu überschätzenden — autobiographischen Züge sind nicht zu leugnen und bilden das Fundament der sekundären Zeitebene (1947).

Wie der immer wiederkehrende Edek im *Butt* ist der ständig anwesende Ich-Erzähler des *Treffen in Telgt* Teil eines kontinuierlichen Fluidums, dessen weitere zeitliche Niveaus nur impliziert werden. Dieser Erzähler also, den der Autor Grass sehr stark zu seinem Vorteil manipuliert und hinter dem er sich versteckt, ist halb als Journalist zu betrachten. Im *Treffen in Telgte* hat der Leser nicht den Eindruck, daß der Erzähler — wie etwa Oskar Matzerath — Vergangenes aus seiner Lebensgeschichte erzählt, sondern eher daß er die Geschichte des Treffens als Beobachter registriert: « Abseits in Gruppen sahen die Poeten das alles; und ich schrieb mit ». (S. 107). Doch ist im Vergleich zu anderen Erzählern von Grass das Ich dieser Geschichte vielmehr als Berichterstatter zu sehen: « Was in Telgte begann, schreibe ich auf... » (S. 7).

[9] Otto Ludwig folgend unterscheidet Franz Stanzl zwischen Anwesenheit und Abwesenheit des Erzählers in der Erzählung. Mit dem Terminus 'Anwesenheit' meint Otto Ludwig, « daß der Erzähler und Erzählvorgang zusammen mit der erzählten Handlung im Vorstellungsbild des Lesers konkretisiert werden ». (S. 23) Stanzl gibt eine weitere Definition: « Tritt der Autor durch Leseranreden, Kommentare zur Handlung, Reflexionen, usw. hervor, so übersetzt der Leser die Kluft zwischen seiner Welt und der dargestellten Wirklichkeit sozusagen geführt von der Hand des Autors, es wird *auktorial* erzählt ». (S. 23) Diese beiden Beobachtungen sind entscheidend für das Verständnis von Grass' Werk. Siehe: Franz Stanzl, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien-Stuttgart (1955), (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 63), S. 23.

Als gutes Beispiel solcher Erzählperspektive mag dienen, was uns der Erzähler über Simon Dachs nächtliche Gedanken berichtet:

Was Simon Dach sonst noch seiner Pohlin schrieb, will ich den beiden lassen. Nur seine letzten, schlafbringenden Gedanken sind mir zur Hand: sie kreisten um das Für und Wider, waren dem Geschehen hinterdrein und voraus, ließen Personen auf- und abtreten, wiederholten sich. Ich will sie ordnen. (S. 23).

Der Erzähler sammelt also Materialien für seinen Bericht. Es handelt sich zwar um einen solchen — und dieser interessiert ihn auch sehr — aber er distanziert sich doch wiederholt von der Gruppe und ihren Idealen. Er will keine Verantwortung für das Treffen tragen; er will es bloß dokumentieren. So sehr er sich auch an anderen Stellen gegen Ende des Werkes mit den Teilnehmern des Treffens identifizieren möchte, so hält sein Ich doch Abstand zu Dach und den anderen Dichtern der Gruppe. Stilistisch wird dies durch eine Reihe von unbestimmten Strukturen erreicht wie Passivsätze, oder das unbestimmte, unpersönliche « man », « jemand », um eine gewisse Distanz von den Gestalten wie auch deren Handlungen zu schaffen: « Jemand sagte... » (S. 11); « Überall wurden Abwesende durchgehechelt,... und bewarf man sich mit wortgewordenen Steinen:... » (S. 43): « Man war über Oesede gekommen und hatte dort den Hinweis nach Telgte gefunden ». (S. 56). « Man hörte den Sagittario lachen ». (S. 85). Oft erwecken solche Strukturen im Leser geradezu den Eindruck, als ob der Erzähler abseits der Gruppe säß und bei deren Lesungen sich Notizen über das Geschehen machte.

Dieser nicht näher bestimmte Erzähler ist aber doch wiederum mehr als ein blosser Zeitungsreporter. Denn wenn es ihm gefällt, nimmt er doch am Treffen teil, auch wenn er vorgibt, hiermit nichts zu tun zu haben: « Jemand (ich?) fragte, warum wohl Dach vermieden habe, bei der Totenehrung des Görlitzer Schusters zu gedenken, wenn doch die Böhmeisten auch hier vertreten seien? » (S. 30). Diese für die versammelte Gruppe vielleicht doch etwas unangenehme Frage ist jedoch bezeichnend für die Nähe

des Erzählers zu den brennenden Fragen des Treffens wie auch dafür, daß er ihre Sache zu der seinigen gemacht hat. Als gleichgesinnter, interessierter Literat diskutiert er sogar mit den Dichtern und nimmt so die Stellung eines gleichberechtigten Schriftstellers ein, dessen Meinung ebenfalls von Belang ist: « Doch mit den Herren trug ich den Streit samt Thesen und Gegenthesen durch Gänge und über Treppen ». (S. 132). Des weiteren zählt er sich auch zum Kreis dieser jüngeren Dichter:

Wir Jungen hatten den Alten schon tot geglaubt. Überrascht waren wir gewesen, den Vorläufer unserer noch jungen Kunst so quick zu sehen: er war sogar der Libuschka ins Bett gestiegen, als sei er noch immer leichtfüssiger Oden mächtig ». (S. 161).

Auch bei den Autorenlesungen in der großen Wirtsdiele wie auch dann ebenfalls bei Tisch (Siehe SS. 52, 112, 155) ist dieser Erzähler immer dabei; selbst wenn er nicht aus irgendeinem Werk vorliest. In der letzten Hälfte der Erzählung identifiziert er sich sogar mit den vertretenen Ansichten und geht zur ersten Person des Plural über, die hier nicht als Pluralis Majestatis zu verstehen ist, sondern eindeutig die Gedanken des Erzählers mit denen der Gruppe gleichsetzt: « Dem konnten wir zustimmen » (S. 92), oder « schon vermißten wir ihn » (S. 153). Später bei dem traurig ausgegangenen Festessen versichert er uns: « Wir waren noch gerne ein wenig unter uns » (S.117). Diese zuweilen äußerst starke Identifikation des Erzählers mit den versammelten Dichtern tritt an anderen Stellen der Erzählung jedoch wiederum deutlich zurück. Seitenlang erscheint der Erzähler nicht mehr als « ich » oder « wir », nur um sich dann bei der nächstbesten Gelegenheit wieder zum Wort zu melden.

Wenn so die Dichter irgendwo in Gruppen versammelt sind, oder aber alleine sitzen, befindet sich just auch der Erzähler dabei. Dort sieht und hört er ebenfalls manches, was jedoch nur für einen spezifischen Beobachter wie ihn Bedeutung und Interesse besitzt. Als zum Beispiel Zesen die gepaarten Leichen im Fluß vorbeitreiben sieht, ist der Erzähler gegenwärtig. Später muß das Ich sogar eingreifen, als der verwirrte Zesen nochmals hin will: « (Nur mit Mühe gelang

es mir, Zesen zurückzuhalten, der ans Emsufer wollte: Leichen treiben sehen.) » (S. 123). Wenn am Ende des achten Kapitels die rhetorische Frage « Oder geschah sonst noch was in der Nacht? » gestellt wird, folgt im nächsten Kapitel eine lange Beschreibung der Beischläferei auf dem Dachboden: « ...kein Wunder, daß die Beischläfer nicht hörten, was sonst noch in den frühen Morgen hinein geschah. Ich weiß es... » (S. 61). Er sieht den Abritt Gelnhausens, während die anderen noch umschlungen im Schlaf liegen. Er weiß, wie auch Simon Dach, was im Stroh passiert ist, doch die anderen Dichter schlafen ungestört weiter. Wenn diese dann den die ganze Nacht abwesenden Greflinger des Diebstahls verdächtigen wollen, weiß nur der Erzähler von Greflingers nächtlichem Fischfang und von dem Gespräch, das er mit dem etwa gleichaltrigen Gelnhausen geführt hat. In diesem Sinne bewahrt also der Erzähler seine herkömmliche Existenzberechtigung: er ist Auge und Ohr des Treffens. Das « ich hörte » und « ich sah » herrschen in den letzten Seiten vor. Hierdurch will der Erzähler offensichtlich den Leser davon überzeugen, daß er in der Tat einem (nie stattgefundenen) Treffen beigewohnt habe. Ab und zu ist er sogar das leise sprechende Gewissen der Gruppe, ohne daß er jedoch als urteilende Instanz auftritt.

Dieser namenlose Erzähler gibt sich aber auch als Allwissender:

> Als wer auch immer, ich wußte, daß die Fässer Wein Meßwein waren. Mein Ohr fing auf, was sich die kaiserlichen Musketiere beim Zerlegen der Gänse und Ferkel, beim Anschneiden des Hammels zuriefen. Ich hatte Schütz, kaum war er in den Hof getreten, des Aufwandes gewahr und Gelnhausens Zuhörer geworden, ins Haus zurück, die Stiege hoch in seine Kammer steigen sehen. Ich wußte sogar, was niemand sonst wußte, daß in Münster, während im Telgter Brückenhof das Festmahl der deutschen Poeten begann, die bayrischen Abgesandten das Elsaß an Frankreich verbrieften und dafür (mit dem Versprechen der Kurwürde) die Pfalz bekamen. Ich hätte weinen mögen über den Schacher, aber ich lachte, weil ich dabei-sein, dazwischensein durfte... (S. 113).

Seine Allwissenheit und Allgegenwärtigkeit sind trotzdem nicht vollkommen: « Ich will nicht klüger als damals

sein » (S. 54). Der Erzähler muß jedoch von seinen Erfahrungen durch die Jahrhunderte hindurch gelernt haben: « Da ich seit damals mehr weiß... » (S. 154). Was sich nachträglich als Geschichte erwiesen hat, hatte er damals aber nicht wissen können. Es gibt nämlich auch Lücken in seinem Wissen, denn er weiß zum Beispiel nicht (oder gesteht es einfach nicht?), « ...was den Brückenhof hat in Flammen aufgehen lassen,... » (S. 179). Ist der Erzähler auch hier eine unheilstiftende Figur, wie der kleine, destruktive Oskar Matzerath? Sogar ein Brandstifter? Trotz seiner angeblichen Allwissenheit und des dadurch gewonnenen Abstands zum Erzählten will er jedoch keine Verantwortung für gewisse Ereignisse (die er dennoch erzählt) auf sich nehmen [10]. Wenn er sich jedoch zu etwas äußern will, verbirgt er sich hinter seiner Journalisten-Maske. Er ist also nur da, um die literarischen Überbleibsel anderer zu ordnen. Dieser nicht präzis definierte Abstand wird aber auch oft verringert und an solchen Stellen identifiziert sich der Erzähler höchst augenscheinlich mit den Dichtern:

> Und mit ihm fühlte ich mich, waren viele getroffen. (...)
> Weder Rist noch Zesen, die beide auf Antwort drängten, wurde Erlaubnis erteilt. (Auch mir nicht, so fertig ich voller Rede war). (S. 84).

Hier sitzt er also schon wieder bei der Runde und fühlt sich selbst betroffen.

Diese Identifikation des Erzählers mit dem Dichterkreis wird aber nicht konsequent durchgehalten, sondern wird immer wieder sofort aufgehoben. Das beste Beispiel hierfür findet sich anläßlich der Versammlung, welcher Dach aus seinen Gedichten vorgelesen hat:

---

[10] Während Oskar Matzerath laut gesteht, daß er seine beiden Väter ermordet hat; daß er Schaufenster zersingt, um Vorbeigehende zum Diebstahl zu animieren; daß er eine ganze Nazi-Versammlung durch sein Walzer-Trommeln vom Marschtritt abbringt, versteckt sich der Erzähler höchst kunstvoll im *Treffen in Telgte*. So deutlich wird bei ihm eine etwaige Verantwortung also nie herausgestellt. Er ist in einem solchen Fall aus irgendwelchem nie zu erklärenden Grund eben nicht dabei.

Das hörten wir gern. Allen Versammelten war das aus dem Herzen gesprochen. Wenn ihnen gegenwärtig keine Macht und kaum Ansehen zukamen, weil die Gegenwart einzig von Krieg und Länderraub, von Glaubenszwängen und kurzlebiger Gewinnsucht beherrscht war, wollten sie mit Hilfe der Poesie mächtig zukünftig sein und ihr Ansehen der Ewigkeit versichern. (S. 162-3).

Hier läuft der Wandel in drei deutlichen Stufen ab, die jeweils einem der drei Sätze entsprechen. Mit dem « wir » schließt sich der Erzähler dann dem dichterischen Kreis an. « Allen Versammelten » deutet also eine subtile Änderung der Perspektive von der ersten zur dritten Person Plural an. Obwohl anzunehmen ist, daß der Erzähler sich doch noch versammelt fühlt, distanziert er sich gleicherweise von den nach ewigem Ansehen strebenden Dichtern. Indem er aber nicht mehr in der ersten Person als « ich » oder « wir » redet, sondern sich in der dritten Person als Versammelter bezeichnet, bereitet er den Weg für die dritte Stufe des Perspektivenwandels, nämlich für das « ihnen ». Die subtile Zurücknahme seiner Zugehörigkeit zum versammelten Kreis stellt das Gleichgewicht zwischen Erzähltem und Erlebtem wieder her. Das Ich wird aus dem Rahmen der Handlung losgelöst und in einen objektiveren Erzähler umfunktioniert. Dieser wird dadurch wieder zu einer unparteilichen Instanz in der Struktur der Fabel. Eine solche Technik kennzeichnet die mehrschichtige Erzählweise sowohl im *Butt* als auch im *Treffen in Telgte*. Diese Art des Erzählens ist also weder zufällig noch willkürlich, sondern wohl sehr deutlich von Grass beabsichtigt. Die Zurücknahme der Parteilichkeit des Erzählers vor den Dichtern hat eher etwas mit einem Ausweichen vor der Verantwortlichkeit seiner Kunst gegenüber zu tun, als mit bloßem Meinungswechsel. Der Erzähler will sich gutmütig zum ehrgeizigen Streben der Dichter nach Ruhm äußern, zählt sich aber in diesem Moment nicht mehr zu ihrem Kreis.

Im 15. Kapitel erteilt das Ich die meiste Information über sich selbst, doch geschieht dies in negativer Form:

Woher ich das alles weiß? Ich saß dazwischen, war dabei. Mir bleibt nicht verborgen.. Wer ich gewesen bin? Weder Logau noch Gelnhausen. Es hätten ja noch andere geladen sein können: Neu-

mark etwa, der aber in Königsberg blieb. Oder Tscherning, den besonders Buchner vermisste. Als wer auch immer, ich wußte... (S. 112-3).

Hier entwickelt Grass seine Technik von Aussage und sofortiger Zurücknahme am raffiniertesten. Der Erzähler ist keiner der genannten Dichter oder Verleger (Logau oder Gelnhausen) noch eine bekannte — wenn auch nicht angereiste — Figur (wie etwa Neumark oder Tscherning). Er gehört jedoch zum Kreis der in Telgte sich treffenden Dichter, nennt sich aber nie und wird auch nie mit Namen erwähnt. Grass macht Anspielungen, läßt Möglichkeiten schillern, liefert dem Leser aber keine Antwort. So sind Name und Identität des Erzählers auch letzten Endes ohne Belang: « Wer auch immer » er war, wußte er heute wie damals.

Am wichtigsten ist die Selbstsicherheit eines solchen Erzählers und die, wenn auch nur scheinbare, Wahrheit des Erzählten. Hätte Grass den Erzähler benannt, wäre noch eine weitere feste Erzählebene dem schon fast undurchdringlichen Sprachgewebe hinzugefügt worden, was den Erzähler jedoch dann an sprachlicher Bewegtheit und verspielter Manipulation der Fantasie des Lesers gehindert hätte. Die Anonymität dieses Erzählers hat daher eine bedeutende Rolle und zeigt eher Absicht als Willkür, denn bei Grass hat das Ungesagte, das Elliptische hohen Wert. Seine Sprachbeherrschung besteht darin, daß er ganz genau weiß, wo Lükken zu lassen, oder auch wie weit sie zu füllen sind. Wenn Grass seinem Erzähler keinen Namen gibt, wird damit auf dessen Funktion verwiesen. Wie dieses Ich erzählt, aus welcher Perspektive und zu welchem Zweck, sind folglich die sich dem Leser aufdrängenden Fragen.

Dieser Sprachgebrauch bei Grass kann als eine Technik der Vergegenwärtigung angesehen werden. Zu diesem Zweck werden sowohl verschiedene Modi wie Zeitformen des Verbums manipuliert. Der Konjunktiv der indirekten Rede und das direkte Zitieren herrschen neben dem epischen Präteritum in diesem Werk vor. Die Übergänge sind durchweg fließend:

Womöglich weil Birken zu düster und weltentrückt zu Tisch gebe-

tet hatte — « ...Laßt uns töten, weil wir leben, unser Fleisch... » —, wollte der eher praktische Christ irdischen Zuspruch geben: Wenn selbst der Geist nicht allein vom Geist, lebe, dürfe den armen und stets am Rande lungernden Poeten getrost ein ordentlicher Happen zufallen. (S. 114).

Innerhalb eines einzigen Satzes findet man das Plusquamperfekt und das Präteritum in direkter Rede; das Präsens im Zitat wie den Konjunktiv I der Gegenwart nach dem Doppelpunkt. Einerseits wird also die Sprache am Wendepunkt so rhythmisch bewegt, daß der Übergang leicht überhört werden kann; andererseits jedoch wird der grammatische Wechsel so überdeutlich gemacht, daß man zwangsweise den Passus ein zweites Mal zu lesen und auf seine Korrektheit zu überprüfen gedenkt.

Der überwiegende Gebrauch des Konjunktivs der indirekten Rede fällt durchaus auf. Es ist dies der grammatikalisch korrekte Modus des objektiven Berichtes, des indirekten, urteilslosen Zitats. In der Stilistik wird der Konjunktiv oft als Potentialis bezeichnet, bei dem der Berichterstatter keinerlei Interesse hat, sich für die Tatsächlichkeit des Berichteten zu verbürgen: wobei jedoch nur die Wahrscheinlichkeit des Erzählten in Frage kommt. Hierdurch wird allem, was in indirekter Rede erscheint, eigentlich eine doppelte, erzähltechnische Funktion zugewiesen. Einmal hat der Leser den Eindruck, dies sei doch wirklich schon einmal gesagt worden, obwohl nur aus zweiter Hand zitiert wird. Dann steigert ein solches Vorgehen auch die Wahrscheinlichkeit des Erzählten, so daß man glaubt, es hätte doch in Wirklichkeit stattfinden können. Die Illusion des Zitierens steigert also dann noch die historische Möglichkeit der Erzählung.

Im Text selbst herrscht das epische Präteritum vor, hinsichtlich dessen Käte Hamburger gezeigt hat, daß diese Zeitform nicht unbedingt auf Vergangenes deuten muß [11].

[11] Vgl. Käte Hamburger, S. 329. In dieser Hinsicht weist ebenfalls Thomas Mann auf den Gebrauch des Präteritums im Erzählwerk hin, wenn er in seinem Aufsatz über *Die Kunst des Romans,* die Funktion des Erzählers bespricht. Für Mann ist der

Durch diese Illusion des Vergangenen hat das epische Präteritum viel mehr eine ahistorische Bedeutung und weist eher auf die Faktizität des Erzählten hin, auch wenn es um eine erdichtete und keine dokumentarische Geschichte geht. Die Funktion des epischen Präteritums als Untermauerung der (fiktiven) Tatsächlichkeit einer Fabel weiß Grass ganz genau zu manipulieren. Er verwendet das epische Präteritum (oder Imperfekt) in Verbindung mit indirekter Rede, um die Illusion der Wirklichkeit stärkstens hervorzurufen. Zum Beispiel findet der Leser einen beliebig langen Satz, bzw. Absatz, im Imperfekt, in dem dann alles auf einen Doppelpunkt ausgerichtet ist. Nach dem Doppelpunkt folgt schließlich indirekte Rede, also Konjunktiv. Dies gibt den Anschein, als ob der Erzähler gezwungen sei, das im Imperfekt Erzählte noch stärker in Form eines indirekten Zitates zu steigern. Als Beispiel möge der folgende Passus dienen:

Da meldete sich Gelnhausen. Nicht mehr im grünen Wams mit Goldknöpfen prahlend, sondern (wie Greflinger) in Pluderhosen soldatisch gekleidet, saß er auf einer der Fensterbänke und hampelte ungeduldig, bis Dach ihn reden ließ. Der Stoffel sagte: Er wolle nur anmerken, daß nach seinem kreuzqueren Wissen oft die Alten kindisch und die Kinder verständig, die Frauenpersonen grob, die Bauern züchtig und die ihm bekannten dapferen Helden, selbst wenn's ans Sterben ginge, lästerlich redeten. Zärtlich habe zu ihm, mit Vorzug an Kreuzwegen, nur der Teufel gesprochen. Worauf der Regimentssekretär aus dem Stegreif alle angeführten Personen miteinander, zum Schluss der Höllenfürsten parlieren ließ. (S. 36).

Diese Mischung von grammatikalischen Tempora und Modi leiht der Erzählung einen leichten, bewegten Rhythmus mit der Absicht, alles zu vergegenwärtigen. Damit ist die zweite Zeitebene der Gruppe 47 nie weit von der ersten Erzählschicht der Barockdichter angesiedelt.

Die Zeitformen des Verbums wechseln auch bei der direkten Rede häufig, obgleich das Präteritum als Erzählform

Erzähler « dieser raunende Beschwörer des Imperfekts... ». Siehe Thomas Mann, *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, hrsg. von Hans Bürgin (Frankfurt am Main, 1968), 2. Bd., S. 351.

dominiert. Auch hier ist der Wandel subtil und vielbedeutend:

> Keiner ging uns verloren. Alle kamen wir an. Doch hat uns in jenem Jahrhundert nie wieder jemand in Telgt oder an anderem Ort versammelt. Ich weiß, wie sehr uns weitere Treffen gefehlt haben. Ich weiß, wer ich damals gewesen bin. Ich weiß noch mehr. Nur wer den Brückenhof hat in Flammen aufgehen lassen, weiß ich nicht, weiß ich nicht... (S. 178-9).

Eine solche Reihenfolge der Zeitformen ist nicht unlogisch und sie widerspricht auch der Realität kaum. Dabei wird jedoch der Inhalt des Ausgesagten und ebenfalls des bloß Angedeuteten auch von der Form her unterstützt. Nur wenn man die Tatsache bedenkt, daß dabei ein Zeitraum von mehr als drei Jahrhunderten von einem Ich-Erzähler bewältigt wird, erkennt man das doch ernste Spiel des Sprachgefüges. Wie leicht aber der Leser in Versuchung gerät, die Sprachebenen und Erzählschichten zu übersehen, zeigt sich in der Klassifizierung des Werkes durch die zeitgenössische Kritik als reine Schlüsselerzählung. Denn die sprachlichen Merkmale steigern sowohl die Wahrscheinlichkeit des Erzählten als auch dessen Gegenwartsbezug.

Heyse folgend charakterisiert Käte Hamburger alle Hauptzeiten des Verbums als subjektive Tempora [12]. Bei Grass wird eben diese Subjektivität des Verbums sehr deutlich, weil sich Präsens, Präteritum und Futurum auf den entsprechenden Zeitrahmen der Gestalten, den des Erzählers und womöglich auch den des Lesers, beziehen lassen. Die zeitlose Erzählsituation im oben zitierten Passus kommt dann im dritten Satz zur Geltung, und zwar durch eine Änderung der Zeitform vom Imperfekt zum Perfekt wie durch die Zeitangabe « in jenem Jahrhundert ». Damit beginnt eigentlich die zeitliche Mehrschichtigkeit dieses Abschnitts, wodurch jene Parallelen des Gestern und Heute deutlich hervorgehoben werden. Es geht nicht mehr um die fiktive Gegenwärtigkeit der Erzählung, sondern auch um

[12] Kate Hamburger, S. 331.

eine Vergangenheit wie auch um eine Zukunft, welche beide die Illusion der Faktizität herstellen. Man befindet sich sowohl in der fiktiven Gegenwart der Romangestalten als auch gleichzeitig in einer möglichen Vergangenheit des Erzählers. Die verwickelte Komplexität dieser Erscheinung wird deutlicher, wenn sich der Leser klar macht, daß Grass über ein fiktives Treffen nicht-fiktiver Gestalten schreibt, unter denen aber auch die erdichteten Gestalten Grimmelshausens (Courasche und Simpel) auftreten. Dieses Werk widmet Grass dann im Text der Erzählung einem nicht-fiktiven Literaten des zwanzigsten Jahrhunderts. Jedoch werden die fast uferlosen Bezugsmöglichkeiten hiermit eigentlich nur an der Oberfläche berührt.

