

ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
STUDI TEDESCHI

direttore: Marino Freschi

COMITATO DI REDAZIONE

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

Segreteria di redazione: Giovanni Chiarini, Emilia Fiandra,
Franz Haas

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

XXXIII, 3

1990

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

- Emilia Fiandra, « Untertanen des Herzens ». *Adelswelt und Bauerngemeinschaft bei Adalbert Stifter* . . . pag. 7
- Gabriella D'Onghia, 'Pole Poppenspäler': *commedia umana o teatro dei burattini?* . . . » 19
- Klaus von See, *Victor Hehns Kulturtheorie* . . . » 39
- Mauro Ponzi, *La psicologia del giocatore d'azzardo. La « Jetzt-Zeit » e il 'carattere distruttivo' del moderno nel 'Passagen-Werk' di Walter Benjamin* . . . » 75
- Antonella Gargano, *Ein visueller Flaneur: Brigitte Burmeisters 'Aufenthalt in der Fremde'* . . . » 103

NOTE

- Paola Colombo, 'Il castello dei pazzi' di Adalbert Stifter » 121
- Mario Pezzella, *Il conflitto delle potenze mitiche in J. J. Bachofen* . . . » 131

PER.

72

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXIII, 3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1990

PER
751

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
STUDI TEDESCHI
ANNO LVII, 1990

STUDI TEDESCHI

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Wolfgang Iser: *Il romanzo del "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 1
Giovanna Bagnoli: *Il "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 15
Elena M. de Vito: *Il "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 25
Elena M. de Vito: *Il "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 35
Anna Maria Caracciolo: *Il "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 45
Anna Maria Caracciolo: *Il "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 55

NOTE

- Federica Bagnoli: *Il "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 65
Federica Bagnoli: *Il "Nacht und Tag" di Friedrich Schlegel* 75

ANNALI

L. III

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1990

UNTERTANEN DES HERZOGS
ADRIENWEIT UND BAUERNGESELLSCHAFT BEI
ADALBERT STIFTER

ARTICOLI
E
SAGGI

Adalbert Stifter wurde nicht durch seine Dichtung, sondern durch seine Prosa bekannt. Durch seine Bildung und Beamtenaufstiege im oberösterreichischen Schulwesen ist er als 'Habsburger' zu verstehen. Diese patriotische Zuneigung hat, durchdringt von unerschütterlichem Patriotismus, die Zeit in der er lebte. Er ist im Jahre 1804 in der besten Zeit in der der zwanzigjährige Franz Joseph seine restaurativen Bestrebungen ansetzte, die österreichischen Länder an verschiedenen Punkten im Reich zu verankern. Stifter hat die Aufgabe des Dichters, die menschlichen Werte der neuen geschichtlichen Situation zu reflektieren. In seinen Gedichten begründet er aber mit der unerschütterlichen Pflicht gegen die menschliche Würde die Wiederherstellung der menschlichen Rechte. Er hat die Aufgabe zu erfüllen, die Dichtung zu schreiben, die die menschliche Würde zu verankern.

Auch als Schriftsteller hat Stifter seine patriotische Verantwortung als Oberlehrer, Direktor der 'Pforten- und Gärten' und als reformpädagogischer Reformator im 'Landes- und Zentralschule' erfüllt. Er hat seine Aufgabe erfüllt, die Dichtung zu schreiben, die die menschliche Würde zu verankern.

Der Wissenschaftler hat diese Aufgabe erfüllt, die Dichtung zu schreiben, die die menschliche Würde zu verankern. Er hat seine Aufgabe erfüllt, die Dichtung zu schreiben, die die menschliche Würde zu verankern.

Die Aufgabe des Dichters ist es, die menschliche Würde zu verankern. Er hat seine Aufgabe erfüllt, die Dichtung zu schreiben, die die menschliche Würde zu verankern.

« UNTERTANEN DES HERZENS »
 ADELSWELT UND BAUERNGEMEINSCHAFT BEI
 ADALBERT STIFTER *

di
 EMILIA FIANDRA
 Napoli

Adalbert Stifter fühlte sich durch seine Geburt, durch seine böhmische Heimat, durch seine Bildung und Beamtenlaufbahn im oberösterreichischen Schulwesen ein 'Habsburger' par excellence. Diese patriotische Zugehörigkeit, durchtränkt von einer unerschütterlichen Treue zum Kaisertum, hat er nie zu leugnen versucht. 1850, in der heiklen Zeit, in der der zwanzigjährige Franz Joseph, seiner restaurativen Umgebung nachgebend, den entschiedenen Rücktritt zur vormärzlichen Windstille machte, überreichte ihm der Dichter die novellistischen Bände der soeben geschlossenen *Studien*. Seine so 'reaktionär' anmutende Geste begründete er aber mit der unausweichlichen Pflicht, gerade in der gefährlichen Wiederherstellung absolutistischer Macht « fest zum Kaiser zu stehen »¹, um der Drohung uneingeschränkter Willkür zu entgehen.

Auch als Schulrat empfand Stifter seine fortschrittliche Inspektortätigkeit als liberalen Gegenaltar der « Festen und Guten »² zum reformfeindlichen Bund des Polizei- und Zensurstaates. 1854 verfaßte er ein *Lesebuch zur Förderung*

* Der vorliegende Beitrag wurde beim Internationalen Kolloquium zum Thema *La Noblesse dans les pays habsbourgeois 1815-1914*, vorgetragen, (Université Robert Schuman, Straßburg, 7-9 Juni 1990).

¹ A. Stifter an Joseph Türck, 22.2.1850.

² *Ibidem*.

humaner Bildung, das in jener philosophisch und pädagogisch im Josephinischen Österreich überlieferten Tradition wurzelt, die über Kant bis hin zu Goethe und Wilhelm von Humboldt reichte³. Obwohl das Buch keine ausgesprochen oppositionelle Stelle enthielt, wurde es wegen seiner (wenn auch vagen) humanistischen und kosmopolitischen Vorstellungen vom neuen Unterrichtsministerium nicht genehmigt. Ebenso wurden dem Schulrat Stifter vom Graf Leo Thun und vom Baron von Helfert alle weiteren Inspektionsaufträge abgenommen.

Mit enttäuschem Geist und erhöhtem Eifer flüchtete der treue habsburgische Untertan, der jeder Gewaltanwendung abgeneigt war, in seine Kunst; eine artifizielle Schreibart, welche die Züge eines sorgfältig konstruierten Ordnungssinnes und einer ahistorischen Vorbildlichkeit trägt. Sein eher moralisches als politisches Erneuerungspotential verschanzte er hinter der idealen Patina ethisch-ästhetischer Modelle, denen er jene pädagogische Sendung übertrug, die ihm offiziell verweigert worden war.

Freilich fehlt es in seinem Werk an genauen Erwähnungen politischer Spannungen der damaligen Gegenwart. Aber trotz des bewußten Verzichtes auf politische Orientierung zugunsten einer ruhig-schönen Darstellung der bestehenden Wirklichkeit sind Stifiers Œuvre verschlüsselte Anspielungen und indirekte Schilderungen der sozialen Standesverhältnisse mehrfach zu entnehmen. Ohne das ständisch gestufte Herrschaftssystem je anzuzweifeln, hat er in seiner Dichtung — zumal in der forcierten Idealisierung positiver Gestalten, edler Geschöpfe aristokratischer Natur — ein verklärendes Bild entworfen, eine Welt sozialer und humaner Vervollkommnung, nach deren Realisierung der Mensch zu streben habe. Aus der Entstehungszeit seines berühmtesten Romans, *Der Nachsommer*, stammt

³ Vgl. S. Domandl, *Adalbert Stifiers Lesebuch und die geistigen Strömungen zur Jahrhundertmitte*, Linz, 1976; s. dazu meine Rezension in « Studi Germanici » (XXI-XXII), 1983-84, S. 480-3.

die ausdrückliche, wohl auch etwas naive Äußerung dieses hochangelegten Programms:

Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die allgemein in den Staatsverhältnissen der Welt [...] herrscht. Ich habe eine große, sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüberstellen wollen [...]⁴.

Schon diese Briefstelle läßt erkennen, wie stark Stifiers kritischer Bezug zur « Schlechtigkeit » und « Verkommenheit » der österreichischen Gesellschaft war. Es wäre dennoch verfehlt, sein Werk als utopisches Gebenbild zur Wirklichkeit auszulegen, das in einem idyllischen, vorindustriellen und vormärzlichen Zustand angesiedelt wäre. Gerade bei der Darstellung des Adels kommt es ja deutlich zum Ausdruck, daß die Kritik an der Untauglichkeit der führenden Schichten im konkreten Bewußtsein der nachrevolutionären Umwandlungen wurzelt; Umwandlungen, die durch die Beschreibung äußerer Lebensgewohnheiten in seiner Prosa eingehend dargelegt werden⁴.

Insofern sollte man jene Interpretationen bestreiten, die Stifiers Formulierung — der *Nachsommer* spiele « um dreißig und mehr Jahre zurück »⁵ — dahin verstehen, daß der Roman ein überholtes, feudales, anachronistisches Adelsleben verherrliche. Tatsächlich sind in den Roman, obgleich die Fabel die Geschehnisse « dreißig und mehr Jahre zurück » datiert, genaue Kenntnisse der Sozialverhältnisse *nach* 1848 eingeflossen, zumal des Übergangs vom adligen zum großbürgerlichen Grundbesitz.

Die eingetretene politische Wendung spiegelt sich schon

⁴ A. Stifter an Gustav Heckenast, 11.2.1858.

⁵ Bewußt ausgeschlossen wurde hier die Behandlung der Adelswelt im *Witiko*, wo die Lebensformen des Großgrundadels aufgrund der von Stifter sorgfältig gesammelten und gesichteten Quellen geschildert werden. Der *Witiko* führt einen hierarchischen Kosmos vor, wo alle Aporien aufgelöst werden. Aber im Rahmen der ästhetischen Konstruktion des historischen Romans Stifiers geht das Gesellschaftliche ganz in der 'Familie' auf. Vgl. dazu Vf., *Stifter. L'arte della distanza. Saggio sul « Witiko »*, Neapel 1989.

⁶ A. Stifter an Gustav Heckenast, 22.3.1857.

in den Schicksalen der Hauptfigur, des alten Freiherrn von Risach, eines bedeutenden Staatsmannes bürgerlicher Herkunft, der infolge besonderer Verdienste (wie viele namhafte Beamte und Unternehmer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts)⁷ in den Adelsstand erhoben wurde. Weil er den staatlichen Egoismus ablehnt — wie es im Roman wiederholt betont wird —, gibt er den hohen staatsmännischen Rang zugunsten eines am Adelsstil orientierten Lebens auf dem Lande auf. Auch in den gesellschaftlichen Beziehungen Risachs zu seinen Nachbarn veranschaulicht der Roman die geschichtliche Stellung, welche in der einsetzenden Phase der verbreiteten Nobilitierung, die auch von der Krone gefördert wurde, das Bürgertum in den adligen Kreisen errungen hatte: Der baronisierte Beamte verkehrt mit der alten österreichischen Aristokratie als seinesgleichen und als seinesgleichen wird er von ihr behandelt.

Der Lebensstil des Adels scheint hier von den neugeadelten Familien bereits übernommen zu sein, zumal in jener gegückten Hinneigung zu den Musen, welche die Romanfiguren instande setzt, wertvolle griechische Skulpturen und unvergleichliche Gemälde von Tintoretto, Tiziano, Guido Reni, Domenichino und Veronese zu besitzen. Nur unter dem Gesichtspunkt der übertriebenen Etikette läßt manchmal Stifter seine Helden eine kritische Distanz von adligen Verhaltensweisen wahren.

Fern von exzentrischen Emporkömmlingen, die Pracht und Eleganz ihrer Vorbilder nicht nur nachahmen, sondern oft auch geschmacklos übertreffen, legen seine das Maß liebenden Gestalten auf nüchterne Simplizität Wert. In « gewöhnlichen Kleidern »⁸ empfangen sie ihre hochgestellten

⁷ Vgl. J. Mentschl, *Das österreichische Unternehmertum*, in *Die Habsburgermonarchie*, Band I.: *Die wirtschaftliche Entwicklung*, hrsg. von A. Brusatti, Wien 1973, S. 250-77 (hier: S. 264-74); im folgenden: HMW).

⁸ A. Stifter, *Der Nachsommer*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Stefl, Band IV, Frankfurt/Wiesbaden 1959, S. 262 (im folgenden: *Nachsommer*).

Nachbarn, deren « Benehmen zeigte, daß sie zu dem sogenannten vorzüglicheren Umgang »⁹ gehören. Der « geputzte Anzug »¹⁰ der Gäste wird als « auffallend und unnatürlich » empfunden, « während der andere einfach und zweckmäßig war »¹¹.

In diesen Zusammenhang könnten beliebig viele Beispiele aus seinen Romanen und Erzählungen angeführt werden. *A contrario* läßt sich sein Urteil über aristokratische Umgangsformen mit der späten Novelle *Der fromme Spruch* sehr gut belegen, die in dieser Hinsicht als 'Gegenstück' zum *Nachsommer* gelesen werden könnte¹². In der Altersnovelle hat der Dichter, nach seinem eigenen Wort, die « Lächerlichkeit » von Landbesitzern « mit veralteten Formen nicht gerade satirisch, sondern scherzend dargestellt »¹³. Wie der fast gleichzeitig entstandene *Kuß von Sentze* handelt auch *Der fromme Spruch* im Adelsuniversum von Tradition und Familienstolz¹⁴. Beide variieren das Stifter vertraute Thema von Liebe und Heirat ins Heiter-Humoristische und in beiden wird durch die Eheschließung zweier adliger Verwandter ein altes ruhmvolles Geschlecht erhalten. Charakterverschiedenheiten, die dem happy end im Wege stehen, werden glücklich überwunden.

Über dem Geschehen schwebt aber, besonders im *Frommen Spruch*, eine spürbare Ironie, unterstrichen vom

⁹ *Nachsommer*, S. 264.

¹⁰ *Nachsommer*, S. 262.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Das ist treffend von Dieter Borchmeyer betont worden; s. D. B., *Stifters « Nachsommer » - Eine restaurative Utopie?*, in « Poetica », XII (1980), H. 1, 59-82 (hier S. 61). Einige Einzelbeobachtungen Borchmeyers sind für den vorliegenden Beitrag von Relevanz.

¹³ So Stifter in einem Brief an Leo Tepe, der als Verleger der « Katholischen Welt » die Annahme der Erzählung für seine Zeitschrift abgelehnt hatte. Zitiert in J. Kuhn, *Die Kunst Adalbert Stifters*, Berlin, 1940, S. 179.

¹⁴ Vgl. dazu C. Oertel, *Stifters Erzählung: « Der fromme Spruch »*, in « Monatshefte für den Deutschunterricht », Wisconsin 1950, XLII, H. 5, S. 234 ff.

symmetrischen, ja kontrapunktistischen Erzählduktus. In der 'Semiseria' von Irrungen und Verwechslungen im Operettenstil bewegen sich die puppenhaften Figürchen von zwei adligen Geschwistern, Gerlint und Dietwin, deren ehestiftende Pläne jeweils parallele, oder aber chiasmatische Verbindungen und Verschlingungen zwischen ihnen und den gleichnamigen Erben gebären. Zugleich aber deutet die strenge, bis zum Exzess getriebene Stilisierung auf ein steifes Zeremoniell hin. Es drückt sich aus und erschöpft sich in der pompösen Kleidung, im streng geregelten Austausch von reichen Gaben am selben Jahrestag, in der Veranstaltung von Verlobungsmahlen ersten Ranges, Ankunftsmahlen zweiten Ranges, gewöhnlichen Mahlen dritten Ranges. Offensichtlich sind die geschilderten Lebensformen zu unabänderlichen Riten geworden, possenhaften Attitüden, in welche die nunmehr substanzentleerten Werte der Aristokratie nach dem Umsturz von 1848 umschlagen.

Diese Parodie, gehalten im leicht verspottenden Ton eines harmlosen Spiels, schon die neugeadelten Vertreter der gedämpften, maß- und zuchtvollen Atmosphäre des *Nachsommers*. Schauplatz der Romanhandlung sind hier zwei Gutshöfe, wo ein Leben stiller unauffälliger, doch fruchtbringender Tätigkeit geführt wird. Von eigentlicher Körperarbeit kann natürlich in diesem abgesonderten Reich so gut wie nicht die Rede sein. Ebensowenig läßt der Dichter seinen Gestalten materielle Sorgen zur Last werden. Stammen sie wie Risach (und man könnte hinzufügen, wie der Autor selbst) aus bescheidenen Verhältnissen, so bringen sie es durch Strebsamkeit zu Besitz und Ansehen. Wenn für diese neuen Aristokraten das Geld nichtsdestoweniger eine bedeutende Rolle spielt, so nur darum, weil die vermeintlichen (im Roman aber verschwiegenen) landwirtschaftlichen Erträge zur Grundbasis einer Existenz *procul negotiis* erhoben werden, deren ruhige Schönheit auch vom Gesinde in harmonischer Bezogenheit zum Herrn genossen wird. In der reichen *casa colonica* gewinnt Ackerbau seinen ursprünglichen Sinn von *Agrikultur* zurück, der liebevollen

Pflege von Feld und Garten, von Menschen und Tieren¹⁵.

Es fällt auf, daß das Netz feudaler Machtverhältnisse und Bauernverpflichtungen in diesem ästhetischen Universum keinen eigentlichen Platz mehr findet. Zu recht hat Otto Brunner in seinem Essay *Adeliges Landleben und europäischer Geist* hinsichtlich des *Nachsommers* das Fehlen, ja die 'Nicht-Existenz'¹⁶ der Grundherrschaft festgestellt, deren Aufhebung zweifelsohne zu den nachrevolutionären Haupterrungenschaften gehört. Trotz der fiktionalen Projizierung in eine freilich nur einige Jahre zurückliegende Vergangenheit wird es nämlich im Roman wohl deutlich, daß die Grundentlastung, diese erst 1848/49 getroffene Regelung des Großgrundbesitzes, als schon verwirklicht vorausgesetzt wird. Das gilt besonders für das Rosenhaus, Risachs Eigentum, wo die Tilgung aller grundobrigkeitlichen Bezüge der Handlungszeit stillschweigend vorangeht.

Anders verläuft die Anschaffungsgeschichte des Sternenhofes bei Risachs ehemaliger Geliebten und Freundin Mathilde Tarona. Die Erwerbsmodalitäten bieten interessante Hinweise auf Stifters nuancierte Einstellung zum Erb- und Briefadel: Im Unterschied zum weitverbreiteten Verhalten vieler Landbesitzer, die anfänglich einen starken Widerstand gegen die Bauernbefreiung leisteten¹⁷, läßt Stifter die unternehmungsfreudige Herrin würdige Entschädigungen für ihre Bauern gerne zustandebringen. Wie im *Frommen Spruch*, unterstützt nun aber von höchst konkreten ökonomischen Gründen, taucht auch hier eine verschlüsselte Kritik am Immobilismus alter Grundbesitzer auf. Die rationelle Bewirtschaftung der sogenannten Gräfin Ta-

¹⁵ Dazu vgl. die feinen Beobachtungen W. Rehms in dem immer noch bemerkenswerten Buch *Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung*, München 1951, *passim*.

¹⁶ O. Brunner, *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949, S. 335.

¹⁷ Als sehr nützlich erweisen sich in diesem Zusammenhang die Ausführungen von K. Dinklage, *Die landwirtschaftliche Entwicklung*, in HMW, S. 403-60.

rona — von der es unklar bleibt, ob sie hochbürgerlichem oder adligem Milieu entstammt — führt das Eigentum zum vollen Blühen, das wegen der Nachlässigkeit der bisherigen Landbesitzer verkommen war.

Daß die Verwaltung zweier vorbildlicher, neuadliger 'Parvenus', wie Risach und Mathilde, gegen Trägheit und fortschrittfeindliches Schmarotzertum des Erbadels ausgespielt wird, bedeutet freilich nicht, daß der Autor für die Werte moderner Kapitalisierung der Wirtschaft plädiert. Im Gegenteil, das erstrebte Lebensideal seiner Helden bleibt im Grunde aristokratisch, weil nicht utilitaristisch, nicht am Erfolg und Verdienst meßbar. Ihr eigentliches Vermögen legen die Nachsommersmenschen in der Veredelung des Daseins, im Sammeln und Restaurieren alter und neuer Gegenstände an.

Hiermit ist die einzige Arbeitssphäre angedeutet, in welcher die Hauptbeschäftigung des Adels bei Stifter besteht: Das Handwerk, allerdings zum Kunsthandwerk aufgewertet und dadurch sozial und ästhetisch erhöht. Als Künstler sind auch Handwerker und mit Kunstwerken handelnde Kaufleute in den gesellschaftlichen Bereich des Adels einbezogen, der als kunstliebender Bewahrer von Kultur und Bildungsgut die Restaurierung alter Werke und die Herstellung geschmackvoller Gegenstände fördert.

Es sei nur kurz darauf hingewiesen, daß im *Nachsommer* das Interesse für die Kunst den ständigen Kontakt des Freiherrn mit den Handwerkern des Hauses, Gustav und Roland, bewirkt. Sie pflegen am gemeinsamen Tisch mit der Herrschaft zu sitzen, leisten ihr abends Gesellschaft und begleiten sie sogar auf Reisen. Gustav und Roland gehören zu jener Umgebung des Großgrundbesitzers, welche die Güte des Herrn gerührt anerkennt und sie in beflissener Dienstbarkeit erwidert. Die Führung ist aristokratischen, weil ehrwürdigen *aristokratisch denkenden* Vertretern der etablierten Welt anvertraut, denen sich — in der Gestalt des Zöglings Heinrich Drendorf und von dessen Familie — auch ein gleichgesinntes Bürgertum zugesellt. Mit eingeborener Achtung und Freundlichkeit kommen die Besitzenden ihren Bediensteten entgegen, die ihrerseits

anscheinend nur dazu da sind, dem gütigen Herrn ihre Dankbarkeit darin zu zeigen, daß sie *sua sponte* seine Habe mehren, sein Ansehen erhöhen.

Auch in dieser Hinsicht erweist sich ein Vergleich mit der Novelle *Der fromme Spruch* als aufschlußreich. Erpicht auf die Erhaltung des Familienstolzes und eines Stammes, der sich bis auf die Hohenstaufen zurückführen läßt, halten sich die Protagonisten an ihrem gemeinsamen Geburtstag im Prunksaal des Schlosses auf. Hier empfangen sie in voller Pracht Verwalter, Knechte, Mägde des Gutshofes; eine ergebene Gesindgemeinschaft, die der Herrin ehrerbietig huldigt. « In Gnaden » vorgelassen, erklären sich die ehemaligen Untertanen des Gutes als « Untertanen des Herzens »¹⁸. Dankbar bekommen sie Geschenke aus der Hand der Gebieterin, welche die eigene Stellung folgendermaßen erklärt:

Und Ihr, [...] welche ihr in der vergangenen Zeit meine Untertanen gewesen seid, und denen ich mich nicht glaube als eine Herrin bewiesen zu haben, sondern als eine Freundin, werdet wissen, daß ich eure Freundin noch bin, und wenn ihr auch die Steuern nicht mehr auf mein Schloß tragt, so sind doch die andern Bande geblieben¹⁹.