Aussagen des Erzählers zu diversen im Barockzeitalter fest verankerten Themen bilden die sprachliche und zeitliche Verflochtenheit der Erzählung. So seine Stellungnahme zur literarischen Tradition (Gelnhausen und Courasche), zur Religion (Vesperbild, u.a.m.) zur Politik (besonders an Hand der Äusserungen Gelnhausens und des alten Diplomaten Weckherlin) wie auch zu der damit verbundenen Ohnmacht des Dichters, und letztlich Bemerkungen zur Sprache selbst (Dialekt, Hochdeutsch, Fremdsprachen). Um es mit der Sprache des *Butt* zu sagen, ziehen diese verschiedenen Strände herrlichen Kochdüften gleich durch die Erzählung. Wie schon erwähnt, wird die Themenwahl von Grass oft als eine Art verschlüsselter Vergangenheitsbewältigung angesehen. Während solche Überlegungen sicherlich eine Rolle im ganzen Oeuvre des Schriftstellers spielen, ist seine Erzähltechnik jedoch nicht von der Thematik abzuleiten. Die verwickelte Erzählweise von Günter Grass läßt vielmehr Parallelen mit Erscheinungen in der modernen Literatur, wie auch in der modernen Kunst vermuten.

Nach dem zweiten Weltkrieg bezeichnete Thomas Mann den Roman als eine inadäquate Erzählform, die Welt und ihre Greuel zu Beschreiben [13]. Der moderne Leser ist also

[13] In seinem « Roman eines Romans », *Die Entstehung des Doktor Faustus* fragt sich Thomas Mann in der Tat, « ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das

kein Befangener mehr, der sich völlig mit dem Erzählgefüge der erdichteten Welt identifiziert und sich selbst vergißt, wie Goethe sich dies erträumte. Ein straff komponiertes, literarisches Werk, das solches nicht bedenkt, macht seine Rechnung ohne den hellhörig gewordenen Leser, der kein « lecteur paisible et bucolique » mehr ist. Kayser verbindet die Krise des modernen Romans mit dem Verschwinden des persönlichen Erzählers, was dem häufigen Gebrauch von erlebter Rede und eingeschobenem Monolog abzulesen ist [14]. Er sieht den Anfang des neuzeitlichen Romans in C.M. Wielands 1764 erschienenem *Don Silvio von Rosalva*, in dem sich eine persönliche Erzählfigur zum ersten Mal profiliert. Der Beginn und Aufstieg des modernen Romans datiert aber aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges, der, wie auch die beiden Weltkriege, Deutschland an den Rand des Ruins gebracht hatte. Seine Form erschien adäquat und legitim, die aus jenem Krieg hervorgehende Erlebniswelt darzustellen. Daß die spätere Erscheinung eines « persönlichen » Erzählers den Beginn der Moderne markiert, spielt heute vielleicht eine weniger wichtige Rolle als damals. Die Überlebensfähigkeit (besser Überlebensberechtigung) des Romans hängt zwar mit der Institution des Erzählers sehr stark zusammen, wie Kayser treffend analysiert. Daß jedoch das Verschwinden des persönlichen Erzählers den Fall des Romans als sinnvolle Ausdrucksform bedeutete, wäre noch zu beweisen.

Die sogenannte Krise des modernen Romans ist symptomatisch für eine Krise der modernen Kunst überhaupt. Die Funktion des Erzählers im Roman ist eine vermittelnde; er stellt das Bindeglied zwischen Erzählung und lesendem Publikum dar [15]. Da aber der moderne Künstler, einschließ-

in Betracht, was kein Roman mehr sei ». (Frankfurt am Main, 1949), S. 83.

[14] Wolfgang Kayser, *Die Entstehung und Krise des modernen Romans*, in *DVJ*, 28, Heft 4 (1954), S. 17.

[15] Hierzu nimmt Kayser im oben genannten Artikel in einer leicht zu übersehenden Anmerkung (Nr. 29, S. 33) Stellung: « Hier steht der Erzähler dem erzählten Geschehen gegenüber. Selbst wenn er im Geschehen die Hauptfigur darstellt, ist er als Erzähler

lich Günter Grass, sich der Fragwürdigkeit seiner Kunst bewuß sein dürfte und sich daher nicht als illusionsförderndes Medium versteht, manipuliert er durch den Erzähler absichtlich die ästhetische Distanz zwischen dieser seiner Kunst und dem Leser. Der kaleidoskopische Wechsel der Erzählweise in der modernen Literatur ist letzten Endes also ein bewußtes Spiel mit den ästhetischen Grenzen dieser Kunstform. Die Krise des modernen Romans dürfte daher wohl darin bestehen, daß die kritische Grenze dieser Erzählform entweder nie erreicht oder (oft) überschritten wird: beides Koordinaten, welche dem Leser das Werk ästhetisch zugänglich machen. Der Erzähler einer solchen Geschichte, die entweder unter die Lupe genommen oder durch das Fernrohr betrachtet wird, unterbricht die Illusion, die er selbst geschaffen hat. Die Frage bleibt nun, ob solches überhaupt notwendig ist. Ist der heutige Leser wirklich in Gefahr, sich selbst zu vergessen und sich mit Gregor Samsa gleichzusetzen? Daß Thomas Mann sogar den Geist der Erzählung hervorruft (*Der Erwählte*) ist Zeichen eines Versuchs, die ästhetischen Grenzen des Romans neu zu definieren. Mann hatte bereits im Faustus-Aufsatz vor den begrenzten Möglichkeiten des Romans gewarnt, was zu doppelter Vorsicht bei seinen Nachfolgern mahnt, deren Günter Grass ja einer ist. Bei Grass läßt sich in der Tat eine veränderte Auffassung der Erzählerfigur, wie auch der Erzähltechnik, feststellen, die beide gleichermaßen seine Werke sehr deutlich von älteren Romanen, sogar von denen Manns und Kafkas absetzen.

Besonders in den späteren Werken von Grass gibt es Erzählsituationen, die für das ganze Werk charakteristisch sind. Die fiktive Gestalt des Erzählers hat bei Grass jeglichen näher definierbaren Charakter verloren und er ist nicht einmal mehr mit Sicherheit in ein bestimmtes Jahrhundert einzuordnen. Der Erzähler im *Butt* tritt in allen Epochen auf und kommentiert diverse Wandlungen und Ereignisse jedes Jahrhunderts aus seiner persönlichen Perspektive. Im *Treffen in Telgte* hat dieser Erzähler keinen

ein anderer ». Auch Grass' Erzähler ist zweifellos eine vermittelnde Instanz.

Namen und keinen festzulegenden Beruf mehr. Er vertritt keine Seite des Glaubenskrieges und es wird so wenig wie möglich von ihm mitgeteilt. Er ist als feste Gestalt nicht mehr auszumachen. Der Leser konzentriert seine Aufmerksamkeit also nicht mehr auf die persönliche Geschichte des Erzählers, weil es keine solche gibt. Er wird gezwungen, sich nicht mehr mit der Person des Erzählers, sondern mit dessen Funktion zu befassen. Die Rolle des Erzählers als Vermittler ästhetischer Distanz wird nun von größter Wichtigkeit. Durch subtiles und raffiniertes Manipulieren der vielen Sprachebenen erweitert oder verengert Grass die Kluft zwischen Kunst (Erzähltem) und Publikum nach Belieben. Gerade als ob der Autor diesen schwer zu kontrollieren fände, hat es den Anschein als träte der Erzähler im *Treffen in Telgte* nach eigenem Willen hervor oder zurück.

Die Etablierung und das Zerstören von ästhetischer Distanz im Werk von Grass ist ein Beispiel *par excellence* der existenziellen Unsicherheit, die sich sowohl in der literarischen, dramatisch darstellenden, wie auch in der bildenden Kunst bemerkbar macht. Die fragwürdige Existenz dieser Kunst wird in der Tat zu ihrer Erzähltechnik umfunktioniert [16]. Das Problem der ästhetischen Distanz wird also zum gestaltenden Prinzip bei Grass. Er nutzt sein Medium, die Erzählung, hervorragend aus, während er zur gleichen Zeit ihre Existenzberechtigung mit seinen eigenen Worten in Frage stellt: Wozu denn das alles? Will der Autor seinen Leser an der Nase herumführen? Prahlt er bloß ein bißchen mit seinem Wissen über den Barock? Die beste Antwort darauf liefert Grass in seiner kurzen Erzählung selbst: « der geschriebenen Wörter wegen » (S. 92), « der so arg gebeutelten Sprache wegen » (S. 20). Die sprachlich schlaue Erzählperspektive von Günter Grass ermöglicht, zwingt sogar, den Bezug zum Heute und forciert dabei das Nachdenken über die Möglichkeiten der modernen Dichtung überhaupt.

---

[16] In seinem Aufsatz über *Die Kunst des Romans* bemerkt Thomas Mann folgendes: « Der Roman repräsentiert als modernes Kunstwerk die Stufe der 'Kritik' nach derjenigen der 'Poesie' ». Durch den Inhalt der Erzählung übt Grass also in diesem Fall Kritik an der Gattung. *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie* (Frankfurt am Main, 1968), S. 359.

SCHERZ IRONIE UND TIEFERE BEDEUTUNG: ZU PIETRASS' *SPIELPLAN* *

di
ANNA CHIARLONI
Torino

Dem westlichen Leser ist das Wortspiel bekannt. Ich brauche nur ein paar Beispiele zu nennen — Queneau, Ernst Meister — aber sicher hat jedes Land seinen *non-sense* — Vertreter (oder Vertreterin: bei uns hat neulich eine Schullehrerin mit ihren Wortspiel-Übungen viel Erfolg gehabt [1].

Wenn man aber di 6. Nummer von « NDL » 1986 aufmacht und ein Gedicht wie *Arpade* liest, dann fragt sich der Leser überrascht: so weit sind sie auch schon drüben?

Arpade

Quarrt ein Bart: was ist das, arpen
Sag Wege mit dem Staubkamm harken
Graswuchs mit der Muschel lauschen
Abschaum vor dem Munde tauschen
Besen mit dem Schuhband binden
Kränze aus dem Herzkranz winden
Himmel aus dem Brustbein melken
Die Seele aus dem Leibe welken
Zeit in Ewigkeit verstecken
Gott in einem Torso wecken

Fassen wir die Merkmale dieses Gedichts schnell zusammen: in dieser Hommage an Hans Arp — den brühmten Vertreter des Dadaismus — bildet das Wortspiel die Grundstruktur des Textes. *Arpade* ist 1984 nach einem Besuch der

---

* Dieser Text wurde am 5.12.1986 in Bonn Bad-Godesberg als Vortrag bei der Tagung « Die Schuld der Worte » gehalten.

[1] Ersilia Zamboni, *I draghi Locopei*, Torino.

Sammlung von Arps Graphik und Plastik im Bahnhof Rolandseck bei Bonn entstandem. Das Ergebnis ist eine für den DDR-Hörer — ich beziehe mich auf die Reaktion nach einer Lesung Pietraß' — schockierende Montage von Aussagen, die sich einer eindeutigen Interpretation entzieht.

In den ersten 2 Versen werden erfundene und normale Worte aneinandergekettet, die eine spielerische Konsonanten-Variation um den Namen des dadaistischen Dichters hervorbringen, (Qu*arrt, Bart, arp*en, h*ark*en), wobei der ganze Text eine Sequenz von Lauten zeigt, die ständig auf eine Flut von Binnenreimen und Alliterationen zielt (z.B. Vers 3-4: Gras*wuchs*, Mus*ch*el, lau*sch*en, Ab*scha*um, Tau*sch*en). Pietraß' *Arpade* konstituiert sich als rhythmisches Gebilde, bestehend aus Wörtern, die an sich fast immer eine kodifizierte Bedeutung haben, aber a-logisch in Verbindung gesetzt werden.

Kann man trotzdem hier eine globale Bedeutung auffinden? Zeichnet sich hier der Traum einer befreiten lyrischen Sprache ab? Sicher bewegt sich der Dichter sozusagen am Rand der semantischen Bedeutung. Durch die Abfolge der Verben in der syntaktischen Struktur entsteht sogar eine 'Handlung', die aber a-logisch ist.

Das Charakteristikum der Arpade wäre also *per absurdum* zu verfahren, um die Grenze des rationalen Horizonts zu überschreiten, um den Dingen durch eine absurde Metaphorik eine neue Valenz aus dem Sprachmaterial zu ent locken, um « Gott in einem Torso zu wecken ».

Pietraß verstrickt feinere Laut-Fäden, um die assoziative Einbildungskraft zu steigern. Der Leser/Hörer kann also überrascht, amusiert, irritiert werden, er wird aber auch gezwungen, seine Phantasie spielen zu lassen und — ganz im Sinne von Arp [2] — von der *normalen Sprache* wegzuhören.

Der Text versucht also Arpsches Tun und Lassen — d.h. das Arpen als Essenzbegriff des künstlerischen Handelns — kumulativ zu definieren: als eine Kette wunderbarer, ja eigentlich unmöglicher Tätigkeiten, mit denen das Unfaßbare, nicht rational Erklärbare der Kunstleistung sinnfällig gemacht wird. Wenn wir jetzt solche Merkmale im DDR-Kontext betrachten, können wir gleich feststellen, daß ein solcher Text im Gegensatz zu der Traditionslinie von Brecht zu Braun steht. Hier ist kein bewußter Aktivismus zu spüren, vielmehr ein provokatorischer Anarchismus der Wörter, der auf ein Wiederaufkommen des Spielerischen hinweist.

[2] Vergl. Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, Wiesbaden 1963, S. 46.

Das sind neue Zeichen. Hier spürt man den Wunsch nach einer *tabula rasa*, nach einem neuen Anfang. Der lyrische Weg führt durch den Nullpunkt der rationalen Kommunikation, d.h. durch die Verweigerung irgendeines pädagogischen Gestus. Texte wie *Arpade* zeigen eine souvräne Verfügungsgewalt, die sich bewußt über die vertraute DDR-sprachgeschichtliche Konvention hinwegsetzt, zugunsten einer ideologieentladenen, autonomisierenden Sprache.

Es wäre jedoch falsch anzunehmen, Pietraß beschränke sich auf das Wortspiel und ignoriere die Wirklichkeit. Sicher könnte man *Arpade* als reines Signifikant definieren, aber das Verfahren ist strategisch, d.h. als Tabuzerstörung zu verstehen: der Zerfall der Sprachordnung reflektiert nicht den Zerfall der Weltordnung — wie bei den Dadaisten vielmehr eine Skepsis gegenüber einer zu eng genormten Kulturpolitik, gegenüber einem endgültig von oben festgelegten Sinn.

Richard Pietraß, 1946 geboren, gehört zur Generation der zwischen den in den Dreißiger Jahren Geborenen (Braun, Mickel, Kirsten u.s.w.) und den jüngst Hervorgetretenen, die in den Fünzigern geboren sind (Anderson, Kolbe, Papenfuß u.s.w.). Die Zäsuren für Pietraß' Generation sind 1961 und 1968: die Mauer und die Ereignisse in der CSSR. Dominierende Grundhaltung ist Distanz ohne Dissens, Rückzug aus der Ideologie durch eine Art spielerische Geselligkeit, die Pietraß' Gedichtsammlungen [3] kennzeichnet. Schon

[3] Richard Pietraß, *Poesiealbum*, N. 82, Berlin 1974; *Notausgang*, Berlin u. Weimar 1980; *Freiheitsmuseum*, Berlin u. Weimar 1982.

1974, in der ersten Veröffentlichung [4] konnte man die folgende Erklärung lesen: « Immer gilt es den Raum des Sagbaren, letztlich Lebbaren zu erweitern ». Der Sprachraum soll also erweitert werden: in den achtziger Jahren übernimmt Pietraß von versunkenen avantgardistischen Bewegungen gerade jene explosiven Stilelemente, die ihm erlauben, einen neuen Weg über die tradierte Form hinaus zu finden. Was Pietraß' Wortspiel erstrebt, ist also nichts Geringeres als eine neue Alphabetisierung des Menschen, jenseits der programmierten, manipulierten Sprache, um Spielraum für den freien, unbefangenen Ausdruck des Ichs zu schaffen.

Das Gedicht *Spielplan* zeigt eine neue Qualität. Es konstituiert sich als die zweite Stufe von Pietraß' *Recherche*: und zwar als der Übergang des Sprachspiels in Gedankenspiel.

Das ludische Verfahren ist immer da, es erschöpft sich aber nicht im reinen Wortspiel, es ist hier *pro domo* markiert indem dem Leser eine hintergründige, d.h. DDR-Bedeutung suggeriert wird.

Nach einem Interview mit Pietraß darf ich hinzufügen daß der Anfangsstimulus beider Gedichte — *Planspiel* und *Spielplan* — aus einer reinen Assoziationslust hervorging. In diesem Sinne sind beide Texte mit leichter Hand geschriebene Etüden über die Vertauschung der beiden Teile eines Kompositums. Unser Gedicht bildet also eine Wiedergabe von Assotiationsvorgängen, die das Stichwort *Spielplan* auslöst.

Spielplan

1 Wir stellen ihn auf
2 die Ordnung des Tages
3 ihn zu bekaspern
4 am grünen Tisch
5 mit den Halb-
6 Göttern von Lust und Trauer
7 die um ihre Aktien
8 paktien, zumal

[4] *Poesiealbum*, cit., S. 1.

9 auch das Singspiel
10 Zutritt erstritt
11 zum Holzplatz
12 von Reclams Universaltheater.
13 Lachen und Weinen und Singen
14 jeden in jedem Tagebau
15 einmal so weit bringen.
16 Avanti popolo. Stakkapo.

Das Wort *Spielplan* — ein Synonym von Programm — weist auf das Theater, implizit auf den Kulturbetrieb hin.

Wie beim *Planspiel* spürt man im ersten Vers den Gestus der wohlbekannten engagierten Lyrik. Das Wort *wir* deutet auf eine kollektive Dimension hin: ein lyrisches Wir gibt dem Leser eine soziale Ortsbestimmung. Diese Zentralperspektive wird aber in den folgenden Versen (2-11), die atemlos auf *Reclams Universaltheater* zueilen, gleich beschränkt, wenn nicht negiert.

Das Wort *bekaspern*, DDR-umgangsprachlich für beraten, enthält eine gewisse Aversion, die an der letzten Ernsthaftigkeit zweifelt, Assotiativ führt das Wort zur Arlekinade, zum Kasperletheater, wobei das Register des Spiels durch die Bilder des *grünen Tisches*, des *Singspiels* und des *Universaltheaters* durchgehalten wird.

Der Vers 6 *Göttern von Lust und Trauer* scheint auf eine hierarchische Struktur hinzudeuten, die aber durch das betonte Präfix *Halb-* am Ende des fünften Verses eine ironische Nuance gewinnt. Sind diese *Halbgötter von Lust und Trauer* eine Emanation des sozialen Wir, wie man aus der Präposition *mit*, am Anfang des fünften Verses entnehmen könnte? Oder sind sie Spielleiter, die das ganze Programm bestimmen? Diese Frage bleibt offen, doch wird die Spielrolle der *Halbgötter* durch den einzigen Relativsatz des Textes etwas genauer bestimmt: *die um ihre Aktien / paktien.*

Der Dichter setzt also die *Halb-Götter* in Relation mit einem Wort der modernen kapitalistischen Geschäftssprache: *Aktien*. Nicht nur: es sind *ihre* Aktien. Spürt der Leser eine gewisse Dissonanz zwischen dem *Wir* und den unternehmungslustigen *Halb-Göttern*, die um ihre Anteile paktieren? Noch mehr: ist das einzige erfundene Wort im Text — *pak-*

tien — eine skeptische, freche Grimasse den Halb-Göttern gegenüber?

Im Text nisten sich diese Halb-Götter *zumal auch* im Vokabular des Kulturbetriebes ein, das die folgenden Verse bestimmt, so daß eine hintergründige Verbindung zwischen ihnen und dem Zutritt in die öffentliche, erstrangige deutsch/deutsche — wie der altbekannte Name *Reclam* souffliert — Kulturszenerie entsteht.

Der Wirbel der Satzfetzen, das Fehlen des Verbs in den Versen 9-12, lenken nun das Gedicht ins Fragmentarische. Die Oxymorons *Lust/Trauer, Lachen/Weinen*, gekoppelt mit einer totalen Abwesenheit der Syntax, mit dem atemlosen Rhythmus und der hämmernden Frequenz der *zet*-Laute deuten auf eine Art Irreführung, auf ein hastiges, zufälliges Zickzacklaufen des sozialen Wir. Auch die repräsentative, universale Geltung der letzten Worte — es handelt sich um den bekannten Anfang des sozialistischen Liedes « Bandiera rossa » — wird gleich negiert: die Aufforderung zur Beteiligung der Arbeiterklasse am politischen Kampf wird sofort durch den silbischen Chiasmus *stakkapo* (d.h. « staccato » « da capo ») augenzwinkernd ironisiert.

Das Schlußwortspiel, das einzige echte Wortspiel in diesem Gedicht, scheint dem verblüfften Leser den Ball zuzuwerfen: der arme Kasperl, der diesem *popolo* angehört, soll, muß *staccato*, d.h. rethorisch nach Programm fleißig singen, aber auch *da capo*, immer wieder routinemäßig vorwärts marschieren, mit oder unter einem Halbgott, einem *caput*, einem Planer, der nach Zugabe ruft.

Durch diesen Schluß, der mit dem ersten Vers wie eine Zange den Text umklammert, entpuppt sich die Assoziationsreihe als Enthüllung, man könnte sagen als bissige fröhliche Kritik der DDR-Kulturpolitik, als eine sprachliche, ironisierte Rekapitulation des Bitterfelder Weges, d.h. der ihm zugrundeliegenden Ideologie eines Kulturmissionarismus.

Literaturgeschichtlich bedeuten solche Texte, daß die Lyrik nicht mehr die Aufgabe akzeptiert, Mimesis zu sein, ein Abbild der Sachwelt zu bieten. Sie will dagegen eine neue Sprachwelt erzeugen. Das bedeutet keineswegs, daß

sie auf reiner Phantastik beruht, vielmehr benutzt sie eine totale Experimentierlust, um hinter der Kulisse der offiziellen Sprache zu lauschen. Nicht eine dadaistische Zerstörung der Sprache an sich ist Pietraß' Sache, sondern das Zeigen ihrer Zerstörtheit, ihrer Reduktion zur leeren Losung *(Avanti popolo)* aber auch das Treiben neuer Sprachknospen durch die Emanzipation der dichterischen Einbildungskraft.

Formalismus, *l'art pour l'art* — Anklage sind ja nur alte Gespenster auch in der DDR-Literatur. Dadurch gewinnt diese eine internationale Dimension, ohne die Gefahr eines bloßen Sprachmanierismus zu laufen. « Amt der Poesie ist die Lage zu bestimmen » schrieb Enzensberger: Genauer gesehen, signalisiert Pietraß' *Spielplan* ein Unbehagen, das immer wieder auch im Westen auftaucht. Das Gefühl nämlich, daß die Sprache dem Menschen ständig diktiert — d.h. verkrustet, reduziert wird, und daß es daher dringend nötig sei, sie zu ver-spielen, sie wie einen Spielball abzuspielen, um sie durch das unendliche Spiel der Bedeutungen zu retten.

RECENSIONI

REMO BODEI, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Torino, Einaudi (Filosofica Einaudi), 1987.

Il saggio filosofico di Remo Bodei è un libro raro e originale perché pensato, scritto, organizzato in modo diverso sia dal corrente modo di fare filosofia nel mondo accademico sia rispetto ad uno scrivere divulgativo e piuttosto spettacolare di problemi filosofici. Se l'autore mantiene perfettamente il rigore della ricerca e la serietà filologica è però capace di vivere l'oggetto dell'indagine storiografica in tutta la sua dimensione di problematicità ancora oggi viva e anzi rivolta ad un oggi rispetto al quale il filosofo si intende carico di responsabilità.

Il portatore tematico è Hegel e il libro si apre con un suo bellissimo frammento probabilmente dell'autunno del 1800, denso di fondamentali problemi teoretici e politici e attraversato da categorie interpretative nuove e forse più suggestive per il loro essere appena abbozzate. Questa densità viene sciolta in una lettura stratificata del tema centrale, « la contraddizione sempre crescente », il dolore e il disagio che essa provoca sotto forma di sorda inquietudine ed attesa del nuovo nelle masse incapaci di comprendere e rassegnate senza soddisfazione, mentre nell'individuo consapevole, nell'intellettuale, spinge al ripiegamento sterile in una interiorità gravata di inappagate aspirazioni. E questo tema della contraddizione, del dolore per il limite viene fatto reagire, attraverso una serie di temi autonomi che da esso germogliano, con il ventaglio di risposte di alcuni intellettuali, presi a simbolo, ciascuno, di una possibile soluzione. Si intrecciano nel tempo di Goethe le voci di Kant di Fichte di Hölderlin e di Novalis e naturalmente dello stesso Goethe e ciascuno di essi a sua volta evoca i propri punti di riferimento filosofici e li reinterpreta, li riattualizza (sono Gesù, Spinoza, Leibniz o Bruno), quasi invitandoli in questo teso dialogo nato dall'appello che il momento storico di crisi e di trapasso sembra rivolgere. Da questo incrociarsi di fasci di luce sullo stesso nodo oscuro, si origina la struttura geometrica e dinamica di questa originalissima ricerca: ogni strato di senso, ogni linea di fuga innesta possibili risonanze, prospettive, rimandi che non servono però a chiudere il problema in un prisma di specchi ma piuttosto ad aprirlo a proiezioni audacemente orientate al tema dell'oggi, dove vuole riaccendere la sopita consapevolezza e forse il gusto del conflitto e della sofferenza, invitando a « pensare con maggiore chiarezza » le contraddizioni oggi considerate inesistenti.

La tensione etica, che pienamente si assume la responsabilità del filosofare e che si esplicita nelle ultime pagine del libro, vibra anche in tutta la ricostruzione storiografica della *Goethezeit* testimoniando quanto oggi sia impossibile un libro di pura storiografia, poiché è sempre implicita l'attualità e la teoreticità. Attraverso la ricostruzione di quel nodo storico ad alta concentrazione teoretica e problematica che è l'età di Goethe, si avverte l'intenzionalità teoretica, la tesa ricognizione categoriale, l'invito a « fare filosofia », che è già una concreta risposta al quesito sulla responsabilità attuale del filosofo. La *Goethezeit* si presta ad una riflessione sulla patologia dell'individualità nel moderno poiché in essa si danno risposte che esemplarmente oscillano tra crescita del soggetto attraverso il superamento del 'piccolo mondo' e l'apertura alla partecipazione pubblica, e solitudine, esaltazione della propria storia personale. Ai vincoli avvertiti come fonte di sofferenza e di aporie si reagisce con la volontà di asservire la natura o con il perdersi in essa, con l'entusiasmo per il vantaggio delle future generazioni o con l'immersione nel presente transeunte. Ma ciò che importa è che per Bodei non vi sono soluzioni drastiche ma piuttosto la necessità di mediazione e la capacità soprattutto di mantenere la sincronicità della tensione, coltivare la sua non divisibilità e la impossibilità della semplificazione, quindi lo *stare* in questa contraddizione. Si richiede perciò un modo nuovo di fare e scrivere filosofia, che non si limiti alla spiegazione concettuale (nonostante la precisa conoscenza dei testi e l'eleganza delle analisi): Bodei fa emergere, e non solo dai testi poetici di Novalis e di Hölderlin, alcune metafore, alcune immagini capaci di sintetizzare più che non la concettualizzazione logica, lo stile di pensiero di ciascuno di quegli autori. « Il viaggio per mare » di Hegel si pone come incitamento ad assumere il rischio dell'estraneo, della contraddizione sempre crescente, in un movimento di esodo verso il nuovo. La sua ricerca di eticità come crescita della personalità individuale in una dimensione comunitaria, è « vita » consapevole, invito a far maturare nuove configurazioni del mondo, è rischio che muove verso il nuovo attraverso una alleanza dinamica degli intellettuali consapevoli con la cieca attesa dell'ignoto delle masse. È coraggio di staccarsi dalla costa, quella costa che nella metafora di Kant, spirito sedentario e agricolo, è l'isola della verità poggiata sul terreno solido dell'esperienza in relazione all'elemento oscuro non affidabile del pensiero puro, della metafisica e della dialettica, in cui si cela l'incubo eppure « il desiderio struggente del naufragio » (p. 66).

E viaggio è anche il movimento interiore di Novalis, che appare metaforicamente uno sprofondamento, un abbandono nella sacralità dell'ignoto, mentre l'Empedocle di Hölderlin reagisce con l'entusiasmo all'oppressione del « carcere di un mondo interiore inaridito »: tutto in Hölderlin è sortita, dislocazione, mentre sotto il ghiaccio del presente scorre il fiume di una vita migliore.

Ci si rende conto che queste metafore sono straordinariamente illuminanti sul senso complessivo di quegli 'stili di pensiero': rendono perspicui problemi complessi e soprattutto gli orientamenti « irriflessi ». E Hegel non appare colui che garantisce la soluzione soffocando le dissonanze. Questo Hegel è pronto al « viaggio di scoperta », pronto a prendere il mare e a costruire la nave, la città artificiale tutta umana dell'uomo sul mare, per affrontare con essa il rischio, l'allontanamento (l'andare fuori di sé verso l'altro, forse il perdersi e lo svuotarsi) perché è questo il movimento che può riportarlo a riappropriarsi di sé.

Anche la coppia Fichte Rosseau viene meglio compresa attraverso immagini narrative. Rousseau, interpretato da Fichte come simbolo della intensificazione della capacità di sentire e soffrire la vita, esalta una natura idealizzata, la solitudine e l'oblio della *rêverie*. Lo sdraiarsi sull'erba o su una barca, il movimento ritmico dell'acqua è metafora di un vivere che si sottrae allo *Streben* moderno e esalta l'*otium*, mentre sulla natura di Fichte pesa l'apologia dell'azione, del superamento degli ostacoli, la metafisica dello sviluppo forzato. Bellissima la metafora della stanza di Gretchen nel Faust goethiano. Vi si racchiude ciò che è il processo evolutivo dell'individualità per il grande poeta tedesco: lo sviluppo impetuoso che si accompagna anche al riconoscimento del limite e si cresce e con noi cresce la stirpe intera, tra armonia e dissonanze in un cammino polimorfo. Anche il riferimento agli *auctores* goethiani (Bruno, l'oltrepassamento dei limiti, la caducità, e Spinoza, la pienezza eterna di ogni attimo e il formarsi idee adeguate al limite, Leibniz, il ripartire dal proprio oscuro indistruttibile fondo nascosto) è proposto in rapide immagini che ne sintetizzano lo stile di approccio al mondo. Il Goethe di Bodei è molto diverso da quello dell'interpretazione tradizionale, non risolve dogmaticamente « la tensione tra il determinarsi rispetto ai limiti dell'esistente e il tendere verso altre forme possibili di convivenza e costruzione dell'individuo » (p. 175), il suo nettunismo politico rifiuta la semplificazione e non separa storia naturale e storia umana.

La terza parte del libro fa scaturire da questo suggestivo nodo tematico e temporale le *proiezioni* in relazione esplicita alle grandi tematiche di oggi, alla dispersione patologica dell'attualità svuotata di densità, in cui l'ora e il qui sono l'immediato, la debolezza della memoria, che oggi chiude in sé il rischio peggiore: la fine dell'ambivalenza, il tramonto della tensione dei contrari e della fertile dolorosità della contraddizione e perciò, l'eclissi della dialettica.

Bodei ci ricorda che la dialettica non è solo, come si usa leggerla, conciliazione, ma forza dirompente e dissolutrice, che in essa, l'*Aufhebung* non è assicurata. La sua temporalità è nella transizione; tra ciò che si dissolve e ciò che si forma, si schiera

per il nuovo, per il presente. L'invito a tornare a meditare il pensiero hegeliano vuole restituircene non una immagine di immota contemplazione dell'eterno, ma una eterna riappropriazione dei risultati già conseguiti mai per sempre codificati: *Erinnerung* come rammemorazione e riorientamento del « senso del passato lungo l'asse direzionale del presente dell'attuale » (p. 200).

All'*Entäußerung* corrisponde complementarmente l'*Erinnerung*; la coscienza si dissipa, si svuota, si sacrifica per un ritorno in sé ricco di un più intensivo possesso e godimento di sé. Ma nel ricostruire una ontologia del moderno scopriamo che i processi di autofondazione della soggettività, i tentativi della autocoscienza di fondarsi in modo autonomo sono falliti: Schopenhauer nega ogni capacità di inglobare l'oggettività, l'altro che ci contraddice, nel processo di costruzione della nostra identità. Bodei non vuole riproporci la dialettica per paralizzare e predeterminare la storia. È pienamente cosciente del tramonto della dialettica trionfalistica (morta con i suoi sostenitori idealisti e marxisti) e della problematicità di ogni considerazione « reale » delle contraddizioni storiche, ma rilancia la responsabilità etica del progetto di conoscenza, la necessità di una indagine che vada oltre la passiva fenomenologia descrittiva dei frammenti di vita, della non critica perdita della individualità in un io modulare dalle insindacabili inclinazioni componibile ed assemblabile a piacere. È necessario, eticamente necessario, spiegare, mantenere « dialetticamente » presenti i poli della contraddizione perché la dis-integrazione sia sentita come dolore, perdita. Bodei ci rammemora la dialettica per non avere l'ottundimento del senso del conflitto. Questo richiamo ha un senso malinconico e severo ma irrinunciabile; ricordarci della dialettica è anche riproporci di avvertire il dolore, la perdita, il lutto. Il sistema va tenuto aperto, attraverso la dialettica intesa come strategia che utilizza le contraddizioni in funzione dello sviluppo e della espansione dell'individualità, sulla dimensione del dolore. All'irresponsabilità del *now* e al narcisismo del *no future*, che *dimenticano* le determinatezze per non sentirle come tali, la responsabilità etica e teoretica del filosofo è di stare dentro il conflitto.

In appendice ancora due frammenti, inediti, di Hegel, che nell'intensa spiritualità e tensione ideale che rivelano, sono già una prima proposta e chiudono provvisoriamente il cerchio della riflessione di Bodei sul tema dell'individualità e della coscienza moderna.

LAURA BAZZICALUPO

RENATO SAVIANE, *Goethezeit. Studi di letteratura tedesca classico-romantica*. Bibliopolis, Napoli 1987.

Il volume si compone di due saggi: *Arte e politica tra classicismo e romanticismo* e *Il sentimentale è il sublime. Appunti sull'estetica di Schiller*.

Siglato da quella suggestiva immagine di Wackenroder — l'eremita costretto dalla ruota del tempo ad un attivismo assurdo e ossessivo — il primo saggio mette a fuoco quella dissociazione tra individuo e comunità sociale che caratterizza l'ultimo settecento tedesco. Momenti di questa crisi politica e ideale vengono individuati nella disputa tra Kant e Herder, ossia tra una concezione normativa, « fridericiana » dell'esistenza e quella visione individuale, edonistica e libertaria che distingue non solo il pensiero herderiano ma anche — se pur con sfumature diverse — il Goethe degli anni di Weimar.

In questo contesto Saviane legge il viaggio in Italia non già in senso lukaciano — come fuga dall'angustia della vita di corte — ma piuttosto spostando l'ottica sul risultato di quell'esperienza, sul ritrovamento di un io erotico e pagano, armonico e artistico, mutuato dai grandi modelli della classicità greca. Ritrovamento tanto più profondo, quanto più l'Italia del tempo veniva essenzialmente vissuta da Goethe in una dimensione astorica ma non — ribadisce Saviane — meramente estetizzante. Anzi è proprio dal recupero di « totalità greca » che Goethe deriva quella conciliazione tra spirito e natura, tra individuo e norma sociale, utile per « affrontare la malattia moderna del frammentismo da cui si era sentito colpito a Weimar » (p. 44).

Negli ultimi due capitoli Saviane esamina il nesso arte-politica in Goethe e in Hölderlin. Analogamente a Rasch (1979) — ma con una opportuna messa a punto dei candori di certa germanistica tedesca (pag. 46) — l'autore interpreta l'*Ifigenia* come una presa di posizione di stampo illuminista nella polemica contro l'ortodossia cristiana di Lavater e Jacobi. Secondo Saviane, Goethe rivendica infatti il valore del gesto individuale e autonomo contro la passiva fiducia in un'istanza metafisica con una fermezza che rimanda al *Prometheus*. Divergendo dunque dall'interpretazione mittneriana, secondo la quale Ifigenia sarebbe un'anima squisitamente cristiana e pietista, Saviane disloca il Goethe italiano tra la duplice istanza di una critica del principio di autorità assoluta da una parte (il rifiuto di obbedire agli dei), e la volontà di vincere la passione individuale dall'altra. Due momenti fondamentali per la comprensione della produzione di questo periodo « se non si vuole vedere solo la tragedia di Tasso o il fallimento del demonismo di Egmont » (p. 53).

Con questa premessa Saviane rilegge *Tasso* contro l'assimilazione — suggerita com'è noto dallo stesso Goethe — al filone

wertheriano. Tasso non sarebbe insomma un genio malato e incompreso, quanto piuttosto un intellettuale che non si lascia ridurre al ruolo assegnato dalla ragion di stato, che rifiuta cioè una visione dell'arte a mero ornamento, a giocoso fronzolo della « macchina totalitaria » (p. 60). Diversamente sia da Gundolf che — in area italiana — da Bevilacqua e Baioni, l'autore vede in Tasso un'esemplificazione del contrasto, illustrato nel primo capitolo, tra la « ratio » kantiana e la « natura » herderiana. Un contrasto che solo la figura di Eleonora d'Este riuscirebbe a sanare, attraverso l'equilibrio tra dovere e inclinazione, spirito e azione, nel rispetto reciproco delle differenze che caratterizzano il poeta e l'uomo di stato.

Attraverso un interessante excursus sulla metafora della macchina nella saggistica politica settecentesca — che ha tra l'altro il merito di rievocare due figure spesso ignorate nella ricostruzione del dibattito sulla *res publica* nella seconda metà del '700, Johann Jakob von Moser e il figlio Friedrich Karl — Saviane illumina la posizione politica di Goethe nell'*Egmont*, sostanzialmente non dissimile da quella dei più accesi oppositori dell'assolutismo, come Brandes o Schlosser, fautori com'è noto di un costituzionalismo di marca anglosassone, fondato sull'alleanza di borghesia e nobiltà, contro gli opposti estremismi dell'assolutismo e del governo della plebaglia. D'altra parte, nota Saviane, nel *Tasso*, in *Egmont*, e nel primo *Meister*, Goethe mira ad una precisa demarcazione tra le classi sociali, alla conservazione delle rispettive fisionomie caratteristiche, rivendicando il rispetto delle singole competenze e « lo sviluppo in una società equilibrata che contempera gli influssi del singolo e della comunità » (p. 91).

Nel capitolo su Hölderlin, polemizzando con la critica (Mittner, Lupi, Buhr) che privilegia in lui gli aspetti mistici e contemplativi, Saviane ne recupera lo slancio più propriamente politico, mettendo in evidenza una gnoseologia positiva, schilleriana, che nello *Hyperion* e nell'*Empedokles* opererebbe nel senso di un superamento della natura a favore di quella trasformazione radicale dell'individuo, che è premessa di una universale armonia degli spiriti. La filosofia della storia inscritta nei due testi sarebbe dunque « rivoluzionaria », nel senso di « un rivolgimento totale e definitivo, di cui la rivoluzione francese è solo un indizio, anche se il più significativo » (p. 97).

Col secondo saggio Saviane percorre l'iter schilleriano che va dalla nostalgia per una perduta unità tra arte e vita *(Die Götter Griechenlands)*, alla visione dialettica dei grandi saggi della maturità. In aperto dissenso con Peter Weiss, che nella *pièce Hölderlin* riduce Schiller e Goethe a rigidi tutori di una *Humanität* sterile e impolitica, sulla scorta di una rigorosa lettura dei *Briefe*, Saviane dirime le apparenti contraddizioni dell'oscillante pensiero schilleriano. La soluzione proposta per uscire dall'oppressione feudale

scaturirebbe dalla « medietà estetica », in quanto è attraverso la bellezza che si perviene alla visione di una perfetta umanità. Schiller, Mortiz, Hegel e — per certi versi — Kant giungono tutti allo stesso risultato: « l'arte è una forma dello spirito assoluto in cui si attua quell'armonia, quella sintesi di soggetto e oggetto, di spirito e natura, di universale e individuale che nella prosa della vita risultano impossibili » (p. 149).

La critica schilleriana del dispotismo è successivamente documentata da un'attenta analisi della figura di Don Carlos: lo spirito che lo anima non è secondo Saviane « quello dell'anima bella ma passiva, è lo spirito risoluto all'azione, alla traduzione in atto del pensiero rivoluzionario » (p. 157).

Uno dei meriti di Saviane sta indubbiamente in quello scavo a latere rispetto ai testi più noti della produzione schilleriana, che consente un'ottica diversa, feconda di ulteriori verifiche. È il caso, ad esempio, dell'indagine sui due saggi di Mosé (1790), in cui Schiller fa entrare quasi di contrabbando alcuni elementi della sua visione post-rivoluzionaria (pp. 159-65). O della digressione sulla valutazione settecentesca del bello e del sublime (pp. 168-74), utile messa a fuoco delle teorie da cui si discosterà l'estetica schilleriana.

Un'estetica che risulta in prima analisi suddivisibile, secondo Saviane, in due grandi blocchi contrapposti: « da un lato l'arte (il bello) rispecchia l'armonia di natura e spirito, dall'altro l'arte (il sublime) estrinseca l'antagonismo di natura e spirito, anzi la necessaria vittoria dello spirito sulla natura » (p. 187). Questa dicotomia iniziale verrebbe parzialmente risolta attraverso quella visione dialettica di bello e sublime che informa *Über naive und sentimentale Dichtung*. A Schiller dunque, prima che a Hegel — come vorrebbe Peter Szondi — Saviane assegna il superamento della rigida contrapposizione bello-sublime e la sua storicizzazione.

Chiude il secondo saggio un confronto tra la valutazione di Schiller e del giovane Schlegel dell'arte e della cultura moderna. Consonanze e differenze che ben illustrano due diversi percorsi nella ricerca dell'ideale artistico nella *Goethezeit*.

ANNA CHIARLONI

DOMENICO LOSURDO, *La catastrofe della Germania e l'immagine di Hegel*, Milano, Guerini e Associati, 1987, p. 175, (Socrates), Lire 20000.

La piccola casa editrice Guerini e associati di Milano, riprende la pubblicazione della prestigiosa collana 'Socrates', che arturo Massolo dirigeva per la vecchia casa Vallecchi, con l'in-

tento di continuarne il discorso: un discorso filosofico all'insegna della sentenza hegeliana che la filosofia è una scienza 'per tutti', nel senso che è volta agli uomini tutti. E significativo appare il titolo del primo volume della rinata collana. Domenico Losurdo, in un momento in cui più vivace che mai appare il dibattito sulle responsabilità dei grandi intellettuali tedeschi del Novecento riguardo alla tragedia nazista, ripropone una storia politica della filosofia classica tedesca e del dibattito che su di essa si sviluppa in Germania dall' '800 ai giorni nostri. Questo libro si potrebbe definire il « restauro » di una immagine, quella di Hegel, attraverso il confronto con le interpretazioni o meglio con le coartazioni politiche cui è stata sottoposta e soprattutto in polemica con quella pubblicistica che ha artificiosamente costruito una linea di continuità da Hegel fino al nazismo. L'invito a rileggere con consapevolezza filologica e critica e nel contesto storico in cui si sono originate, le osservazioni di Hegel ha l'effetto di smontare questo mito, mostrando quanto sia alieno dalla umanistica *Bildung*, che è il vero più alto obiettivo etico della filosofia hegeliana. Losurdo propone una rettifica filologica ma anche più ampiamente storica delle incrostazioni fallaci che successive letture sempre ideologiche di Hegel hanno provocato soprattutto in relazione ai due concetti polari di statalismo e individualismo, in cui con indebite forzature il pensiero hegeliano è stato costretto. La lettura di Losurdo permette di risalire alle varie fonti e alle radici più antiche e ramificate dell'imperialismo tedesco. La ricostruzione della storia politica della immagine di Hegel tende alla necessaria storicizzazione delle interpretazioni ancor oggi correnti del pensiero hegeliano, perché sia comprensibile la trama politica e sociale che le ha provocate. Gli anni fatidici delle svolte interpretative sono il '48, la *Realpolitik* bismarkiana, naturalmente il 1914 e poi il '33, la catastrofe. Sono coinvolte nel quadro politico la Germania e la Francia e le immagini spesso stereotipe che le ideologie politiche ne danno; una notevole attenzione è riservata anche all'Italia. Si tratta di smontare tutte le pregiudiziali che, addossate alla filosofia hegeliana la sfigurano: Losurdo mostra come questi stereotipi siano contraddittori e si rovescino sotto l'influenza degli eventi contingenti.

Così ai nazionalisti del '48 Hegel appare polemicamente come statalista (secondo un modello napoleonico giacobino di Stato) estraneo al mito teutonico della libertà individualista germanica. Con il 1870, l'immagine di Hegel si trasforma in quella del filosofo della politica di potenza e ragion di stato: la Germania si schiaccia sulla Prussia e si crea una artificiosa linea di continuità Hegel-Bismarck. Dopo il 1914, al filosofo della politica di potenza si sostituisce il filosofo della guerra, mentre si consolida il cliché di un Kant pacifista e di un Hegel guerrafondaio. Con attenta finezza filologica Losurdo mostra come guerra e rivoluzione in Hegel

siano concetti che vanno storicizzati, riportati all'uso che ne faceva per esempio Herder. Interessanti le pagine sul nazismo comunemente considerato come « statalista », mentre Hitler e Rosenberg sentirono il popolo come organicità volta contro lo Stato, a difesa dell'interiorità individuale. La parte finale del volume è anche il centro polemico del saggio: si tratta di una efficace decostruzione della lettura ideologica e superficiale di Popper che insieme ai suoi sacerdoti italiani è responsabile di una plateale quanto assurda riduzione di Hegel a padre del totalitarismo. Losurdo intende rendere al pensiero hegeliano la sua complessità stimolante e vivificatrice, che sfugge ad etichette come individualismo e statalismo contrapposte. È proprio Hegel infatti ad insistere sulla mediazione della comunità politica e civile come condizione della libertà politica stessa. Se però, come Losurdo stesso sostiene, le interpretazioni così discordanti e contrapposte non sono causate tanto dalla filologia quanto da « oggettive » contraddizioni storiche che le hanno poste, si potrebbe affermare che il libro stesso di cui stiamo parlando è sul filo dell'ideologia e peraltro questo fatto conferisce tensione e passione critica al movimento difensivo che esso compie a favore di Hegel: forse non pone in luce abbastanza i tratti illiberali pur esistenti nel pensiero hegeliano, ma certo ci restituisce tutto il desiderio di tornare alla lettura consapevole di un'opera cardinale nella cultura europea.

LAURA BAZZICALUPO

Mitteleuropa. Storiografie e scritture, a cura di M.E. D'AGOSTINI, M. FRESCHI, G. KOTHANEK, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1987, 383 p., L. 30.000.

« Vorrei ricordare che l'Austria non è stata solo la 'stazione sperimentale del tramonto mondiale', ma anche quella della sopravvivenza ». Questa citazione, estratta dall'intervento del viennese Wolfgang Kraus, ci sembra individuare al meglio il taglio prospettico del libro *Mitteleuropa. Storiografie e scritture* — in cui esso è apparso — e del Convegno Internazionale svoltosi a Parma nell'aprile del 1985, di cui questo volume raccoglie gli Atti.