Der auf dieser Ebene paternalistisch gebrauchte Freundlichkeitsbegriff verbindet historische Gegenwart mit Tradition; die geschichtlich und juristisch aufgehobene Grundherrschaft bleibt als innere Haltung bestehen. Im befriedeten Gefüge dieser Hierarchie entfaltet sich Stifters geordnetes Weltbild vollkommen. Der Führungsanspruch der Herrschaft wird von den unteren Ständen nie in Frage gestellt. Allerdings läßt Stifters behutsame österreichische Sinnesart Standesunterschiede anscheinend nicht ins Gewicht fallen. Im *Nachsommer* möchte der vertrauliche Umgang des Freiherrn mit seinen Handwerkern sogar den

¹⁸ A. Stifter, *Der fromme Spruch*, in A. S., *Bunte Steine - Späte Erzählungen*, hrsg. von Max Stefl, Augsburg 1960, S. 685-6 (im folgenden: *Der fromme Spruch*).

¹⁹ *Der fromme Spruch*, S. 687.

illusorischen Eindruck sozialer Gleichheit erwecken. Die Illusion geht ja so weit, daß der junge Heinrich Drendorf, Gegenstand der pädagogischen Absicht und Berufung Rischachs, mit kaum unterdrückter Koketterie geruht, Roland für seinen « Nebenbuhler »²⁰ in der Liebe zu Natalie zu halten. Die sofortige Erklärung für die unschuldige Neigung des Handwerkers wirkt beinahe demütigend und stellt die richtige Distanz wieder her:

Roland erwarb sich ein Liebchen [= die Tochter eines Forstmeisters!] mit gleichen Augen und Haaren, wie sie Natalie besitzt [...]. Da nun der Arme ihren Anblick oft lange entbehren muß, so sah er zur Erquickung Natalien an²¹.

Soziale Angst vor einer Mischehe, diesem nicht zufällig wiederkehrenden Motiv der realistischen Prosa des 19. Jahrhunderts, ist hier deutlich abzulesen. Auch die schon erwähnten Altersnovellen entpuppen sich als Ehegeschichten junger Menschen, die der geheiligten Tradition des gemeinsamen Adelsstammes durch ihre Heirat treu bleiben. Als Familiengeschichte präsentiert sich ausdrücklich auch die mit dem programmatischen Titel herausgegebene Erzählung *Nachkommenschaften*. In ähnlicher Weise verdeckt (in der gleichnamigen Novelle) der fromme Spruch, daß « Ehen in dem Himmel geschlossen »²² werden, kaum den irdischen, durchaus 'unfrommen' Wunsch, durch die eheliche Verbindung der letzten Sprößlinge des Geschlechts ein « völliges Herzogtum » zu gründen, das « mächtig und tüchtig und reich [...] in undenkliche Zeiten hinein » wird²³.

Als negative Folie kann in dieser Hinsicht die wenig untersuchte Studiennovelle *Der beschriebene Tännling*²⁴

²⁰ *Nachsommer*, S. 855.

²¹ *Ibidem*.

²² *Der fromme Spruch*, S. 690.

²³ *Der fromme Spruch*, S. 689.

²⁴ Eine ausführliche, für die Perspektive des vorliegenden Aufsatzes aufschlußreiche Untersuchung bietet der Beitrag von J. Lachinger, *Verschlüsselte Adelskritik: Adalbert Stifters Erzählung « Der beschriebene Tännling »*, in *Adalbert Stifter heute. Londoner*

dienen, wo das scheinbare Märchen der Liebe des adligen Guido zur armen Hanna den frevelhaften Einbruch einer fremden zerstörerischen Dimension ins idyllische Einerlei des ländlichen Lebens verdeutlicht. Stifters Skepsis gegenüber unebenbürtigen Beziehungen tut sich im hoffnungslosen Ausgang der Erzählung kund. In den Sog von Leidenschaft und verführerischen Aufstiegsvorstellungen geraten, bricht die Heldin dem Verlobten ihrer Jugend, einem bedürftigen Holzfäller, die Treue. Für das Volksmädchen gibt es aber keine glückliche Heiratsgeschichte. Die Verwurzelung in der neuen adligen Welt bleibt ihr versagt. Das dünne, verblühte, bleiche Angesicht, das sich zum Schluß aus dem reichen Wagen hinauslehnt — zugleich der einzige Hinweis des Verfassers auf ihr trauriges Ende — zeigt keine Spur ihrer ehemaligen außerordentlichen Schönheit.

Hannas Verhältnis zum Grafen ist auch insofern interessant, als es das gesamte Relationsgefüge der adligen Gesellschaft zu den Dorfbewohnern widerspiegelt. Nicht von ungefähr steht im Mittelpunkt des Geschehens die Darstellung eines Jagdfestes im Rokokostil. Sie dehnt sich über mehrere Seiten aus, etwa ein Drittel des ganzen Textes, und setzt die zwei Welten in unheilvolle Verbindung miteinander. Bezeichnenderweise handelt es sich um keine Jagd romantischen Angedenkens, sondern um das unnötige Blutvergießen einer wie ein Fest inszenierten Netzjagd, die Stifter mit ungewöhnlich schauerlichen Akzenten in allen Einzelheiten beschreibt.

Begleitet sind sie von ihren Dienern, Herren « im vollen Putze »²⁵ mit gepuderten Perücken; an das lange weißbestäubte Haar legen sie die tödliche Büchse. Im geschlossenen Netzraum treffen die adligen Schützen das erschreckte Wild, das heftig auf die umstrickenden Wände auffährt. Plastisch fixiert Stifter den todbringenden Schuß, den

Symposium 1983, hrsg. von J. Lachinger, A. Stillmark U. M. Swales, Linz 1985, S. 101-20.

²⁵ A. Stifter, *Der beschriebene Tännling*, in A. S., *Studien*, II, hrsg. von Max Stefl, Augsburg 1956, S. 602.

letzten Augenblick der hilflosen Tiere. Kunstvoll ist die Vernichtung des Lebens mit dem fatalen Aufkeimen der Leidenschaft verknüpft. Den besten Schützen, Guido, ergreift auf den ersten Blick die Liebe zur schönsten Zuschauerin des grausamen Schauspiels, Hanna. Der Kontakt zum Adel wirkt sich hier katastrophal aus. Vorsichtig getarnt hinter der irreleitenden, folgenschweren Neigung einer Niedriggeborenen zu einem Adligen, zieht sich die Kritik an der vermeintlich rechtmäßigen Willkür der oberen Stände durch die Erzählung. Das Jagdvergnügen des Adelsfestes, dem als neugieriges und aufgeregtes Publikum die ganze Dorfgemeinschaft beiwohnt, bedeutet keine gesellschaftliche Harmonie, sondern doppeltes Verbrechen der adligen Arroganz an der leidenden Natur und an der nunmehr zerstörten Existenz des Bauernvolkes.

Die Studienfassung des *Beschriebenen Tännlings*, dieser so scharfen, wenn auch ins 18. Jahrhundert verlegten Kritik an der Feudalaristokratie, lag beim Erscheinen des *Nachsummers* schon vor. Mit gemilderten Tönen entwarf das Spätwerk Stifters das harmonisierende Bild einer durch die Zufuhr neuer Energien, durch den tätigen Beitrag des besten Teils des Bürgertums wieder gestärkten Aristokratie. Die im *Tännling* angekündigten Störungssignale werden im Roman bewußt ausgespart, gesellschaftlich relevante Widersprüche weichen den blendenden Effekten eines im ästhetischen Universum der Literatur realisierten Schlichtungsortes der Konflikte.

' POLE POPPENSPÄLER '

COMMEDIA UMANA O TEATRO DI BURATTINI?

di

GABRIELLA D'ONGHIA

Napoli

Schönen Dank, lieber Storm, für Ihren zierlichen « Jüngsten » [...]. Pole Poppenspäler ist *auch* seinem Vater aus den Augen geschnitten, der ja bekanntlich zwei Gesichter hat, ein idyllisches und ein novellistisches im eigentlichsten Sinn. Ich bin nur durch meine Schatzgräberei, wo ich jede Novelle zunächst auf ihren « Falken » ansah [...], dahin gekommen, daß ich immer etwas vermisse, wenn kein eigentlich novellistisches *Motiv* mir entgegenspringt, eines mit einer psychologischen Collision, ein Problem, wenn Sie lieber wollen¹.

Con una certa enfasi, come attesta il passo della lettera citata, Paul Heyse saluta dunque la più recente pubblicazione di Theodor Storm (« Ihren zierlichen " Jüngsten " »), *Waldwinkel*², mentre sembra non sapersi trattenere dall'esprimere le sue ampie riserve su *Pole Poppenspäler*³, la

¹ Theodor Storm-Paul Heyse *Briefwechsel*, a cura di C. Albrecht Bernd, vol. I, Berlin 1969, vol. II, Berlin 1970, vol. III, Berlin 1974, citato in seguito, SH, I, II, II con l'indicazione della pagina e della data; per la lettera in questione, SH, I, 101, 11 Dec. 1875.

² La novella *Waldwinkel* fu pubblicata nell'ottobre del 1874, nel primo numero della rivista di Julius Rodenberg « Deutsche Rundschau ».

³ La novella *Pole Poppenspäler* fu pubblicata nel giugno del 1874 nella rivista « Deutsche Jugend » con illustrazioni di O. Offerdingen; in proposito cfr. K.E. Laage, *Entstehung und Schicksal*

novella scritta per la rivista « Deutsche Jugend »⁴, della quale egli apprezza più il volto « idillico » che quello « novellistico ». Al testo stormiano Heyse contesta soprattutto l'assenza del *Falk*, di quell'elemento, — si legge nella sua *Falkentheorie*, — « das diese Geschichte von Tausend andern unterscheidet », che rappresenta quindi « das Specificische »⁵, vale a dire che, come egli precisa a Storm, si identifica con il « motivo propriamente epico ». L'aver trascurato il *Falk* nel racconto significa, pertanto, averne compromesso l'unità e il valore poetico:

Eine Reihe Genrebilder, selbst von Ihrer sichern und zarten Hand ausgeführt, hinterläßt mir ein verstohlenes Verlangen nach einem Mittelpunkt, der das Ganze organisirt⁶.

Il particolare tipo di pubblico, un pubblico di giovani, cui è destinata la novella, potrebbe costituire, — si legge sempre nella stessa lettera, — l'unica attenuante per giustificare un simile errore:

Aber ich bin nicht so Pedant, daß ich auch jede reizende Geschichte für « Unsere Jugend » nach ihrem novellistischen Paß befragte [...] ⁷.

La risposta di Storm non si fa attendere; in un tono che oscilla tra l'apertamente polemico (« Wo ist der Falke in Göthe's Faust? Er müßte sehr zusammengesucht werden »), e accenti più pacati, egli precisa:

Das soll übrigens kein Argument gegen den von mir sehr respec-

des « Pole Poppenspäler » *Manuskripts*, in « Schriften der Theodor Storm Gesellschaft », 15, 1986, pp. 30-37.

⁴ La rivista « Deutsche Jugend » fondata da Julius Lohmeyer ed edita a Lipsia da Alphons Dürr, nacque come rivista per la gioventù con finalità didattico-ricreative ad un tempo; cfr. H. Vinçon, *Gefährdete Idylle. Theodor Storm. Pole Poppenspäler (1874)*, in W. Zimorski, *Theodor Storm. Studien zur Kunst- und Künstlerproblematik*, Bonn 1988, pp. 47-77.

⁵ P. Heyse, *Falkentheorie*, in *Deutscher Novellenschatz*, a cura di P. Heyse e H. Kurz, vol. I, München 1971, pp. XVI-XX.

⁶ Cfr. n. 1.

⁷ *Ibidem*.

tirten Falken sein; ich meine nur es kann ein bedeutender poetischer Werth auch ohne ihn vorhanden sein⁸

Con autorevolezza dunque il narratore prende le distanze dal *Falk*; lo rispetta ma non gli riconosce quel carattere di essenzialità che vorrebbe attribuirgli Heyse. E tuttavia, con una presa di posizione inaspettata, egli invita l'amico a leggere la storia individuando in Kasperl il *Falk*:

Nehmen Sie einstweilen darin den « Casperle » als den Falken; so ist er es doch in der That⁹.

Per quel che riguarda invece la provocatoria osservazione, intesa da Heyse come benevola attenuante, relativa al pubblico di lettori cui è destinata la novella, Storm sceglie la via del silenzio, un silenzio che appare in tutta la sua problematicità, se solo lo si rapporta alla categorica affermazione di principio posta a conclusione della vicenda e nella quale fra l'altro si legge:

Die Schwierigkeit der « Jugendschriftstellerei » war in ihrer ganzen Größe vor mir aufgestanden. « Wenn du für die Jugend schreiben willst » — in diesem Paradoxon formulirte es sich mir — « so darfst du nicht für die Jugend schreiben! — Denn es ist unkünstlerisch, die Behandlung eines Stoffes so oder anders zu wenden, je nachdem du dir den großen Peter oder den kleinen Hans als Publicum denkst »¹⁰.

La disputa tra i due, per quel che di teorico presenta risulta di marginale importanza; il discorso diventa molto

⁸ SH, II, 11, 16 April 1876.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Tutte le citazioni relative alla novella *Pole Poppenspäler* recano in parentesi quadra, a fianco del testo l'indicazione della pagina. Le citazioni in nota vengono indicate come segue, SW, vol., pag. L'edizione dalla quale citiamo è: *Theodor Storm's sämtliche Werke*, in 8 voll., Braunschweig 1912, con l'aggiunta di un *Nachtragsband*, vol. IX, Braunschweig und Berlin 1913. *Pole Poppenspäler* fa parte del quarto volume. Per un esauriente apparato critico della novella (genesì, fonti, ricezione) si veda la più recente edizione

più interessante sotto il profilo critico se lo si sposta sul piano più specifico della narrazione e si ipotizza una rilettura di *Pole Poppenspüler* che, muovendo dalla posizione assolutamente antitetica dei due narratori a proposito del *Falk*, — per l'uno oggetto di ben poca considerazione¹¹, per l'altro « das Spezifische », —¹² si interroghi sul significato del suggerimento dato da Storm a P. Heyse, là dove lo scrittore sembrerebbe fare delle concessioni al gusto dell'amico. Volendo escludere una sorte di benevola accondiscendenza da parte del narratore di Husum, sarebbe quasi logico pensare che egli, parlando del *Falk*, intendesse riferirsi al « conflitto »¹³, — rappresentazione estetica del dissidio io - realtà —, quale punto di convergenza dello sviluppo epico e, in tal senso, elemento cardine dell'azione. Al di là tuttavia, di qualsivoglia supposizione resta comunque il fatto che Storm indica come *figura movens* e nodo focale del racconto una marionetta; a Heyse, in ultima analisi, egli suggerisce di leggere la storia in chiave, tutto sommato, fantastico-burlesca: si tratta di un atto di sfiducia nei confronti del reale, dell'esigenza di rifugiarsi in una realtà fittizia per evadere da una situazione di crisi, o è semplicemente il linguaggio di un'opera per ragazzi? Dare una risposta a tali interrogativi significa, altresì, ricercare il filo rosso della narrazione che non si identifica, forse, con il tenero amore di due adolescenti, né con le vicende di un accattivante teatrino di burattini.

In tale direzione, del resto, sembra orientare pure la 'paradossale' postfazione che — già lo si è detto — con-

dell'opera di Storm: *Theodor Storm. Sämtliche Werke*, in 4 voll. a cura di D. Lohmeier e K.E. Laage, Frankfurt/M 1987-88, cit. in seguito, SSW. *Pole Poppenspüler* è compresa nel secondo volume; per l'apparato critico *tvi*, pp. 839-851.

¹¹ Si veda ad esempio quanto alcuni anni dopo Storm scrive a G. Keller « den Boccaccioschen Falken laß ich unbekümmert fliegen [...] ». *Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller*, a cura di P. Goldammer, Berlin 1960, p. 141, 13 Sept. 1885.

¹² Cfr. n. 5.

¹³ Cfr. SW, 9, 94-96.

clude la novella; essa riflette e concretizza il senso di un problema con il quale lo scrittore si è a lungo confrontato, come attestano una prima e più generica ammissione al figlio Hans¹⁴ e successive e più circostanziate precisazioni a G. Scherer¹⁵ e ad E. Kuh¹⁶. Senza nulla togliere al valore delle altre, la più interessante in proposito — utile anche ad avviare il discorso —, risulta forse la lettera inviata a Scherer a pochi giorni di distanza dalla consegna del manoscritto (febbraio 1874); in buona sostanza essa anticipa quanto si leggerà a commento dell'edizione in libro di *Pole Poppenspüler*:

Übrigens, Jugendschriftstellerei anlangend bin ich [...] der Ansicht, daß man nie für die Jugend schreiben darf; denn da der Stoff, der die Gesetze seiner Behandlung in sich trägt, sein Recht haben muß, so kann ich ihn nicht anders behandeln, wenn ich mir den großen Paul, als wenn ich mir den kleinen Peter als Leser denke; d.h. wenn ich mich nicht zum handwerksmäßigen Fabrikanten erniedrigen will¹⁷.

L'intento stormiano appare fin troppo chiaro: a corollario di una opera formalmente ideata per un pubblico di giovani, con una scelta estetica a primo acchito in contrasto con i presupposti di una « storia di marionette », l'autore ipotizza una postfazione che ribadisca la poca credibilità di una letteratura finalizzata alla gioventù.

Teso tra il paradosso conclusivo, — sempre che tale

¹⁴ Il 12.11.1873 al figlio Hans, Storm scrive « Das Ideal einer Erzählung für die Jugend besteht für mich darin, daß dieselbe so ist, daß jedes Alter interessieren muß ». Cit. in SSW, II, 847.

¹⁵ Cfr. *Briefe an Georg Scherer*, in « Schriften der Theodor Storm Gesellschaft », 3, 1954, pp. 19-43. Cfr. in seguito StS; per la lettera in questione cfr. StS, 38-39, 8 Feb. 1874.

¹⁶ Cfr. *Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Emil Kuh*, a cura di P.R. Kuh, in « Westermanns Monatshefte », 67, 1889-90, pp. 97-107; 264-274; 363-378; 541-554, cit. in seguito Sku. La lettera in questione è del 10.6.1874, « Ich habe aber selbstverständlich den Stoff, ohne Rücksicht, ob die Geschichte von Alten oder Jungen gelesen werden soll, lediglich seiner eigenen Natur gemäß behandelt. Das Gegenteil wäre ja ganz unkünstlerisch ». Sku, 369.

¹⁷ Cfr. n. 15.

lo si possa definire —, di una vicenda limitata « auf nur ein kleines Gebiet »¹⁸, e la riaffermazione del ruolo determinante proprio di una marionetta, il racconto si carica di un'ambiguità strana ed interessante, dai contorni sfuggenti e — forse solo apparentemente — contraddittori.

Sappiamo che Storm comincia a lavorare a *Pole Poppenspüler*, aderendo, pur con qualche perplessità, all'invito rivoltogli dalla redazione della rivista « Deutsche Jugend »¹⁹, nell'ottobre del 1873, a breve distanza dalla conclusione di *Viola Tricolor*²⁰. Il nuovo lavoro che tra il serio e il faceto, egli giudica « eine in's Blaue hinein erzählte Geschichte »²¹, è inteso dallo scrittore quasi come una piacevole pausa di riposo, una sorta di momento liberatorio dall'impegno richiestogli dalla novella appena terminata²². Ed effettivamente la stesura di *Pole Poppenspüler*, un racconto sfumato nei contrasti, ma non ap problematico, risulta nel complesso veloce.

Già a metà novembre infatti egli confida al figlio:

Meine « Puppenspielergeschichte » wächst mir unter der Hand²³,

mentre a dicembre si propone di inviare alla redazione « die in sich abgeschlossenen Jugenderlebnisse des Erzählers »²⁴, ossia la prima parte della vicenda²⁵. Da una lettera del gennaio del 1874²⁶ si ha la conferma che l'editore è realmente in possesso di parte della storia, a proposito della quale, però, ha manifestato qualche perplessità per

¹⁸ SW, 4, 99.

¹⁹ « Als bei Begründung der Zeitschrift « Deutsche Jugend » auch meine Mitarbeit gewünscht wurde, vermochte ich [...] dem Verlangen der Herren Herausgeber auch einer novellistischen Arbeit erst nach geraumer Zeit zu genügen ». SW, 4, 99.

²⁰ SH, I, 63, 17 Nov. 1873.

²¹ StS, 40, 11 April 1874.

²² *Ibidem*.

²³ Al figlio Hans, 12.11.1873, cfr. n. 14.

²⁴ Storm-Alphons Dürr, 26.12.1873, cit. in Laage, *Entstehung und Schicksal*, op. cit., p. 30.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Storm-Lohmeyer 14.1.74, cit. in Laage, *Entstehung und Schicksal*, op. cit., p. 30.

quel che riguarda il successivo sviluppo, tanto che Storm si affretta a precisare:

Im Betreff des Fortgangs der Geschichte wollen Sie sich völlig beruhigen, wenn ich auch wollte, ich könnte ihn gar nicht so schreiben, daß er für die Deutsche Jugend unlesbar und unpassend wäre²⁷.

Il racconto, concluso nel gennaio del 1874²⁸, sarà pubblicato solo nel giugno di quello stesso anno, e per i ritardi dovuti alla scelta delle illustrazioni e per la meticolosità dell'autore nel lavoro di revisione²⁹.

Malgrado la soddisfazione di Storm, la novella non ha grande risonanza tra i contemporanei, o comunque, molti dei commenti riguardano l'uso del dialetto che divide parecchio i suoi corrispondenti, non sempre e non tutti d'accordo con le sue scelte, né con il suo entusiasmo³⁰.

Al positivo commento di Scherer, ad esempio, (da Storm anche consultato)³¹, che ammette di aver letto la storia « mit wahren Vergnügen »³² e si complimenta per la perfezione formale raggiunta dallo scrittore, e ancor più all'incondizionata ammirazione di E. Kuh, che definisce il racconto « ein prächtiges Stück » e ne elogia il magistrale uso della lingua³³, si contrappone l'assoluto dissenso di P. Heyse, il quale rimprovera a Storm una fondamentale mancanza di umiltà³⁴.

Accanto a queste considerazioni che privilegiano l'aspetto stilistico, pur non escludendo valutazioni di carattere estetico, vanno menzionati i giudizi, molto diversi nella loro intonazione, di altri due corrispondenti: Walter Jensen ed Erich Schmidt. Il problema del dialetto appare

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. Laage, *Entstehung und Schicksal*, cit., p. 30.

²⁹ *Ivi*, p. 33; inoltre StS, 40, 11 April 1874.

³⁰ Cfr. SH, I, 62, 17.11.1873; StS, 38, 8 Feb. 1874 e 11 April 1874.

³¹ Cfr. StS, 40, 11 April 1874.

³² Scherer-Storm 15.4.1874, inedita, cit. in SH, II, 100 n. 12.

³³ Cfr. Sku, 544, 6.1.1875.

³⁴ Cfr. SH, I, 101, 11.12.1875 e SH, II, 11, 16 April 1876.

loro marginale; essi ammirano piuttosto il grande equilibrio con cui l'autore ha affrontato un argomento che rischia facilmente di sconfinare nel banale, ma, soprattutto, sembrano intuire interamente l'essenza del discorso stormiano e la sua complessità.

Jensen, che pur non nasconde di aver letto la novella « mit herrlicher Freude », riconosce di non sapersi liberare dal dubbio che nella finzione del teatrino sia adombrata in tutta la sua precarietà la difficile avventura del genere umano:

Mich aber hat der Gedanke nicht dabei verlassen, daß wir allesamt selbst ein Puppenspiel, und zwar mit höchst zerbrechlichen Figuren, darstellen, die über länger oder kürzer einmal, weil an ihrer höchst sinnreichen Maschinerie etwas in Unordnung geraten ist, in den Kasten gepackt [...] werden³⁵.

A Schmidt, che apprezza molto la perfezione estetica di Storm, non sfugge che nel misterioso quanto problematico legame tra la marionetta e il burattinaio la vicenda rivela un suo nodale punto di forza:

Ein so herrliches Exemplar, wie der hölzerne Held dieser Geschichte, bis er seinem Herren ins Grab folgte, ist mir leider nie begegnet³⁶.

Può forse meravigliare la scarsa eco suscitata dal racconto; per valutarne correttamente il perché, occorre però ricordare anche che la pubblicazione di *Pole Poppenspüler* precede di poco quella di *Waldwinkel*³⁷, una storia che polarizza, prima ancora che l'interesse dei corrispondenti, quello dello stesso Storm, convinto di essersi giocata buona parte della sua reputazione³⁸ scrivendo una opera che a suo giudizio « leidet an einem unschönen

³⁵ Jensen-Storm 3.11.1875, inedita, cit. in SSW, II, 850.

³⁶ Theodor Storm-Erich Schmidt. *Briefwechsel*, a cura di K. E. Laage, vol. I, Berlin 1972, vol. II, Berlin 1976; cit. in seguito Ssch, I e II. La lettera in questione è del 23.11.1877, Ssch, II, 67.

³⁷ Cfr. n. 2. A titolo di esempio si consideri l'inizio della già citata lettera di P. Heyse, cfr. n. 1.

³⁸ Cfr. SH, I, 77, 25 November 1874.

Ausgangspunkt»³⁹. Per la sua « Puppenspielergeschichte », il problema evidentemente non si poneva, ed egli probabilmente, già pago del consenso di alcuni, preferiva confrontarsi su altri testi.

In *Pole Poppenspüler*, una novella a cornice, la vicenda si sviluppa dal ricordo, oscillando tra presente e passato, in un alterno gioco prospettico e in una dimensione temporale resa assolutamente fluttuante da un duplice io narrante. Con un pregevole espediente artistico, accanto a un narratore senza nome (quello della cornice), l'autore ne inserisce un secondo, il meccanico tornitore Paul Paulsen che nel giorno dell'anniversario del suo matrimonio rievoca per un suo giovane amico la storia della sua fanciullezza. Alla mente dell'io narrante della cornice essa riaffiora, però, solo dopo molto tempo; ciò significa che al lettore la narrazione è mediata attraverso un duplice filtro del ricordo: mentre l'azione si allontana nel tempo, la vicenda perde la sua immediata aderenza alla realtà e si arricchisce di elementi fantastici.

Il racconto di *Pole Poppenspüler* (come è stato soprannominato il protagonista)⁴⁰ che il narratore — ormai un maturo signore — rievoca, prende spunto da quel soprannome; al ragazzo curioso di conoscere il senso di quel nomignolo, egli replica dapprima con stizza:

Er wurde sehr zornig. « Wer hat dich das dumme Wort gelehrt? » [40].

Poi con ritrovata serenità è pronto a far rivivere un passato ormai lontano, ma certo non dimenticato:

« Laß, laß », sagte er sich besinnend; « es bedeutet ja eigentlich das Beste, was das Leben mir gegeben hat-ich will es dir erzählen [...] » [40].

Con straordinario nitore e ricchezza di particolari riemerge così l'immagine di una piccola carovana di girovaghi che

³⁹ Sku, 376, 27 November 1874.

⁴⁰ SW, 4, 94.

all'improvviso irrompe nell'assoluta regolarità di un'infanzia tipicamente borghese:

« So saß ich auch eines Nachmittags — ich weiß noch gar wohl, es war im September [...] —, und schrieb für den Rechenmeister meine Algebra-Exempel auf die Tafel, als ich unten von der Straße ein seltsames Gefährt heraufkommen sah. Es war ein zweirädriger Karren, der von einem kleinen rauhen Pferde gezogen wurde. Zwischen zwei ziemlich hohen Kisten, mit denen er beladen war, saß eine große blonde Frau mit steifen hölzernen Gesichtszügen und ein etwa neunjähriges Mädchen, das sein schwarzhhaariges Köpfchen lebhaft von einer Seite nach der anderen drehte; nebenher ging, den Zügel in der Hand ein kleiner, lustig blickender Mann, dem unter seiner grünen Schirmmütze die kurzen schwarzen Haare wie Spieße vom Kopf abstanden » [40/41].

Da questo momento la vita del ragazzo cambia radicalmente. Distolto dalla monotona *routine* della sua esistenza e avendo scoperto il misterioso fascino del teatrino che il burattinaio Tandler, con l'aiuto della moglie e della figlioletta, porta in giro, il piccolo Paul vive fin quasi alla immedesimazione la sua nuova esperienza, tanto da meritarsi un benevolo richiamo da parte del padre:

[...] « du darfst nicht zu oft in diesen Puppenkasten; die Dinge könnten dir am Ende in die Schule nachlaufen » [50].

Ma più che il peccato rimprovero paterno di quella magica realtà alla sua mente riecheggia l'eco di intense e straordinarie emozioni, dalla semplice e tenera amicizia con Lisei, all'incontro con il mondo dei burattini, e in particolare con Kasperl, la marionetta che sin dal primo momento sembra polarizzare tutta l'attenzione del ragazzo. È lui il burattino che per primo, e più degli altri, lo incuriosisce, « ein Gesicht mit einer ungeheuren Nase » [43], un volto ancora senza nome, ma già ricco di fascino inquietante e misterioso:

[...] in seiner Hand blinkte etwas wie Gold oder Silber; aber so sehr ich meine Augen aufstrenge, ich vermochte nicht klug daraus zu werden [43].

A lui è diretta la stupita ammirazione del piccolo Paul: Wenn dieser Bursch nicht lebendig war, so war noch niemals

etwas lebendig gewesen; [...]. Ich war ganz vernarrt in den lieben Kerl [49].

A tratti però l'incantesimo si infrange e, al posto dell'ammirazione, subentra una sorta di sofferto e reverenziale timore:

Der Hauptkasperl hatte zum Glück wieder seinen breiten Nasenschnabel auf der Brust liegen, sonst hätte ich geglaubt, daß seine Blicke mich verfolgen müßten [62].

Oppure, come si legge poco più avanti:

Als aber plötzlich der kranke Kasperl seinen Kopf zurückschlug und mich mit seinen weißen Augen anstierte, da dachte ich, es sei doch besser, ein wenig an die Seite zu gehen [63].

Nell'economia del racconto la strana ambivalenza di questo personaggio-marionetta diventa ben presto elemento di grande rilievo; in un magistrale gioco ad effetto, Kasperl apostrofa il ragazzo (almeno nella fantasia di questo) ora « " Ach du liebs Brüderl! Ach du herztausig liebs Brüderl! " » [50], ora invece « " Schlimms Brüderl! Schlimms Brüderl! " » [65], creando nella narrazione una continua alternanza di speranze e delusioni, di trepida attesa e di ansia logorante, in perfetta sintonia con la contraddittorietà del reale. L'immediatezza tutta infantile racchiusa nelle parole della piccola Lisei « " Freili, der is allimal dabei! " » [53] rivela, nella sua totale e indiscussa fiducia in Kasperl, la misteriosa centralità di questo burattino, dal volto quasi umano, con un ruolo più di regista che di attore. Così, quando per un banale incidente di curiosità di bambini (« Ich zog an allen Drähten, ich versuchte mit der Hand die Arme abzubiegen ») [54], qualcosa nel delicato ingranaggio della marionetta si inceppa⁴¹, al lettore appare quasi logico che a esserne compromessa sia l'intera realtà del teatrino. Occorre tutta l'abilità del

⁴¹ Cfr. SW, 4, 56-57.

burattinaio per evitare che la rappresentazione⁴² si concluda in un fiasco, e questo è possibile grazie all'inserimento nello spettacolo di un secondo Kasperl che, nelle vesti di nipote, si sostituisce al primo⁴³. Ma sul piano della storia la vicenda sembra davvero trasformarsi in tragedia, una tragedia dalle diverse sfumature che, pur nel ricordo, conserva intatta la drammatica gravità del momento:

« Also Madame Tendler », sagte mein Vater, [...] « da könnten Sie es mir wohl überlassen, dieses Geschäft allein mit meinem Jungen abzumachen » [66].

Al perentorio commento del signor Paulsen, fa eco lo stupito sgomento di Madame Tendler: Kasperl sembra ormai irrimediabilmente compromesso e ciò significa la fine:

Madame Tendler sah indessen noch immer unbeweglich [...] « Du magst selbst schauen, wie Du ohne Kasperl fertig wirst », sagte sie mit einem strengen Blick auf ihren Mann [66].

Ancora una volta dunque l'azione ha il suo centro di gravità in Kasperl, la marionetta dal duplice volto « Kunstfigur » e « künstliche, d.h. mechanische Puppe », o se si vuole « künstlichen Menschen » e « Kunstfigur novellistischer Erzähltechnik »⁴⁴, con una valenza tutta particolare.

Ma come per lo spettacolo, anche per la storia, la tragedia può essere evitata. Grazie all'intervento del padre del ragazzo, si riesce a riattivare il meccanismo di Kasperl; il brutto incidente resta solo uno spiacevole ricordo che

⁴² La rappresentazione in programma, come annunciato dal banditore è « Doctor Faustus Höllenfahrt — Puppenspiel in vier Aufzügen », SW, 4, 50. Vale la pena ricordare che l'ipotesi formulata da E. Schmidt, secondo la quale l'autore si sarebbe rifatto al « Puppenspiel » di Simrock (cfr. n. 36 e inoltre E. Schmidt, *Theodor Storm in Charakteristiken*, Berlin 1902, p. 429) mai confermata dal narratore, ha trovato ampia conferma in uno studio di K. E. Laage, *Das Puppenspiel 'Dr. Johannes Faust' Eine Quelle für Storms 'Pole Poppenspüler'* in « Zeitschrift für deutsche Philologie », 99, 1980, pp. 581-589.

⁴³ Cfr. SW, 4, 58.

⁴⁴ H. Vinçon, *Gefährdete Idylle*, cit. p. 53.

cede ben presto il passo a giorni di intensa felicità infantile:

Und nun begann eine Zeit des schönsten Kinderglückes [69].

Anche qui però, come sovente nella prosa stormiana, la felicità dell'infanzia è offuscata dall'ombra di una separazione. Terminato il ciclo delle rappresentazioni, la famiglia del burattinaio è costretta ad andare altrove:

Die Tendlers hatten ihre Stücke durchgespielt; die Puppenbühne auf dem Schutzenhofe wurde abgebrochen; sie rüsteten sich zum Weiterziehen [72].

La nota di velata tristezza racchiusa nel laconico commento che suggella questo distacco (« Aber Alles im Leben ist nur für eine Spanne Zeit ») [72], sembra richiamare alla mente del lettore che nell'universo di Storm in nessun caso è possibile sfuggire alla inesorabile legge della fugacità del tempo. Con non poca malinconia si conclude quindi quella parte della novella, « die in sich abgeschlossenen Jugenderlebnisse des Erzählers »⁴⁵ che proprio per il suo carattere di intrinseca compiutezza l'autore avrebbe voluto fosse pubblicata in un numero a sé stante della rivista⁴⁶.

Quando il racconto dell'io narrante riprende, secondo uno dei *topoi* portanti dell'arte dello scrittore di Husum, nella narrazione vi è un lungo salto di tempo; « es war um zwölf Jahre später » [74] viene precisato da Paulsen; ma l'unità del suo sviluppo non risulta intaccata, malgrado sia diversa anche la realtà che fa da sfondo ai nuovi eventi. Protagonisti non sono più i due ragazzi. Del teatrino e degli amici d'infanzia, almeno inizialmente, non si fa parola. In primo piano è ora il giovane Paul che, ormai adulto, ha dovuto lasciare la casa paterna per completare la sua preparazione ed è pronto a prendere il posto del padre⁴⁷, è

⁴⁵ Cfr. n. 24.

⁴⁶ Cfr. n. 25.

⁴⁷ Cfr. SW, 4, 75 « Aber die väterliche Werkstatt wartete auf den Sohn ihres heimgegangenen Meisters ».

pronto, soprattutto, a confrontarsi con la realtà della vita. Eppure la vicenda, lo si accennava, non registra fratture; a garantire un'organica continuità epica vi è un magistrale parallelismo di azione: anche di Lisei si viene opportunamente a sapere che nell'arco di quei dodici anni è maturata alla vita, costretta — dopo la morte della madre — ad assumersi una serie di responsabilità, spesso più grandi di lei, non ultima l'incresciosa esperienza della prigionia del padre.

Nel raffinato gioco di chiaroscuri che illumina velate simmetrie, la storia rivela, in controluce, che a costituire il filo rosso del discorso è pur sempre l'ambigua realtà del teatrino e delle marionette. E l'evento che, in modo forse un po' fortuito, permette ai due amici d'infanzia di rincontrarsi ormai adulti⁴⁸, dando una svolta all'azione, acquista una sua precisa consistenza narrativa, perdendo gran parte della sua occasionalità, o se si vuole, della sua ricercatezza, proprio grazie ad un singolare sdoppiamento prospettico. A narrare, rievocando l'accaduto, è pur sempre Paul, ma nella narrazione a tratti si inserisce la giovane donna⁴⁹ che, con una scelta artistica molto felice, alterna il suo racconto a quello dell'amico, creando un'ideale continuità tra presente e passato e richiamando in vita una realtà da tempo dimenticata.

L'incontro con Lisei equivale per Paul anche ad un rinnovato incontro con il mondo dell'infanzia che specularmente si identifica per lui, come una volta, con Kasperl: non a caso al burattinaio in carcere, per farsi riconoscere, sarà sufficiente affermare:

« Ich bin der unnütze Junge, der Ihnen damals Ihren kunstreichen Kasperl verdrehte! » [81].

Kasperl ritorna ora, dunque, al centro dell'attenzione, ma molto diversa appare l'angolazione prospettica: il vecchio amico dell'infanzia ha perso la sua abituale aria

⁴⁸ *Ivi*, 78-79.

⁴⁹ *Ivi*, 79.

da burlone⁵⁰ e il lettore intuisce che nel suo meccanismo questa volta si è rotto forse qualche ingranaggio che la mano dell'uomo non è in grado di riparare. Non si tratta più della monelleria di un ragazzo, ma di un problema ben più grave che investe il piano dell'esistenza nella dialettica del suo rapporto con il reale, emblema di un confronto che si annuncia a dir poco difficile.

Dopo aver momentaneamente interrotto il flusso dei ricordi per svelare al suo piccolo amico che la signora Paulsen non è se non la Lisei della sua infanzia (« 'Und nicht wahr, [...] nun weißt du auch nachgerade, wer das Lisei ist?' ») [86], Paulsen si avvia ormai alla conclusione della sua storia. Ad essa manca solo un tassello, il più singolare e comunque il più problematico: l'epilogo della vicenda del burattinaio Tendler al quale è legato, come nel riflesso di uno specchio, l'epilogo della parabola di Kasperl.

Al ragazzo che chiede di conoscere come e dove il buon vecchio finisca i suoi giorni, egli risponde con pacata rassegnazione: « 'Wohin wir schließlich Alle kommen' » [86], chiara eco della fatalistica concezione dell'autore.

Trasferitosi con la giovane coppia nella piccola cittadina del protagonista, portando con sé tutto il corredo dei suoi burattini, Tendler sembra adattarsi alla sistematicità della vita 'borghese'. Ben presto però, nostalgico del teatrino e del suo pubblico, malgrado i ripetuti tentativi di dissuaderlo, — ricorda l'io narrante —, egli deciderà di mettere in scena una nuova rappresentazione⁵¹. Ma la realtà è cambiata e il risultato non può essere che un misero fallimento: la nuova borghesia, « die schwarzen Gesichter der Schmidt-Jungen » [93], che assiste solo per deridere e schernire, lo contesta con sarcastica violenza:

« Hurrah! Kasper is dod; Lott is dod. Die Kamedie ist zu End! » [93].

⁵⁰ *Ivi*, 96 « Aber er [Kasperl] sah jetzt gar nicht lustig aus; seinen großen Nasenschnabel hatte er traurig auf die Brust gesenkt ».

⁵¹ *Ivi*, 90 ss.

E davvero la commedia, anche quella della vita del burattinaio è giunta alla conclusione. Nella rissa che accompagna lo spettacolo un sasso viene lanciato sulla scena e colpisce, rompendoli, i fili che reggono Kasperl:

Er hatte die Drähte des Kasperl getroffen; die Figur entglitt der Hand ihres Meisters und fiel zu Boden [93].

L'onta subita è troppo grande; Tendler che, privo della marionetta, sembra non aver più ragione di esistere, si disfa dell'intero teatrino e attonito va incontro alla morte. Il sipario è pronto a calare sulla sua esistenza, ma lo spettacolo, in un certo senso, non è ancora finito. Manca l'ultimo atto e questo riguarda proprio Kasperl che, misteriosamente scomparso, quasi svanito nel nulla, altrettanto misteriosamente, — ma perfettamente in linea con la centralità del suo ruolo, — riappare al momento della sepoltura del burattinaio, quasi a riprendere e concludere un discorso, che altrimenti rischierebbe di restare sospeso.

Una gran folla, racconta ancora il narratore, assiste al funerale di Tendler, spinta da inspiegabile curiosità o forse desiderosa di partecipare ad un altro eccezionale spettacolo. — « Und etwas Besonderes geschah auch wirklich » — [96] egli precisa, e il protagonista, in parte involontario, è davvero la marionetta che all'improvviso, dall'alto del muro di cinta del cimitero, viene lanciata nella tomba del burattinaio e qui si adagia tra i fiori sulla bara:

[...] oben auf dem Sarge, zwischen den Blumen und der Erde, die zum Theil sie schon bedeckte, da hatte er sich hingesezt, der alte Freund aus meiner Kinderzeit, der kleine lustige Allerweltskerl [96].

La cerimonia funebre, momentaneamente interrotta, può giungere alla sua conclusione. Sulla scena della vita di queste due figure, dal ruolo diverso, ma simile per molti aspetti, può ormai definitivamente calare il sipario:

Und wie es von dem Sarg hinabrollte, so fiel auch Kasperl aus seinen Blumen in die Tiefe und wurde von der Erde überdeckt [97].

Significativamente a manovrare i fili questa volta non è (e non può esserlo) il burattinaio, bensì l'autore che accomunando Tendler e Kasperl nella morte, riconduce l'azione ad una sottile unità di sviluppo e, al tempo stesso, induce il lettore a riflettere sulla reale valenza di una scelta epica inaspettata, anche se forse inevitabile.

La morte dunque sembra voler idealmente ricongiungere il burattinaio e Kasperl, a riprova forse dell'essenzialità del misterioso legame che ha unito i due nell'arco della loro esistenza. Certo non a caso, per Tendler, successo e consenso di pubblico sono stati legati alla marionetta che egli ha ereditato dal noto burattinaio Geisselbrecht (di cui ha sposato la figlia)⁵², così come non si può ignorare che la causa prima della morte di Tendler è in effetti quel sasso che colpisce Kasperl, rompendone i fili; esso colpisce in realtà lo stesso burattinaio che in un attimo vede infrangersi tutto un mondo di illusioni e di speranze.

Nella logica degli equilibri narrativi Kasperl può dirsi dunque, come lo stesso Storm sottolineava, l'elemento portante e il punto di forza della narrazione. Ma una novella in cui la realtà si identifica con una marionetta, una marionetta messa impietosamente in ridicolo e rifiutata, non sta forse a indicare che la storia di « Pole Poppenspärer », — questo il soprannome dato con scherno dalla nuova borghesia a Paul Paulsen —⁵³, non può considerarsi risolta e conclusa nella pacata serenità del suo epilogo?

Il gesto provocatorio del giovane Schmidt (il lancio del sasso), l'esponente di una generazione che nel commento dell'io narrante non è più « die harmlose schaulustige Jugend aus meinen Kinderjahren » [91], viene inteso dagli astanti come un gesto di spregio, un oltraggio al rappresentante di una categoria per la quale nella nuova realtà non vi è più posto. Sarebbe tuttavia riduttivo, e, forse,

⁵² *Ivi*, 67.

⁵³ *Ivi*, 94 « Als wir am andern Morgen aufgestanden waren, da fanden wir jenes Schimpfwort 'Pole Poppenspärer' — denn ein Schimpfwort sollte es sein — ».

semplicistico leggere in questo episodio solo l'espressione di un atto di disprezzo nei confronti di un girovago che la Germania postquarantottesca ormai avviata verso un processo di industrializzazione, rifiuta.

La singolare fine di Kasperl, dapprima colpito con forza tanto da reciderne i fili e da sottrarlo alla mano del burattinaio, poi gettato con tracotanza insieme a lui nella fossa, è probabilmente il simbolo di un profondo pessimismo e di una diffusa situazione di crisi. Il matrimonio di Paul e Lisei, rallegrato pure dalla nascita di un figlio, sembrerebbe celebrare il trionfo dell'amore che supera difficoltà e pregiudizi. E, tuttavia, il tema della novella, più che quello dell'esaltazione della felicità borghese, appare quello del disagio dell'individuo che non si identifica con la realtà circostante e che nel processo innovativo vede una precisa minaccia alla tranquillità familiare. Inevitabilmente quindi anche in questo caso sui personaggi della novella aleggia lo spettro di profondi e ineluttabili cambiamenti. Ciò significa che ancora una volta Storm vive l'esperienza del 'nuovo' in termini di evidente dissociazione, incapace di confrontarsi dialetticamente con il problema e anacronisticamente ancorato ai tradizionali valori dell'*ethos* borghese.

Da tale angolazione allora pure l'immagine di chiara dicotomia che la vicenda di *Pole Poppenspäler*, per quanto accuratamente velata, adombra e riflette, acquista una sua più esatta connotazione. La serena, ma fittizia realtà del teatrino con il burattinaio e le sue marionette che sottende il racconto, è solo una maschera, un geniale espediente narrativo che, secondo quanto l'autore auspicava, coinvolge il grande Paul e il piccolo Peter, trascinandoli in un'atmosfera affascinante, ma assolutamente vacua. E Kasperl, in parte una marionettizzazione dell'io, prototipo ed artefice primo di un rarefatto mondo di illusioni, in un mirabile gioco ad effetto, testimonia l'inutile tentativo dell'uomo di rifugiarsi in una effimera realtà di maschere, quale unico antidoto ad una situazione di isolamento e di solitudine; un tentativo vano, perché miseramente destinato a fallire nell'inevitabile scontro con

il nuovo, così come fallisce l'ultimo spettacolo di Tendler⁵⁴.