Si è parlato molto di *finis Austriae*, e non sempre con scrupolo scientifico, marcando aspetti e dettagli dell'austriaca *ars moriendi*, dell'atmosfera decadente e del quasi morboso compiacimento che — certamente — accompagnarono quella « gaia apocalisse » oppure proponendo un'immagine falsamente unitaria ed omogenea della cultura mitteleuropea, che ha finito col farne uno stucchevole *cliché*.

Il volume *Mitteleuropa* è un bilancio critico della vitalità di quella cultura, una analisi delle variabili della sua specificità e uno strumento di studio stimolante perché propone nuove, con-

crete prospettive e metodologie di ricerca. Ciò è reso possibile anche da un'impostazione trasversale che non solo impronta l'insieme, perché il testo si articola in quattro sezioni (Letteratura, Filosofia e psicanalisi, Storia, diritto e economia, Arte, con una conclusiva « tavola rotonda » — trascritta, purtroppo con delle disattenzioni —) ma che struttura anche, all'interno, i singoli interventi, pur rimanendo essi fortemente specialistici.

L'aver posto, ad esempio, l'esigenza di una migliore determinazione storico-politica e persino geografica dell'area mitteleuropea, chiamando in causa specialisti come Arduino Agnelli, Adam Wandruska, Josef Strelka, ha funzionato da vivace provocazione anche nei confronti delle definizioni « spirituali » o morfologico-culturali di « Mitteleuropa », laddove la stessa storiografia ha evidenziato una realtà fluida, che continuamente si ridefinisce, diacronicamente, per il prevalere di volta in volta dell'elemento cristiano-latino, di quello tedesco oppure della « soglia » orientale, e di conseguenza, sincronicamente, per l'interagire sempre diverso di valori e fattori appunto storicamente variabili.

Utilissima, pertanto, risulta la proposta metodologica di Zoran Konstantinović di utilizzazione della teoria dei sistemi per una ricerca comparata. Il pensiero sistematico consente, infatti, di evidenziare immagini predominanti, di astrarre modelli comuni, di definire relazioni trasversali ma anche di isolare dei sottosistemi, in quanto, fissando i fattori di diversificazione, fa riferimento a strutture comuni dell'esperienza e della coscienza, quali possono essere i rapporti sociali, un comune orizzonte culturale di conoscenze pratiche e tecnico-scientifiche, una concezione unitaria del diritto o un comune sistema di istruzione. In questa prospettiva il rispetto della mobilità e della vitalità del sistema è assicurato dalla considerazione della variabilità sincronica e diacronica delle sue componenti (sottosistemi).

Nell'economia del dibattito assume dimensione centrale il problema della definizione della Mitteleuropa quale unità morfologico-culturale e, quindi, dell'identificazione di una spiritualità mitteleuropea nel gioco delle relazioni trasversali che intercorrono fra gli ambiti filosofico-scientifico, letterario-saggistico, e delle arti figurative e della musica. I protagonisti di questa Mitteleuropa sono, insomma, gli intellettuali, anche quando si fanno portavoce di uno scontento politico, della rivolta contro la ripartizione odierna di quest'area e di una rinnovata coscienza europeista. È nel loro rapporto col reale che emerge la specificità mitteleuropea, rapporto definito nei vari contributi con diverse prospettive, che lasciano, però, intravedere dei denominatori comuni. William Johnston escogita la categoria dello « scurrile » per ridefinire il rapporto dell'uomo mitteleuropeo con il mondo, adottando l'accezione austriaca del termine, che connota una discrepanza inesplicabile tra ideale e reale, come la parola « scurrilità » l'« atteggiamento mentale che alimenta la sensibilità per tali discrepanze ». Il vecchio modello umano del burocrate austriaco, fedele all'idea di una gerarchia e di un senso « superiori », ad una concezione astratta ed ideale dell'armonia dell'Impero, sotto il peso degli eventi storici, ha lasciato il posto all'« uomo scurrile », che ha smascherato l'assurdità della vita, la dissonanza fra ideali e realtà. Ma nell'« uomo scurrile » sopravvive la fede nell'armonia perduta, perché come « soltanto un ottimista deluso può diventare veramente pessimista, [...] soltanto la fede disingannata nell'armonia può generare il senso dell'assurdo [...]. Alludere a un'armonia perduta rimane una specifica caratteristica austriaca, cioè mitteleuropea ».

Esempi emblematici della « scurrilità » sono offerti dai maggiori scrittori mitteleuropei, da Grillparzer a Schnitzler, Musil, Kafka fino a Kundera e Ionesco, i quali hanno fatto di tale atteggiamento mentale uno strumento di diagnosi che ha consentito loro di sopravvivere all'assurdità del mondo, un vantaggio da sfruttare anche oggi, secondo W. Johnston, in campo politico e culturale, per denunciare le incongruenze fra obiettivi dichiarati e realtà inaccettabili.

In molti interventi è emersa quale specificità mitteleuropea questa forma di sospetto nei confronti di ogni astratta totalità. Claudio Magris ci ricorda che dall'Austria è venuta « la più radicale demistificazione di ogni armonia », che ha messo a fuoco le dimensioni dell'illusione e dell'assenza; Ulrich Fülleborn ci offre una magnifica analisi della critica grillparzeriana alla « terribile unilateralità » del soggetto moderno, che, per ansia di trascendimento, diviene, paradossalmente, estremamente indigente; Peter Kampits indulge a tentazioni dialettiche: parla di equilibrio e di superamento degli opposti a proposito della molteplicità e della complessità delle teorie filosofiche di fine secolo — ricondotte ad una linea razionalistica o critico-scientifica e ad un'altra universalistico-barocca — in un'area culturale, quella mitteleuropea, in cui il pensiero dialettico non ha mai attecchito. Anche lui riconosce, però, che « ideologie chiuse e modi di vedere unilaterali non sono cosa austriaca »; la convivenza di tante tradizioni culturali « è responsabile di un rapporto molto più cauto nei confronti della realtà ». Aldo Gargani ed Erminio Morenghi si soffermano sulla forma più radicale di smascheramento delle pretese totalitarie della metafisica: la critica del linguaggio, di quel linguaggio che vuole « redimere » la realtà idealizzandola, sublimandola, perpetuando una falsa coscienza e conoscenza di essa. La necessità della decostruzione delle pratiche linguistiche per l'elaborazione di nuovi sistemi rappresentativi, avvertita in stretta connessione con l'esigenza etica di creazione di un nuovo mondo — che non può essere se non nel linguaggio — è, infatti, uno dei maggiori nodi problematici della letteratura (Hofmannsthal, Musil, Kraus), della

filosofia (Wittgenstein, Mauthner, il Circolo di Vienna) e dell'arte (le riflessioni di Schönberg, di Alban Berg, di Alois Riegl) mitteleuropee di fine secolo.

PAOLA GAMBAROTA

FLAVIA ARZENI, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Con l'arrivo nella baia di Edo delle navi nere del Commodoro Perry, nel luglio 1853, si schiusero all'Occidente i segreti del remoto arcipelago giapponese. A consegnarne all'Europa una prima immagine furono le xilografie, i bronzi, le lacche e vari oggetti d'uso, che incisero in modo determinante sulla fortuna dei valori estetici dell'arte giapponese nel nostro continente.

Lo studio di Flavia Arzeni segue le tracce di questa ricezione nell'ambito culturale tedesco fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento e si offre, pertanto, come un contributo specifico alla vivace discussione sulle presenze esotiche nella cultura tedesca moderna. Isolare il giapponismo in territorio di lingua tedesca è un'impresa alquanto ardua, non solo perché esso si affermò qui attraverso la mediazione francese ed inglese e quindi, per lo più, per conoscenze indirette, ma, a maggior ragione, in quanto l'arco cronologico - un quarantennio — preso in considerazione in questo studio fu caratterizzato da un tale fervore di ricerca e di rinnovamento dei linguaggi estetici che immagini e *clichés* provenienti dal Giappone fecero un po' da catalizzatori in questo processo di radicale ripensamento dei valori estetici e pertanto assunsero di volta in volta valenze diverse.

Il primo problema affrontato da Flavia Arzeni riguarda, quindi, la genesi del giapponismo in Francia e in Inghilterra, con uno sguardo anche all'ambito culturale italiano. In Francia la lezione giapponese venne assimilata soprattutto in funzione antinaturalistica dagli impressionisti ed in questo senso, sostanzialmente, venne mediata la ricezione dell'arte giapponese nelle arti figurative e grafiche e, di riflesso, anche nella letteratura, in Germania e in Austria. Infatti, il materiale estetico delle riviste più rappresentative dello *Jugendstil*, « Pan », « Die Insel », « Jugend » e, a Vienna, « Ver Sacrum », attinge ampiamente a motivi iconografici e a modelli ornamentali e decorativi giapponesi; esso riflette, inoltre, una visione della bellezza « snaturalizzata », effimera, eppure compatta e senza fratture che è mutuata dalla tecnica espressiva delle xilografie giapponesi.

In Inghilterra interesse maggiore andò alle arti decorative, agli oggetti d'uso, di cui l'*Aesthetic Movement* di Ruskin, Morris e Rossetti tentò di emulare lo speciale connubio di semplicità ed eleganza, mentre Oscar Wilde faceva della « giapponesità » il simbolo dell'autonomia e dell'artificiosità dell'universo estetico nella

sua battaglia per l'*art pour l'art*. Nell'ambito delle infinite valenze che l'arte giapponese assunse nella cultura tedesca fra il 1890 e il 1930, Flavia Arzeni individua un percorso dall'immagine al simbolo — « il simbolo del rifiuto di consenso alla realtà » — e quindi una serie di influenze o di affinità che vanno dalla semplice imitazione di modelli ornamentali o di motivi tematici, come avvenne nell'arte *Jugendstil* e nella letteratura d'evasione, alla ripresa di elementi espressivo-formali, per esempio, l'estrema semplificazione del segno pittorico o linguistico: a questo proposito si fa riferimento alla fortuna della forma lirica dello *haiku* presso alcuni autori quali Yvan Goll, Paul Ernst, Rilke, o anche all'interesse di Brecht per le tecniche espressive del teatro *nō*, improntate al principio di « economia della rappresentazione ».

Si giunge, quindi, alla « affinità metafisica » di Rilke con la tradizione giapponese nella semantizzazione del silenzio e dell'assenza o anche alla concezione mistico-simbolica della natura che Arno Holz intravide nelle xilografie giapponesi e trasfuse nella lirica del *Phantasus*, laddove, però, quando si tratta di affinità più « interiori », l'autrice parla prudentemente di convergenze, di percorsi paralleli, più che di tributi, anche in quanto le connessioni e gli influssi non sono sempre provati o direttamente rintracciabili.

PAOLA GAMBAROTA

LUIGI FORTE, *Le forme del dissenso*, Milano, Garzanti, 1987.

Tra le costellazioni formali del dissenso descritte da Luigi Forte la « totalità dissipata » sembra segnare il vero punto di fuga, il luogo in cui il dissenso e la forma giocano l'uno contro l'altra, con intento catartico, il loro dubbio diritto.

Il contesto segreto degli scritti qui raccolti si affida allusivamente all'ipotesi che la realtà conflittuale dell'avanguardia non avrebbe alcuna forza, costruttiva o destrutturante, se non prevedesse, nel vortice della sua dissipazione, non solo la memoria ma anche una rinnovata, onnipotente pretesa di espressione totale.

L'autore penetra con profondità e discrezione nella verità sofferta delle strutture lacerate e perfino dissolte dai loro contrasti, autarchici e al tempo stesso brutalmente esterni, fino alla reificazione.

Il suo intento descrittivo, che sembra esplicitamente rivolto ad una chiarificazione non riduttiva, ad una essenziale semplificazione, ordina i percorsi dei significati, ma da questi ancora si lascia condurre con la fine, calcolata alternanza del saggismo fedele e immanente alla sua materia.

Negli itinerari proposti il dissenso quasi procede, dalla sua prima dimensione ideologica, ad una sorta di estenuata ossessione comunicativa, incerta tra la assolutizzazione e la rimozione della

prassi, inceppata, nel meccanismo ideativo e poetico, dall'ambivalenza teorica del suo scarnificato contenuto ideale. Dall'opposizione all'esperimento, la parabola della modernità si enuclea entro gli esiti perentori della divaricazione dadaista tra parola e oggetto, nella dissociazione soggettivizzante della prosa espressionista, nella « dimensione estetica » della distanza realizzata dal nuovo romanzo tedesco.

Ma la forza della « semantica combinatoria » dell'avanguardia si annuncia senza autorizzare nessuna automatica parafrasi della sua evoluzione.

Il discorso è proposto senza altre anticipazioni presuntive, che non siano quelle richieste dall'arte stessa; e il nuovo contesto quasi attenua, rispetto all'essenziale e densissimo studio del '70 *Romanzo e utopia*, l'individuazione di una sorta di esperienza parallela in Musil e Broch, condotta in forza di quel « momento razionale riflessivo » che « si è insinuato nella visione ingenua del mondo, annunciando così una nuova era in cui l'opera si pone come prospettiva esigenze ed interessi gnoseologici ».

L'esperimento epistemologico dell'arte, la cui comprensione « si pone all'interno della dimensione dello spirito, dell'intelletto, della teoria », si ripropone quasi in microscopico contrasto all'automatismo del segno e dell'espressione, contro la frattura, intenzionalmente persecutoria, dei linguaggi imprigionati dalla loro stessa memoria autistica.

In una cornice storica restituita attraverso prospettive spaziali privilegiate, in cui i nuclei di contenuto si offrono, oltre l'indagine, alla proiezione formale e all'interpretazione analitica, l'autore disegna una trama di intersezioni e di contrasti che forse da lui stesso attendono, nella loro sfrenata, sfuggente ambizione di libertà, il gesto paradossale e al tempo stesso rassicurante di un'altra prevaricazione critica, ulteriore rispetto all'interpretazione sfumata e rispettosa che analogicamente associa i vari scritti: la decisione critica che conduce, oltre ogni dissolvente gioco dialettico, dal dissenso delle forme alle forme del dissenso, comincia ora ad indagare se stessa.

VALENTINA DE ANGELIS

ENRICO DE ANGELIS, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Il libro di Enrico De Angelis si può considerare un invito molto stimolante ad una rilettura della letteratura tedesca del primo novecento, in un'ottica originale, non codificata secondo tradizionali etichettature. Esso ricostruisce attorno alla nozione centrale di simbolismo e a quella complementare di decadentismo, il percorso compiuto da gran parte della letteratura tedesca lirica e prosastica, investita tra la fine del secolo diciannovesimo e l'inizio del novecento da una situazione di crisi e, rispetto ad essa, volta ad elaborare modelli di reazione o di risposta.

La categoria del simbolismo è posta qui con autorevole centralità, rispetto alle correnti ricostruzioni della storia della letteratura tedesca e va ben oltre l'uso limitato che se ne fa a proposito della lirica di George, Hofmannsthal e Rilke. In realtà De Angelis ci propone un modello artificiale di simbolismo ricostruito a partire da elementi « filologici », « a posteriori »: in particolare, con grande capacità di stilizzazione teorica, fa emergere dai romanzi simbolisti della letteratura straniera che influenzarono la letteratura germanica, da Huysmans, da Wilde e dal d'Annunzio del *Piacere*, uno schema narrativo tipico: c'è un allontanarsi da un ambiente noto, la descrizione della nuova vita del fuggiasco, e il suo sperimentare il rifiuto di ogni consuetudine sociale e morale, e c'è la ricerca e talvolta la realizzazione di un nuovo livello di conoscenza mediante un approccio, anche « percettivo », rigenerato con il mondo. Schema narrativo come si vede, ricco di contenuti e implicazioni ideologiche, sottolineate dallo sforzo volontaristico, e facilmente riconoscibile per un repertorio immaginifico topico (i profumi, le stoffe, gli specchi) e per di più, come De Angelis ci mostra, facile oggetto di parodia e di citazione. In questo schema l'ultimo atto è la catastrofe, la impossibilità cui la divaricazione tra la vita del singolo e la collettività condanna l'esperienza eccezionale.

Al di là dello schema narrativo, che deve servire da guida anche estrinseca per il « riconoscimento » del simbolismo di autori non sempre classificati come tali, e al di là della forte valenza ideologica di tale schema che pure De Angelis non rinuncia ad analizzare, il senso dell'esperienza simbolista è, molto giustamente, individuato in una capacità di rapportarsi all'assoluto come negativo, un assoluto che affiora nel non detto, nel silenzio o paradossalmente riposa tutto nella forma, unico residuo trascendente. Nella frattura del cosmo in molteplici ordini separati e irriducibili che si sottraggono ad ogni tradizionale coordinamento, si acquista una possibilità nuova di pervenire all'assoluto perché ciascuno di quei frammenti, equidistanti dal centro, si colma di significato e di assolutezza. L'attenzione di De Angelis si attesta dunque sulle strutture sintattiche del discorso simbolista perché il suo esito più radicale sarà proprio la trama vuota e pura della sintassi che viene a testimoniare l'assoluto come assenza. Nessuno degli autori trattati rientra in modo statico nel modello; ciascuno di essi lo interpreta in modo originale, oscillando tra i poli estremi del puro frammentarismo e del rifiuto della metafisica e quello della ricostruzione volontaristica di un ordine. In effetti l'adesione di questi autori al simbolismo è connessa al bisogno di dare un esito a questa ricerca, una via di uscita che è sempre già suggerita, come esigenza, dallo schema stesso. La prima parte del libro, che

si rivela preziosa per uno studio della letteratura tedesca rinnovato da alcuni clichés interpretativi, « scompaginati » in modo stimolante, è, dal punto di vista teorico, forse la più importante: definisce il simbolismo nella prosa e nella lirica attraverso autori come Schaukal e Altenberg, con la carica antimetafisica del suo guardare alla superficie calma e felice degli eventi, Andrian e Beer-Hofmann, dominato dal tema dell'inconoscibilità che trova un possibile esito positivo nella vita del popolo eletto, e lo sguardo analogico di Hofmannsthal: di essi viene « letto » un romanzo, facendo emergere contemporaneamente la costanza dello schema narrativo simbolista e la trazione cui esso viene sottoposto, dando esiti originali più o meno felicemente espressi dalla tecnica narrativa. È una narrativa tesa volontaristicamente a un nuovo modo di sentire e il suo esito può essere catastrofico o positivo, ma certamente è alternativo, assolutamente altro rispetto al mondo quotidiano. Un luogo a sé è serbato al romanzo di Musil, *I turbamenti del giovane Törless* e le due novelle di *Unioni*, cui De Angelis giunge dopo la persuadente parentesi dedicata al *Malte* di Rilke. Musil è tutto dentro alla cultura simbolista ma la radicalizza estremizzandone l'esperienza e preparandosi a rovesciarla totalmente: il suo tema della « seconda vista » è « ambigua rinuncia alla metafisica » (p.34) e, nelle *Unioni*, tenta addirittura una epistemologia nuova dei rapporti io-mondo e una ridefinizione del concetto di causa, accedendo, nell'attimo, all'abisso della nostra identità che si sottrae alla ragione discorsiva. In rapporto eccentrico con il simbolismo sono collocati i romanzi di Walser e soprattutto la felicissima analisi della novella kafkiana *Nella colonia penale*. Pur essendo leggibile attraverso lo strumentario simbolista, Kafka ne rovescia l'ideologia e il significato e il suo mondo onirico assolutizzato e senza risveglio è senza scampo vuoto, non verità e non fondamento. I metodi conoscitivi simbolisti vengono travolti e parodiati attraverso una tecnica « ipotetica » che De Angelis fa risaltare dall'analisi testuale, che rende interscambiabili i contenuti e svuota la realtà, la legge, l'infinito stesso.

È possibile concentrare la lirica simbolista intorno alla tecnica del « minimale », dei frammenti che sopravvivono alla lacerazione del razionale e George è certamente l'autore più significativo di questo tema, realizzato secondo il principio dell'equidistanza dei frammenti dal centro, l'occasionalismo, la ripetizione. L'esperienza del minimo è perno anche della lirica hofmannsthaliana; ma, come per altre vie la poesia di Rilke, essa tende a superare il momento frammentario e a orientarsi ad una riorganizzazione dell'ordine. Persuadente anche la lettura di Trakl che viene sottratto ad una stereotipa collocazione nella equivoca categoria letteraria dell'espressionismo, e viene ricollegato, sia pure con forti interpretazioni individuali, nella tematica e nello stile simbolista, che si rivela concetto euristico assai più efficace e pregnante.

La seconda parte del volume è dedicata a due romanzieri della *décadence*, che con il simbolismo hanno un rapporto critico, dialettico. Mann, infatti, avverte la necessità etica e illuminista di uscire dal gorgo simbolista: la vicenda di *Morte a Venezia* è narrata secondo uno schema simbolista, ma esso è presentato come depotenziato e incialtronito attraverso uno stile narrativo decisamente antisimbolista, con una parola piena e sicura, una classicità intellettualistica, che prende le distanze da un contenuto disfatto e perdente. Anche Schnitzler, nel suo confronto con il simbolismo, pur muovendo all'interno di quell'universo non ne condivide la tensione e abbandona la pretesa di un rapporto autentico e irripetibile con la verità per il recupero del quotidiano.

Il libro di De Angelis ci permette la rilettura di importanti autori tedeschi del Novecento fornendoci una chiave euristica straordinariamente efficace, perché duplice, sia per la struttura stilistica e sintattica che per il movente ideologico che si esprime nel significato conoscitivo e perché no politico che può avere non tanto lo schema stesso, quanto le significative varianti cui è sottoposto o le risposte che esso subisce e provoca ad opera di questi autori. La terza parte infatti segue gli esiti di alcune di queste esperienze. Attraverso i testi di Benn si vede emergere la riduzione sempre più drastica dello spazio della speranza e l'attestarsi nell'unica trascendenza concessa, quella della cura della forma priva di movimento e sviluppo. L'interessante accostamento di Rathenau « pensatore simbolista », che invano oppone una utopia spiritualista alla crisi e la spietata lucidità riduttiva di uno Schmitt, ci permette di accostarci agli esiti pesantemente ricostruttivi dell'ultimo simbolismo, ormai già rinnegato nella sua originale tensione alla ricerca, di un George che tradisce l'antica discrezione e la negatività dei rapporti per una proposta di riorganizzazione gerarchica e razzista, che si presta alla utilizzazione nazista.

LAURA BAZZICALUPO

P. CHIARINI, *L'espressionismo tedesco. Storia e struttura*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
P. CHIARINI, A. GARGANO, R. VLAD (curatori), *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, Roma, Bulzoni, 1986.

La straordinaria esperienza del 27° « Maggio musicale » del 1964, interamente dedicato al contraddittorio fenomeno espressionista, può essere oggi ripercorsa grazie alla pubblicazione degli atti del convegno, curata da Paolo Chiarini, in collaborazione con Antonella Gargano e Roman Vlad per l'editore Bulzoni. L'ampio volume miscellaneo, corredato di un agile indice analitico e un'accurata tavola sinottica redatti da Antonella Gargano, affronta l'espressionismo tedesco con un taglio interdisciplinare ed un'aper-

tura alle connessioni internazionali del movimento. In tale prospettiva il libro, che riunisce le relazioni di un denso dibattito cui parteciparono artisti e critici di diverse nazionalità, offre veramente, come recita il sottotitolo, un'« enciclopedia »; un vasto repertorio di incontri ed intersecazioni che mette a fuoco la funzione dirompente delle correnti espressioniste nel quadro delle avanguardie europee del primo Novecento, consentendo di orientarsi negli ambiti più problematici della ricerca sull'espressionismo, quali la discussa questione delle fonti, il carattere multimediale delle sue manifestazioni artistiche e soprattutto il valore dell'eredità estetica trasmessa alle generazioni successive.