Scrivendo a Storm a proposito di *Pole Poppenspäler*, come già ricordato, Walter Jensen aveva osservato:

Mich aber hat der Gedanke nicht dabei verlassen, daß wir allesamt selbst ein Puppenspiel, und zwar mit höchst zerbrechlichen Figuren, darstellen [...] ⁵⁵.

Il disincanto del suo commento tradisce, ci sembra, una costante del discorso stormiano; rispecchia l'amara consapevolezza dello scrittore che dall'incontro con il reale l'individuo esce comunque sconfitto, esattamente come il burattinaio, — in parte esso stesso una marionetta —, perché costretto a misurarsi con una realtà che gli è fondamentalmente ostile, nella quale egli non si identifica e dalla quale, tuttavia, gli è pressoché impossibile prescindere.

Nella misura in cui Kasperl e con lui Tendler, non a caso accomunati dalla stessa fine, possono essere considerati simbolo di un mondo che avvince ma che mal si accorda con il nuovo contesto umano e sociale, nella stessa misura essi appaiono emblematica rappresentazione del tragico dissidio io-realtà. E se la chiave di lettura della storia di 'Pole Poppenspäler', secondo il suggerimento dato da Storm a Paul Heyse, va ricercata in Kasperl, ciò vuol dire che il lieto fine del racconto o la magica finzione di una commedia di burattini costituiscono semplicemente uno schermo che in parte occulta, ma certo non altera la visione di forte pessimismo che la sottende.

In tale contesto tanto più legittimo appare il dubbio che, indicando il *Falk*, Storm pensasse al « conflitto », a quel dualismo di carattere esistenziale intorno al quale ruota la sua prosa, elemento prioritario e basilare di una

⁵⁴ La novella è stata oggetto di svariate interpretazioni: da racconto per la gioventù a espressione del conflitto artista-borghese, a simbolo della crisi dell'artista. Per una esauriente panoramica, anche se non del tutto priva di spunti polemici, cfr. H. Vinçon, *Gefährdete Idylle*, op. cit. pp. 67-72.

⁵⁵ Cfr. n. 35.

novella intesa non più come « die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit »⁵⁶, bensì come « la sorella del dramma », « la forma più rigorosa della poesia in prosa ». Questo risvolto problematico era forse sfuggito a Paul Heyse, troppo impegnato probabilmente a privilegiare l'aspetto formale della narrazione.

A conclusione di discorso conviene richiamare alla mente la categorica postfazione che suggella la vicenda. Da quanto si è detto risulta chiaro che quando Storm sembra voler sancire il 'paradosso' di una letteratura per la gioventù che deve, per così dire, negare se stessa per affermare la propria autenticità, in effetti egli tende a rivendicare l'autonomia dell'arte per salvaguardarne l'autenticità. Il 'paradosso' della sua affermazione — che dunque tale non è —, va letto piuttosto da altra angolazione, tenendo presente anche che a sottenderlo vi è pure il desiderio pressante di indicare al lettore, senza troppo scoprirsi, le reali coordinate della vicenda, una storia tesa tra l'uomo e il burattino in un gioco di illusorie certezze, beffardo richiamo forse alla condizione umana, specularmente riflessa nell'avventura della marionetta.

⁵⁶ SW, 9, 95.

VICTOR HEHNS KULTURTHEORIE

von
KLAUS VON SEE
Frankfurt am Main

Wer war Victor Hehn? Über den Kreis der Kulturhistoriker hinaus wird er heute kaum noch mit mehr als seinem Namen bekannt sein - und auch in jenem Kreis nur als Autor eines seinerzeit berühmten, wegen des scheinbar skurrilen Titels aber wohl etwas in Vergessenheit geratenen Werkes über *Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa* (1870): Die heutige Vegetation Griechenlands und Italiens - Olivenhaine, Weinstöcke, Feigenbäume, Pinien und Zypressen, alles das auch, was in Goethes Mignon-Lied als Inbegriff deutscher Italiensehnsucht erscheint - wird darin überraschenderweise als Importgut, als Ergebnis einer vom östlichen Mittelmeerraum ausgehenden Kulturwanderung gedeutet, als Werk des bebauenden, pflegenden und veredelnden Menschen, also als 'cultura' im eigentlichen Sinn des Wortes.

Nicht minder bekannt war Hehn noch um die Jahrhundertwende als Autor mehrerer Goethe-Bücher, vor allem seiner *Gedanken über Goethe* (1887), die - wie Reinhard Buchwald in seiner Wirkungsgeschichte Goethes erklärt - « im Bewußtsein der Leser von Anfang an neben [Herman] Grimms Vorlesungen als eine der Säulen » standen, « auf denen seither unser Verhältnis zu Goethe ruht » (1949, 258).

Zu den Wenigen, die sogleich die Bedeutung des Buches erkannten, gehörte Nietzsche, « dessen Ausführungen über Goethe im 'Fall Wagner' durchaus auf denjenigen Hehns fußen » (Josef Hofmiller [1933] 152, 37). Dabei hatte das Goethe-Buch - erst drei Jahre vor dem Tod des Autors erschienen - zunächst Verblüffung ausgelöst, weil man bis dahin Hehns wissenschaftliche Kompetenz nur auf kulturhistorischem Gebiet vermutete. Alle weiteren Goethe-Arbeiten - durchweg auf alten Dorpater Vorlesungen der Jahre von 1848 bis 1851 beruhend - wurden dann erst aus dem Nachlaß veröffentlicht. Darunter muß das Buch *Über Goethes Gedichte* « noch heute, nach fast hundert Jahren », wie der Germanist Walther Rehm schreibt, « seltsamerweise als das einzige geschlossene Werk von Geschmack, Einsicht und Rang gelten, das sich diesem allerdings schwierigen Thema widmet » (1951, 304). Und den schmalen Band *Über Hermann und Dorothea* (1893) nennt der Goethe-Forscher K. R. Mandelkow « nicht nur eine der bedeutendsten Interpretationen eines Goetheschen Werkes im 19. Jahrhundert, sondern zugleich ein überragendes literaturtheoretisches Schlüsseldokument an der Wende von der vorrevolutionären zur nachrevolutionären Epoche in Deutschland » (1980, 150). Gleichwohl gilt noch immer Rudolf Ungers Feststellung von 1924, daß Hehn speziell in seiner Bedeutung für die « philosophische » Literaturbetrachtung « kaum je die entsprechende Würdigung gefunden » habe (1966, 120).

Das ist vielleicht nur deshalb nicht verwunderlich, weil Hehn eben gar kein professioneller Germanist war, vielmehr seinen eigentlich populären Ruhm auf einem dritten Feld gewann, das sowohl von der Kulturhistorie als auch von der Goethe-Philologie fernab zu liegen schien: 1867 veröffentlichte er - nach langem Bedenken - sein Buch *Italien. Ansichten und Streiflichter*, das die Eindrücke mehrerer Italienreisen in essayistischer Form verarbeitet und bis zum Ersten Weltkrieg 14 Auflagen erreichte. Der Kunsthistoriker Georg Dehio nennt es « das Geistvollste und Schönste, was seit Goethe deutscherseits über Italien gesagt worden ist » (1890, 314), Josef Hofmiller noch mehr als vier Jahrzehnte später das « herrlichste Italienbuch nach

[2]

Goethe » ([1933] 1952, 39). Und ebenso wie der schnelle Ruhm des Goethe-Buches von 1887 zu weiteren Goethe-Publikationen aus dem Nachlaß anregte, so der Ruhm des Italien-Buches zur postumen Herausgabe der Tagebücher, die Hehn bereits auf seiner ersten Italienreise 1839/40 verfaßt und kurz danach überarbeitet hatte - *Reisebilder aus Italien und Frankreich* (1894) -, ferner eines theoretisch wichtigen Aufsatzes *Über die Physiognomie der italienischen Landschaft* von 1844 (1908). Hehns Erfolg war um so überraschender, als er den Erwartungen des Publikums bewußt nicht entsprechen wollte: Er interpretiert Italien als eine plastisch-architektonisch gestaltete Kulturlandschaft und wendet sich damit gegen die landläufigen Italienpilger, die meinten, dort « eine romantische Landschaft,... eine deutsche Natur in gesteigerter Schönheit » erlebt zu haben (*Reisebilder* 241), in Wahrheit aber « die Wolke statt der Juno umarmt hatten » (*Physiognomie* 88). Leider blieb der *Physiognomie*-Aufsatz fast unbeachtet, da er an sehr versteckter Stelle steht, aber selbst die *Reisebilder* wurden nur noch ein zweites Mal aufgelegt (1906), obwohl sie eine reizvolle Ergänzung zur Essay-Sammlung von 1867 sind. Denn früher und unmittelbarer als diese bezeugen sie, daß sich Hehns konsequent durchdachtes kulturhistorisches Theoriegebäude nicht nur auf eine stupende Belesenheit in den antiken Literaturen, der Bibel und modernen Reiseberichten gründet, sondern ebenso auf ein breites Fundament spontan erlebter Erfahrung und Beobachtung.

Daher auch die Sprache Hehns, deren « Zauber » und « Eleganz » oft gerühmt wurde: prägnant und luzid, weil geschult an der klassischen Tradition, dabei zugleich bildhaft und von poetischer Anmut, - ein Stil, der die Grenze zwischen gelehrtem Traktat und geistreichem Essay aufhob und deshalb dem Verfasser nicht immer zum Vorteil gereichte, weil man nicht wußte, wie er zu rubrizieren sei: Er habe sich, schreibt Hehn in der Vorrede zur 2. Auflage seiner *Kulturpflanzen*, « mit der Hoffnung geschmeichelt, ein Buch geschrieben zu haben, das indem es dem Gelehrten genug thut, doch zugleich lesbar und verständlich wäre, - etwa wie über der Thür französischer Wirtshäuser

[3]

steht: *ici on loge à pied et à cheval*. Doch das mag in Frankreich angehen, bei uns ist das Unternehmen gefährlich. Der Fachmann zuckt die Achseln und ruft mitleidig: ein elegantes Buch - und man weiss, was er darunter versteht; der sogenannte Gebildete sagt: ganz interessant, nur schade, dass so viel Griechisch drin ist... » (1887, III). Immerhin hat Hugo von Hofmannsthal aus dem *Kulturpflanzen*-Buch das Kapitel über *Die Dattelpalme* in sein *Deutsches Lesebuch* aufgenommen (1926, II, 278-286), und immerhin attestiert noch Theodor Heuss dem *Italien*-Buch, daß es «als sprachliche Leistung zu den stilistischen Meisterwerken unseres nationalen Schrifttums gehört» (1951, 170).

Angesichts solcher Wertschätzung ist es verständlich, daß man von Zeit zu Zeit immer wieder einzelne - bisher ungedruckte oder an obskuren Orten publizierte - Hehn-Texte entdeckte oder wiederentdeckte. Das gilt nicht zuletzt auch für einige Texte aus dem vierten Arbeitsgebiet Hehns: dem der Klassischen Philologie. Hehns Ansehen in diesem Fach bezeugt Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, wenn er in den *Erinnerungen* 1928 von Begegnungen mit ihm in der Berliner archäologischen Gesellschaft erzählt: «... Sein berühmtes Buch 'Kulturpflanzen und Haustiere' hatte mich entzückt; sein 'Italien', das jeder lesen soll, der das Land besuchen will, war noch nicht erschienen... » (172). So präsentierte Werner Jaeger seinen Fachgenossen keinen Unbekannten, als er 1927 in seiner Zeitschrift *Die Antike* einen alten Petersburger *Homer*-Vortrag aus dem Jahre 1859 ans Licht zog: «Hehns Homerbetrachtung wirkt noch nach fast siebenzig Jahren - und von wie wenigen wissenschaftlichen Produktionen gilt das - kraft der ihr eigenen Form, durch die Verbindung sinnlicher Anschaulichkeit und philosophischer Höhe, vor allem durch den sie beseelenden echten Humanismus als lebendiges Organ einer wahrhaft universellen Bildung » (Vorwort zu *Homer* 1927, 70). Dreizehn Jahre später stellte Harald Fuchs in derselben Zeitschrift den Hehn-Aufsatz *Zur Charakteristik der Römer* vor, der nahezu ein Jahrhundert früher, 1843, «als Einladungsschrift zu den Schulprüfungen der livländischen Stadt Pernau veröffentlicht worden » war. Im Nachwort schreibt

Fuchs, daß es der «kühne Wille zur Deutung » und der «selbstgewisse Mut » seien, die dieser Arbeit «ihren mitreißenden Schwung verleihen » (1940, 175). Schließlich holte noch 1951 Karl Deichgräber - abermals ein prominenter Fachvertreter - weitere Aufsätze 'Aus Hehns Nachlaß' hervor, darunter *Über das Lateinschreiben der heutigen Philologen* und *Über die Authentizität der Reden des Thucydides*.

Auch bereits Bekanntes wurde in der Zwischenzeit hier und da erneut zum Druck gebracht, - so die 'kulturhistorische Studie' über *Das Salz* vom Jahre 1873, die 1919 als 'Insel-Buch' erschien, das *Italien*-Buch von 1867, das Walther Rehm 1943 mit einem Nachwort versah, die *Gedanken über Goethe* 1946 und ein einzelnes, umfangreiches Kapitel daraus, *Goethe und das Publikum*, als Sonderausgabe 1949, - ein Kapitel, das «in der Geschichte der Rezeptionsforschung einen besonderen Stellenwert » hat, denn es «gehört zu den frühesten und zugleich einflußreichsten rezeptionsgeschichtlichen Monographien » (Stückrath 1979, 33). Stärkste internationale Resonanz fand verständlicherweise das - schon wegen seiner Kombination von Kulturgeographie und Philologie auch methodisch interessante - *Kulturpflanzen*-Buch: In Deutschland erreichte es bis 1911 - trotz seines erheblichen Umfangs - acht Auflagen und kam 1963 noch einmal als Reprint heraus. Schon 1872 erschien eine russische und 1885 eine englische Übersetzung, die 1976, also mehr als ein Jahrhundert nach der Erstveröffentlichung, noch einmal nachgedruckt wurde. Im Vorwort des amerikanischen Herausgebers J.P. Malory heißt es: «It is my belief that Hehn's book makes still today exciting reading for any educated man of western civilisation » (1976, VI).

*

Das Phänomen, daß Hehn - trotz partieller «Renaissancen » und trotz einhelligen Lobes - heute zu den mehr oder weniger Vergessenen gehört, ist ebenso erstaunlich

wie leicht erklärbar. Die Gründe hierfür liegen zunächst in den ganz und gar ungewöhnlichen Lebensumständen des Autors: Hehn hatte als Baltendeutscher die russische Staatsangehörigkeit, war einige Jahre Oberlehrer an der höheren Kreisschule in Pernau, dann Lektor für deutsche Sprache an der Universität Dorpat - eine Professur hierfür gab es nicht -, 1851 auf Veranlassung des Zaren Nikolaus I. unter dem Verdacht liberaler Umtriebe in den Petersburger Kasematten inhaftiert, anschließend für einige Jahre an einen mittell russischen Ort « verbannt », der keine Universitätsstadt sein durfte, dort eines Morgens von seinem englischen Stubennachbarn mit dem Freudenschrei aus dem Bett geholt: « Old Nicholas is dead! », bald darauf amnestiert und von 1857 bis 1873 - im Range eines Wirklichen Staatsrats mit dem Prädikat 'Exzellenz' - Oberbibliothekar an der Kaiserl. Öffentl. Bibliothek in Petersburg, « einer der größten und besteingerichteten Europas » (Dehio 307), schließlich während der letzten 17 Lebensjahre als russischer Staatspensionär in Berlin ansässig. Das heißt: Hehn stand in keiner akademischen Tradition, war keinem speziellen Universitätsfach zuzuordnen, hatte also auch keine Schüler und Fortsetzer. Die « interdisziplinäre » Vielseitigkeit erwies sich eher als Hemmung. Allenfalls fühlten sich baltische Landsleute wie Dehio und Schiemannt zuständig.

Dieses Außenseitertum verstärkte sich durch Hehns « Federfaulheit, oder richtiger Publicitätsscheu - eine echt baltische Eigenschaft » (*Italien* XV): Viele Arbeiten erschienen an entlegenen Stellen, das meiste blieb zu Lebzeiten ungedruckt, - wobei noch zu bedenken ist, daß die Manuskripte der Dorpater Vorlesungen mehr als zwanzig Jahre lang im Gewahrsam der russischen Geheimpolizei verborgen waren. Zum *Hermann-und-Dorothea*-Buch erklärt K. R. Mandelkow: « Die im Schatten seiner berühmten 'Gedanken über Goethe' erfolgte postume Veröffentlichung im Jahre 1893 hat die so eminent zeitbezogene und zeitorientierte Hehnsche Arbeit um ihre zeitgenössische Wirkung gebracht, die ihr aller Voraussicht nach in hohem Maße zuteil geworden wäre » (1980, 150). Das *Italien*-Buch wurde 1867 zunächst in Petersburg verlegt, so daß erst die 2. Auflage

zwölf Jahre später zum Publikumserfolg führte. Aber auch der Berliner Verlag Borntraeger, der seit 1870 die Hauptwerke betreute, war nicht geeignet, Breitenwirkung zu erzielen. Erst der Nachlaß kam dann in die Obhut eines renommierten Verlages: die der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Nicht zuletzt sind noch politische Gründe am Vergessenwerden beteiligt, da Hehns Ansichten und Theorien sowohl dem christlichen als vor allem auch dem deutsch-tümelnden Zeitgeist des 19. Jahrhunderts und der völkischen Ideologie der NS-Zeit ganz und gar zuwiderliefen. Hehn war Hegelianer, Anhänger eines kosmopolitisch orientierten Liberalismus, damit zugleich Gegner des romantischen Ursprungskultes und des Grimmschen Sprachpurismus.

Zumal in Interpretationen der 1930er und 1940er Jahre mußte Hehn sich deshalb allerlei gewaltsame Umdeutungen gefallen lassen. So nennt Heinz Holldack das « Weltbürgertum » schlankweg eine « logische Folge der apolitischen und ahistorischen Grundstellung Hehns », weil er offenbar das Hehnsche Denken nur am Maßstab des Geschichts- und Politikbegriffs der deutschen Nationalromantik zu messen vermochte (1936, 289). Eugen Gottmann schwafelt 1937 in der Diktion seines Doktorvaters Ernst Bertram, wenn er Hehns « Südliebe » als « verwandelte Deutschgläubigkeit » interpretiert und dazu noch behauptet, daß Hehns Begriff der menschlichen « Gattung » sich an die « Volksgeistlehre der Historischen Schule » schließe (1937, 16. 31), während Hehn selbst klipp und klar erklärt, daß « das Handeln der Gattung Geschichte » heiße und daß daher « das allmähliche Entstehen einer immer vollkommeneren weltbürgerlichen Verfassung... von dem Begriffe Geschichte unzer-trennlich » sei (*Reisebilder* 92). Um Anpassung bemüht ist auch Walther Rehm, wenn er davon spricht, daß « das ererbte Binnendeutschtum ... in Hehns Kolonialdeutschtum überall klar und schön » durchschlage (1951, 276), obwohl Hehn in seiner Eloge auf die Südwestdeutschen gerade nicht das reine Deutschtum feiert, sondern die römisch-keltisch-germanische Mischung (*Goethe* 6ff.) und obwohl sich Hehn anlässlich eines Abstechers in die fränkische

Heimat seiner Familie ausdrücklich von aller völkischen Ideologie distanziert:

« Was treibt mich, mein Geschlecht, meine Abstammung zu erforschen, da ich doch die Freiheit liebe und den freien Menschen verkünde, der kein Naturmensch mehr ist, den kein Band mit natürlicher Erzeugung, mit Abstammung, mit früher Gewohnheit verknüpft? » (zit. bei Schieman 1894, 9).

Ärger noch kam es dann in den letzten Jahren des Dritten Reiches, als der Altphilologe Richard Harder - im Auftrag Alfred Rosenbergs Leiter des Münchener « Instituts für Indogermanische Geistesgeschichte » - das Hehnsche Werk für die NS-Kulturpropaganda, speziell « im Blick auf den russischen Kriegsschauplatz », zu mobilisieren suchte (dazu Losemann 1977, 170ff.). Über Hehns *Kulturpflanzen*-Buch sagt Harder, daß hier « die lebendig erfaßte Gegenwart eines Vielerfahrenen, der den baltischen Blick für Völkereigentümlichkeiten mitbrachte, der Vergangenheit die Farben gab, dazu die großen europäischen Literaturen sich, meisterhaft beherrscht, ins Bild verwoben - das einzig würdige Gegenstück zu Grimms Rechtsaltertümern » (1942, 757). Erster Anlaß, das Hehnsche Werk dem NS-Chefideologen zu offerieren, war für Harder, der mühsam nach Aufgaben für sein neues Institut suchte, vielleicht der eher zufällige Umstand, daß sowohl Hehn als auch Rosenberg aus dem Baltikum stammten. Das nötige A-propos lieferte dabei eine Sammlung von Tagebuchnotizen Hehns über den russischen Volkscharakter, die unter dem Titel *De moribus Ruthenorum* erst aus dem Nachlaß herausgegeben wurde (1892) und nun in neuer Fassung auferstehen sollte. « Geistreich, aber gehässig » nennt *Meyers Lexikon* 1926 diese Tagebuchnotizen, für Kriegspropaganda also, wie es scheint, gut verwertbar, - wobei man allerdings bedenken sollte, daß Hehn als Inhaftierter und Verbannter in Rußland einige ungute Erfahrungen gemacht hatte, daß er als Liberaler viele russische Eigenschaften aus dem jahrhundertelangen Despotismus zu erklären suchte (*De moribus* 15, 40), die Kritik am Russen also zugleich als Kritik am zaristischen Regime verstand (dazu W. Laqueur 1965, 36ff.),

und daß alle Bewohner der nördlichen Zonen, also auch Norddeutsche und Engländer, bei Hehn wie immer noch nicht voll zivilisierte Barbaren dastehen, - als eines von vielen Beispielen nur Hehns Vergleich der Bildnisse Tizians mit denen Holbeins: « Dort die prächtigsten Charakterköpfe, hier lauter treue, viereckige Doggengesichter » (*Italien* 73).

Bei aller Vorliebe der NS-Ideologie für Baltikum und « Grenzlanddeutschum »: Mit Hehn als « Völkischem » war durchaus kein Staat zu machen. Im Gegenteil: Durch alle Werke Hehns zieht sich wie ein roter Faden die mehr oder weniger ironisch formulierte Abneigung gegen die Deutschtümler. « Viel Fremdwörter, viel Kulturverkehr; viel entlehnt, viel gelernt », ist seine oft variierte Devise (*Italien* 187), und noch ein Jahr vor seinem Tode wurde er Mitunterzeichner der bekannten « Erklärung der 41 », die sich gegen den Deutschen Sprachverein und dessen Kritik am Fremdwörtergebrauch richtete (*Preußische Jahrbücher* 63, 1889, 312f.). « Niemand dachte », lobt er die Südwestdeutschen, « mit Stolz an Hermann den Cherusker und den Teutoburger Wald und die angeblichen Barden und die angebliche Keuschheit jener Zeiten » (*Goethe* 21). Das deutsche Wort 'kaufen' gehe auf lat. 'caupo' zurück, « was die jüngsten Cimbern und Teutonen geleugnet hatten » heißt es in einem Brief an den Indogermanisten O. Schrader (Schrader 1891, 46). Ähnlich im *Italien*-Buch: « Auch das deutsche Turnen ist (entsetzlich aber wahr!) wälscher Herkunft » (194). Und in den *Kulturpflanzen*: Daß die Germanen zur Zeit des Tacitus noch in den Anfängen der Ackerbauphase steckten - halbnomadisierend und ohne individuelles Grundeigentum -, ergebe sich aus den Worten der *Germania*, « an denen patriotische Ausleger die gern das Gegenteil erfahren hätten, nicht minder mühselig, als in ähnlichem Fall die Bibelexegeten, gedeutet haben » (123).

Das alles sind nicht etwa nur beiläufige Seitenhiebe, sondern präzise Äußerungen einer konsequent durchdachten Theorie, - wie überhaupt die theoretische Geschlossenheit des Gesamtwerks jedem Leser Hehns gerade angesichts der

heterogen erscheinenden Buchtitel um so stärker bewußt wird. Es ist daher wohl etwas Wahres an Richard M. Meyers Ausspruch, alle Texte Hehns seien « nur Bruchstücke eines geplanten Riesenwerkes: einer Kulturgeschichte Europas » (1897, 178). Eher von der ästhetischen Seite faßt Theodor Heuss dasselbe Phänomen, wenn er speziell vom *Kulturpflanzen*-Buch sagt, man möchte davor « erschrecken, als ob es sich um eine grenzenlose Stoffhuberei handle », aber der Verfasser ertrinke nicht im Stoff, sondern bleibe sein Herr, « weil er geistig souverän und weil er ein Künstler ist »; es gehe « durch die ganze große Arbeit, die auf jeder Seite, die man aufschlägt, mitteilbar, ja amüsant ist, ein einheitlicher epischer Zug » (1951, 172).

*

Wie war nun die Kulturtheorie beschaffen, die dem « geplanten Riesenwerk » zugrundeliegt?

Im überschwänglichen Gefühl, an einer großen geistigen Aufbruchsbewegung teilzuhaben, reist der 25jährige Hehn 1838 nach Berlin. Politik, Poesie und Philosophie - der Enthusiasmus für die europäischen Freiheitsbewegungen, die Schwärmerei für Byron, den « freien Dichter », der energische Wille, in der Nachfolge Hegels dem modernen, fortschrittlichen Bewußtsein ein wissenschaftliches Fundament zu geben —: alles das sind für Hehn nur Facetten der einen und selben Sache. « Glaube nicht », heißt es in einem Brief an den Bruder Julius vom 16. Februar 1839, « daß das abgezogene Denken die Phantasie ertöte. Kant bemerkt, zum Philosophen gehöre im gleichen Maße sinnliche Vorstellungskraft; ich möchte sagen, es gehört sogar ein feiner Geruch dazu. Auch Hegel besaß trotz seiner trockenen Logik rednerische Macht der Phantasie, wie selten einer; noch neulich las ich eine Stelle seiner Geschichte der Philosophie, wo er Voltaire und die französische Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts in Schutz nimmt. Diese drei Seiten reichten hin, ihn unsterblich zu machen; es ist ein Dithyrambus der Freiheit, und wie eine Schar von Adlern fallen seine Worte zerhackend

über das Gewürm der Frommgläubigen her... Ich hielt sonst die Hegelsche Philosophie für kirchlich und servil, wofür sie eine Zeitlang galt, und verschloß mich in Verstockung ihrem Evangelium. Aber im Gegenteil - sie ist die Philosophie des *Wissens*, also eine echte Blüte unsrer Zeit, wie Lord Byron der Dichter unsres Jahrhunderts. Atheismus - diese Scheuche soll mich nicht schrecken! » (*Nachlaß*, Schiemann 58. 60). Schon vorher, auf der Reise durch Schweden, hatte er einem Bekannten zugerufen:

« Denken Sie an die Wiedergeburt Griechenlands, an die Julitage, an die rote Mütze und den Freiheitstraum, die Marseillaise und die Kokarde, an das Hambacher Fest, an die Kriegszüge in den Thälern der Schweiz, an die Dramen der Parlamente und Assisen und an alles übrige, an die ganze große Freiheitsbewegung unsrer Zeit in allen ihren Thaten und Erscheinungen; überall die höchste Poesie, überall geistige Kräfte, die schweren Massen beflügelnd... Eine Zeit kann nicht innerlich prosaisch sein, deren Gedankenumschwung so mächtig, so reißend und so allgemein ist » (*Nachlaß*, Schiemann 50).

Eines fällt hier auf: Vom Völkisch-Nationalen, vom « Volksgeist » als schöpferischer Kraft der Geschichte ist keine Rede, Freiheit ist nicht an nationale Einigung gebunden. Denn « Nationalität, diese Schranke, die den Fortgang hemmte », ist für Hehn - im Sinne Hegels - bloße Naturform (*Reisebilder* 95), Erkenntnis und Freiheit nur erreichbar durch Überwindung des « Naturgefühls », durch Verallgemeinerung des « beschränkt Volksmäßigen » ins « rein Menschliche » (*Reisebilder* VII). Deshalb ist ihm an der italienischen Einigungsbewegung « das Wesentliche und Entscheidende », daß sie « nicht als rohe Stammesverwandtschaft, sondern als Kultursphäre erscheint; daß sie nicht Eigensinn der Race, sondern politisch-sittlich ist; daß die sich realisierende Nationalität eins und dasselbe ist mit Realisation von Bildung und Freiheit » (*Italien* 97), wogegen sich im deutschen Freiheitskrieg von 1813 nur der « Fanatismus eines feindlichen Stammes gegen den andern » regt, ein Patriotismus, dessen « Zielpunkte im Mittelalter liegen » (*Goethes Gedichte* 33f.).

Die romantische Konzeption einer germanisch-deut-

schen Kulturkontinuität durch Pflege alter Volksbräuche kann daher für Hehn nichts anderes sein als Stagnation, als Verharren im Naturzustand:

« Hat ein Volk irgendwo noch nationale Trachten behalten, besondere Sitten, lokale Ueberlieferungen und Gebräuche..., so ist dies ein Beweis, daß es sich von der Natur noch nicht losgerissen hat: der Mensch aber soll und wird in ein Reich der Freiheit und Vernunft eingehen, wo bloß der allgemeine *Gedanke* herrscht, nicht mehr der blinde Einfluß der Natur, die hier so ist und dort anders; diese Allgemeinheit wird durch die gleiche Tracht, Sitte und Sprache der Gebildeten schon jetzt dargestellt » (*Reisebilder* XVf., vgl. 300. 312).

Der « Gebildete » und somit auch der « Städter » sind für Hehn - anders als für die Romantiker - keine Schreckfiguren: Der Deutsche suche, heißt es im *Physiognomie*-Aufsatz, « für sein schwärmendes Gemüt die Musik der Landschaft,... Anders der platonische Sokrates - ich gehe nicht vor das Tor, sagte er seinem Freunde Phädrus, denn Land und Bäume können mich nichts lehren, wohl aber die Menschen in der Stadt! » (78).

*

« Politik, diese höchste Angelegenheit des Menschen » (*Reisebilder* XVIII), - das ist für Hehn « das Reich der Freiheit » (*Kulturpflanzen* 17), der freie Verkehr der Menschen untereinander, die Geselligkeit als Ausdruck der Teilnahme am « öffentlichen Leben », als Ausdruck einer humanen, auf den irdischen Lebenskreis bezogenen Kultur. Kirche und Kaffeehaus können seinem bildhaften Denken daher zu Symbolen der alten und der neuen Zeit werden, als er 1839 in Padua neben der Kirche des hl. Antonius, « diesem uralten byzantinischen Ungeheuer », das große und glänzende Café Pedrocchi sieht, « der Pariser Boulevards würdig », und dort zum ersten Mal in seinem Leben - ein unerhörtes Ereignis für einen Baltendeutschen! - um Mitternacht Kaffee trinkt:

« Dort das Kaffeehaus und hier die Kirche, beide zwei Zeiten vertretend, die im Gegensatz stehen. Denn die Kaffeehäuser sind

moderne Anstalten, von der neuen Zeit erzeugt und diese Zeit ihrerseits mehrend und erhaltend; da genießt man, da lebt man der heiteren Geselligkeit und liest Zeitungen: Zeitungen aber sind das Erste und Wichtigste des 19. Jahrhunderts, seine Seele, sein Gefäß... » (*Reisebilder* 35).

Und was für die Menschen gilt, das gilt ebenso für die Völker:

« Wie der einzelne Mensch nur in der Gesellschaft seine Bestimmung, d.h. die höchste Entwicklung seiner Anlagen erreicht, so sind auch die Völker in dem selben Masse, wie sie zur Bildung sich erheben, nur Schüler und Erben anderer umwohnender, überlegener Völker » (*Kulturpflanzen* 523).

Es ist dies der Grundgedanke seines Hauptwerkes, das den heutigen Charakter der (griechischen und) italienischen Landschaft nicht als Naturphänomen, sondern als Produkt eines Zivilisationsprozesses erklärt, - eine moderne Variante der alten Idee der 'translatio artium', der Kulturwanderung von Ost nach West, hier übertragen auf den Bereich der alltäglichen Umwelt.

Gerade in diesem Bereich und der ihm entwachsenden Lebensform, die man gemeinhin in Naturwüchsigkeit und Volkstümlichkeit begründet sieht, findet Hehn den Kern dessen, was er unter humaner Kultur versteht: Nichts erwecke mehr « das Gefühl der Kultur und friedlicher Ordnung und zugleich der Dauer derselben » als der Anblick von Olivenhainen, heißt es in den *Kulturpflanzen* (116). Hier können « Land und Bäume » also doch etwas « lehren » - aber nur deshalb, weil die Naturlandschaft in eine Kulturlandschaft verwandelt ist.

Hehn erklärt das besagte « Gefühl » auf eine kulturtheoretisch einsichtige Weise: Nicht der Ackerbau ist, wie man gewöhnlich meint, der entscheidende Schritt zur Selbsthaftigkeit, sondern die Baumzucht, denn beim Ackerbau ist « die Voraussicht » noch « keine lange, sie geht nur vom Frühling auf den Herbst ». Der Baum dagegen muß « Jahre lang erzogen und getränkt werden, ehe er Frucht gibt » (*Kulturpflanzen* 123). Erst jetzt entsteht das dauerhafte, durch Hecke und Mauer gesicherte individuelle

Grundeigentum und dazu noch ein kunstvolles Bewässerungssystem, das nach einer « festen politischen Ordnung » verlangt. Die Verteilung alter barbarischer und früh kultivierter Regionen auf der europäischen Landkarte konkretisiert sich für Hehn - abermals beweist er hier seine Kunst, Detailbeobachtungen in größere, überraschende Zusammenhänge zu stellen - im Bild einer nördlichen Bier- und Butterregion und einer südlichen Wein- und Ölregion, deren Grenze ja heute noch im langsamen Vordringen zum Norden ist (*Kulturpflanzen* 144): Butter, das tierische Fett, entstammt letztlich noch dem nomadischen Hirtendasein, Bier, der aus Körnerfrüchten gewonnene Trunk, dem noch nicht unbedingt seßhaft gewordenen Ackerbaudasein; Wein und Öl erst - « Bacchus' Gabe » und « Minervens Geschenk » - bringen den Sieg über die Barbarei, stimmen « den harten Ackerbauer mild und heiter » und machen ihn zu höheren Kulturleistungen fähig (124).

Hehn beschließt den langen Abschnitt über Wein, Öl und Feige mit der eindrucksvollen Parabel aus dem 9. Kapitel des Buches der Richter, der Parabel vom Dornbusch, der sich zum König über die drei Bäume wählen läßt und für den Fall des Ungehorsams mit Feuer droht. Olivenbaum, Weinstock und Feigenbaum gleichen für Hehn « dem Manne, der in begrenztem Kreise Werke des Friedens schafft und Wohlthaten spendet », der flammende Dornbusch dagegen den Feuern des Despotismus und der Revolution, die « alles Privatglück, alle stille Kulturthätigkeit » verzehren (*Kulturpflanzen* 163).

*

Man könnte nun meinen, Hehns Kulturideal sei - in seiner Betonung des Friedens, der stillen Tätigkeit, der Geselligkeit und des Privatglücks - ganz und gar aus dem halkyonischen Geist des Biedermeiers hervorgegangen. Dagegen spricht aber allein schon, daß gerade in den Jahren vor 1848 Hehns politische Ansichten radikaler und revolutionsfreundlicher waren als danach. Eher scheint es, daß sich Hehns Vorstellung vom menschlichen Glück als Bestand-

teil eines Weltbildes erklärt, das den Fluchtpunkt der Geschichte nicht im Antagonismus einzelner Volkstümer sieht, sondern im Austausch und Ausgleich, in der « Verallgemeinerung », in der Ausbildung zur « Gattung », im « Kulturverkehr » und in « weltbürgerlicher Verfassung ». Nicht um biedermeierliche Selbstgenügsamkeit geht es hier, sondern im Gegenteil um die aktiv ausgreifende, optimistische Gewißheit, daß der Mensch des 19. Jahrhunderts - nach dunklen Zeiten barbarischer Naturgebundenheit und christlicher Jenseitssehnsucht - sich nun endlich zum Herrn seiner selbst mache und sich seiner wahren, nämlich irdischen Bestimmung bewußt werde. Anlässlich seiner Reise von Pisa nach Lucca notiert sich Hehn am 26. März 1840 ins Tagebuch:

« Der Anblick dieser Gegend gibt ein Gefühl der Gesittung. Ueberall die ordnende Hand des Menschen. Hier ist kein Fleck, wo die Natur frei wäre, sie dient dem Nutzen, den Zwecken eines Wesens, das höher ist als sie. Es ist schön, wenn sie in blinder Wut, in unbewußter Hervorbringung hier schauerlich rast und verzehrt, dort das Kleinste sinnreich bildet, aber es ist auch schön, wenn ein Bewußtsein, ein Zweck jeden ihrer Schritte lenkt. Hier sind die Bäume beschnitten, das Land in regelmäßige Linien geteilt, der Berg ist zu Stufen abgestochen, schnurgerade läuft die Straße. Man fühlt sich über seine eigenen blinden Leidenschaften erhoben. Einst wird die ganze Erde ein solches Kunstwerk des Menschen sein » (*Reisebilder* 247f.).

Interessant an dieser Passage ist zunächst der Hinweis auf die Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur - und zwar einer Natur, die erst in ihrem geordneten, von Menschenhand gestalteten Zustand zu einem Teil humaner Kultur wird, nicht minder interessant aber auch der hochgemute Schlußsatz, der diese Kultur zur Menschheitsaufgabe, die « ganze Erde » zum ihr zugewiesenen Tätigkeitsfeld macht.

Von solchen Sätzen her wird es dann auch verständlich, daß alle Metaphysik diesem Kulturbegriff fern bleiben muß. Und es ist mehr als eine bloße Metapher, wenn Hehn hier wiederum auf die Baumzucht, den Inbegriff seines Kulturideals, zurückgreift: « Die Städtearchitektur des Mittelmees-

res » steige, so erklärt er, « etwa so weit empor, wie auch die höchsten Bäume », während im mittelalterlichen Westeuropa Türme und Kreuzgewölbe « sehnsuchtsvoll gen Himmel » getrieben wurden, ein « barbarischer, krankhafter Drang » (*Kulturpflanzen* 143, vgl. *Reisebilder* 29f.).

Das Verdienst, die ersten Schritte zur Verbreitung der von Hehn beschriebenen - irdisch-menschlichen und daher tendenziell auch die ganze Menschheit erfassenden - Kultur gemacht zu haben, wird schon den alten Römern zugesprochen. Und bezeichnenderweise ist es ihr « wunderbares Abstraktionsvermögen », das Hehn in seiner *Charakteristik der Römer* an erster Stelle nennt: Dieses Vermögen sei, heißt es in Hegelscher Diktion, « das Werkzeug » gewesen, « dessen sich die weltgeschichtliche Idee bediente, um die gesonderten Volksgeister » zur Einheit zu bringen. « Erst seit den Römern gibt es eine wahrhafte Geschichte der Menschheit » (164, vgl. *Reisebilder* 95f.). « Sie waren dazu bestimmt, die blinde Mannichfaltigkeit localer, provincialer und nationeller Besonderheiten in eine abstrakte Allgemeinheit aufzulösen und so die Völker von den Schranken des unmittelbaren Naturzustandes zu befreien » (*Römer* 163). Vertreter der « Volksgeist »-Lehre würden hier sicherlich vor der Gefahr einer allzustarken Gleichmacherei gewarnt haben. Hehn aber blieb vor solchen Ängsten wohl schon deshalb bewahrt, weil er ein Anhänger des klassischen Kunstgeschmacks war:

« Die lateinische Sprache... erzog die wuchernde Wildheit des barbarischen Idioms zu Maaß, Form, Klarheit und Regel... ein gleiches Zucht- und Reinigungsamt hat das römische Recht geübt » (165).

*

Dieser Geist einer auf irdische Verhältnisse bezogenen Rationalität kann nun deshalb, weil er für Hehn zugleich auch ein Geist der Kommunikation und der Geselligkeit ist - konkretisiert durch das moderne Kaffeehaus -, im mediterranen Klima besser gedeihen als im nördlichen. In seiner großen Lobrede auf die Italiener, im Kapitel 'Pro populo Italico' seines *Italien*-Buches, erzählt Hehn von

einem Volksfest in der Arena von Mailand: der « wunderbarste Theil » dabei sei für den Fremden « jene menschliche, mit angeborenem Takt sich selbstbeherrschende, von keiner Polizeigewalt gehütete Zuschauerschaft » gewesen (77). Unter den Gründen für solche Haltung nennt Hehn « zuerst das milde Klima, den Aufenthalt im Freien », und daraus resultierend dann « die mehr öffentliche Sitte, den socialen Sinn » (78). Während der Deutsche « in seiner stillen Privatexistenz » allenfalls abends mit dem Nachbarn « kannegießert », um dann im Bett « alle Träume und Großthaten zu verschlafen », lebt der Romane « in der Gesellschaft, im politischen Gewühl, auf der Straße », - daher waltet in der « deutschen bürgerlichen Häuslichkeit ... Treue und Gemüt », « in der Thätigkeit der mehr politischen Völker Verstand und Wille » (*Hermann und Dorothea* 43f.). Wie in allen romanischen Ländern, so seien auch in Italien « alle Stände nahe gerückt und durch gleichen Anstand verbunden; der Offizier und der Gemeine sitzen in demselben Kaffeehaus an demselben Tische; der Signore und sein Gärtner leeren gemeinsam in der Laube ihre Bottiglia ». Zu alledem kommt « die leichte Pflanzkost, der heitere Sinn, der, wie schon Goethe bemerkt, über Weinländern in der Luft zu schweben scheint... Hier krümmt sich der Mensch nicht unter der Peitsche der Noth, die im nordischen Winter einen Theil der Bevölkerung häßlich und blöde macht. Faulheit ist dem Italiener noch erlaubt, und diese gütige Göttin erhält ihm seine Gesundheit » (*Italien* 79, vgl. *De moribus* 41).

Auch im Studium der Völkerphysiognomien scheint Hehn - wie in der Goethe-Philologie - dem Denken seiner Zeit um einiges voraus gewesen zu sein. Wollte man ihn dem heutigen Leser mit Hilfe modischer Kategorien schmackhaft machen, so ließe sich durchaus sagen, daß Hehn bereits das entdeckt habe, was die moderne Geschichtswissenschaft « Mentalität » nennt: Kollektive Verhaltens-, Gefühls- und Denkformen als geschichtlich bedingter, aus « besonderen sozialen Situationen » entwickelter « wenig reflektierter Lebensduktus » (Tellenbach 1982, 392. 394). Die leidige Frage, wo « Kultur » beginne - ob erst

mit der Schriftlichkeit, ob schon beim Volkslied usw. —, die weitere Frage, ob und wie « Kultur » von « Zivilisation » zu trennen sei: alles das, worüber sich die « Völkischen » den Kopf zerbrechen, verliert hier seine Wichtigkeit. Denn die Hehnsche « Kultur » definiert sich zuvörderst dadurch, daß in ihr zwar die Gebildeten eine Pionierrolle spielen mögen, daß sie aber eben keine Gebildetenkultur ist, sondern als « wenig reflektierter Lebensduktus » alle Stände durchsäuert. Deutlich wird dies dort, wo Hehn das deutsche « Volkslied » mit italienischen Entsprechungen vergleicht: « Das niedere Volk, so unwissend es sein mag, wandelt doch im Lichte und auch sein Singen ist schon Kunst, d.h. Niederschlag einer alten Kultur » (*Italien* 93). Die Unterscheidung von Volks- und Kunstlied verflüchtigt sich, - Hehn demonstriert es an der italienischen Oper, an Bellinis *Sonnambula*:

« Gestern abend lag ich gegen Mitternacht bei hellem Mondschein noch am Fenster: da kam ein Trupp niederer Leute aus einer Osteria und zog bei mir singend vorbei. Es war ein mehrstimmiger Chor aus der *Sonnambula*, aber so richtig, von so vortrefflicher Stimme vorgetragen, daß ich mit Vergnügen lauschte. Ich fragte meine Nachbarin, die junge Tochter meines Wirts, ob ihr die Musik dieser Oper gefiele: 'Ah, deliziosa', sagte sie mit innigem Ausdruck des Gefühls. Das Mädchen ist ungebildet, weiß nichts von Urteilen anderer, aber Bellini entzückt sie... In Bellinis Tönen herrscht nie ein dumpf in sich versunkenes Gemüt, nie jene indische sinnbildliche Bedeutungsfülle; seine Musik ist wie mondbeschiedenes fliehendes Gewölk, wie der Nachthauch, der um den Rosenstrauch spielt » (*Reisebilder* 101f.).

Hehn sieht Italien nicht mehr mit den Augen des romantischen Altertumsfreundes, und nirgendwo trauert er einer schöneren Vergangenheit nach - ja, er empfindet es, wie Paul Requadt bemerkt, geradezu « als Unrecht... das italienische Leben nur ästhetisch zu genießen » (1962, 100, vgl. dazu auch *Reisebilder*, XIIff.). « Romantisch » und « kulturfeindlich » werden identische Begriffe (*Kulturpflanzen* 2), und mit irritierender Beiläufigkeit wird registriert, wenn Altehrwürdiges neuen Zwecken dienstbar gemacht wurde:

[18]

« Unser Gasthof in Perugia war ein ehemaliger Palast, voll Oelgemälde, Vergoldung und Damast. So geht es, die Klöster werden Fabriken, die Adelspaläste Wirtshäuser » (*Reisebilder* 237).