La pubblicazione di questa importante documentazione suggella nell'itinerario critico di Paolo Chiarini le tappe di un serrato confronto con i testi espressionisti, testimoniato già nel passato da numerosi saggi sull'argomento. L'Universale Laterza ne ha riproposto di recente la lettura in un'edizione riveduta dall'autore e preceduta da un'ampia introduzione che, alla luce dei risultati interpretativi degli ultimi anni, si confronta con l'esigenza di enucleare, sia pure nel doveroso aggancio a una prospettiva epocale, l'incidenza di differenti opzioni estetiche, nettamente profilate non solo nell'impegno morale-ideologico ma anche nelle conseguenti scelte stilistiche. Emergono così, nel rigoglioso terreno espressionista, sia un filone « 'viscerale', connotato da una brusca rottura con la convenzione sul piano della rivolta emotiva e dell'abuso verbale, nel senso di una scrittura tendenzialmente "barocca" » (p.12), sia un espressonismo « astratto », facente capo soprattutto allo « Sturm » e attento alla definizione delle forme e dei codici più che alla natura del messaggio. L'innegabile settorialità delle prese di posizione individuali non impedisce tuttavia di ricostruire, all'interno di un movimento dalle radici storiche rigorosamente tedesche, la presenza di un comune spirito di rinnovamento, la genesi di un'utopia vista da Chiarini nella sua ambigua e spesso coesistente duplicità di « tensione anticipatrice » (p.9), non aliena da implicazioni mistico-religiose, che vi si innestano con un lessico talora esplicitamente cristologico, e di « astratto furore » (*ivi*), incapace di canalizzare le istanze rinnovatrici in un reale processo di trasformazione sociale.

Ma a prescindere dai concreti esiti storico-politici delle falde più rivoluzionarie del movimento, il significato della destrutturazione dei linguaggi messa in atto dagli espressionisti travalica la sfera specificamente letteraria per investire l'intero spettro disciplinare, sancendo una costante interrelazione di nuclei tematici e procedimenti espressivi. E proprio il senso di questa feconda *koiné*, comune nei primi decenni del Novecento ai più disparati settori della ricerca artistica, emerge compiutamente dagli atti del volume *Expressionismus* che ha il pregio di documentare questa circolarità con interventi dedicati non solo alla letteratura, ma

anche alla pittura, all'architettura, alla musica dodecafonica e atonale, nonché all'innovativo *Ausdruckstanz*, confluito nella *New German Dance* delle scuole anglosassoni.

La perspicuità e la ricchezza dei rimandi a coordinate estetiche di provenienza e di natura diversa, affiora anche nelle interessanti sezioni sul cinema e sul teatro, affrontati da un'angolazione che tiene conto delle tecniche di messinscena e di regia promosse non solo dal dramma ma anche dalla cinematografia espressionista, successiva alla fioritura poetica e ad essa tributaria di rivoluzionari effetti nel campo degli scenari e degli arredi interni, nel registro di una recitazione esclamativa, ellittica ed antirealistica e specialmente nella carica espressiva di una illuminotecnica affidata all'audacia di stridenti contrasti luminosi.

Ma è soprattutto la sezione sulla letteratura, la più cospicua dell'intero libro, a confermare il vasto orizzonte di un'avventura culturale che si colloca nel punto di intersezione di esperienze molteplici. Oltre agli autori comunemente iscritti nell'alveo canonico del gruppo, i contributi sulla letteratura affrontano infatti figure e categorie letterarie rimaste ai margini dell'« esplosione » propriamente espressionista: talora in esplicita polemica con essa, come Musil (W. Bausinger) o gli esponenti dell'altrettanto discussa *Neue Sachlichkeit* (L. Mittner); tal altra con quella dinamica più sfuggente di influenze, suggestioni e insieme di superamento che contraddistingue la « *Ausdruckswelt* » di Gottfried Benn, la statica regione ontologica, estranea — secondo la lucida interpretazione offerta dalle belle pagine di Ferruccio Masini — « all'elemento dinamico-aggressivo, che fu proprio dell'espressionismo » (p.107).

Merita infine un cenno la puntuale sezione sulle arti figurative con il profilo delle procedure grafiche e pittoriche dei rappresentanti della *Brücke* fornito da Michelangelo Masciotta, ed il denso e fluente saggio di Giulio Carlo Argan, teso a rinvenire nell'esperienza figurativa degli espressionisti « un'estetica non più fondata sul concetto di forma o di rappresentazione, ma su quello di *segno* » (p.243), un'estetica semantica, insomma, che nell'accentuazione dell'impulso comunicativo a scapito della creazione di un preciso codice linguistico rimette in discussione, e lascia anzi aperto nella sua affascinante complessità, l'interrogativo stesso della trasmissibilità della « rivolta » espressionista.

EMILIA FIANDRA

PAOLO CHIARINI, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Apparsi in epoche diverse, i saggi di Paolo Chiarini proposti in questo studio attestano il suo costante interesse per l'opera heiniana, colta nel gioco di tensioni e di rifrazioni tra la problema-

tica squisitamente artistica e quella dimensione politica nel cui orizzonte si definiscono anche la specificità e insieme l'emblematicità della ricerca letteraria di Heine.

Raccolti in tre capitoli, gli scritti qui pubblicati mirano a delineare, attraverso i differenti atteggiamenti e le risposte del poeta di Düsseldorf alle mutate condizioni culturali e politiche della Germania di metà Ottocento, una fenomenologia dell'intellettuale moderno prefigurata dal percorso ambiguo e contraddittorio di Heine. Benché esposte in modo diretto solo nelle pagine introduttive, le linee generali di questa tematica, richiamata dal titolo del libro, affiorano dall'articolazione di tutto il testo, dalla collocazione stessa dei saggi, dai sapienti rimandi e collegamenti interni che con sfaccettature e accenti sempre diversi riprendono i motivi di fondo del lavoro: da un lato la consapevolezza heiniana del mandato intellettuale dello scrittore in relazione al rapporto politica-cultura; dall'altro — come ben emerge dal *pamphlet* contro Börne, finemente analizzato da Chiarini nella sezione centrale del volume — la critica all'« impazienza rivoluzionaria », secondo la pertinente formulazione coniata da W. Harich, e la conseguente rinuncia a una poesia di 'tendenza' che nel decantare i diritti di un'arte democratica soffoca nel livellamento generale anche la sfera creativa del singolo. Di qui l'insistenza di Heine su una prospettiva caratterizzata dal primato del 'sociale' sul 'politico', la persistente rivendicazione di una teoria dei bisogni *ante litteram* capace non solo di garantire un principio collettivo di giustizia, quanto di promuovere la libera esplicazione della soggettività. Ma in questo rifiuto di un'arte declassata a strumento pragmatico, a portavoce di tendenze partitiche, si riverberano anche la scissione drammatica e le contraddizioni stesse del poeta Heine: gli spunti polemici sfociati nell'accusa espressa pochi mesi prima della morte nella prefazione all'edizione francese di *Lutetia*, l'amara denuncia dei « tetri iconoclasti » che « con le loro mani callose infrangeranno senza pietà tutte le statue marmoree della bellezza ».

Chiarini riesce a correlare le aporie di questa posizione con uno dei nodi più affascinanti e irrisolti della poetica heiniana, quella dialettica di filiazione e superamento dell'esperienza romantica che, a partire dal saggio giovanile del 1820, accompagna l'itinerario artistico dello scrittore sino all'ironico riconoscimento di un'eredità romantica nei tardi *Geständnisse* del '54. Ed è qui che l'immagine maliziosamente nostalgica del « *romantique défroqué* », come individua con grande acutezza il critico, « si intreccia alla precisa coscienza del significato 'epocale' che una siffatta immagine racchiude » (p. 102). La certezza dell'avvento storico dei « tetri iconoclasti » si fonde allora con l'annuncio dell'ineluttabile silenzio di ogni 'arte pura', con la prefigurazione del « rissoso chiasso » — richiamato dallo stesso Heine in conclusione del

poemetto *Atta Troll* con una metafora sonora ricorrente nel suo lessico poetico — in cui dileguerà « il canto estremo del romantico ideale! ». Da questa angolazione Chiarini arricchisce il classico *topos* heiniano della fine della *Kunstperiode*, proclamata nella nota recensione alla *Deutsche Literatur* di Menzel del 1828, di nuove e interessanti implicazioni: il motivo della crisi dell'arte, vissuta dai romantici nel distacco dalla 'naturalezza' delle origini, è recuperato e anzi ribaltato da Heine per uscire dall'*impasse* di quella *Zerrissenheit* romantica satireggiata nei *Bäder von Lucca*. Il superamento della crisi, generata dalla consapevolezza della perdita di un'immagine unitaria dell'arte, ha luogo quindi nell'accettazione e nel capovolgimento di segno di quella stessa perdita, nella rifunzionalizzazione dell'eclettismo dei materiali, inesorabilmente legato alla cultura proliferativa dell'epoca industriale.

La coscienza epigonale della morte del 'periodo artistico' diviene così, nella lettura offerta da Chiarini, il punto di partenza dell'alternativa estetica profilata dall'ultimo Heine, il presupposto di una dimensione cifrata, allusiva che si realizza tutta nel gioco poetico con quella stessa precarietà. La via per sottrarsi all'esecrata *Tendenzdichtung* è ravvisata in una meditazione sulla condizione di vuoto, di inorganicità, connaturata all'età moderna: « *Schreiben* diventa così un *Um-schreiben*, non un 'descrivere' ma uno 'scrivere intorno a qualcosa' » (p. 129), momento di riflessione della poesia sul processo e le modalità del suo costituirsi. La scrittura si risolve allora nell'artificio dissacratorio del funambolo che nelle suggestive quartine di *Bimini*, significativamente rievocate da Chiarini in chiusura del suo libro, propone con l'immagine di una nave fantastica di trochei ed iperboli la costruzione di una raffinata e modernissima metafora edificata con le componenti stesse dello strumentario poetico.

EMILIA FIANDRA

CARLO LAJOLO, *Poesia e filosofia in Georg Trakl*, Mursia, Milano, 1987, pp. 220.

Il fatto che un giovane studioso di filosofia si occupi di lirica tedesca, dedicando un fitto volume a Georg Trakl, potrebbe essere salutato con interesse dal letterato di professione. In omaggio alle leggi dell'ospitalità si farebbe pure ammenda a Carlo Lajolo della sua ancor grezza pratica della lingua tedesca, per cui, trasponendo da questa nella lingua italiana, egli trascura di regolare appropriatamente il caso o il genere dei sostantivi, scrivendo ad esempio di « un *blauer Höhle* » (p.26) o del « sentimento dello *Schwermut* » (p.105) e, meno comprensibilmente, « della trakliana *Delirium* » (p.34).

Peccato veniale, anche se fastidioso, si può considerare del pari il refuso di p.7 (per cui Trakl vien fatto nascere nel 1877 anziché nel 1887) oppure la sbrigativa affermazione di p.8 (« Nel 1897 si iscrive al liceo classico »), che suggerisce al lettore italiano il prodigio di Trakl studente liceale a dieci anni.

Ma i guai seri derivano dall'essenza stessa del saggio, deliberatamente fondato su una prospettiva astorica e mosso da una vaga concezione misterica della poesia, che l'autore ingenuamente cerca di applicare alla lirica di Trakl. A fondamento della quale starebbe la precoce intuizione da parte del poeta del nesso inscindibile che nella sua esistenza lega la « presenza della vita nelle sue tinte forti » (p.13) ad un altrettanto forte senso della morte: « Vita e Morte come due ballerini dunque, avvinghiati inesorabilmente ma anche di proposito nel ritmo vertiginoso della danza, al punto che difficile risulta distinguerne le singole e concrete fattezze ed anzi in tal guisa inseparabili che conoscere l'essenza della Vita significa conoscere quella della Morte e viceversa » (p.14: le maiuscole sono del testo).

Forte della scoperta di questa « folgorazione, allo stesso tempo sconvolgente e dolce agli occhi del poeta » (*ivi*), Lajolo passa a delineare tre fasi ideali dell'itinerario lirico trakliano: una prima, per così dire, sotto il patrocinio della vita (pp. 13-94); una seconda, intonata alla presenza della morte (pp. 95-140) ed una terza, intesa alla conquista dello spazio atemporale e caratterizzata dalla « nostalgia dell'azzurro » (pp. 141-212).

Essendo legato a premesse metodologiche metafisiche, ossia alla predetta intuizione *magna* dell'arte e della vita, il discorso sulla tripartizione della lirica trakliana, come pure quello interno a ciascuna delle tre fasi, procede nella direzione del disimpegno da qualsiasi preoccupazione in ordine alle concrete vicende biografiche del poeta o alla cronologia sia pure orientativa delle sue opere o allo stato delle questioni critiche. Ne risulta una serie di « indagini al microscopio » [1], che accomunano, per generiche assonanze tematiche, testi poetici lontani nel tempo e nell'ispirazione specifica, o attribuiscono lo stesso valore documentario ad un'esercitazione scolastica e ad una lirica della maturità. Analogamente, il criterio dell'indifferenza presiede all'utilizzazione frequentissima di brani di quasi tutta la letteratura critica: contributi vecchi (ed invecchiati) e recenti, osservazioni desuete e apporti significativi vengono ugualmente allineati lungo il già citato cammino astorico che va dalla vita alla morte e al suo superamento.

---

[1] L'espressione è di WALTER MUSCHG, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München 1961, p.101.

Per tale via è inevitabile che Lajolo finisca per fare abbondante raccolta di luoghi comuni, come quello relativo alla funzione consolatoria del paesaggio e delle stagioni nella lirica trakliana (p.15), o al presunto significato univoco dei colori (p.169). Viene ripetuto l'equivoco di Trakl vittima della guerra (p.111) e l'altro, che nasce dal confondere indebitamente letteratura e vita, laddove si paragona la relazione incestuosa di Trakl con la sorella Grete alla relazione tra Ulrich e Agathe nell'*Uomo senza qualità* di Musil (pp. 42-44). Attribuire a Trakl un'espressionistica polemica contro l'avanzata dell'urbanesimo significa indulgere ad un altro luogo comune, ma risulta arbitrario invocare a riprova di quella polemica, come fa Lajolo (pp. 106-7), due poesie (*Vorstadt im Föhn* e *In Venedig*) che si iscrivono in un contesto del tutto diverso.

Del resto le inesattezze di ordine filologico, in un lavoro che non vuole avere a che fare con la precisione storica, sono scontate. Meno giustificabili le forzature di natura ideologica, che diventano più vistose nell'ultima parte del libro, quando l'autore deve inverare sul *corpus* lirico trakliano il suo schema del superamento della morte mediante l'annullamento dell'io fisico nel gran mare dell'essere. Pur di fare quadrare i conti con la funzione salvifica di madre natura, egli riesce nell'affermazione, difficilmente accettabile, secondo la quale anche nelle liriche del 1914 (anno di morte del poeta) la natura « mantiene pressoché intatta la propria fisionomia positiva » (p.122). Ancora meno persuasivo risulta attribuire alla lirica di Trakl, quale sostanza propulsiva, una sorta di saggia adesione alle sempiterne leggi cosmiche, la quale, saltando oltre i limiti del *principium individuationis*, supererebbe isso fatto tutte le miserie dell'arte decadente, secondo la ricetta: « Non c'è nulla da fare: bisogna sapersi sciogliere di fronte a questi (= della natura) fenomeni, abbandonare il proprio ego e sentirsi viva parte delle cose [...]. Di fronte al territorio limitato dell'io s'apre il cielo infinito delle stelle e delle galassie, l'urlo delle rose illuminate dal sole, l'incanto delle stagioni e dei colori, la gioia della danza e della musica » (p.167).

Per avviare la lirica trakliana ai campi eterni della fanciullezza, alla gioia indeterminata della danza e della musica, a Lajolo non basta incomodare il solito Nietzsche, istituendo analogie arrischiate fra il ditirambo dionisiaco e la capacità metaforica del *symbolon* trakliano, tra la concezione nietzscheana del fanciullo (mèta assegnata da Zarathustra all'uomo che consapevolmente è già passato attraverso le tappe del cammello e del leone) e il mito trakliano dell'innocenza, che si obbiettiva invece in figure (*Elis, Kaspar Hauser*) sottratte alle leggi della temporalità e partecipi appunto della *Ungeborenheit*. Non pago di tali forzature, pronubo Heidegger, Lajolo si spinge fino ad assicurare basi più solide all'edificio poetico trakliano, rivelando in Nietzsche solo « un *medium* fra Trakl e la veneranda saggezza eraclitea » (p.163). Viene qui

tirato in ballo il frammento che recita « Il tempo è un fanciullo che giuoca spostando i dadi: il regno di un fanciullo », dove però il tema principale è il tempo e il fanciullo c'entra solo in un'accezione che non ha niente che fare né con quella nietzscheana né con quella trakliana. Ma questa o altre contraddizioni, talvolta presenti allo stesso Lajolo [2], sembra che tornino tutte a maggior gloria della poesia, nell'accezione, che più gli è cara, di attività umana per eccellenza contraria alle definizioni: « Non ha bisogno di definizioni la poesia, non ha bisogno di rigidi confini che delimitino il baratro dell'infinito: la poesia gioca con l'infinito, con il cosmo, essa stessa è il cosmo e la cosa più importante per l'uomo rimane esserne all'altezza » (p.188).

Quanto alla poesia di Trakl, però, dubitiamo che il lettore possa trovare molti strumenti di orientamento nella eclettica frammentazione delle sue immagini, sopra accennata, o in una visione d'insieme che pretende di edulcorare la sua sostanza tragica con un salutare bagno nell'armonia superiore del creato.

GIUSEPPE DOLEI

ARTHUR SCHNITZLER, *Tagebuch. 1879-1892*, Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach herausgegeben von der Kommision für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Mit einem Nachwort von Werner Welzig: *Der junge Mann und die alten Wörter*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften 1987.

« Kann man Zoologie studieren, wenn man sentimental ist? », si chiede ironicamente il giovane studente di medicina Arthur Schnitzler. Iniziati gli studi controvoglia, sotto la rigida guida del padre — laringoiatra e direttore del Policlinico viennese — il futuro scrittore, appena diciottenne, annota compiaciuto nel *Diario* di aver già composto 23 drammi e di averne iniziati altri 13 (24/5/80). [1] Qualcuno gli raccomanda una maggiore conoscenza del mondo e una maggiore padronanza tecnica (3/12/79), ed eccolo navigare nella vita dei caffè, tentare la fortuna a carte e cimentarsi al biliardo, stringere e sciogliere vorticosamente amicizie con giovani letterati di scarso valore, improvvisare appena può al pia-

[2] Si legga la confessione finale: « Questo capitolo rischia di addentrarsi fin dall'inizio in una selva inestricabile di contraddizioni » (p.188).

[1] Le citazioni dal *Diario* sono fornite senza altra indicazione che la data.

noforte, frequentare uno dopo l'altro i più disparati ambienti della Vienna del secondo Ottocento e, naturalmente, avventurarsi in grandi e piccoli amori, anzi: « amoretti ». Una vita spensierata e da *bohémien*, da studente privo di preoccupazioni economiche, sicuro di poter tornare nell'appartamento paterno sulla Ringstraße? O piuttosto il gusto della sperimentazione, l'ansia di accumulare e bruciare esperienze, la vita già proiettata nella forma dell'arte, la forza, insomma, di un nascente e irresistibile estetismo? Certo un'esistenza molto diversa da quella che, per esempio, aveva trascorso qualche anno prima un altro studente di medicina, ugualmente di origine ebraica, appena un po' più anziano: Sigmund Freud — e non c'è forse miglior metodo per la conoscenza analitica di un'epoca che il confronto tra scelte di vita contrastanti che si snodano lungo gli stessi luoghi e percorsi.

Ma si veda una giornata tipo del giovane Schnitzler (13/2/80):

> Heute. Ich stand wie gewöhnlich ziemlich spät auf und konnte vor 9, um welche Zeit meine anat. Vorlesung beginnt, nichts rechtes mehr anfangen. Nachdem ich Langer's Vortrag über den Kehlkopf ziemlich aufmerksam angehört, verfügt ich mich ins chem. Laboratorium, wo ich mehr mit Rich. Kohn plauderte als arbeitete. Dann nach Hause, wo ich mich eine viertel Stunde mit Zoologie beschäftigte, hierauf am Aegidius weiterschrieb; schließlich meinen Bruder auf dem Clavier zu einer Mozart'schen Sonate begleitete. Nach Tisch spielt' ich mit meiner Mama die Wagner'sche Faustouverture, dann ging ich mit Eugen ins *Café Central*, wo wir drei Partien Schach spielten (die erste gewann ich, die zweite er, die 3. remis). Als Dillmann dazukam, mußt' ich schon weg und begab mich in die Maria-Theresienstraße, auf den gewohnten Ort des Stelldicheins. Sie kam, wir begaben uns in den Quaipark, der Frühling kündigte sich durch gar erfreuliches Gequatsche an, & wir beide waren sehr gut aufgelegt. Sie hing sich in meinem Arm, und es ward immer dunkler, während wir das heitre Gespräch recht oft durch zärtliche Küsse auf süße Weise unterbrachen. — Dann sprach ich, nachdem ich [sie] getroffen, Jacques, auch noch Eugen. Nach Hause gekommen las ich (Max Waldau, Nach der Natur), phantasirte auf dem Piano und spielte mit meinem Bruder, den ich vergebens zu magnetisiren versucht, halb zwölf und Schach.

Se la vita è teatro — e questa metafora del *theatrum mundi* non poteva che preesistere nella coscienza austriaca formata da Nestroy e da Grillparzer — Schnitzler in quest'epoca ha già tre o quattro ruoli in cui calarsi: l'ardente innamorato che incrocia il destino di una ragazza già promessa, la passione ricambiata verso la donna sposata che tenta di uscire dagli stretti vincoli del mondo borghese, le mollezze e la sensualità di un rapporto dominato dal desiderio, l'amore « puro » verso la ragazza dei sobborghi — e siamo già all'origine del *süßes Mädel*! Su tutto aleggia lo spirito del *Werther*, e non è un caso che nell'agosto del 1880 lo studente/poeta pensi a un saggio su *Werthersentimentalität* e *Byronismus*. Vogliamo dire che la concreta esperienza di vita di Arthur Schnitzler,

così come la leggiamo in questo volume giovanile del *Diario*, sembra disporsi in trame e schemi cari alla letteratura, e addirittura nascere in funzione di essa. E non sembrerà strano sfiorare qui un problema — il rapporto tra arte e vita — che avrà un'importanza centrale, e non solo nell'opera di Schnitzler, nella letteratura del primo Novecento.

Come la vita è preordinata dall'arte, così le esperienze sono dicibili solo attraverso le parole della poesia, e Schnitzler attinge, contaminandolo, dal bagaglio lessicale dei romantici. Nella sua preziosa e accurata postfazione Werner Welzig ha individuato con rigorosa precisione Filologica l'ambito di problemi di questa contaminazione linguistica. La trama della vita, si potrebbe dire, viene tessuta nell'ordito di un linguaggio letterario, in un processo che rende trasparenti i limiti, ma anche i risultati, del processo creativo.

Il diario giovanile di Schnitzler comprende gli anni tra il 1879 e il 1892, un periodo di vita che vede il futuro scrittore superare gli esami di maturità classica, affrontare con riluttanza e tuttavia con impegno gli studi di medicina, laurearsi, iniziare, con crescente repulsione, la professione di medico. Tra le prime osservazioni di Schnitzler una riguarda il famoso corteo storico organizzato da Makart in onore delle nozze d'argento della coppia imperiale, che sfilò nell'aprile del 1879 tra i palazzi della Ringstraße ancora in costruzione. Altre riflessioni sparse nel volume hanno come tema il socialismo, altre ancora preannunciano l'acutizzarsi dell'antisemitismo.

Il volume si chiude grosso modo ad una svolta nella vita di Schnitzler, quando lo scrittore, che ha ormai composto *Anatol*, *Märchen* e *Sterben*, inizia a trovare un certo riconoscimento nell'ambiente letterario. Dal 1890 Schnitzler aveva anche dato vita, insieme a Felix Salten, Richard Beer-Hofmann, Felix Dörmann e al giovane Loris (« siebzehn, dichterisches Talent » = Hugo von Hofmannsthal) al cosiddetto « Jung Wien » che si riuniva spesso nel famoso caffè Griensteidl, un circolo fortemente influenzato — e l'esperienza di Schnitzler ne permette di ricostruire i modi — dall'incontro con Hermann Bahr.

Questo periodo della vita di Schnitzler era in parte noto attraverso l'autobiografia *Jugend in Wien* e attraverso le lettere pubblicate nell'epistolario. Tanto più interessante risulta dunque un confronto con queste altre fonti a disposizione, qualora si tenga presente la specifica forma, il « genere » del diario.