Gerade solche ständig erneuerte Nutzung tötet nicht Vergangenheit, sondern hält sie gegenwärtig, denn hohes Alter gehört per definitionem zu Hehns Begriff der Kultur als Lebensform:

« Jeder Schritt auf diesem Albanergebirge führt über einen Boden, der seit urdenklicher Zeit von Menschen betreten, verwandelt, an ihrer Geschichte und Bildung teilnahm. Hier ist die Natur längst, längst aus ihrer wilden, jungfräulichen Ursprünglichkeit getreten, und wenn sie in den Urwäldern Amerikas den ersten Eindringling mit fremden und erstaunten Augen erblickt und ihn mit dem kühlen Hauch unverwischter Frische anweht, so ist sie hier des Menschen gezähmte und längst gewohnte Genossin... Auch die Menschen Italiens tragen das Zeichen uralter Kultur. Sie sind bis auf den Grund und durch und durch von der Gesittung, in der sie seit dreitausend Jahren lebten, durchdrungen. Nie überschreiten sie das Maß der Menschlichkeit; sie haben ein geborenes Anstandsgefühl, darum sie sich auch so viel erlauben dürfen... Wir Barbaren würden roh und gemein werden, wenn wir mit strenger sittlicher Zucht nicht uns selbst hüteten... Am prüdesten sind die Engländer, weil kein Volk von Natur roher ist » (*Reisebilder* 202f., vgl. 32).

Kein Wunder, daß Hehn den Gegensatz von Germanen und Romanen selbst noch in seiner Gegenwart nicht anders denn als Gegensatz von Natur und Kultur zu erfassen vermag: Nördlich der Alpen sind die Stände noch « durch eine weite Kluft getrennt » und nur die höheren Schichten von ausländischer Bildung durchdrungen (*Italien* 93). Aber auch ihnen fehlt die Harmonie von Geistigem und Sinnlichem, « der Sohn des Nordens » ist ein « schwankendes, gebrochenes Geschöpf » (*Italien* 73). Das rauhe Klima hemmt den Verkehr der Menschen untereinander und läßt sie in ihrer Vereinzelnung verharren, - ebenso knapp wie suggestiv beschrieben in Hehns Worten von der « Insel Island, auf der in Pelz gehüllte Menschen ohne Form und Umriß umhergehen » (*Goethe* 17). Eine Folge der Disharmonie ist, daß statt « der offenen Hingabe an Welt und Leben » die Reflexion dominiert. Schon in den *Reisebildern*

[19]

fällt das Wort vom « reflektierenden Norden Deutschlands » (100, vgl. *Goethes Gedichte* 3), und das Einleitungskapitel der *Gedanken über Goethe* spielt in ebendiesem Sinne den Nordosten Deutschlands gegen den mit keltisch-römischem Erbe durchmischten Südwesten aus. Von Kant heißt es, daß er seine Untersuchung auf das erkennende Subjekt gewandt habe, « und diese Kritik ergab, daß alle Form der Wahrheit von eben dem Subjekte zur Erfahrung hinzugebracht werde, das Ding an sich aber, als undurchdringlich, auf ewig sich verberge; den Verlust der Welt ersetzte er durch schroffe ethische Abstraktion, das kategorische Gebot... » (*Goethe* 16). Die Erlösung kam aus dem Süden: durch Schelling und Hegel, die « eine objektive Vernunft, die Einheit des Idealen und Realen oder des Denkens und Seins verkündigten,... und vor der Wärme dieses neuaufgegangenen Frühlings schmolzen die starren hartnäckigen Trennungen des abstrahierenden Verstandes und der dualistischen Moral » (17).

*

Daß es den Menschen des Nordens an « Kultur » gebracht, zeigt sich speziell auch in der « Politik », - das Wort im Hehnschen Sinn verstanden als Inbegriff gemeinschaftsstiftenden Verkehrs freier Menschen untereinander in einer « Öffentlichkeit », für die zu Hehns Zeiten Kaffeehaus und Zeitung typisch sind. Nördlich der Alpen förderten die Naturgegebenheiten am ehesten die Extreme: entweder den eigenbrötlerischen Individualismus oder die streng-asketische Staatsbildung. Sie verlangten jedenfalls nicht - wie die mediterrane Landschaft beim Bau von Bewässerungssystemen - nach « organisirter Gemeinschaft »: Der Germane siedelte sich daher an, « wo es ihm beliebte, fragte nichts nach dem Nachbar und bildete den Charakter persönlicher Eigenheit in sich aus » (*Kulturpflanzen* 9). Gleichzeitig aber konnte der oft karge Boden - wie es Hehn am Beispiel der Mark Brandenburg zeigt - « den Willen stählen und den Sinn auf das Wesentliche richten ». Und in einer für Hehn bezeichnenden Formulierung heißt es

dann von den Bewohnern: « Diese enthaltsamen, in Entbehrung und Gehorsam aufgewachsenen Menschen durften einander nicht gewähren lassen... » Es entstand ein Staat, dessen Prinzipien - « strenge Manneszucht », « unerbittliche Pflicht » - sich in zwei Institutionen kundtaten: « in dem Heere und in der Verwaltung » (*Goethe* 18).

Auffällig ist, daß - bei allem Enthusiasmus für « Politik » - von Staat, Verfassung und Parlamentarismus sonst wenig die Rede ist. Wenn Hehn den Staat einmal als « allgemeine Rechtsanstalt » definiert, wirkt wohl die Hegelsche Lehre nach, die Staat und bürgerliche Gesellschaft voneinander trennt und dem Staat im wesentlichen eine Bewahrungs- und Sicherungsfunktion zuweist (vgl. etwa Riedel 1969, 100ff.). Auch die beiläufige Bemerkung: « konservativ wie jede Regierung ist und auch sein soll » (*Italien* 149), betont diesen Anstaltscharakter des Staates. Als Fünfundzwanzigjähriger - in seinen schon zitierten Aufzeichnungen von 1838 - schwärmt Hehn zwar von Marcellaise, Kokarde und revolutionären Bewegungen, spricht dabei aber nicht von der konkreten Durchsetzung politischer Rechte, sondern von der « Poesie », die in alledem sei (bei Schiemann 50, oben S. 49). Was Hehn hier im Auge hat, sind nicht die politischen Zustände und Institutionen selbst, sondern die emotionalen Kräfte, die sie schaffen und bewegen. Und er läßt dabei keinen Zweifel, daß weder der altgermanische Individualismus noch das preußische Staatsethos seiner Vorstellung von humaner Kultur gerecht werden. Hehns Ideal ist der Geist der « freien Gegenseitigkeit », wie er ihn immer wieder bei den Romanen anzutreffen meint (*Kulturpflanzen* 9). In einem instruktiven Beispiel, das er dem Amerika-Buch Julius Fröbels - eines alten Achtundvierzigers - entnimmt, kann er romantisches Verhalten dem germanischen sogar direkt gegenüberstellen: In Neu-Mexiko und Texas hatten die Spanier meilenweit Bewässerungskanäle gezogen, die die angelsächsischen Einwanderer verfallen ließen, weil sie, wie Fröbel sagt, « ihrem individualistischen Geiste widerstreiten ». Im Mittelmeerraum dagegen war « organisirte Gemeinschaft » - wohlgemerkt: « organisirte », nicht organisch

gewachsene - seit jeher « ein Gebot der Natur » und wurde daher « ein Charakterzug der Völker » (*Kulturpflanzen* 10).

Das Originelle an Hehn ist, daß es ihm - mag er nun als Kulturtheoretiker, als Reiseschriftsteller oder als Goethe-Philologe schreiben - letztlich immer um das « Politische » geht, daß er das Politische aber als das versteht, was im landläufigen Sinne allenfalls Voraussetzung der Politik ist: als Inbegriff des Sozialverhaltens, als wirtschaftlich bedingte Lebensform, als Geselligkeitskultur. Politik beginnt für Hehn also bereits im alltäglichen Verkehr der Menschen untereinander. Auch die ebenerwähnte Irrigation interessiert ihn mehr noch in ihrer « politisch-sittlichen Wirkung » als in ihrer Funktion für den wirtschaftlichen Ertrag (*Kulturpflanzen* 10). Und selbst das, was ihn zu Goethe hinzieht, ist doch vor allem dessen « milder, humaner Geist » (*Goethe* 148), - ein Geist, den Goethe in den Main- und Rheinlanden, « an der Grenze des hellen und humanen Frankreich », empfangen hat und der sich wiederfindet in der Gestalt der Dorothea: « In ihr verschmilzt das deutsche Gemüt mit dem feinen Takt und Verstand der französischen Nachbarn » (*Hermann und Dorothea* 61. 94). Alle Schriften Hehns - nicht nur *De moribus Ruthenorum* - sind Beiträge zu einer politischen Völkerphysiognomie (wobei das « Völkische » nicht als absolute Größe genommen, sondern jeweils am Maßstab der Idealvorstellung von weltbürgerlicher Kultur gemessen wird). Hehns Leitidee äußert sich dabei oft nur in beiläufigen Bemerkungen: « Sie antwortet verbindlich, die soziabile Grazie ist ihr angeboren », heißt es von einer jungen französischen Bäuerin (*Reisebilder* 285). Gleich darauf wird dann « der französische soziale Sinn » gepriesen, « die Feinheit des Benehmens, die Höflichkeit, die achtungsvolle Form, die jedem, auch dem Niedrigsten, dem Ungebildetsten, innewohnt » (286, vgl. 325).

*

Den Sinn für die Wahrnehmung solcher Feinheiten, das Bewußtsein, daß der « soziale Sinn » des einzelnen Individuums die Vorbedingung aller staatlich organisierten

Gemeinschaftsformen sei, konnte Hehn schon frühzeitig in den ganz und gar eigentümlichen, « kolonialen » und daher in gewisser Weise künstlichen Lebensverhältnissen seiner Pernerer und Dorpater Jahre entwickeln, - eigentümlich und künstlich insofern, als die Baltendeutschen den natürlichen Familien- und Stammesgebundenheiten des Mutterlandes entrissen und zum ständigen Kontakt mit fremden Nationalitäten genötigt waren. In einem Aufsatz *Über den Charakter der Liv-, Est- und Kurländer*, der 1848 anonym erschien, spricht Hehn von der « feineren Entwicklung des geselligen Lebens » in den Ostseeprovinzen: Der Baltendeutsche habe daher « mehr sozialen Sinn, mehr politischen Blick, mehr Leichtigkeit in Darstellung jeder Art, als sein Stammesgenosse im Mutterland ». Auf Reisen in Deutschland mache er « den Eindruck des Liebenswürdigen », den der Deutsche - noch « im Familiengeist befangen » und daher « politisch unfähig » - als ein « fremdartiges Element » empfinde, « das mit der echtdeutschen blöden Innerlichkeit » nicht zusammenstimme (107. 110. 105, vgl. *Briefwechsel* 69).

Als Zeugen dieses freien baltischen Geistes nennt schon Hehns Aufsatz drei Männer:

« Lenz war an Goethes Seite unter den Stürmern und Drängern, Merkel bekämpfte unermüdlich in einem langen Leben die gegen die Aufklärung reaktionäre Romantik, Jochmann vertrat während der Restauration in geistreichen *Aperçus* den Liberalismus jener Epoche » (109f.).

Es sind dieselben Namen, die auch Walter Benjamin in seinem Jochmann-Aufsatz von 1939 anführt: Jakob Michael Reinhold Lenz, einen Wortführer « revolutionären Empfindens », dann Garlieb Merkel, der mit seinem Buch über *Die Letten 1796* « den Kampf um die Beseitigung der Leibeigenschaft in Lettland » eröffnete, schließlich Carl Gustav Jochmann selbst, der seine Abneigung gegen die Romantik nie verheimlichte, der « eine seltene schriftstellerische Meisterschaft » besaß und dessen Syntax « gleichsam Meißelspuren » trägt (Benjamin [1939] 1966, 356. 355. 359). Hehn wird von Benjamin nicht erwähnt, - vielleicht eben deshalb

nicht, weil Jochmanns « Wahlverwandte », wie es heißt, « von Vergessenheit wie umschattet » seien (352). Auch Benjamin war auf Jochmann eher zufällig durch Werner Kraft aufmerksam gemacht worden, aber schon kurz darauf, am 29. März 1937, schrieb er voller Begeisterung an Margarete Steffin: « Ich habe einen der größten revolutionären Schriftsteller Deutschlands entdeckt - einen Mann, der zwischen der Aufklärung und dem jungen Marx an einer Stelle steht, die bisher nicht zu fixieren war » (zit. bei Pörksen 1981, 202). Genau ein Jahrhundert früher taucht Jochmann schon bei Hehn auf - in einem Brief an den Bruder Julius vom 30. Mai 1837:

« Erzähle Onkel Adolf, daß ich die letzten Tage in der genußreichen Gesellschaft seines Freundes, des Karl Gustav Jochmann, zugebracht habe. Zschokke machte mich mit ihm bekannt; er gibt Jochmanns Briefe und Nachlaß heraus. Welch ein freisinniger, Welch ein geistreicher Mann, und unser Landsmann! » (zit. bei Schieman 38f.).

Jochmann war bereits 1830, im Jahr der Julirevolution, gestorben, - gemeint ist mit der « genußreichen Gesellschaft » also die Lektüre seiner Schriften, die Heinrich Zschokke gerade zu jener Zeit im Begriffe war zu veröffentlichen (*Reliquien*, 3 Bände, 1836-1838). Der Genuß, den Hehn empfand, ist begreiflich, denn die Ähnlichkeit der Jochmannschen Ideen mit den seinigen - in der Ablehnung der Romantik, in der Bejahung von Fortschritt, Öffentlichkeit, Pressewesen und Weltbürgerlichkeit - ist unübersehbar, freilich mehr im Sinne einer Wahlverwandtschaft als in dem einer Abhängigkeit. Außerdem stammte Jochmann aus Perna, also jener Stadt, in der Hehn jahrelang als Lehrer wirkte - er war dort 1789, im Jahr der Revolution, geboren -, und Werner Kraft eröffnet daher seine Jochmann-Biographie mit einem Zitat aus « einer prägnant geschriebenen Beschreibung der Stadt Perna in Livland - sie ist anonym erschienen, stammt aber von Victor Hehn - », einem Zitat, das mit dem Satz endet: « Dagegen kann Perna stolz sein, Jochmann hervorgebracht zu haben... » (Kraft 1972, 1). Später bringt Kraft noch eine Passage aus einem Brief

Jochmanns an C. H. v. Sengbusch vom Jahre 1821, in der auch der besagte Onkel Adolf erwähnt wird: « Beneidenswert nennen Sie mich. Ich bin es, daß ich Freunde habe wie Sie, Hehn (versäumen Sie doch nie eine Gelegenheit meiner bei ihm zu gedenken), die Krauses, Gervais, Zschokke... » (Kraft 1972, 198f., im Register 408 verwechselt mit Victor Hehn).

Diese liberal-demokratische Tradition setzt sich im Baltendeutschtum bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus fort. Ihr publizistisches Organ findet sie seit Beginn der 1860er Jahre in der *Baltischen Monatsschrift*, deren große Zeit die Jahre 1862-69 sind, in denen Georg Berkholz, bis zu seinem Tode 1886 der engste Freund Victor Hehns, die Redaktionsgeschäfte führt. Auch Berkholz hatte - wie Hehn - in Berlin studiert, dort den Einfluß der Hegelschen Philosophie erfahren, im Mendelssohnschen Hause verkehrt und in freundschaftlicher Verbindung mit H. B. Oppenheim, dem späteren Herausgeber der *Deutschen Jahrbücher*, gestanden. Mit Hehn teilt er die Abneigung gegen allen Nationalismus: « Hol der Teufel den Patriotismus », schreibt er am 9. November 1865 an Hehn (Wittram 1931, 21ff., 27). Eine Möglichkeit zur Propagierung seiner liberalen Humanitätsideale sieht er besonders in der Judenfrage, und so erscheint während seiner Redaktionsjahre eine ganze Reihe von Artikeln zu diesem Thema, eröffnet 1862 durch Victor Hehn, der - wie Wittram sagt (44) - « in klassischer Weise die Emanzipationsidee entwickelt » (*Juden in Europa* 93ff.). Den Ruf der Monatsschrift als einer politischen Zeitschrift festigen danach noch die sog. *St. Petersburger Correspondenzen*, die Hehn seit dem Herbst 1863 zu veröffentlichen beginnt und schon im Frühjahr 1864 wegen politischer Bedenken wieder einstellen muß. Diese mit funkelndem Witz geschriebenen *Correspondenzen* zeigen, daß die künstlichen Lebensverhältnisse der zaristischen Hauptstadt - das enge Nebeneinander von internationaler Oberschicht und einheimischer Bevölkerung - durchaus dazu angetan sind, die kulturtheoretischen Ansichten zu festigen, die Hehn in den baltischen Provinzen gewonnen hatte:

«Kommt man ... eben von dem Frühstück mit Kaviar und Mayonnaise und einem Glase alten Xerez voll spanischen Feuers und hat dazu das *Journal de St. Pétersbourg* gelesen — ein vortrefflich redigirtes, belgisch gebildetes, elegantes, schon aus Rücksichten des Taktes und guten Tones humanes und liberales Blatt, das die Pöbelhaftigkeiten der preußischen Junker- und Pfaffenzeitungen nie über seine Lippen bringen würde — und wandert an den Schaufenstern mit Photographien und bronzenen Carricatur-Leuchtern und kristallem Zuckerwerk vorüber, weiter zum sogenannten russischen Quai, um den schönen Damen in Biber-muffen und mit den sammetenen, die Fülle des Haares bauschig auf dem Nacken tragenden Pelzmützchen zu begegnen, und mitten unter all diesen Erkennungszeichen der Civilisation fällt der Blick unten auf die dahinfliegenden Rennthiergeweihe und die vorn auf dem Schlitten hockenden Menschen 'plattköpfig, breitmäulig und klein', da erinnert man sich plötzlich, wo man ist und am Rande welcher Realität die luftige Cultur-Maskerade spielt und daß der Boden, der all diese Herrlichkeiten trägt, derselbe ist, der nach Nordosten in seiner wahren Gestalt als ewig gefrorene Moostundra erscheint! Und daß auch der Himmel derselbe ist, das lehnen die kurzen Tage, die Nebelwochen ohne Sonne, die ununterbrochene künstliche Ofenwärme, die verkitteten Doppelfenster, das ewige Gas- und Lampenlicht, die zerstörten Nerven, der Branntwein, die Dampfbadstuben und die aus ihnen hervorströmenden Menschen, aufgedunsen und roth wie frischgesottene Krebse » (555).

*

Die *Correspondenzen* sind Gelegenheitsarbeiten, der Judenaufsatz aber - eigentlich auch nur ein «Lückenbüßer» - liegt dem Autor mehr am Herzen: er soll «einen Strahl Aufklärung nach Kurland hinübersenden» (*Briefwechsel* 56). Denn es entspricht der Logik der Hehnschen Kulturtheorie, daß in ihr gerade die Juden - verstreut über alle Länder Europas - als «ein wichtiger Factor in der großen Cultur-bewegung» erscheinen, die zum «Ideal der Humanität» führt (*Juden in Europa* 111). Hehn läßt seinen Spott aus über die «edlen Städte Mitau, Grobin und Libau», die «auf die Frage der Gouvernementsregierung, ob Juden zu den städtischen Aemtern zuzulassen seien, verneinend geantwortet» hätten:

«Zwar Mitau etwas verschämt: im Princip ja! aber wir Europäer sind jetzt durch den Congreß-Briefwechsel im diplomatischen Stil

geübt und errathen der Mitauer Herzensmeinung ohne Schwierigkeit. Den Vätern der Stadt Libau aber, die *sans phrase* votirt haben, drückt die dankbare Menschheit den Petersilienkranz der Anerkennung auf die muthige Stirn — *à tout seigneur tout honneur!* Die Libauer, durch den Handelsverkehr aufgeklärt, wissen daß Humanität nur ein leerer Schall ist. Zwar sind die im Angesicht Libaus liegenden Städte Königsberg, Elbing und Danzig von Juden-Concurrenz befleckt und noch immer nicht vom Schwefelregen verzehrt, aber dies Ereigniß wird ohne Zweifel bald eintreten... » (*Correspondenzen* 561f.).

Gegen «die Wortführer der christlich-germanischen Treue» verteidigt Hehn den jüdischen Witz und den Anschein der Frivolität als Ausdruck «einer höheren sittlichen oder theoretischen Bildungsstufe», während er zugleich «den Muth in abstracto, gleichviel wo und wofür», eine Tugend vergangener Ritterzeiten nennt und «die Ehre ... ein zweideutiges Surrogat charakturvoller Sittlichkeit» (*Juden in Europa* 112). Er beruft sich dabei auf eine Mommsen-Sentenz - «aber der Mensch soll kein Ritter sein» -, ein raffiniert eingesetztes Zitat, da es aus einer Passage der «Römischen Geschichte» stammt, die den «kühnen», «ritterlichen» Keltenfürsten Vercingetorix mit Hannibal vergleicht, dem «nüchternen Bürgersmann der phönikischen Kaufstadt» (III, ¹²1920, 292). Bürgerlich-liberaler Pragmatismus wird hier ausgespielt gegen die antiquierten «Ritter»-Tugenden der Deutschtümler, für die Hehn auch sonst wenig Sinn zeigt:

«Italien ist das Land der Feigen - dieser mäßige Wortwitz ging bei österreichischen Offizieren um, als sie noch vor den Kaffeehäusern auf dem Marcusplatz in Venedig saßen. Der Italiener ist feige, wenn man will — wie eine nervöse Organisation, eine vormalende Phantasie den Muth ausschließt, der das Ergebnis derberer Complexion zu sein pfllegt» (*Italien* 85f.).

In der «Künstlichkeit» der Lebensverhältnisse mag Hehn eine spezielle Affinität zwischen Baltendeutschen und Juden, in der Schattenexistenz und im Außenseitertum der Juden vielleicht sogar eine Art von persönlicher Schicksalsverwandtschaft sehen. Daß Spinoza für den Goethe-Verehrer Hehn zum «erhabensten sittlichen Vorbild» wird, ver-

wundert nicht, eher schon die lebenslange Sympathie für Börne, den ärgsten Goethe-Hasser: - « Börne, der mit der feinsten nervösen Empfindlichkeit einen unverrückbaren Adel der Gesinnung verband », heißt es im *Juden-Aufsatz* (112), und im Buch *Über Goethes Gedichte* ist die Rede vom « langen erbitterten Kampfe Ludwig Börnes gegen Goethe, des armen Judenknaben aus dem Frankfurter Getto gegen den reichen Frankfurter Patriziersohn, des Unglücklichen, zu Tode Gequälten, tief Blickenden, von seiner Zeit des Wahnsinns und Frevels Angeklagten gegen den Vergötterten, den im Sonnenlichte des Lebens und im Schmucke der Schönheit Dahinwandelnden » (8, vgl. *Hermann und Dorothea* 27). Selbst noch in der Verdrossenheit der letzten Berliner Jahre, als Hehn in Heine und Börne nichts anderes mehr sehen will als « zwei kluge, mit scharfer Witterung begabte Gnome » (*Goethe* 182), kann er zumindest in einer Fußnote nicht die Frage unterdrücken, was Börne zu Goethes Briefen gesagt hätte, wenn sie ihm seinerzeit schon bekannt gewesen wären:

« Denn man kann es nicht leugnen, der Jude Börne war doch ein überlegener, durch die Oberfläche dringender Geist, von dem man viel lernen kann, besonders wenn man nichts als ein Germane ist » (189).