In questi primi anni Schnitzler non ha ancora trovato la struttura che diverrà poi dominante per le sue annotazioni. Il *Diario* non è ancora la minuziosa e gigantesca cronaca della sua vita, il tentativo di sconfiggere il vortice del tempo, di afferrare l'« attimo fuggente ». Alla vera e propria cronaca si alternano negli anni giovanili annotazioni d'altro genere, tra il « giornale sentimentale » e lo « zibaldone di pensieri »: l'introspezione non ha ancora raggiunto il freddo, distaccato carattere di constatazione della propria situazione psichica degli anni successivi; la cadenza delle osservazioni è estremamente irregolare, manca la quotidiana, ossessiva registrazione del vissuto, lunghe pause spezzano la successione temporale; qui e là trovano posto abbozzi di opere o componimenti poetici, più tardi rigorosamente espunti. In questa fase il *Diario* sembra disporsi come il luogo intermedio tra la vita e la letteratura, o meglio come il momento di trasmutazione tra queste due sfere: come ciò che rende fruibile all'arte la precarietà dell'esistenza e salva l'esistenza nell'arte.

Consapevolmente o no, il *Diario* di Schnitzler nasce da quella riflessione intorno al *Tempo*, all'integrazione temporale delle esperienze, che costituisce una delle tematiche centrali intorno a cui ruota la sua opera. In un aforisma Schnitzler avrebbe scritto: « Si può ben intendere l'arte come il risultato di una nevrosi d'angoscia, nel senso che essa deriva dall'impulso di sfuggire l'orrore della caducità. L'arte vuole *conservare*, solo in linea subordinata vuole plasmare » (il corsivo è nostro). A questa funzione del « conservare » assolve in primo luogo l'annotazione quotidiana nel *Diario*, che col tempo diverrà una lastra su cui incidere, colpo su colpo, ogni esperienza, ogni attimo di vita.

Questa tendenza, come si è detto, è nelle annotazioni giovanili ancora in nuce, confusa ad altri aspetti e momenti. Ma è sintomatico, ad esempio, che Schnitzler registri con pedante e maniaca precisione, tirando le somme alla fine del mese, il numero dei rapporti avuti con le sue amanti: un fare in cui risulta evidente che qui la scrittura reagisce a un complesso psicologico latente (narcisismo-paura della castrazione).

La particolare struttura del *Diario* esclude determinate letture e ne permette altre. Non sarà possibile, ad esempio, trovare in Schnitzler « il mondo esterno visto dall'interno » dei taccuini di Kafka, le « postille alla vita » dei *Commentarii* di Doderer, la plasticità delle miniature di Frisch o il travaglio del *Mestiere di vivere* di Pavese. D'altro canto il diario di Schnitzler si presenta non solo come un punto obbligato per tutti gli studiosi dell'autore, fornendo preziose informazioni sulla genesi delle sue creazioni, sui suoi rapporti con l'ambiente storico e culturale (attraverso il *Diario*, ad esempio, è esattamente ricostruibile il complesso rapporto di Schnitzler con il movimento psicoanalitico), sui suoi stati d'animo e sulle cesure della sua vita. La puntuale registrazione delle letture e degli avvenimenti culturali rende quest'opera un'inesauribile fonte per la ricerca storica, permettendo la ricostruzione di un humus sociale e culturale di straordinario interesse. Il *Diario* di Schnitzler si presenta insomma come una raccolta di dati di inestimabile valore per ogni storia della ricezione della letteratura, della musica e della filosofia nello spazio austriaco tra il

1880 e il 1930. In questo senso dispiace che, per mancanza di fondi, l'edizione del *Diario* debba fare a meno di un corredo critico, a cui il pur prezioso indice dei nomi e delle opere supplisce solo in parte.

Il diario giovanile di Schnitzler rappresenta una nuova tappa nel paziente lavoro editoriale che la Kommission für literarische Gebrauchsformen della Österreichische Akademie der Wissenschaften, sotto la direzione di Werner Welzig, svolge ormai da dieci anni. Dopo la pubblicazione delle pagine relative agli anni tra il 1909 e il 1919, è questo il quarto volume ad uscire dal limbo del riserbo in cui Arthur Schnitzler aveva confinato il suo *Diario*, imponendo che non si potesse pubblicare prima che fossero trascorsi cinquant'anni dalla sua morte. L'intera edizione, che seguirà ora un ordine strettamente cronologico, prevista in dieci volumi, comporterà ancora docici anni di lavoro. Il dattiloscritto dell'edizione diplomatica che serve da base alla pubblicazione è tuttavia accessibile alla ricerca nello Schnitzler-Archiv della Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sonnenfelsgasse 19/8, A-1010 Wien; un centro di studi che negli ultimi anni, grazie anche all'infaticabile opera di Peter Michael Braunwarth, sta sempre più diventando un luogo di coordinamento e di scambio dell'intera Schnitzler-Forschung. [2]

LUIGI REITANI

Musil nostro contemporaneo, a cura di PAOLO CHIARINI. Edizioni dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma, 1986.

La contemporaneità di Musil determina una scissione nel concetto stesso di letteratura, o almeno una sua versione doppia. La grandezza del romanzo si esercita infatti sulla dissociazione estetica e sul rischio logico dello stile, variamente identificabile come

[2] La presente comunicazione, sia pure senza entrare in un approfondimento specifico dei problemi sollevati, tiene conto degli articoli e degli interventi di Gerhard Baumann: *Arthur Schnitzler: Die Tagebücher. Vergangene Gegenwart — Gegenwärtige Vergangenheit*, in « MAL », vol. 10, n. 3/4, (1977), pp. 143-162; Werner Welzig, *Das Tagebuch Arthur Schnitzlers (1879-1931)*, in « IASL », vol. 6, (1981), pp. 78-111; id., *Zur Herausgabe von Schnitzlers Tagebuch*, in Arthur Schnitzler, *Tagebuch (1909-1912)*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften 1981, pp.7-33; Horst Thomé, *Faktizität des Lebens und erfüllte Zeit. Zum Erscheinen von Schnitzlers Tagebüchern*, in « Orbis Litterarum », vol 40 (1985), pp. 88-96; Frederick J. Beharriell, *Arthur Schnitzler's Diaries*, in « MAL », vol. 19 (1986), n. 3/4, pp. 1-20; Giuseppe Farese, *Introduzione* a Arthur Schnitzler, *Opere*, Milano, Mondadori 1988.

ironia, saggismo, riflessione, scetticismo e perfino impulso mistico. L'esperimento letterario continuamente trasgredisce il confine della letteratura; mostra però, con il rigore di una inedita invenzione matematica, che solo passando per la letteratura è consentito di realizzare una diversa legalità formale, e di recuperarla alla verità conoscibile. Ignorare, in Musil, una specifica sofferenza « di genere » significa rimuovere l'aspetto forse più faticoso della sua contemporaneità, ma anche il più essenziale, quello che intimamente penetra in una nuova angoscia critica del pensiero e del senso.

I saggi raccolti nel volume si dispongono secondo questa duplicità senza forzarla, senza tentare artificiosi e inutili collegamenti: da una parte la memoria letteraria, con le sue autorevoli rivendicazioni storico-critiche (A. Frisé, E. Castex, D. Goltschnigg), dall'altra l'inquietudine delle « intersezioni », che già dalla tradizionale opposizione tra « esattezza » e « anima », « esperimento » e « misticismo », entro la suggestione insidiosa di una « pluralità, conflittualità, dialogicità » (C. Sonino) non facilmente definibile, proietta la letteratura sull'indagine, e qui traspone il suo paradosso: « die Bedeutung geht also dem Akt, d.h. der Aktualisierung der Bedeutung voraus. So beschrieben würde der Akt im Moment der Aktualisierung der Bedeutung etwa die Rolle spielen, die in der Zeichentheorie dem Signifikanten zufällt » (J. Drumbl).

Il confronto della letteratura con le forme e i modelli codificati tende ad una scardinante effettualità, che ha già escluso la risorsa della pura autonomia: « è il disegno ironico di quest' 'altra' ragione a dissolvere in sé ogni rappresentazione compatta e ogni saldo ordinamento logico-discorsivo sia nel senso della "sintesi" classica che in quello espresso dall'onnipotenza dei fatti e dai feticci della epistemologia operazionista » (F. Masini).

La potenza del linguaggio, nella narrazione come nell'esperimento saggistico, si affida ad una sovversione teorica che « sottopone le parole a svariati procedimenti linguistici di decontestualizzazione: ironiche rotture e variazioni in contesto, stranianti dislocazioni e spostamenti semantici, oppure audaci trasposizioni metaforiche delle parole fuori dal loro contesto semantico proprio, e reale, in un contesto semantico improprio, e impossibile » (C. Monti).

L'equilibrio prodigioso che Musil ritaglia in una specie di ossessione dell'interferenza utilizza l'inversione e lo spostamento: « il poetico cede al saggio la capacità e la possibilità di guardare i singoli eventi e le singole cose che sfuggono alla legge del sistema, nella loro incomparabilità e irripetibilità; il saggistico fornisce alla poesia la facoltà di non appiattirsi nella registrazione o descrizione delle cose (secondo l'impulso mimetico che le minaccia sempre) ma nel vederne, studiarne e rappresentarne le leggi, le connessioni, l'aspetto spettrale » (L. Mannarini).

Inversione dialettica, parafrasi logico-formale, ipotesi della legalità possibile autorizzano il confronto con Wittgenstein, e indicano una direzione dei processi conoscitivi che può dirsi ancora, per certi aspetti, inesplorata: « dalla cultura della crisi, che ha messo in questione l'identificazione di ragione e natura, emerge la letteratura come ricerca ed esplorazione di significati che soppiantano il modello tradizionale della ragione, dirigendosi verso zone di confine in cui si incontrano realtà e possibilità, scienza e metafora » (A. Gargani).

Allo stesso modo l'infrazione logica-psicologia, in rapporto al problema estetico, consente di domandarsi « quali esiti l'operazione artistica, tentata da Musil in riferimento a determinate tendenze scientifiche a lui contemporanee, potrebbe avere oggi di fronte a mutate condizioni del sapere scientifico » (A. Venturelli).

I saggi che confrontano « filosofia e ideologia » ricercano dunque la contemporaneità di Musil nella sua dimensione più rischiosa, nel gioco delle corrispondenze improbabili; per questo sono obbligati a riformularne il problema nella sua plausibilità antiletterale, valorizzando l'arte nell'extra-artistico, o meglio smascherando un senso dell'alterità ossificato e storicamente improduttivo. Se può trattarsi di una violazione, è anche vero che legittima una attualità reale, e che è l'unica capace di giustificare l'esperimento letterario di Musil come approssimazione estetica ad un inusitato calcolo condotto sul valore di estraneità del linguaggio. Questa speciale contemporaneità di Musil si definisce dal numero di proiezioni teoriche che la sua opera ancora consente, e insieme dal carattere imprevedibile di ogni circoscritta esattezza. È una paradossale quantificazione dell'eresia.

VALENTINA DE ANGELIS

Ernst Jünger. Un convegno internazionale, a cura di P. Chiarini, Napoli 1987 *.

Pochi scrittori contemporanei sono stati al centro di accese controversie come Ernst Jünger. Gli atti del convegno che si tenne a Roma dal 14 al 16 marzo 1983 ripropongono la riflessione su un autore scomodo e pressoché ignorato dalla cultura « ufficiale ». Da parte degli autori del volume non si tratta certamente di schierarsi per un partito o per l'altro della diatriba jüngeriana; il loro intento è piuttosto quello di cercare nello specifico letterario i motivi del rifiuto come dell'ammirazione. Se infatti, come scrive giustamente Claude David, « non c'è niente che invecchia velocemente come la polemica », non è la contrapposizione ideologica a poter spiegare le ragioni di una recezione che è stata contraddittoria fin dagli esordi letterari di Jünger.

Tuttavia non c'è dubbio che nel giudizio della critica affiorino ancora oggi irrisolte perplessità. Nell'introduzione al volume Paolo Chiarini sottolinea il rapporto di interdipendenza esistente fra « l'elusività » del pensiero di Jünger posteriore a *Der Arbeiter* e la « componente manieristica e calligrafica » che impegna la sua scrittura. Anche per Lucio Villari la resa letteraria ha, nel caso di Jünger, la funzione di compensare una latente « debolezza concettuale ». L'intervento analizza il tema della guerra: il fenomeno della moderna barbarie della prima guerra mondiale è vissuto da Jünger come ribellione a ogni interpretazione intellettuale; ma in seguito, durante il successivo conflitto mondiale, il suo atteggiamento nei confronti della guerra sarà del tutto diverso: la realtà della storia verrà praticamente cancellata proprio dal prevalere di quelle categorie intellettuali alla cui distruzione lo scrittore aveva inneggiato. Jünger, scrive Villari, trova « scampo nel linguaggio e nella parola ».

L'attenzione della critica a tematiche di natura ideologica è giustificata dallo stesso carattere dell'opera di Jünger che non si è limitato a esercitarsi sulle forme canoniche della letteratura ma ha privilegiato spesso il genere del saggio o quello dei diari, a metà strada fra la registrazione immediata dell'esperienza e la sua rielaborazione sul piano concettuale. Non tutti gli autori del volume sono però d'accordo nel valutare la componente ideologica: Wolf Jobst Seidler sostiene ad esempio che la critica letteraria non è una corte dei conti e, quindi, non è la coerenza dei principi di Jünger che deve orientare le argomentazioni degli interpreti. Tuttavia questo punto di vista, sebbene all'apparenza persuasivo, non è privo di problemi. In Jünger l'ideologia non può essere infatti disgiunta dal lavoro sulla scrittura, anche se il piano di discussione non può essere a sua volta ridotto a quello delle idee. Considerazioni di natura generale di questo tipo acquistano un senso e un colorito diverso nei diversi interventi. Per Maria Teresa Mandalari il legame con l'ideologia è un legame intrinseco all'opera di Jünger poiché questi appartiene a quegli autori che « servono in bell'ordine i loro tempi ». E, a riprova della sua tesi la studiosa afferma che anche l'odierna « rinascita jüngeriana » ha impressi chiari i segni del tempo attuale, « un'epoca epigonale che anela all'autoannientamento ».

In Jünger il tema della catastrofe è indiscutibilmente presente e ad esso è legata l'esaltazione di esperienze-limite attraverso cui è

* Gli interventi di C. DAVID, E. JÜNGER / *Das abenteuerliche Herz;* W. KAEMPFER, *Literatur als Alibi. Zum Perspektivismus in den Schriften E. Jüngers;* H. LETHEN, *E. Jünger, B. Brecht und der Habitus des Einverständnisses mit der Modernisierung;* M. CACCIARI, *Dialogo sul limine. Jünger e Heidegger* sono apparsi anche in « Studi Germanici », n.s., a. 21-22 (1983-4).

dato il totale ribaltamento avvenuto nel mondo dei valori. Ma unita a questa euforica apoteosi è anche l'inclinazione verso un nuovo ordine. È una duplicità che attraversa per intero l'opera di Jünger informando la commistione di tendenze contrastanti: lo scrittore finisce col fondere « anarchismo e spirito gerarchico » (Chiarini), « regressione arcaica e ultracivilizzata arte della catastrofe » (Masini), costruzione e distruzione, « stato planetario e natura selvaggia » (Kamper). Jünger, afferma Cases, sostiene « l'organico e l'elementare » ed è insieme un « adepto entusiasta della tecnica ». Non si assiste a un'esclusione di principio di uno dei due concetti ma a una loro ambigua coesistenza: essi sono espressione di uno stesso accadere. L'oscillazione del pensiero di Jünger fra opposte tendenze costituisce il punto più problematico della sua opera. « In ultima analisi » — scrive Wolfgang Kaempfer — « si tratta di un modo di pensare, di poetare e di argomentare che non vuole lasciarsi fissare ».

Nella figura dell'operaio elaborata negli anni trenta Jünger aveva espresso la sua riflessione sul significato della modernizzazione e sul ruolo della tecnica. E già nella teoria della *Gestalt* dell'*Arbeiter* aveva trovato espressione la concezione di una « soggettività mitico ordinatrice », come scrive Maurizio Ghelardi impegnato a cercarne le affinità con il pensiero schmittiano. Il rapporto fra tecnica e nichilismo è analizzato da Massimo Cacciari alla luce della interpretazione di Martin Heidegger relativa allo scritto *Über « die Linie »* redatto in risposta all'omonimo saggio jüngeriano. Heidegger riconosce il particolare nichilismo attivo di Jünger, di derivazione nietzscheana, così come esso aveva trovato forma nella figura dell'operaio che trae origine dai rivolgimenti provocati dalla « mobilitazione totale » e dall'incontrastato predominio della tecnica ma nello stesso tempo afferma la possibilità di una pianificazione. Quello di Jünger è un nichilismo in cui « regna ordine ». La distanza da Heidegger investe il problema della *Seinsfrage* (questo è il titolo scelto in seguito dal filosofo per il suo saggio) e, con essa, quello del superamento del nichilismo. Nelle posizioni di Jünger, successive all'*Operaio*, questo superamento non è postulato come tale, tuttavia si allude ad esso attraverso un linguaggio « connotato metafisicamente ». La via tracciata da Heidegger si differenzia in ciò da quella di Jünger: per il filosofo il nichilismo può e deve essere approfondito entro (e non « über ») la « zona della linea », dato che l'essenza stessa della *Gestalt* dell'operaio è nichilistica e, quindi, il punto di partenza non può essere semplicemente superato. Non è dato « abbreviare il percorso »: « la domanda di "salvezza" non ammette scorciatoie o ponticelli sull'abisso » conclude Cacciari rimarcando la lontananza del pensiero heideggeriano dagli assunti metafisici di Jünger.

Jünger sposta in pratica il problema della tecnica nell'ambito del mito, e il mito, come afferma Masini, è quello dell'avventura, di

una « fascinatio occulta », di una continua trasposizione su un piano irreale e magico. A ciò è connaturata un'ulteriore ambivalenza che investe il rapporto con la scrittura, incline alla registrazione precisa dei fenomeni e delle esperienze. Magris definisce quella di Jünger una precisione da entomologo, il suo stile « non va oltre una tersa eleganza e un'"astratta sensibilità" ». Jünger stesso ha parlato di una sua attitudine stereoscopica, sottolineando la sua inclinazione a vestire nella sfera della letteratura l'abito del naturalista. Non va tuttavia dimenticato che la scrittura sinestetica di Jünger si basa soprattutto sul predominio della vista, sulla centralità dell'occhio. Ma anche l'organo del vedere ha una doppia valenza. Ancora una volta esso è fisico e metafisico, scrive David; il « miracolo » di Jünger consiste di nuovo nella coincidenza degli opposti: « in una lingua precisa e cristallina è contenuta un'immagine magica ». La tecnica si sposa infine con un costante tentativo di fuga come quello postulato in margine ai tre romanzi, *Auf den Marmorklippen, Heliopolis* e *Eumeswil*. Ma in quest'ultimo, apparso nel 1977, la fuga ha perso ogni orizzonte, sostiene Julien Hervier, ha eliminato qualsiasi allusione al futuro, qualsiasi direzione. Quello che resta è il paesaggio della « definitiva assenza ».

GABRIELLA CATALANO

Caleidoscopio benjaminiano, a cura di E. Rutigliano e G. Schiavoni, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1987.

La compattezza camaleontica del discorso di Benjamin si è più volte rivelata disarticolante. Proprio mentre autorizza, per ogni intervento critico, l'illusione del disvelamento, vive dell'inesauribile contraddittorietà che genera in ogni formula interpretativa: una radicale sperimentazione antimetafisica, capace di alimentare e di nascondere impulsi teologici, riflessioni trascendentali, materialismi, ma ancora più profondamente illusionista nella persuasione che ritualmente induce alla ricerca di un segreto del linguaggio e del senso.

La « completezza » critica del *Caleidoscopio* accoglie e realizza questa indimostrata corrispondenza, che enuclea nella forma autentica del problema, sorvegliando continuamente l'inganno, spesso smascherandolo: « ciò che Benjamin diede di grande e di sovversivo alla critica letteraria è proprio questo, l'esempio di un'inversione dei termini per cui il saggio diviene non pretesto, ma spazio privilegiato entro il quale il testo per eccellenza, canonico, classico, appartenente al passato, si fa versione interlineare di un testo sacro che è il testo del saggio » (F. Jesi).

Gli scritti della raccolta si integrano e al tempo stesso si negano, perché indagano il gioco della forma nei suoi diversi pro-

fili di essenzialità (mediazione, sistema, opposizione, frammento), e li proiettano conflittualmente sulla storia. Le sezioni dedicate alla questione ancora aperta di una « recezione scomoda », all'ipoteca di un futuro sempre differibile (« rovine di un'utopia »), non si dissociano dalla trama teoretica di un sistema che Benjamin ha troppo violentemente ipostatizzato per legittimare una trasposizione letterale o la ricostruzione di una interna simmetria. Il rischio si configura come ineffabilità entropica del senso: « non vedo alternativa che addentrarsi nei testi, sia pure col rischio di scomparirvi ». I. Wohlfarht, dinamizzando la sovrapposizione materialismo-teologia, ipotizza una sorta di funzionalità della deviazione: « Mettere semplicemente in gioco la radicalità contro la coerenza, significherebbe soltanto mostrare il rovescio della logica consequenziale. La radicalità deve saper fare i conti con le conseguenze ». La stessa tensione, trasferita da F. Desideri nell'ordine diacronico e nel paradosso evolutivo della storia, giustifica lo straniamento involontario della memoria, che infrange ogni naturalità ed immediatezza dell'evento ed istituisce l'intrusione di una temporalità sdoppiata: « è il tempo storico la potenza di ogni concetto [...] è un'idea, un apriori materiale, che si forma nel presente attraverso la costellazione degli estremi che lo definiscono (inversione passato-presente, rapporto conoscenza-trasformazione) ».

Poiché nell'abisso della simultaneità il senso diviene figurale, l'« utopia del femminile » di C. Buci-Glucksmann identifica il « tempo dell'involontario e della memoria involontaria » con quello « spazio assolutamente immaginativo », « a metà via fra sensibile e intelligibile, che sconvolge le frontiere stabilite »: una antistoricistica visualizzazione dell'inconscio.

Lo stesso simbolismo assoluto si traduce, come angoscia della letteratura, in uno « spazio intermedio che non è più quello del racconto e che non vuol essere neppure quello dell'informazione, ma che ricorda piuttosto i sogni dell'infanzia, e che è attesa, varco al risveglio del collettivo » (G. Schiavoni).

Recuperata, con inversione critica, al problema dialettico, l'immagine diviene, per P. Missac, lo strumento di una « discontinuità del lineare » attraverso cui la presentazione aforismatica agisce come frattura del metodo sistematico; la trasgressione dialettica della monade esclude, per R. Bodei, la neutralità sospetta dello storicismo, « formazione reattiva all'orrore dell'arcaico », e, all'opposto, l'inganno metafisico del logicismo, « visione delle essenze intemporali ».

Contro la tentazione di una storicità integralmente asservita alla sua stessa potenza straniante, ma oltre la ricostruzione di una realtà culturale doppia, soggetta all'indebita esaltazione non meno che al rifiuto distruttivo, sopravvive la risorsa utopica, « la speranza disperata », « uno spostamento angosciato verso l'avanti o l'altrove » (E. Fachinelli).

La riproducibilità può amplificare i messaggi e annullare « secolari qualifiche culturali e intellettuali » (G. Pasqualotto); l'evidenza che « l'atto tecnico del mostrare conta assai più del contenuto stesso » può risvegliare l'impulso ad una nuova riflessione critico-illuministica (H. Nagel).

Il segreto di Benjamin si rigenera e si ripropone come una liberatoria e progressiva involuzione della sintesi, che autorizza la convivenza logica dello spazio intermedio e della collisione degli opposti, il calcolo asistematico del « particolare emarginato e insignificante » (E. Rutigliano) e la metafisica del sistema assoluto.

Nel percorso lineare e costruito della loro indagine, i saggi rivelano che questa inverosimile compatibilità esclude ogni coesistenza generica, supera il sincretismo elevandolo a problema e affida la sua attendibilità ad un gioco di proporzioni complicato ma descrivibile. Il caleidoscopio è l'incanto geometrico del pensiero di Benjamin.

VALENTINA DE ANGELIS

WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien, Sonderzahl, 1986.

WENDELIN SCHMIDT-DENGLER / MARTIN HUBER (a cura di), *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, Wien, Edition S, 1987.

Nel panorama della letteratura tedesca contemporanea non c'è forse autore più discusso di Thomas Bernhard. Lo strascico di polemiche che ormai da 25 anni — dall'apparizione del romanzo *Frost* — continua ad accompagnare la pubblicazione delle sue opere, la lunga catena di scandali provocata dai suoi interventi nella vita politica e culturale austriaca, hanno finito per creare intorno ai suoi testi una spessa cortina di reazioni e emozioni. D'altro canto i tentativi della critica di assegnare a Bernhard un posto preciso nella storia letteraria sembrano naufragare di fronte alla complessità e alle resistenze delle strutture narrative messe in gioco, con il risultato di moltiplicare, in una sorta di 'spirale interpretativa', la lettura dell'opera. Tuttavia, sebbene discorde e a volte persino deviante, l'*intensità* della ricezione di Bernhard appare come un fenomeno non separabile dalla sua opera, come un *prodotto necessario* delle provocazioni letterarie e politiche messe in atto, come un effetto, insomma, delle strategie testuali della sua scrittura.

La ricerca critica su Bernhard si trova così oggi di fronte a un paradosso: da un lato appare necessario riportare l'attenzione e il lavoro di analisi sui *testi* dell'autore, sottraendosi alla *bagarre* scatenata dai piccoli e grandi scandali, con tutto il loro seguito di

banalità e luoghi comuni; dall'altro non si può fare a meno di valutare lo specifico « orizzonte d'attesa » di Bernhard come costitutivo della sua scrittura, e di considerare quindi gli echi e le reazioni alle sue insistenti provocazioni.

All'interno di questa premessa metodologica — qui rapidamente abbozzata — ci pare vada collocato il punto di partenza che accomuna la raccolta di saggi di Wendelin Schmidt-Dengler *Der Übertreibungskünstler* e il volume collettaneo *Statt Bernhard*, curato dallo stesso Schmidt-Dengler e da Martin Huber.

Wendelin Schmidt-Dengler, docente di letteratura tedesca all'Università di Vienna, è tra i più sensibili e acuti osservatori della più recente letteratura austriaca, a cui ha dedicato numerosi studi. Nel volume *Der Übertreibungskünstler* Schmidt-Dengler ha riunito otto saggi su Thomas Bernhard, due dei quali inediti, scritti tra il 1969 e il 1986. Nonostante la diversità delle occasioni e il differente periodo di stesura i contributi raccolti producono nel lettore una forte impressione di organicità: si ha infatti modo di osservare un processo di approfondimento, articolazione e precisazione delle categorie critiche che muovono il lavoro di ricerca, lungo una linea che ci pare segnata da un progressivo avvicinamento e dialogo con le posizioni della *Rezeptionsästhetik*.

Sostanzialmente Schmidt-Dengler tenta di delineare le premesse fondamentali della poetica di Bernhard articolando una descrizione delle strategie testuali e delle forme retoriche ricorrenti nella prosa dell'autore (la produzione teatrale viene considerata solo marginalmente), mettendo a fuoco determinate tematiche (la natura, l'« assenza di dio ») e scendendo in una approfondita analisi di *Gehen* (1971) e dello *Stimmenimitator* (1976).

I lunghi monologhi che caratterizzano la prosa di Bernhard mettono in moto una sorta di « strategia antinarrativa ». Bernhard si presenta come un *Geschichtenzerstörer* e i suoi testi — si potrebbe aggiungere in sintonia — suscitano e poi demoliscono sistematicamente quell'« effetto di realtà » di cui parla Barthes. Bernhard, sottolinea Schmidt-Dengler, fa dell'*artificialità* dei suoi scritti il cardine della sua poetica (« In meinen Büchern ist alles künstlich »). Questo principio si esplica nella radicalità delle riflessioni contenute nei monologhi. Schmidt-Dengler definisce questo stile come *Sprache der Ausschließlichkeit* e, richiamandosi a Carnap, caratterizza le proposizioni di Bernhard come *All- und Existenzsätze*. Questo « processo di assolutizzazione » del discorso porta secondo Schmidt-Dengler in due direzioni: da un lato ad una accentuata « teleologia negativa », ad un'idea della natura umana come processo di corruzione, a una ontologizzazione della stessa *idea* della morte; da un altro a una relativizzazione delle forme dell'esistenza umana, a una critica assoluta e senza compromessi di ogni « gioco sociale ». Felicemente Schmidt-Dengler vede nel discorso tenuto da Bernhard in occasione del conferimento dello

Österreichischer Staatspreis la frase che riassume i due corni del problema: « es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt ». Da qui ha origine quella ricerca del grottesco così specifica per Bernhard, la sua abilità di sfumare i confini fra tragico e comico, fra realtà e finzione.

La ricerca di Wendelin Schmidt-Dengler, sempre brillante e sorretta da un costante riferimento all'orizzonte della letteratura austriaca contemporanea, risulta particolarmente convincente e fruttuosa nell'approfondita analisi di *Gehen* e dello *Stimmenimitator*. L'apparente anomalia degli « aneddoti » dello *Stimmenimitator* rispetto agli altri libri di Bernhard viene ricondotta alle ragioni profonde della poetica dell'autore, al suo bisogno di smascherare la realtà nei suoi aspetti tragici e contraddittori attraverso un processo di *esagerazione*, di deformazione grottesca e radicale delle sue tendenze: « er ist der Übertreibungskünstler, denn nur in der Übertreibung wird sichtbar, wie notwendig es ist, die Welt zu entstellen, um sie kenntlich zu machen ». Ed è certo sorprendente notare come una conferma, quasi letterale, delle tesi di Schmidt-Dengler provenga dallo stesso Bernhard, che, nel suo ultimo romanzo *Auslöschung* (uscito *dopo* il saggio in questione), scrive: « [...] ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt [...]. Um etwas begreiflich zu machen müssen wir übertreiben [...], nur die Übertreibung macht anschaulich ».

Si è detto come Schmidt-Dengler si confronti con il fenomeno della ricezione di Bernhard, lungo una linea che ci pare vicina alle posizioni della « Scuola di Costanza ».

Particolarmente interessante in questo senso è il saggio dedicato agli interventi di natura politica di Bernhard (interviste, articoli, ecc.) e alle reazioni da essi suscitati. Qui ci sembra di vedere un ideale anello di congiunzione con il discorso sulla *misantropia* che caratterizza il volume collettaneo *Statt Bernhard*.

Questo volume ha innanzitutto il pregio di offrire una accurata documentazione dei « casi » suscitati dall'apparizione di *Ursache* (Eva Schindlecker) e di *Holzfällen* (Martin Huber). Il variegato campionario di reazioni a queste due opere e le vicende giudiziarie ad esse legate danno la possibilità di una messa a punto metodologica di alcune capitali questioni di critica letteraria, che la produzione di Bernhard sembra particolarmente provocare.

In che misura è possibile riconoscere luoghi e persone realmente esistenti nell'opera di un autore che disinvoltamente si serve dei loro nomi? Fino a che punto è lecito separare l'autobiografia dalla finzione letteraria? Che cosa comporta il processo di simbolizzazione e di assolutizzazione poetica di una città, di un personaggio della politica o della cultura, o di una semplice esperienza?

L'indiscutibile centralità dell'Austria nell'opera di Bernhard, la sua fedeltà nell'aderire alla geografia austriaca e alla topografia delle sue città — e tuttavia l'altrettanto indiscutibile interscambiabilità dei luoghi, la loro riduzione a metafora — offre sufficiente materiale d'analisi.

Anche la minuziosa descrizione del complesso tematico inerente all'Austria — del cosiddetto « morbus austriacus » — nell'opera di Thomas Bernhard fatta da Heinz Häller si presenta particolarmente documentata e costituisce un indispensabile studio preliminare ad ogni ulteriore indagine in questa direzione.

Il « luogo » da cui Bernhard esercita la sua critica della società austriaca è quello prescelto dal misantropo. Questa « figura » della letteratura e della cultura occidentale rimanda ad un'illustre tradizione, da Shakespeare a Molière, dalla Commedia dell'Arte a Raimund e Nestroy. Il carattere « epigonale » di questa figura in Bernhard, la particolarità dei suoi luoghi, la grammatica delle sue azioni sono al centro del riuscito saggio di Juliane Vogel, particolarmente ricco di riferimenti e suggestioni, che tenta un excursus in questa tematica estetico-filosofica ancora poco studiata.

Su questa linea si dispone anche l'interessante indagine di Hans Höller, che individua nella figura dell'imperatore nel dramma di Grillparzer *Ein Bruderzwist in Habsburg* un topos su cui si lasciano modellare anche i personaggi di Bernhard.

Complessivamente *Statt Bernhard* dimostra come il discorso su questo autore, inseparabile da quello sulla sua ricezione, si allarghi necessariamente ai rapporti tra cultura e società e cultura e politica nell'Austria contemporanea. La misantropia di Thomas Bernhard, comunque la si voglia considerare sul piano estetico, costituisce uno schiaffo alle regole del « gioco sociale ». Si tratti, come sostiene Franz Schuh nel suo scritto polemico, ugualmente inserito nel volume, di un surrogato alla mancanza di una vera e propria dimensione pubblica e sociale della letteratura in Austria, di un fenomeno tutto interno al cosiddetto « morbus austriacus », o della fatale riprova di come la letteratura sposti su un piano ontologico i conflitti e le dinamiche sociali — in ogni caso l'opera di Bernhard si presenta come un dato non marginale nella vita della seconda Repubblica Austriaca.

LUIGI REITANI

ROMAN JAKOBSON, *Autoritratto di un linguista. Retrospettive*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, Il Mulino, Bologna 1987.

I due più famosi autoritratti che Roman Jakobson ha dato di sé si può dire siano racchiusi in due brevissime definizioni: la parafrasi di una citazione da Terenzio, « Linguista sum: linguistici nihil a me alienum puto », e la risposta-presentazione ad un intervistatore cecoslovacco, « Roman Jakobson-Russkij Filolog ».

Roman Jakobson linguista e filologo tra i più grandi del 20° secolo, che « parlava russo in dieci lingue diverse », non ha mai limitato il suo interesse ad un solo aspetto della lingua, ma ha percorso e analizzato da specialista i più diversi campi linguistici, dalla fonologia all'epos, dai disturbi afasici alla poetica, alla mitologia, al folklore, alla metrica.

Il volume uscito dal Mulino, *Autoritratto di un linguista. Retrospettive*, nasce dal montaggio e dalla traduzione per il pubblico italiano delle *Retrospects*, una sorta di commento e insieme di bilancio di un'intensa attività di vita e di scrittura, poste da Jakobson a partire dal 1962 a chiusura di ciascun tomo dei suoi *Selected Writings* (7 voll., 1962-1985, editi da Mouton).

Il filo rosso che congiunge le estesissime e sconfinate esplorazioni di Jakobson è la lingua, lingua che costituisce per lui il fulcro delle scienze umane, dal momento che tutte le connessioni culturali e interumane sono regolate da sistemi di comunicazione. La linguistica intesa da Jakobson come studio della comunicazione dei messaggi verbali, e in questa accezione distinta dalla semiotica che si occupa di messaggi verbali e non verbali, è dunque anche essa al centro di ogni studio umanistico. L'ultima delle retrospettive raccolte in questo volume, « La dialettica del linguaggio », scritta nel giugno 1982 per il conferimento del premio Hegel della città di Stoccarda riconosce all'interno del comune panorama delle *Geisteswissenschaften* i legami della dialettica hegeliana con le scienze moderne e in particolare con la linguistica. « Il nostro debito nei confronti delle intuizioni del Maestro — scrive Jakobson — è ben lungi dall'essere estinto. In particolare, il tempo e lo spazio costituiscono fattori reciprocamente inseparabili, interni al linguaggio; quest'ultimo e la sua interpretazione non possono prescindere da tali fattori » (pp. 268-69).

Assumendo il principio dell'invarianza nella variazione Jakobson rifiuta ogni rigida antinomia tra *langue* e *parole*, sincronia e diacronia sostenendo che nessun parlante si limita ad un unico codice, ma che quest'ultimo viene continuamente modificato e adattato agli interlocutori, alle situazioni, agli stessi diversi stili verbali di chi lo usa.

All'insegna poi dell'indissolubile legame tra suono e significato la ricerca di Jakobson mira fondamentalmente ad una unificazione di teoria linguistica e poetica. La « funzione poetica », dominante nel linguaggio poetico, è presente per Jakobson in tutti i tipi di discorso. La sua esplorazione dell'universo poetico, che parte dalle « figure della grammatica », lo porta ad incontrare tra i primi, come sappiamo da alcuni appunti autobiografici, un poeta come Novalis, nel quale il giovane Jakobson ammira la compresenza del grande poeta e del profondo conoscitore della lingua.

La domanda che si pone l'autore delle *Hymnen an die Nacht* — « Wie findet man in Teilen das Ganze, und im Ganzen die Teile? » — rimarrà per Jakobson un compito scottante della linguistica intesa insieme con Novalis come dinamica del regno dello spirito.

« Poesia della grammatica e grammatica della poesia » è il titolo della retrospettiva posta a calce delle sue analisi poetiche che spaziano da Dante a Shakespeare, da Du Bellay a Baudelaire, da Hölderlin a Paul Klee poeta fino a Brecht attraversando varie scuole e tradizioni letterarie. Le strutture fonologiche e grammaticali non possono essere considerate secondo Jakobson solo la veste esterna di un contenuto che rappresenterebbe il vero messaggio poetico. Le tre componenti, semantica, fonologica e grammaticale, costituiscono, in un rapporto di dipendenza reciproca, l'opera d'arte come edificio plurifunzionale. Citando Baudelaire, per il quale l'arida grammatica può diventare « una magia evocativa » e Hölderlin, che sottolinea l'importanza di una virgola (« Sehen Sie, gnädiger Herr, ein Komma! ») Jakobson richiama l'attenzione sulle strutture grammaticali come sorgente dei tropi e delle figure del linguaggio poetico. Così la « magica grazia » dei versi dell'ultimo Hölderlin nasce per Jakobson da una concezione artistica per la quale il linguaggio poetico non è tanto « Gespräch », secondo l'interpretazione che della poesia di Hölderlin aveva dato Heidegger, ma « Sprache » con il suo repertorio di parole e con la tensione del suo disporsi in segni linguistici. E dalla poesia, a sua volta, dove la forza evocativa della lingua raggiunge la forma più completa ed efficace, l'analisi linguistica può ricavare centrali principi metodologici. L'enucleazione delle componenti del testo poetico basato, come si è detto, sulla funzione poetica e sull'uso introvertito dei segni verbali e l'individuazione delle varie modalità di strutturazione dei versi retti da precise leggi opposizionali offrono modelli d'analisi e d'interpretazione applicabili a tutti i livelli del linguaggio. Ed è sempre la poesia, come dice Jakobson nella prima *Retrospect* a commento degli *Studi Fonologici*, il « banco di prova dei primi concetti fonemici » (p. 34).

Il costante riferimento alla poesia costituisce inoltre per Jakobson una garanzia contro l'appiattimento e la banalità che sono in agguato in tutti gli altri giochi linguistici (rime infantili, testi pubblicitari, formule magiche, ecc.) cui pure ha dedicato interessanti e innovative analisi. Contro ogni tendenza riduttivistica in campo linguistico Jakobson affermerà con forza che la funzione primaria del segno è quella di significare e non di comparire in determinate costellazioni. « La poesia — egli scrive — pone in risalto gli elementi strutturali in tutti i livelli linguistici, dalla rete dei tratti distintivi alla disposizione del testo nel suo complesso. [...] Secondo le parole di Baudelaire, si tratta di una totalità complessa e indivisibile nella quale tutto diviene *significativ, réciproque, converse, correspondant* e il continuo gioco di suono e

significato istituisce un'analogia tra i due versanti, un rapporto sia paronomastico ed anagrammatico, che figurativo (talvolta onomatopeico) » (pp. 85-86). O ancora, secondo le parole di Hölderlin che Jakobson sceglie ad epigrafe della sua analisi di una delle ultime poesie del poeta, « Alles greift in einander ».

LUCIA PERRONE CAPANO

RIASSUNTI

SIMONETTA SANNA, *Attorno ad alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione del teatro di Lessing.*

Lo studio si interroga su alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione di *Philotas, Miss Sara Sampson, Minna von Barnhelm* ed *Emilia Galotti* di G.E. Lessing. Ne individua le cause, da una parte, nel messaggio cifrato e nella poetica della riflessione dell'autore, dall'altra nell'inesplorata *Zeit- und Tiefendimension* dei suoi drammi, del loro statuto dei personaggi e della loro impostazione del conflitto complessi quanto differenziati. Le tesi vengono elaborate attraverso un dialogo serrato con i risultati più recenti e stimolanti della *Lessingforschung.*

SIMONETTA SANNA, *Über einige ungelöste Probleme der Auslegung von Lessings Theater.*

Die Studie beschäftigt sich mit einigen ungelösten Problemen in der Interpretation von Lessings *Philotas, Miss Sara Sampson, Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti.* Diese werden zum einen auf die chiffrierte Botschaft der Werke und ihrer Reflexionspoetik zurückgeführt, zum anderen mit der noch unergründeten Zeit- wie Tiefendimension, der differenzierten Aufschlüsselung des Figurenensembles und der Konfliktanlage von Lessings Dramen in Zusammenhang gebracht. Die vorgeschlagene Interpretation wird im Dialog mit der neuesten Lessingforschung herausgearbeitet.

ANDREAS STREIBL, *Architettura, simbolo e utopia. Sulla funzione del Pantheon in « Ardinghello und die glückseligen Inseln » di W. Heinse.*

Nel lavoro l'autore accenna alla fusione di antica filosofia (della natura) e delle forme di vita rinascimentali con le posizioni estetiche del tardo XVIII secolo presente nell'*Ardinghello* di Heinse. Particolare attenzione deve essere rivolta alla funzione del Pantheon di Roma e alla sua sacrale cifra architettonica, di cui Heinse si serve per esprimere simbolicamente il sincretismo di cui abbiamo parlato.

ANDREAS STREIBL, *Architektur, Symbol und Utopie. Zur Funktion des Pantheon in W. Heinses* « Ardinghello und die glückseligen Inseln ».

Im vorliegenden Beitrag soll auf die Verschmelzung von antiker (Natur-) Philosophie und den Lebensformen der Renaissance mit den ästhetischen Positionen des späten 18. Jahrhunderts in Heinses *Ardinghello* hingewiesen werden. Besonderes Augenmerk kommt dabei der Funktion des römischen Pantheon und seiner sakralen Architektonik zu, deren sich Heinse bedient, um den angesprochenen Synkretismus symbolisch zum Ausdruck zu bringen.

STEFAN NIENHAUS, *Le « ore sacre » di Godwi*: « Sprich aus der Ferne » *nel contesto narrativo del romanzo* « Godwi » *di Brentano.*

Sulla base di un'analisi puntuale di *Sprich aus der Ferne...*, centrata soprattutto sulla struttura testuale fonologica, viene ricercata la contestualità della poesia, quale implicazione necessaria per la sua interpretazione. Viene così mostrato in che modo poi il contesto narrativo descriva la ricezione fittiva al fine di influenzare la reale lettura del lettore. *Sprich aus der Ferne...* diventa così un esempio immanente del potere magico e consolante della poesia in generale.

STEFAN NIENHAUS, *Godwis « heilige Stunden »: Brentanos Gedicht* « Sprich aus der Ferne » *im Kontext des* « Godwi » *Romans.*

Auf der Basis einer genauen, vor allem auch die phonologische Textebene berücksichtigenden Analyse des Gedichts *Sprich aus der Ferne* wird dessen Kontexteinbettung als für das Textverständnis notwendige Bedingung untersucht. Dabei wird gezeigt, auf welche Weise der Prosakontext die fiktionale Rezeption darstellt mit dem Ziel, die Gedichtlekture des realen Lesers zu beeinflussen: *Sprich aus der Ferne* wird so zum immanenten « Beweis » für die beschwörende und tröstende Macht der Poesie.

LUCIA PERRONE CAPANO, *La dimensione dello spettacolo nella* « Mummenschanz » *del* « Faust II ».

Nella *Mummenschanz*, la festa in maschera che si snoda nel I atto del *Faust II*, la dimensione spettacolare e le soluzioni raffigurative scelte dal poeta pongono il lettore di fronte ad un gioco

estetico che lascia intravedere configurazioni di senso piuttosto enigmatiche create dal carattere allusivo e sperimentale dello spettacolo messo in scena. La domanda principale sottostante l'analisi della scena è la seguente: l'immagine rappresentata è reale o illusoria, è un riflesso o un duplicato? Se infatti nella *Mummenschanz* sembra prevalere la dimensione della magia-spettacolo, pure la situazione rappresentata, controllabile e riconducibile all'ordine se affidata ad un abile regista (il poeta-Zauberer), continua sempre a porre il problema della consistenza e dell'autosufficienza dell'immagine stessa.

LUCIA PERRONE CAPANO, *Die Dimension des Schauspielens im* « Mummenschanz » *in* « Faust II ».

Im *Mummenschanz*, dem Maskenfest, das sich im I. Akt vom *Faust II* vollzieht, stellen die Dimension des Schauspielens und die Figurenkonstellationen den Leser vor ein ästhetisches Spiel, das eher rätselhafte Sinnkonstruktionen erahnen läßt, die vom anspielenden und experimentellen Charakter des Schauspiels selbst hervorgerufen werden. Die unterliegende Frage ist folgende: Ist das Bild real oder trügerisch, ist es Reflex oder Nachbildung? Im Mummenschanz scheint zwar die Dimension des Schauspielens als Verzauberung zu herrschen, doch stellt die dargestellte Situation, die einerseits - unter kluger Regie des Dichter-Zauberers geführt - unter Kontrolle gebracht werden kann, andererseits immer noch die Frage nach der Konsistenz und Eigenständigkeit des Bildes selbst.

GIUSI SPRIANO, *Il* « Nachsommer » *e la sua biblioteca.*

Non i contemporanei, né una vera e propria *Weltliteratur* popolano, nel *Nachsommer*, la biblioteca del barone von Risach. Sì invece i classici, tanto quelli dell'antichità — primo fra tutti Omero — quanto quelli tedeschi, e soprattutto Goethe. La cultura del romanzo resta dunque una cultura unitaria, aristocratica ed umanistica, a carattere sovranazionale, alla cui base stanno i concetti di virtù, familia, *Geselligkeit*. In questo quadro è possibile far rientrare anche la menzione, apparentemente contraddittoria, di Shakespeare.

GIUSI SPRIANO, *Der* « Nachsommer » *und seine Bibliothek.*

Keine Zeitgenossen und auch keine richtige Weltliteratur tauchen im *Nachsommer* in der Bibliothek des Freiherrn von Risach

auf, doch aber die Klassiker, sowohl die der Antike — als erster Homer — als auch die Deutschen, und insbesondere Goethe. Die Kultur des Romans bleibt also eine einheitliche (nationenübergreifende), aristokratische und humanistische Kultur, die auf den Begriffen areté, familia, Geselligkeit ruht. In diesen Rahmen fügt sich auch die scheinbar widersprüchliche Erwähnung Shakespeares.

GIUSEPPE FARESE, « Commedia delle parole » *di Arthur Schnitzler. Una trilogia della solitudine.*

L'autore partendo da un'osservazione di G. Brandes sul ciclo *Commedia delle parole* analizza il significato critico-sociale dell'istituzione del matrimonio borghese all'epoca di A. Schnitzler e la sua tematizzazione nei tre atti unici. L'articolo si divide in due parti: la precisa ricostruzione della genesi del lavoro attraverso le annotazioni di Schnitzler nei *Diari* e l'interpretazione del ciclo. *Commedia delle parole* è un estenuante gioco fra realtà e finzione in cui gli uomini perdono di vista i sentimenti che renderebbero possibili il contatto e la comprensione reciproca, approdando così a una condizione di desolata e irreversibile solitudine.