*

Wenn es richtig ist, daß Hehn, ähnlich wie früher schon Jochmann, Anregungen zu seiner Kulturtheorie - Anregungen sozusagen atmosphärischer Art - aus dem Milieu des baltischen Liberalismus und vor allem auch der typisch baltischen Geselligkeitskultur bezogen hat, dann wird verständlich, daß Staatsverfassung und -organisation darin fast gar keine Rolle spielen und allenfalls nur die Funktion haben, so etwas wie die Rahmenbedingungen der sozialen Kultur zu schaffen. Typisch für Hehn sind die Eindrücke, die er sich auf seiner Frankreich-Reise 1840 ins Tagebuch schreibt. Zunächst das Eingeständnis: « Italien besitzt eine Freiheit des Lebens, die mir so süß ward, daß ich hier in beständigen Zwang bin ». Dann aber die Erkenntnis, daß « demjenigen, dem die edle Sitte zur Natur geworden ist »,

Gesetz, Freiheit und Vernunft identisch werden: « Das französische Volk schmachtet durchaus in keinem konventionellen Joch, Gesetz und Freiheit fallen ihm in eins zusammen » (*Reisebilder* 287). Der französische Staat sei zwar « allwissend », aber jedem Regierungsgebot stehe « das Gesetz, dessen Datum und Artikel zur Seite »: Daher sei man « nicht blind dem Befehl der Macht unterworfen, wie bei uns: ich bin immer an das Gesetz, d.h. an meinen eigenen Willen, den Beschluß meiner eigenen Vernunft erinnert » (288).

Das alles ist die reine Hegelsche Lehre: Auf der höchsten Stufe wird « edle Sitte » wieder zur Natur, söhnt sich das Individuum mit dem Allgemeinen aus, « gehorcht den Gesetzen und weiß, daß es in diesem Gehorsam seine Freiheit hat » (zit. nach Oberndörfer/Jäger 1971, 110). Mit den drei Stufen oder « drei Momenten » operiert Hehn auch sonst:

« Die russischen Arteltschicks sind von exemplarischer Ehrlichkeit; ohne lesen und schreiben zu können,... kassiren sie täglich große Summen ein und niemals fehlt etwas. Das ist der Primärzustand. Betrug und Unsicherheit findet sich erst auf der zweiten Stufe ein, der der beginnenden Reflexion und Bildung. Unerschütterliche Institute der Ehrlichkeit sind dann erst die Folge noch weiter gestiegener Bildung » (*De moribus* 106f.).

Dasselbe im Gerichtswesen: « Die Volksgerichte verschwinden und es kommt der schriftliche Proceß, Aktenstöße, Schematismus, juristische Gelehrsamkeit... » Dann, auf der dritten Stufe, sind Rechtssinn und Rechtsbildung « soweit ausgebildet, daß man wieder auf die Einfachheit der uranfänglichen Rechtsbehandlung zurückgreift » (107).

Was sich hier im Detail geradezu modellhaft abzuspielen scheint, will Hehn immer wieder auch im Großen nachweisen, - der ganze Plan einer « Kulturgeschichte Europas », jenes vorhin schon erwähnte « Riesenwerk », gipfelnd in der Gestalt Goethes, gründet sich auf diese Dreistufenlehre: « Urzeiten sind objectiver Geist », sie kennen noch « keine in sich reflektirten Subjecte », und sie sind daher die Zeiten der epischen Dichtung (*Homer* 81,

Hermann und Dorothea 7ff.); es folgt die Stufe der Reflexion, die « das in sich gebrochene Gemüt » entweder zur lyrischen oder zur dramatisch-tragischen Dichtung drängt (9f. *Goethe* 211), bis dann in der dritten Stufe « die bewußtvolle Versöhnung und Seligkeit wieder eingetreten ist », « unser allzu geistiges Dasein ... zu einer zweiten Natur » wird und abermals das Epos herrschen kann (*Hermann und Dorothea* 24. 103). Hehn sieht Goethe bereits « in dieser Region echter, in sich beruhigter Menschlichkeit » (24), und sinnvoll fügt er die beiden Grundthemen seines Lebenswerkes - Italien und Goethe - zusammen, indem er feststellt, daß « jene episch-plastische Richtung, die der Dichter durch seine eigene Natur und durch Spinoza erhalten hatte, ...zur völligen Reife in dem plastischen Italien » kam: « Die Natur- und Kunstwelt Italiens gab ihm die durchsichtige Klarheit, die vollendete Form, die objektive Bestimmtheit und den milden Frieden, der seine Werke von da an auszeichnet » (25f.).

*

Aus der Sicht der Hegelschen Philosophie finden nun auch zwei - schon besprochene - Eigentümlichkeiten der Hehnschen Kulturtheorie ihre plausible Erklärung: 1. Das stärkere Interesse an der « Gattung » als am Individuum, da Fortschritt nur in der Gattung realisierbar ist, also auch nur die Gattung « Geschichte » hat - « Durch die Gattung, das heißt in der Geschichte », heißt es in den *Reisebildern* (91) -, daraus resultierend wohl das geringere Interesse an den Kulturleistungen des Individuums, z.B. in Malerei, Musik und Literatur, da diese allein dem « gütigen » Zufall verdankt werden (91, vgl. allerdings 56ff.), 2. das geringere Interesse an Staat und Verfassung, deren Probleme sich ja nahezu auflösen, wenn in Hegels Theorie der Staat nicht die Entgegensetzung von Regierung und Volk ist, die « sich dann gegenseitig beschränken », sondern die « Einheit des allgemeinen und besonderen Willens » (Oberndörfer/Jäger 1971, 112).

Um so interessanter ist es, wenn Hehn dem Staat doch

einmal einen Eigenwert zuerkennt. Es geschieht im *Italien-Buch* anlässlich einiger Bemerkungen über die italienische Einheitsbewegung (99): Hehn lobt Piemont, weil es nüchtern und politisch handelte, und er vergleicht es in dieser Hinsicht mit Preußen. Was ihn veranlaßt, hier die Rolle des Staates herauszustreichen, ist das - übrigens durch ein Börne-Zitat bekräftigte - Mißvergnügen an den «völkischen» Phrasen der bürgerlich-liberalen Bewegung: « Vielleicht knüpft sich auch in Deutschland der Fortschritt nicht an diejenigen, deren drittes Wort deutsch ist » (99, vgl. auch Nachlaß, Schiemann 122), - ähnlich 1862 in einem Brief an Berkholz, der speziell die Jahn-Jünger aufs Korn nimmt:

« Ein deutscher Politiker, der nicht anders liberal ist, als indem er eine Turnergebärde gegen Frankreich macht, von wo alle ihre Weisheit eigentlich stammt, wird mir sogleich verdächtig » (*Briefwechsel* 56, vgl. auch *Goethe* 188).

Schon im Revolutionsjahr 1848 kommt diese reservierte Haltung gegenüber dem nationalistischen Geist der Paulskirche zum Ausdruck: Über dem deutschen Mutterland liege noch immer, heißt es in der Charakteristik der *Liv-, Est- und Kurländer*, « die Atmosphäre des Familiengeistes...: wir wissen nicht, ob der seit kurzem dort angeblich umgehende politische Verstand in mehr besteht, als in glorioser Doktrin und metrischer und prosaischer Rhetorik » (103).

Solche Äußerungen mögen schon ein allererster Hinweis sein auf Hehns spätere Annäherung an staatskonforme Anschauungen und seine Bismarck-Verehrung in den Berliner Jahren nach 1873. Allerdings besteht die Gefahr, daß man - bei nur partieller Kenntnis des Gesamtwerkes - das Ausmaß der Wandlungen in Hehns politischer Einstellung überschätzt. So wird man wohl kaum - wie Mandelkow in seiner sonst so sorgfältig abwägenden Hehn-Analyse (1980, 88. 110. 119) - die Abrechnung mit den Goethe-Gegnern Heine und Börne im *Goethe-Buch* von 1887 als « antisemitische Ranküne » abqualifizieren können, denn Hehn beschreibt alle Volksphysiognomien - die englische und die russische ebenso wie die niederdeutsche - mit pointierter Schärfe, weil sie für ihn eben nichts weiter als « Natur-

formen » sind, die irgendwann zugunsten einer allgemeinen weltbürgerlichen Kultur überwunden werden müssen (*Reisebilder VII, Juden in Europa* 112). Und auch die Goethe-Interpretationen wird man wohl nicht ohne weiteres - wie es Mandelkow nahezulegen scheint (1980, 150ff.) - als Manifest einer Abkehr vom politischen Geist des Vormärz deuten können, denn Hehn definiert das Antipolitische als eine Eigentümlichkeit des deutschen Volksgeistes überhaupt und dies, wie gezeigt, in einem keineswegs positiven Sinne: « Wir sind ein Volk der Familie, des Privatlebens, des Gemütes » (*Hermann und Dorothea* 41, vgl. 74). Darüber hinaus macht sich in der Charakterisierung Goethes als eines unpolitisch-humanen Dichters die Hegelsche Dreistufenlehre bemerkbar. Konsequenterweise sieht Hehn daher Goethe als einen Erben der französischen Aufklärung, und er attackiert Dahlmann, einen Historiker der völkisch-organologischen Schule, der Winckelmann, Lessing, Goethe und Schiller in eine deutsch-protestantische Tradition zu stellen sucht (48ff.) So schließt das Einleitungskapitel des *Hermann und Dorothea*-Buches mit dem eindrucksvollen Satz (den immerhin auch Mandelkow zitiert):

« Nach Maß der Geschicke des Weltteils und der Geschichte der europäischen Menschheit im großen gemessen, ist der einzige Voltaire unendlich wichtiger als alle vier genannten Deutschen zusammen, und es müßte eine wahre Festlust für einen Historiker sein, seinen Einfluß zu schildern » (51).

Was Hehn nach Preußen und Berlin führt, ist wohl nicht zuletzt auch die Erwartung, hier ein zweites Piemont zu finden, weniger den « Rausch hohler Worte » als « Verstand und Willen » (*Goethe* 188, *Hermann und Dorothea* 44): Zumindest seine Bismarck-Verehrung hat ihren Ursprung in dem Bündnisvertrag, den Bismarck 1866 mit dem jungen italienischen Staat gegen Österreich, den Unterdrücker der italienischen Freiheit, schloß (Schrader 1891, 33). Um so mehr mögen ihn dann manche Vorgänge irritiert und desillusioniert haben, die er in der neuen Reichshauptstadt miterlebt: der ungesunde Wirtschaftsboom der « Gründerzeit », das parvenühafte Gebaren mancher Neu-

reicher, das Aufblühen einer großstädtischen Boulevardpresse (vgl. Stern 1978, 561). Herman Grimm beschreibt den alternden Hehn als « jemanden . . . , dem sich nicht näher kommen lasse... Er urtheilte meist schneidend, aber ohne Uebelwollen, während der Ton seiner Billette etwas sanft Verbindliches hatte » (1894, 941). So verbringt er seine letzten Lebensjahre als ein Vereinsamter und Vergrämter, und noch bis in den Tod hinein verfolgt ihn das Mißgeschick, daß die Zeitereignisse sein Leben und Werk und die Erinnerung daran zu verdunkeln drohen: Hehn stirbt am 21. März 1890, einen Tag nach der Entlassung Bismarcks aus dem Reichskanzleramt, einem Ereignis, das wochenlang alle Zeitungsspalten füllt und die Todesnachricht rasch vergessen läßt.

LITERATURVERZEICHNIS

Der erste Abschnitt bringt Hehns Werke in alphabetischer Reihenfolge unter dem Stichwort, mit dem sie im Text zitiert werden, der zweite Abschnitt die Literatur über Hehn in alphabetischer Reihenfolge unter den Autorennamen.

Briefwechsel: Aus dem Briefwechsel zwischen Viktor Hehn und Georg Berkholz [hg. von H. Diederichs], in: Baltische Monatschrift 39, 1897. — *Correspondenzen*: St. Petersburger Correspondenz, in: Baltische Monatsschrift 8, 1863, S. 278-286, 377-384, 548-562; ebdt. 9, 1864, S. 97-105, 257-266. — *De moribus*: De moribus Ruthenorum. Zur Charakteristik der russischen Volksseele. Tagebuchblätter aus den Jahren 1857 bis 1873. Hg. von Theodor Schiemann, Stuttgart 1892, Neudruck Osnabrück 1966. — *Faust*: Aus Victor Hehns Vorlesungen über Faust, mitgeteilt von Th. Schiemann, in: Goethe-Jahrbuch 14, 1894, S. 129-139; 16, 1895, S. 107-126. — *Goethe*: Gedanken über Goethe, Berlin 1887; ⁹1909, 2 Bände, hg. von Karl Dürr, Bern 1946 (Sonderausg. des Kap.: Goethe und das Publikum, Gütersloh 1949. Nachwort von L. Mackensen S. 215-223). — *Goethes Gedichte*: Über Goethes Gedichte. Von V.H. Aus dessen Nachlaß hg. von Eduard von der Hellen, Stuttgart 1911, ²1912. — *Hermann und Dorothea*: Über Goethes Hermann und Dorothea. Von V.H. Aus dessen Nachlaß hg. von Albert Leitzmann und Theodor Schiemann, Stuttgart 1893, ³1913. — *Homer*: Homer, in: Die Antike 3, 1927, S. 70-90 (« Anmerkung des Herausgebers » [W. Jaeger], S. 70). — *Humanismus*: Der Humanismus, in: Aus baltischer Geistesarbeit 2, 1908, S. 92-126. — *Italien*: Italien, Ansichten und Streiflichter, Petersburg 1867, Berlin ⁴1892, ¹⁴1917. Neudruck München 1943. — *Juden*

in Europa: Blick auf die Geschichte der Juden in Europa, in: Baltische Monatsschrift 6, 1862, S. 93-112. — *Kulturpflanzen*: Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie das übrige Europa. Historisch-linguistische Studien, hg. von O. Schrader mit botanischen Beiträgen von A. Engler und F. Pax, Berlin 1911; Nachdruck Hildesheim 1963, Lizenzausg. Darmstadt 1963 (Erstveröff. Berlin 1870). — *Liv-, Est- und Kurländer*: Über den Charakter der Liv-, Est- und Kurländer, in: Baltische Hefte 12, 1966, S. 103-112 (Erstveröff. anon. in: Inland 13, 1848, erster Wiederabdr. in: Baltische Monatsschrift 59, 1928, S. 587-596). — *Pernau*: Pernau, eine Handelsstadt und ein Seebad, in: Jahrbuch des baltischen Deutschtums in Lettland und Estland 1929, S. 111-115 (Erstveröff. anon. in: Inland 11, 1846). — *Physiognomie*: Über die Physiognomie der italienischen Landschaft, in: Aus baltischer Geistesarbeit 2, 1908, S. 76-91. — *Reisebilder*: Reisebilder aus Italien und Frankreich, hg. von Theodor Schiemann, Stuttgart 1894, 1906. — *Römer*: Zur Charakteristik der Römer. Mit einem Nachwort vorgelegt von Harald Fuchs, in: Die Antike 16, 1940, S. 161-172. Nachwort S. 172-175. — *Salz*: Das Salz. Eine kulturhistorische Studie, Berlin 1873; mit einem Nachwort von O. Schrader, 1901; neu hg. von K. Jagow (Insel-Buch 286), Leipzig 1919; (Libelli 112), Darmstadt 1964.

Benjamin 1966: Walter Benjamin, Einleitung zu Carl Gustav Jochmanns Rückschritten der Poesie, in: W.B., Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt/Main 1966, S. 352-365. — *Bruns 1897*: Ivo Bruns, Schriften von und über Viktor Hehn, in: Preußische Jahrbücher 87, 1897, S. 101-111. — *Buchwald 1949*: Reinhard Buchwald, Goethezeit und Gegenwart. Die Wirkungen Goethes in der deutschen Geistesgeschichte, Stuttgart 1949. — *Dehio 1890*: Georg Dehio, Viktor Hehn, in: Die Grenzboten 49, 1890, S. 304-317. — *Deichgräber 1969*: Karl Deichgräber, Victor Hehn, in: Neue Deutsche Biographie 8, Berlin 1969, S. 236-238. — *Delbrück 1890*: Berthold Delbrück, Viktor Hehn, in: Preußische Jahrbücher 66, 1890, S. 32-62. — *Falkenheim 1901*: Hugo Falkenheim, Viktor Hehn, in: Das Neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen, hg. von K. Werckmeister, Berlin 1901, S. 879-881. — *Girgensohn 1928*: Karl Girgensohn, Viktor Hehn, in: Baltisches Geistesleben 1, 1928, S. 155-172. — *Gottmann 1937*: Eugen Gottmann, Victor Hehns Goethebild, Kölner Phil. Diss., Köln 1937. — *Grimm 1894*: Herman Grimm, Bespr. von Schiemann 1894, in: Deutsche Literaturzeitung 15, 1894, Sp. 940-942. — *Harder 1942*: Richard Harder, Franz Bopp und die Indogermanistik, in: Nationalsozialistische Monatshefte 13, 1942, S. 751-761. — *Heuss 1951*: Theodor Heuss, Viktor Hehn, in: Th. H., Deutsche Gestalten. Studien zum 19. Jahrhundert, Tübingen 1951, S. 166-174. — *Hofmiller 1952*: Josef Hofmiller, Viktor Hehns 'Goethe' (1933), in: J. H. Letzte

Versuche, München 1952, S. 37-40. — *Holldack 1936*: Heinz Holldack, Victor Hehn und Ferdinand Gregorovius. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Italienauffassung, in: Historische Zeitschrift 154, 1936, S. 285-310. — *Kraft 1972*: Werner Kraft, Carl Gustav Jochmann und sein Kreis. Zur deutschen Geistesgeschichte zwischen Aufklärung und Vormärz, München 1972. — *Laqueur 1965*: Walter Laqueur, Deutschland und Rußland, Berlin 1965. — *Losemann 1977*: Volker Losemann, Nationalsozialismus und Antike. Studien zur Entwicklung des Faches Alte Geschichte 1933-1945, Hamburg 1977. — *Mallory 1976*: James P. Mallory, Victor Hehn, in: Victor Hehn, Cultivated plants and domesticated animals in their migration from Asia to Europe, Amsterdam 1976, S. IX-XX. Ders., A short history of the Indo-European problem, ebdt., S. XXI-LXXV. — *Mandelkow 1980*: Karl Robert Mandelkow, Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Bd. 1, 1773-1918, München 1980. — *Meyer 1897*: Richard M. Meyer, Viktor Hehn, in: R. M. M., Deutsche Charaktere, Berlin 1897, S. 177-181. — *Meyer 1956*: Klaus Meyer, Theodor Schiemann als politischer Publizist, Frankfurt/Main-Hamburg 1956. — *Neander 1963*: Irene Neander, Viktor Hehn, in: Baltische Hefte 9, 1963, S. 193-213. — *Necker 1887*: Moritz Necker, Viktor Hehns Gedanken über Goethe, in: Die Grenzboten 46, 1887, S. 582-592. — *Oberndörfer / Jäger 1971*: Klassiker der Staatsphilosophie, hg. von Dieter Oberndörfer und Wolfgang Jäger, Bd. 2, Stuttgart 1971. — *Oswald 1985*: Stefan Oswald, Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840, Heidelberg 1985. — *Pörksen 1981*: Uwe Pörksen, Plädoyer für politische Kultur. Über Carl Gustav Jochmann, in: Merkur 35, 1981, S. 198-204. — *Rehm 1951*: Walther Rehm, Viktor Hehn und Italien (1943), in: W.R., Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung, München 1951, S. 274-298. Ders., Viktor Hehns Weg zu Goethe, ebdt. S. 299-328. — *Requadt 1962*: Paul Requadt, Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn, Bern-München 1962. — *Riedel 1969*: Manfred Riedel, Studien zu Hegels Rechtsphilosophie (edition suhrkamp 355), Frankfurt/Main 1969. — *Schiemann 1894*: Theodor Schiemann, Viktor Hehn. Ein Lebensbild, Stuttgart 1894. — *Schiemann 1905*: Theodor Schiemann, Victor Hehn, in: Allgemeine Deutsche Biographie 50, Berlin 1905, S. 115-121. — *Schrader 1891*: Anon. [Otto Schrader], Victor Hehn, in: Biographisches Jahrbuch für Alterthumskunde 14, 1891, S. 1-62 (Selbständig u.d.T.: Victor Hehn. Ein Bild seines Lebens und seiner Werke, Berlin 1891). — *Schrader 1912*: Otto Schrader, Die Anschauungen V. Hehns von der Herkunft unserer Kulturpflanzen und Haustiere im Lichte neuerer Forschung, Berlin 1912. — *Schrader 1913*: Otto Schrader, Viktor Hehn zu seinem 100sten Geburtstage, in: Die Geisteswissenschaften 1, H. 2, 1913, S. 33-35. — *Semel 1907*: Hugo Semel, Viktor Hehn. Eine Studie, Riga 1907 (= Baltische Monatsschrift 63, 1907, S. 41-65,

131-162). — *Stern* 1978: Fritz Stern, Gold und Eisen. Bismarck und sein Bankier Bleichröder, Frankfurt/Main-Berlin 1978. — *Stückrath* 1979: Jörn Stückrath, Historische Rezeptionsforschung. Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie, Stuttgart 1979 (darin: 2. Kap. Victor Hehns Studie über Goethe und das Publikum (1887), S. 33-50, 134-135). — *Tellenbach* 1982: Gerd Tellenbach, « Mentalität » (1974), in: *Ideologie und Herrschaft im Mittelalter*, hg. von M. Kerner (Wege der Forschung 530), Darmstadt 1982, S. 385-407. — *Unger* 1966: Rudolf Unger, Viktor Hehn als Literaturhistoriker (1924), in: R.U. *Gesammelte Studien*, 1. Bd., Berlin 1929, Neudruck Darmstadt 1966, S. 120-136. — *Wittram* 1931: Reinhard Wittram, Liberalismus baltischer Literaten. Zur Entstehung der baltischen politischen Presse, Riga 1931 (= *Abhandlungen des Herder-Instituts* 4, Riga 1932).

LA PSICOLOGIA DEL GIOCATTORE D'AZZARDO
LA JETZT-ZEIT E IL 'CARATTERE DISTRUTTIVO'
DEL MODERNO NEL 'PASSAGEN-WERK' DI WALTER BENJAMIN

di
MAURO PONZI
Roma

I *Passages* parigini sono popolati da personaggi intenti a esercitare due tipi di attività a cui Benjamin attribuisce un profondo significato allegorico: il gioco d'azzardo e la prostituzione. Queste due attività sono strettamente connesse tra di loro per una ragione banale e una ragione profonda. La ragione banale consiste nella concomitanza della casa da gioco e della « maison de plaisir »; la ragione profonda sta nella ricerca di un attimo di piacere attraverso la mediazione del danaro, che in ultima analisi può essere ricondotta a una forma di nevrosi. Scrive infatti Benjamin:

ist ers von seinen standhaften Irrgängen her nicht gewöhnt, das Bild der Stadt sich allerorten umzudeuten? Verwandelt er nicht die Passage in ein Kasino, in einen Spielsaal, wo er die roten, blauen, gelben Jetons der Gefühle auf Frauen setzt, auf ein Gesicht, das auftaucht - wird es seinen Blick erwidern? - auf einen stummen Mund - wird er reden? Was auf dem grünen Tuch aus jeder Nummer den Spieler ansieht - das Glück - blinzelt ihm hier aus allen Frauenkörpern als die Chimäre der Geschlechtlichkeit entgegen: als sein Typ. Der ist nichts anderes als die Nummer, die Chiffer, in welcher gerade in diesem Augenblick das Glück beim Namen will gerufen sein, um gleich darauf in eine andere umzuspringen. Der Typ - das ist das Fach des sechsenddreißigfachen Setzens, in das

das Auge des Lüstlings ohne sein Zutun fällt wie die elfenbeinerne Kugel in die rote oder schwarze Kassetten. Er tritt mit prallen Taschen aus dem Palais Royal, ruft eine Hure heran und feiert noch einmal in ihren Armen den Akt mit der Nummer, in welchem Geld und Gut, von aller Erdschwere entbunden, vom Schicksal ihm wie die Erwidernng einer völlig geglückten Umarmung kamen. Denn in Bordell und Spielsaal ist es die gleiche, sündigste Wonne: In der Lust das Schicksal zu stellen¹.