GIUSEPPE FARESE, « Komödie der Worte » *von Arthur Schnitzler. Eine Trilogie der Einsamkeit.*

Der Verfasser geht von einer Bemerkung G. Brandes über den Zyklus *Komödie der Worte* aus und analysiert die kritisch-soziale Bedeutung der bürgerlichen Ehe zur Zeit A. Schnitzlers und die Durchführung des Themas in Form von drei Einaktern. Der Artikel besteht aus zwei Teilen: eine genaue Entstehungsgeschichte des Werkes anhand von Schnitzlers Notizen in den *Tagebüchern* und die Interpretation des Zyklus. *Komödie der Worte* ist ein aufreibendes Spiel zwischen Wirklichkeit und Heuchlei, ein Spiel, das die Menschen unfähig macht, die Gefühle einzuschätzen, die den Kontakt und das gegenseitige Verständnis ermöglichen, und das sie schließlich in Einsamkeit und Isolation treibt.

BIANCA CETTI MARINONI, *« L'amore non è mai amore » - Sul rapporto fra tematica amorosa e struttura drammatica nel teatro di Musil.*

Nel suo teatro Musil fa oggetto della propria critica dell'ideologia la concezione dell'amore come possesso, mostrando l'ambivalenza dell'atteggiamento che essa produce.

I due drammi musiliani sono pertanto incentrati non su un conflitto *tra* « potenze universali » (Hegel) ma su un conflitto *intorno* alla « passione individuale » dell'amore.

In tal modo è evidenziata come costruzione ideologica (metafisica) anche la concezione tradizionale, unitaria, dell'io. Le metafore erotiche dell'androginia e dell'omosessualità simboleggiano rispettivamente la possibilità utopica « positiva » e « negativa » di un'evasione dal « carcere » dell'io.

BIANCA CETTI MARINONI, *« Liebe ist gar nie Liebe » - Zum Verhältnis von Liebesthematik und dramatischer Struktur in Musils Theater.*

In seinem Theater macht Musil die Auffassung der Liebe als Besitz durch Aufzeigung der ambivalenten Verhaltensweisen, die sie auslöst, zum Objekt seiner ideologiekritischen Reflexion.

Den Kern beider Stücke bildet somit nicht ein Konflikt *zwischen* « persönlichen Leidenschaften » (Hegel), sondern ein Konflikt *über* die « persönliche Leidenschaft » Liebe. Was daraus entsteht, ist ein essayistischer Dramentypus: die Personen fungieren als « Essays über die Liebe ».

Dadurch wird auch die traditionelle, einheitliche Auffassung des Ich als eine ideologische (metaphysische) Konstruktion entlarvt. Die erotischen Metaphern der Androgynie und der Homosexualität versinnbildlichen in den zwei Stücken jeweils die « positive » und die « negative » utopische Möglichkeit eines Entrinnens aus dem « Gefängnis » des Ich.

LUCIANO ZAGARI, *I modi dell'« Unheimlich ». Le scelte anti-Hoffmann della cultura di Weimar.*

A una ricognizione introduttiva sul ruolo di Hoffmann nella cultura tedesca e austriaca del primo dopoguerra segue un'analisi di *Das Fräulein von Scuderi*. L'*Unheimlich* vi appare evocato come dimensione in ultima analisi dominabile se posta nell'ottica non del portatore dell'*Unheimlich* (rappresentato dall'esterno nella sua incapacità di tenere distinti creazione del Bello e opera bella), ma di un'esponente umanamente illuminata dello stesso mondo della normalità. Per differenze viene illustrata l'ottica espressionista che porta il librettista di Hindemith a concentrare la luce drammatica su Cardillac, portatore di un antisociale valore di Bellezza e destinato perciò all'espulsione dal tessuto sociale e dalla vita. La sua morte acquisisce però paradossalmente *a posteriori* il valore sacrificale di un rito espiatorio che redime la collettività dalla sua cecità di fronte ai valori assoluti del Bello. Infine viene analizzata

la funzione, ben lontana dalle interpretazioni romantiche, che l'*Unheimlich* ha svolto nel gusto dell'espressionismo e della *Neue Sachlichkeit*.

LUCIANO ZAGARI, *Die Arten des « Unheimlichen ». Die anti-Hoffmann Entscheidungen der Weimarer Kultur.*

Nach einem einführenden Überblick über die Rolle von Hoffmann in der deutschen und österreichischen Kultur nach dem Ersten Weltkrieg erfolgt eine Analyse von *Das Fräulein von Scuderi*. Das « Unheimliche » wird dort als Dimension heraufbeschwört und letztendlich beherrschbar, wenn es nicht in der Optik des Trägers des « Unheimlichen » gesehen wird (was sich nach außen hin in seiner Unfähigkeit zeigt, zwischen der Schöpfung des « Schönen » und einem « schönen Werk » zu unterscheiden), sondern als Mensch aufgeklärten Vertreter der Welt der Normalität selbst. Durch Differenzierung wird die expressionistische Optik erläutert, die den Librettisten von Paul Hindemith dazu führt, die dramatische Pointierung auf Cardillac zu konzentrieren, den Träger eines antisozialen Schönheitsideals, der deshalb zum Ausgestoßensein aus dem sozialen Gewebe und aus dem Leben bestimmt ist. Sein Tod erhält aber paradoxerweise *a posteriori* eine Opferbedeutung in einem Sühneritus, der die Gemeinschaft von ihrer Blindheit gegenüber den absoluten Werten des Schönen befreit. Schließlich wird jene Rolle analysiert, die — weit entfernt von den romantischen Interprätationen — das « Unheimliche » im Kunstgeschmack des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit gespielt hat.

LAURA BAZZICALUPO, *H. Broch: psicologia delle masse e mito nella società totalitaria.*

H. Broch si pone di fronte al problema dell'emergere della dimensione di massa come altra faccia dello scolorirsi della individualità umanistica con la sua nozione centrale di responsabilità. Egli decostruisce l'apparente omogeneità della massa, evidenziando lo stato crepuscolare, di minore lucidità morale e mentale e il sonnambulismo dell'uomo nel periodo di crisi tra il non più e il non ancora. In questo colpevole automatismo Broch sa cogliere una forma di caparbia volontà di resistere, una nostalgia muta di una vita migliore. Descritta la fenomenologia della vita crepuscolare, Broch mostra la rischiosa presa del mito su questa attutita sensibilità e propone, con la figura di Virgilio, l'assunzione etica di responsabilità verso le masse e la loro segreta, muta nostalgia.

LAURA BAZZICALUPO, *H. Broch: Massenpsychologie und Mythos in der totalitären Gesellschaft.*

H. Broch sieht das Auftauchen der Dimension der Masse als anderes Gesicht des Verbleichens der humanistischen Individualität und ihres zentralen Begriffs von Verantwortlichkeit. Er baut die scheinbare Homogenität der Masse ab und hebt dabei den Dämmerungszustand der abnehmenden moralischen Klarheit und des Schlafwandels des Menschen in der Krisenzeit zwischen « nicht mehr und noch nicht hervor ». In diesem schuldigen Automatismus entdeckt Broch eine Form von störrischen Widerstandswillen, eine stumme Sehnsucht nach einem besseren Leben. Nachdem er die Phänomenologie des Dämmerungslebens beschrieben hat, zeigt Broch den für diese herabgeminderte Sensibilität gefährlichen Reiz des Mythos und schlägt — mit der Figur von Vergil — die ethische Annahme von Verantwortlichkeit gegenüber den Massen und ihrer geheimen, stillen Sehnsucht vor.

GIUSEPPE DOLEI, « L'estetica della resistenza » *di Peter Weiss.*

L'indagine parte dal presupposto che i pareri contrastanti con cui l'opera principale di Peter Weiss è stata accolta dalla critica non sono dovuti solo ad una polemica di carattere ideologico, ma traggono la loro origine dalla natura stessa, originale e composita, del romanzo. Tale complessità ed originalità sono insite nel principio del « pensiero discorsivo » (A. Andersch) al quale Weiss sottopone costantemente l'oggetto della sua narrazione o della sua riflessione. Nella prima parte del saggio si cerca di seguire l'itinerario del pensiero discorsivo nel campo della problematica politica, dove la scelta di principio in favore del collettivo, come quella storica in favore del partito comunista, coesistono con la denuncia scrupolosa degli errori del movimento operaio e delle degenerazioni gravissime del partito comunista medesimo. Nella seconda parte l'indagine cerca di mostrare come il principio del pensiero discorsivo, applicato all'estetica, porti ad una concezione dell'arte sempre più aperta, per cui si passa « dal riconoscimento del suo carattere classista fino all'appropriazione dei suoi prodotti più difficili ed esteticamente estraniati » (J. Vogt). La terza parte infine sottolinea l'eredità brechtiana confluita nell'*Estetica della resistenza* e la prospettiva attualizzante della trilogia, grazie alla quale essa approda ai temi cruciali della nostra epoca, di fronte ai quali si delinea una letteratura come sintesi della sfera razionale e di quella irrazionale dell'attività umana.

GIUSEPPE DOLEI, *Über die* « Ästhetik des Widerstandes » *von Peter Weiss.*

Die Untersuchung geht von der Voraussetzung aus, daß die Ursachen der kritischen und widerspruchsvollen Rezeption dieses Hauptwerkes von Peter Weiss nicht so sehr Frucht einer ideologischen Polemik sind, als daß sie sich aus der komplexen Struktur des Romanes selbst ergeben würden. Diese beruht auf dem Prinzip des « diskursiven Gedankens » (A. Andersch), demzufolge W. den Inhalt seiner Erzählung und den darin enthaltenen Reflexionen immer wieder einer völlig undogmatischen Analyse unterzieht. In Bezug auf das Politische will das heißen: die vorgegebenen Themen des « Kollektivs » und der « Partei » bilden gleichzeitig die Ebenen einer strengen Auseinandersetzung mit ihren negativen Folgeerscheinungen, mit den Regiefehlern der Arbeiterbewegung und der Gewalttätigkeit des Stalinismus. Dieses Prinzip geleitet den Romanhelden der *Ästhetik* zu einer sich wandelnden Kunstauffassung, schrittweise « von der Einsicht in den Klassencharakter aller Kunst bis hin zur Aneignung schwierigster, ästhetisch verfremdeter Kunstwerke » (J. Vogt). — Im Hinblick auf die « Aktualisierung » wird im letzten Teil unserer Abhandlung der Einfluß Brechts dargelegt: auf einer durch ihn vorgezeichneten Spur gelangt u.E. Weiss zur Frage nach der Aufgabe der Literatur in der gelebten Gegenwart: sie soll — so scheint es — in ihrem rationellen Rahmen auch den Bereich des Unbewussten als Quellgrund der menschlichen Tätigkeit berücksichtigen.

MARIA FANCELLI, *Per un'idea dell'architettura in Goethe.*

Questo studio — parte di un più ampio lavoro sul tema dei rapporti tra Goethe e le arti figurative — muove dall'ipotesi che il complesso simbolico dell'architettura abbia, nell'orizzonte del giovane Goethe, una sua autonomia e specificità. Da questa prospettiva vengono così messe a confronto due esperienze molto diverse di quel rapporto (il famoso episodio del duomo di Strasburgo e l'esperienza del Palladio nel viaggio italiano) che nonostante le tante e ben note diversità mostrano sorprendenti analogie di fondo.

MARIA FANCELLI, *Zu einem Begriff der Architektur bei Goethe.*

Diese Studie ist Teil einer umfassenderen Arbeit zum Thema des Verhältnisses Goethes zu den bildenden Künsten. Ausgangspunkt ist die These, daß der Symbol-Komplex der Architektur im Verständnis des jungen Goethe seine Autonomie und unverwechselbare Eigenart besitzt. Aus dieser Perspektive werden hier zwei Grunderfahrungen (die bekannte Episode des Straßburger Münster und das Palladio-Erlebnis der italienischen Reise) analysiert und verglichen, die trozt der vielen bekannten Gegensätze ein enges Analogie-Verhältnis aufweisen.

HANS-WOLF JÄGER, *Goethe viaggiò anche in modo tradizionale.*

L'impronta del viaggio di Goethe fu senz'altro quella dei viaggi di cavalieri, di diplomatici, dei viaggi di istruzione e seguì in larga misura le regole e i consigli di una raffinata arte e filosofia del viaggiare tardobarocca e illuminista. Ed è questo che qui si vuol rilevare. Si noterà pure che un tale concetto del viaggio, volto non tanto alla scoperta dello straordinario, quanto invece del tradizionale, nulla toglie al goethiano viaggio in Italia del suo valore storico-culturale e letterario.

HANS-WOLF JÄGER, *Goethe reiste auch traditionell.*

Goethes Reise war durchaus von Konventionen der Kavaliers-, der Diplomaten-, der Bildungstour geprägt und folgte weithin den Vorschriften und Vorschlägen einer ausgefeilten spätbarocken und aufklärerischen Reisekunst und Reisephilosophie. Dies sei hier dargestellt. Und es soll sich zeigen, daß eine derartige Betrachtung, die weniger auf das Extraordinäre als auf das Traditionelle sieht, der Goetheschen Italien-Reise und ihrer Beschreibung nichts von ihrem kulturgeschichtlichen und literarischen Rang nimmt.

HANNELORE SCHLAFFER, *L'antichità come gioco di società. I riflessi del viaggio in Italia del nord.*

Il pubblico, stimolato dai racconti verbali e dagli articoli pubblicati sulle riviste, prese parte sul piano della vita quotidiana alle esperienze fatte da Goethe con l'antichità nel suo viaggio in Italia: si pranzava con vasellame antico, si cucinavano pietanze romane, si inscenavano « quadri viventi », come se gli dei meridionali fossero di casa nelle abitazioni degli uomini nordici. Copiare gli antichi era un tentativo di trasporre l'estraneo nell'atmosfera del moderno ed è la prima fase di uno storicismo che solo nel 19° secolo si volse al medioevo. La familiarizzazione con l'antichità, compiuta principalmente dalle signore, è la ricezione della storia dei salotti e dei *boudoirs*.

HANNELORE SCHLAFFER, *Antike als Gesellschaftsspiel. Die Nachwirkungen der italienischen Reise im Norden.*

Das Publikum, angeregt durch mündliche Erzählung und Zeitschriftenbeiträge, beteiligte sich in seinem alltäglichen Leben an den Erfahrungen, die Goethe auf seiner italienischen Reise mit der Antike gemacht hatte: es speiste auf antikem Geschirr, kochte römische Gerichte und inszenierte « Lebende Bilder », so als ob die südlichen Götter im Haus der nördlichen Menschen verkehrten. Die Kopie der Antike war ein Versuch der Umsetzung des Fremden in die Atmosphäre der Moderne und ist die erste Phase eines Historismus, der sich erst im 19. Jahrhundert dem Mittelalter zuwandte. Die Anheimelung der Antike, vor allem von Frauen vollzogen, ist die Geschichtsrezeption der Salons und Boudoirs.

ANTONIO VITOLO, *Goethe e Napoli: simboli di transito.*

Prendendo le mosse da eventi significativi della vita interiore ed esteriore di J.W. Goethe, l'A. descrive alcuni momenti del viaggio in Italia e in particolare a Napoli. La personalità di Goethe viene illustrata da una prospettiva psicologica sulla base delle teorie di Freud e di Jung. In questo senso il viaggio diventa un transito simbolico che dilata i limiti dell'esperienza contingente e riassume il mondo classico e moderno.

ANTONIO VITOLO, *Goethe und Neapel: Übergangssymbole.*

Ausgehend von sinnvollen Ereignissen des inneren und äußeren Lebens von J.W. von Goethe, beschreibt der Autor einige Momente der Reise nach Italien und besonders Neapel. Goethes Persönlichkeit wird in psychologischer Sicht, nach Freuds und Jungs Ansichten, beleuchtet. In diesem Sinne wird die Reise zu einem symbolischen Übergang, der die Grenzen des Erlebnisses erweitert und die klassische und moderne Welt zusammenfaßt.

MARA R. WADE, « Das Treffen in Telgte »: *sulla prospettiva narrativa in Günther Grass.*

Il presente lavoro si occupa della manipolazione dello spessore storico, o di ciò che viene fatto passare per tale, nel romanzo di Grass sul XVII secolo: *Das Treffen in Telgte*. La tecnica narrativa, usata da Grass con molteplici variazioni anche in *Der Butt* e nel romanzo pubblicato nel frattempo, *Die Rättin*, è già distintamente verificabile in questo lavoro dato alle stampe nel 1979.

L'autore non gioca solo col piano storico fizionale, ma anche con le forme grammaticali del tempo e con i modi del verbo, quando usa sia l'imperfetto che il presente per esprimere la forma narrativa del verbo, oppure il congiuntivo (irrealtà, discorso indiretto) per giungere il più vicino possibile al piano della realtà del lettore e quindi per accentuare la realtà fizionale della narrazione.

MARA R. WADE, « Das Treffen in Telgte »: *Zur Erzählperspektive bei Günther Grass.*

Diese Arbeit befaßt sich mit der Manipulation der angeblich historischen Zeitebene in Grass' Roman über das siebzehnte Jahrhundert *Das Treffen in Telgte*. Die Erzähltechnik, die Grass so wohl hier wie auch in *Der Butt* und in dem inzwischen erschienenen Roman *Die Rättin* mit mehrfachen Variationen verwendet, spürt man genauso deutlich in diesem in Jahr 1979 veröffentlichten Werk. Der Autor spielt nicht nur mit der fiktiven Zeitebene, sondern auch mit der grammatikalischen Zeitform und mit dem Modus des Verbes, indem er sowohl Imperfekt und Präsens als Erzählform des Verbes wie auch Formen des Konjunktivs (Irrealis, indirekte Rede) benutzt, um der Wirklichkeitsebene des Lesers so nahe wie möglich zu kommen und dabei die fiktive Realität seiner Erzählung zu steigern.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

LAURA BAZZICALUPO, Corso Vittorio Emanuele 167, 80121 Napoli
GABRIELLA CATALANO, Corso Vittorio Emanuele 369, 80121 Napoli
BIANCA CETTI MARINONI, Lingua e Lett. Tedesca, Università di Verona
ANNA CHIARLONI, Lingua e Lett. Tedesca, Via S. Ottavio 20, Università di Torino
ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, Corso Lucidi 3, 00044 Frascati
VALENTINA DE ANGELIS, Via I. Bonomi 24, 00139 Roma
GIUSEPPE DOLEI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Catania
MARIA FANCELLI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filsofia, Università di Firenze
GIUSEPPE FARESE, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere, Università di Bari
EMILIA FIANDRA, Via S. Maria 361, 80010 Quarto (Napoli)
PAOLA GAMBAROTA, Via Posillipo 276, 80123 Napoli
HANS-WOLF JÄGER, Universität Bremen, Postfach 330400, D- 2800 Bremen 33
STEFAN NIENHAUS, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Napoli
LUCIA PERRONE CAPANO, Via San Gervasio 80, 70059 Trani (Bari)
LUIGI REITANI, Untere Donaustr. 17-20, A - 1020 Wien
WERNER ROSS, Goethe-Institut, Via Savoia 15, 00198 Roma
SIMONETTA SANNA, Lingua e Lett. Tedesca, Università di Sassari
HANNELORE SCHLAFFER, Seminar für neuere deutsche Literatur, Universität Freiburg
GIUSI SPRIANO, Via Pietro Giuria 50, 10126 Torino
ANDREAS STREIBL, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Magistero, Via Tigor 22, 34100 Trieste
ANTONIO VITOLO, Via Fornaci 175, 00165 Roma
MARA R. WADE, Department of Germanic Languages and Liter., 3072 Foreign Languages Building, University of Illinois, Urbana, Illinois 61801 U.S.A.
LUCIANO ZAGARI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lett. e Filosofia, Università di Pisa

CAMBI

ACME - Milano
ACTA Linguistica - Budapest
ACTA Literaria - Budapest
ANNALI dell'Università di Lecce
ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa
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
DOITSU Bungaku - Tokio
DURHAM University Journal - Durham
ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé
GERMAN Life and Letters - Berkeley (California)
GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
GERMANISCH - Romanische Monatsschrift - Heidelberg
GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
GOETHE-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
LINGUA e Letteratura - Milano
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 « K.-Marx-Universität » - Leipzig
WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « E.-M.-Arndt-Universität » - Greifswald
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
UNIVERSITÀ Basel
» Belfast
» Bern
» Bonn
» Frankfurt a.M.
» Genova
» Hamburg
» Halle
» Helsinki
» Innsbruck
» Kiel
» Mainz
» München
» Ohio
» Stanford
» Tübingen
» Utrecht
» Wien

LIBRI RICEVUTI

JOZEF DARSKI, *Linguistisches Analysenmodell*, Poznan 1987.
CZESLAW KAROLAK, *Die Poetik des Vorurteils, Untersuchungen zum Fremdstereotyp im westdeutschen Roman der fünfziger Jahre*, Poznan 1986.
KJELL-AKE FORGGREN, *Die deutsche Satzgliedlehre 1780-1830*, Acta Universitatis Gothoburgensis 1985.
WLODZIMIERZ BIALIK, *Johannes Mario Simmel*, Poznan 1987.
GABRIELE ENGELHARDT, *Die Zeit in Klaus Manns früher Prosa - Untersuchungen zur Geistes- und Ideengeschichte seines Werks*, Diss. München 1982.
ROBERT CH. DAVIS, *Final Mutiny: Reinhard Goering, His Life and Art*, New York - Bern Frankfurt a.M. 1987.
LORENZ FREIHERR VON STACKELBERG, *Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und der Romantik (1787-1820)*, Diss. München 1982.
S. EHLERS / G.L. KARCHER (Hrsgg.), *Regionale Aspekte des Grundstudiums Germanistik*, München 1987.
J.F. OWENS, « *Bedeutung* » *bei Hans Lipp*, Diss. München 1987.
BRIGITTA VAN RHEINBERG, *Fanny Lewald. Geschichte einer Emanzipation*, Diss. München 1987.
JÜRGEN GLOCKER, *ritter - minne - trüwe. Untersuchungen zur* « Mörin » *Hermanns von Sachsenheim*, Diss. Münster 1987.
W. BARNER / G. GRIMM / H. KIESEL / M. KRAMER, *Lessing. Epoche - Werk - Wirkung*, München 1987.
I. MICHELE BATTAFARANO (Hrsg.), *Friedrich von Spee*, Gardolo di Trento 1988.
A. ARENS (Hrsg.), *Text-Etymologie. Festschrift für H. Lausberg zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1987.
ERIKA QUASIM, *Vorgeschichte und frühe Geschichte der Sprachtypologie 1500-1835*, Diss. München 1985.
ULRICH SEISER, *Abschied vom lyrischen Ich? Italienische Lyrik zwischen 1911 und 1913 im Spiegel der Publikationen*, Diss. München 1986.
MARKUS EURINGER, *Der gute Sünder - Gregorius Peccator*, Diss. München 1987.
RENATE HEINZ-UNTERBERG, *Förderung der Sprachentwicklung durch Training schriftsprachlicher Fähigkeiten in Schule, Legastheniebetreuung und Sprachtherapie*, Diss. München 1987.

SANDRO BARBERA, *La comunicazione perfetta. Wagner tra Feuerbach e Schopenhauer*, in « Jacques e i suoi quaderni » 1984, 4.
ENRICO DE ANGELIS, *Dal mito al progetto. Note su Adalbert Stifter*, in « Jacques e i suoi quaderni », 1986, 6.
G. BONSIGNORI / P. COLOMBO / G. PAZZAGLIA / P. CECCARELLI, *Studi su Adalbert Stifter*, in « Jacques e i suoi quaderni », 1986, 7.
GIOVANNI SCIMONELLO, *Per Canetti*, Napoli 1987.
MARIANNE HEPP, *Kommentar zu ausgewählten Gedichten Georg Trakls*, in « Jacques e i suoi quaderni », 1987, 9.
ANDREAS GEBAUER, *Von Macht und Mäzenatentum*, Heidelberg 1987.
NORMAN GRONKE, *Idylle als literarisches und soziales Phänomen*, Diss. Frankfurt a.M. 1987.
ANNETTE SEYBOLD, *Erzählliteratur in der sozialdemokratischen und der konservativen Presse 1892-1914*, Diss. Frankfurt a.M. 1986.
DAVID R. MIDGLEY, *Arnold Zweig. Eine Einführung in Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1987.

INDICE DELL'ANNATA XXX (1987)

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

NOTE

RECENSIONI