Tra i materiali raccolti sotto il titolo *Prostitution-Spiel*, si trovano una serie di citazioni che riconducono la pratica della prostituzione ai *passages*: tra il 1835 e il 1840 un catalogo di 20 litografie erotiche aveva, alla fine di ogni pagina, l'indirizzo di una prostituta. Tra i primi sette indirizzi ce ne sono cinque che corrispondono a cinque diversi *passages*. Il comune denominatore è il denaro. Nella prostituzione ha una funzione dialettica: da un lato serve a comprare il piacere, dall'altro diviene espressione della vergogna. La prostituzione popola i *passages* e le strade di Parigi come la possibilità del gioco d'azzardo. Un piacere, un'emozione si può comprare, a diverse tariffe — e questo dipende dai luoghi. Si può tracciare una mappa della prostituzione parigina a partire dalle tariffe: si va di strada in strada (compresi i *passages*) da quelle più a buon mercato a quelle più costose. Tanto la prostituzione che il gioco fanno parte del costume di un'epoca e danno il segno dello spirito del secolo molto più intensamente che altri fattori della cultura « ufficiale ». Nei meandri della grande città c'è tutto un sistema di segni che vale la pena di esplorare anche per poter decifrare un aspetto della fantasmagoria delle strade di Parigi. Le *femmes de plaisir* si riconoscono in maniera inconfondibile dal loro abbigliamento — e qui la moda svolge un'importante funzione come sistema comunicativo. Benjamin raccoglie diversi materiali che indicano il diverso modo di vestirsi a seconda dell'orario o a seconda delle

¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Bd. V. 1, Frankfurt/M. 1982, p. 612.

strade, che finivano anche per dare la denominazione alle diverse prostitute. Le « Lorete », ad esempio, preferivano il quartiere di Notre Dame de Lorette, di recente costruzione.

Il gioco era una caratteristica dell'aristocrazia, un piacere-guadagno non direttamente legato al processo produttivo. Così pure il gioco d'azzardo sembrava preferibilmente legato alla classe aristocratica, tanto che ancora alla metà del secolo XIX le case da gioco erano rette da « sedicenti vedove di generali » sotto la protezione di « sedicenti colonnelli ». Sotto il regno di Luigi Napoleone il gioco si apre anche alla borghesia e la prostituzione diventa un fenomeno di massa. Accanto a quella « legale » — cioè sotto il diretto controllo della prefettura per ragioni fiscali e sanitarie — Benjamin sottolinea la presenza di una prostituzione occasionale che diviene massiccia in alcuni periodi dell'anno. Donne e ragazze di diverse condizioni ricorrono alla prostituzione per potersi comprare un vestito nuovo e per fare dei regali in determinate ricorrenze. Quindi dalla raccolta dei materiali si può arguire che Benjamin volesse mettere in rilievo le motivazioni socio-economiche che erano alla base di un simile fenomeno. Egli trae molte citazioni da un libro di F. F. A. Béraud, che ha un titolo molto significativo: *Les filles publiques de Paris et la politique qui les régit. Précédées d'une notice historique sur la prostitution chez les diverses peuples de la terre*, Paris-Leipzig 1839. A parte l'eufemismo (« les filles publiques »), tratto comunque dal lessico corrente e dall'uso degli archivi di polizia, Benjamin non trascura di ironizzare sul cinismo con cui la prefettura di polizia regolamentava (e in fin dei conti sfruttava) la prostituzione parigina.

Comunque ciò che lega il motivo della prostituzione ai *passages* è l'elemento merce-denaro-piacere. Nel bazar dei *passages* c'è anche la merce-sesso, con tutti i suoi colori, le sue « notizie storiche », i suoi rapporti con la moda, le sue motivazioni sociali. L'elemento di novità, per così dire l'angolo di visuale che Benjamin utilizza, è quello che lo fa vedere in rapporto al gioco d'azzardo. Già all'inizio,

parlando della funzione dialettica del danaro, Benjamin aveva citato Casanova:

Kein Mädchen würde sich entschließen, Hure zu werden, rechnete sie allein mit der tarifmäßigen Entlohnung durch ihre Partner. Auch deren Dankbarkeit, die vielleicht noch ein paar Prozent draufschlägt, würde ihr kaum als ausreichende Basis erscheinen. Wie also kalkuliert ihr unbewußtes Wissen vom Mann? Man versteht es nicht, solange man das Geld hier nur als Zahlungsmittel oder als Geschenk betrachtet. Gewiß, die Liebe der Hure ist käuflich. Nicht aber die Scham ihres Kunden. Die sucht für diese Viertelstunde ein Versteck und findet das genialste: im Gelde. So viele Nuancen der Zahlung wie Nuancen des Liebesspiels, träge und schnelle, heimliche oder brutale. Was ist das? Die schamgerötete Wunde am Körper der Gesellschaft sondert Geld ab und heilt. Sie überzieht sich mit metallnem Schorf. Lassen wir dem Roué das Billige Vergnügen, sich schamlos zu glauben. Casanova wußte es besser: die Frechheit wirft die erste Münze auf den Tisch, die Scham zahlt hundert drauf, um sie zu bedecken².

Questo fenomeno dalla doppia faccia (prostituzione/gioco d'azzardo) ha una sua rilevanza in quanto 'chiave' per comprendere la società moderna. Nel gran bazar delle merci la merce-piacere ha un suo posto di rilievo. Ed essa è la causa di tutto un meccanismo che tende a privilegiare l'apparenza. La moda diventa un sistema semantico per decifrare i comportamenti, le offerte di mercato. Vestiti, insegne, modi di agire sono un sistema di segni che riconduce in maniera inevitabile al denaro. Benjamin vuole dapprima mettere in luce il fondamento economico di tale processo e in un secondo momento — *last but not least* — il suo significato allegorico, con implicazioni che vanno oltre lo stesso fondamento economico, che non sono, cioè, esaurientemente spiegabili solo all'interno dell'ottica 'economicista' (merce-denaro-merce).

La moda, intesa come moda di abbigliamento femminile, viene messa in relazione alla reclame, uno dei mezzi di persuasione di massa, e quindi alla mercificazione del prodotto. L'attenzione agli abiti nei *passages* e le distin-

² *Ivi*, p. 615.

zioni di ceto e di — per così dire — 'attività' delle donne che è possibile riscontrarvi, rimanda al tema della prostituzione, delle *femmes publiques*, vale a dire al tema della mercificazione della donna. Scrive Benjamin nei materiali preparatori:

Hier hat die Mode den dialektischen Umschlageplatz zwischen Weib und Ware - zwischen Lust und Leiche - eröffnet. Ihr langer flegelhafter Kommiss, der Tod, mißt das Jahrhundert nach der Helle, macht wegen der Ersparnis selbst den Mannequin und leitet eigenhändig den Ausverkauf, der auf französisch «révolution» heißt. Denn nie war Mode anderes als die Parodie der bunten Leiche, Provokation des Todes durch das Weib und zwischen geller memorierter Lache bitter geflüsterte Zwiesprach mit der Verwesung. Das ist die Mode. Darum wechselt sie so verschwinde; kitzelt den Tod und ist schon wieder eine andere, neue, wenn er nach ihr sich umsieht, um sie zu schlagen. Sie ist ihm hundert Jahre lang nichts schuldig geblieben. Nun endlich ist sie im Begriff, das Feld zu räumen. Er aber stiftet an die Ufer einer neuen Lethe, die den Asphaltstrom durch Passagen rollt, die Armatur der Huren als Trophäe³.

La moda come morte perché legata alla merce, all'abbigliamento delle puttane nei *passages*.

Ma l'effimero della moda, il suo essere legato a una breve stagione, la sua istantaneità, insomma, sembra sottrarla alla morte stessa, al colpo fatale. L'effimero della moda richiama tanto la morte che la mercificazione del corpo: « Und Langweile ist das Gitterwerk, von dem die Kurtisane den Tod meckt »⁴. Del resto il capitolo dei *Materiali* dedicato alla moda inizia con una citazione da Leopardi, tratta dal *Dialogo della moda e della morte* — « Moda: Madama la morte! Madama la morte! » — e con una citazione da Balzac — « Rien ne meurt, tout se transforme » — che ribadiscono questa bipolarità di morte e trasformazione continua, che caratterizza il fenomeno. Tale bipolarità introduce l'immaginario e l'onirico nella stessa contrapposizione. La moda è un alternarsi tra rinnovamento e *déjà vu* in una sorta di « eterno ritorno del

³ *Ivi*, p. 111.

⁴ *Ivi*, p. 110.

sempre uguale»: è un falso rinnovamento che trae spunto a piene mani dalle fantasie oniriche ed erotiche. Scrive infatti Benjamin a questo proposito:

Tonangebend nun ist zwar immer das Neueste, aber doch nur wo es im Medium des Ältesten, Gewesensten, Gewohntesten auftaucht. Dieses Schauspiel wie das jeweils Allerneueste in diesem Medium des Gewesenen sich bildet, macht das eigentliche dialektische Schauspiel der Mode. Nur so, als grandiose Darstellung dieser Dialektik, versteht man die merkwürdigen Bücher Grandvilles, die Mitte des Jahrhunderts Furore machten: wenn er einen neuen Fächer als *éventail d'Iris* vorstellt und sein neues Dessin einen Regenbogen darstellt, wenn die Milchstraße eine nächtliche von Gaskandelabern erhellte Avenue darstellt, « la lune, peinte par elle-même » statt auf Wolken auf neumodischen Plüschkissen liegt, so erfaßt man erst, daß gerade in diesem trockensten, phantasielosesten Jahrhundert sich die gesamte Traumenergie einer Gesellschaft mit verdoppelter Vehemenz in das undurchdringliche lautlose Nobelreich der Mode geflüchtet hat, in das der Verstand ihr nicht folgen konnte. Die Mode ist die Vorgängerin, nein, die ewige Platzhalterin des Surrealismus⁵.

L'elemento sessuale non ricorre solo per le *femmes publiques*, dove questo aspetto ha, per così dire, una sua funzionalità commerciale, una sorta di reclame per la merce-corpo; tutta la moda sembra evocare la sessualità tramite la seduzione. Mette a nudo certe parti del corpo, ne copre certe altre, ma in modo tale che certi elementi anatomici vengano messi in rilievo. In questo coprire e scoprire, circondare e adornare, fasciare e gonfiare, c'è anche un'involontaria ironia dell'elemento sessuale. A volte la moda tende ad esasperare la sessualità sino ad essere ridicola (la moda ottocentesca, ad esempio, voleva accentuare il sedere delle donne e lo adornava con un fiocco). I cappelli delle donne e l'abbigliamento tutto non sono altro che una parodia dell'amore che tende a realizzare il feticismo della merce-vestito con quello della merce-donna. Una sorta di *sex-appeal* realizzato mediante gli oggetti, che Benjamin definisce « l'inorganico »⁶. I sogni si

⁵ *Ivi*, p. 112 sg.

⁶ « Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf Liebe,

popolano di immagini in cui l'elemento sessuale si mescola a immagini inorganiche, la moda ritorna nei sogni come feticizzazione del sesso in oggetti inorganici. Scrive infatti Benjamin a questo proposito:

Im Fetischismus legt der Sexus die Schranken zwischen organischer und anorganischer Welt nieder. Kleidung und Schmuck stehen mit ihm im Bunde. Er ist im Toten wie im Fleisch zuhause. Auch weist das letztere selber ihm den Weg, im ersten sich einzurichten. Die Haare sind ein Konfinium, welches zwischen den beiden Reichen des Sexus gelegen ist. Ein anderes erschließt sich ihm im Taumel der Leidenschaft: die Landschaften des Leibs. Sie sind schon nicht mehr belebt, doch immer noch dem Auge zugänglich, das freilich je weiter desto mehr dem Tastsinn oder dem Geruch die Führung durch diese Todesreiche überläßt. Im Traum aber schwellen dann nicht selten Brüste, die wie die Erde ganz mit Wald und Felsen bekleidet sind und die Blicke haben ihr Leben in den Grund von Wasserspiegeln versenkt, die in Tälern schlummern. Diese Landschaften durchziehen Wege, die den Sexus in die Welt des Anorganischen geleiten. Die Mode selbst ist nur ein anderes Medium, das ihn noch tiefer in die Stoffwelt lockt »⁷.

Allora appare evidente che la morte che Benjamin rileva nella moda è il mondo inorganico, la reificazione del lavoro umano, l'essere merce.

A proposito delle pettinature, ad esempio, si trova una citazione da Friedell⁸ che fa rilevare come la moda femminile cambi rapidamente, ma secondo schemi fissi: l'ampiezza delle gonne, il seno più o meno scoperto, la lunghezza dei capelli: « Selbst radikale Revolutionen wie das heutige knabenhaft geschnittene Haar sind nur die 'ewige Wiederkunft des Gleichen' »⁹. Questo cambiare rapidamente, che poteva sembrare un sottrarsi al colpo fatale della morte, è una fuga apparente in quanto si tratta

in jeder sind alle sexuellen Perversitäten aufs mitleidloseste angelegt, jede ist von geheimen Widerständen gegen Liebe erfüllt ». *Ivi*, p. 113.

⁷ *Ivi*, p. 118.

⁸ Cfr. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 1931.

⁹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, 1, cit., p. 88.

in effetti di una semplice oscillazione, di un falso movimento. Il processo essenziale compiuto dalla moda è quello di tradurre in oggetti (di reificare nell'inorganico) le fantasie erotiche prodotte dal sogno e di renderle in tal modo una parodia, qualcosa di grottesco, di mortale. E il mezzo in cui il sogno entra nella produzione industriale è costituito dalla reclame. Nel complesso processo merce-moda-mercato si realizza un processo perverso (a giudizio del critico berlinese): quello cioè della mercificazione dei sogni. Processo che a Benjamin, così attento alle 'forme' e ai *Bilder*, non è chiaro in tutta la sua portata socio-economica. Gli studi della Scuola di Francoforte sono serviti proprio a mettere in luce le implicazioni sociologiche di questi processi di produzione della società di massa. Per quanto in una breve frase Benjamin annoti che « la moda va dall'alto verso il basso », da questi appunti non emerge con chiarezza che egli avesse presente l'industria della moda o la moda come industria, la capacità, cioè, del sistema capitalistico avanzato di massificare il comportamento della gente anche nel tempo libero e di trarre profitto industriale da tale manipolazione. Il suo approccio alla massificazione-mercificazione dell'immaginario è privo di quelle connotazioni sociologiche che caratterizzano invece l'approccio al problema da parte di Kracauer e — molto più tardi — di Marcuse. Ma questa differenza ci offre lo spunto per sottolineare il taglio metodologico che Benjamin ha voluto dare al suo approccio alla realtà della Parigi del 'secondo impero'. La sua è una ricerca archeologica delle 'forme' che ha come presupposto una 'analisi materialistica' della realtà e della produzione, ma che si svolge tutta sul livello delle 'allegorie', ovvero della evoluzione che tali 'forme' hanno assunto. La moda è per lui interessante in quanto stratificazione dell'immaginario in ironia involontaria del sesso o in repressione (e allusione) dell'atto sessuale; in quanto campo in cui l'effimero diventa eterno proprio grazie ai corsi e ricorsi del *déjà vu*; in quanto campo in cui l'onirico (e le sue pulsioni) si concretizzano in oggetti feticizzati, in merci che sono in grado di mantenere la loro capacità

evocativa e seducente solo finché dura quella moda. La generazione successiva trova sempre ridicola la moda dei propri genitori. All'interno di questo approccio al problema le osservazioni socio-economiche che ne erano il presupposto, non trovano più spazio. Per capire la selva di citazioni e di allusioni attraverso la quale si dipana il discorso benjaminiano, bisogna comunque tener conto di questo suo livello di approccio ed evitare sovrapposizioni di livelli che potrebbero generare (come in parte hanno generato) equivoci interpretativi. Insomma la massificazione dell'immaginario, il fatto, cioè, che i sogni si riempiano di oggetti del mercato, va collegato piuttosto ai doppi concetti di *Traumbild* e *Traumkitsch*¹⁰. La fantasmagoria dei passaggi è anche per questo un'allegoria fondamentale, perché contiene, in forma di bazar, non solo gli oggetti-merci che popolano la nostra vita quotidiana, ma anche gli oggetti (i *Bilder*) che popolano i nostri sogni e il nostro immaginario. L'individuo, insomma, anche se ritiene di vivere e di sognare esperienze del tutto singole e irripetibili, non fa altro che riproporre nei suoi sogni le immagini e i desideri nelle forme che gli sono offerte dalla moda, dalla pubblicità, dalla reclame. Di qui il *Traumkitsch*.

Del resto alcune citazioni tratte da vari libri sembrano far presupporre che Benjamin avesse colto il senso dell'industria dell'abbigliamento e della moda. Come sempre, se si lavora sulla base di materiali preparatori è difficile, se non impossibile, identificare quei brani che l'autore avrebbe utilizzato come struttura portante della stesura definitiva. Alcune insistenze, alcuni 'ritorni' tuttavia, ci possono far affermare che determinati aspetti della moda e del fenomeno sociale che essa comporta lo avevano colpito più di altri, e che pertanto, probabilmente, sarebbero affiorati o come citazione diretta oppure come allusione velata nella stesura definitiva.

¹⁰ Cfr. Mauro Ponzi, *Benjamin e Aragon: mito e modernità*, in « Micromégas. Rivista di studi e confronti italiani e francesi », n. 36/37, a. XIII, n. 2-3, Roma maggio-dicembre 1986, pp. 87-110.

La costellazione dei fenomeni gioco d'azzardo-prostituzione, di cui la moda costituisce un sistema di segni, una sorta di reclame della merce-piacere, viene collegata e interpretata da Benjamin anche alla luce della psicologia. I 'tipi' che esercitano queste attività (prostitute, *flâneur*, giocatori) sono interessanti per i processi mentali e psicologici che li spingono a cercare il piacere attraverso il denaro (o viceversa). La psicologia del cliente delle puttane è poca cosa in confronto alla psicologia del giocatore d'azzardo. Va notato, infatti, che questi materiali preparatori — almeno per la parte che riguarda il motivo del 'gioco' — hanno trovato la loro forma di articolazione più elaborata nei *Pariser Passagen II*, che Benjamin ebbe occasione di leggere ad Adorno, il quale rimase impressionato proprio dalla « teoria del giocatore ». Il gioco, (del resto), a partire dalla Parigi del 'secondo impero' non era più un monopolio dell'aristocrazia, ma era divenuta un'attività anche dei borghesi. La borghesia stessa, nelle sue strutture fondamentali, secondo Benjamin, si basava su un gioco d'azzardo, sul gioco in borsa, che dava agli utenti la stessa euforia delle carte o della roulette, in quanto permetteva di guadagnare denaro 'puntando' del denaro su un numero, su una carta o su un pacchetto di azioni. La base economica del fenomeno viene spiegata da Benjamin mediante una citazione tratta da Paul Lafargue:

Es ist unmöglich zu erwarten, es werde einem Bourgeois jemals gelingen, die Phänomene der Verteilung der Reichtümer zu begreifen. Denn in dem Maße, wie die mechanische Produktion sich entwickelt, wird das Eigentum entpersönlicht und in die kollektive unpersönliche Form der Aktiengesellschaften gekleidet, deren Geschäftsanteile schließlich im Strudel der Börse herumwirbeln [...] Sie werden [...] von den einen verloren, von den anderen gewonnen, und zwar in einer Weise, die so sehr dem Spiel ähnelt, daß die Börsengeschäfte tatsächlich Spiel genannt werden. Die ganze moderne ökonomische Entwicklung hat die Tendenz, die kapitalistische Gesellschaft mehr und mehr in ein riesiges internationales Spielhaus umzuwandeln, wo die Bourgeois Kapitalien gewinnen und verlieren infolge von Ereignissen, die ihnen unbekannt bleiben... Das 'Unerforschliche' thront in der bürgerlichen Gesellschaft wie in einer Spielhöhle [...] Erfolge und Mißerfolge, aus unerwarteten, im allgemeinen unbekanntem und dem Anschein nach

vom Zufall abhängigen Ursachen prädisponieren den Bourgeois zur Seelenverfassung des Spielers [...] Der Kapitalist, dessen Vermögen in Börsenwerten angelegt ist, deren Preis- und Dividendenschwankungen er in ihren Ursachen nicht kennt, ist ein professioneller Spieler¹¹.

Le annotazioni di Benjamin dimostrano chiaramente come intendesse mettere in relazione questa concomitanza tra gioco d'azzardo e gioco in borsa: dopo la rivoluzione di luglio la grande conquista della borghesia era stata l'imposizione del capitale finanziario sulla rendita fondiaria — fenomeno di cui si era accorto molto bene anche Heine nei suoi *Französische Zustände* — e la possibilità, per contro, di accedere al piacere del gioco d'azzardo, prima riservato esclusivamente ai nobili. Benjamin insiste sull'elemento 'di classe' di questo fenomeno. Il gioco d'azzardo esprime allegoricamente la 'commistione' tra aristocrazia e borghesia e la mercificazione di una forza-lavoro nell'erotismo a buon mercato. Non a caso Benjamin cita proprio una frase di Marx: « Gli operai in Francia chiamano la prostituzione di mogli e figlie l'ennesima ora di lavoro, il che è letteralmente vero », proprio per sottolineare la base economica di questi fenomeni comportamentali.

Ma tutta la società borghese è caratterizzata dal gioco d'azzardo, dal rischio, visto non tanto come pericolo, ma come piacere che procura denaro. « Die Wette — scrive Benjamin — ist ein Mittel, den Ereignissen Chockcharakter zu geben, sie aus Erfahrungszusammenhängen herauszulösen. Nicht von ungefähr wettet man auf den Ausgang von Wahlen, auf den Kriegausbruch, usw. Für die Bourgeoisie insbesondere nehmen die politischen Ereignisse leicht die Form von Vorgängen am Spieltisch an. Für den Proletarier ist das nicht im gleichen Maße der Fall. Er ist besser disponiert, Konstanten im politischen Geschehen zu erkennen »¹².

¹¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 621.

¹² *Ivi*, p. 640.

L'attenzione che Benjamin dedica alla borsa, come centro motore della borghesia, trova un illustre antecedente nelle osservazioni di Heine, soprattutto nei *Französische Zustände*. Alla morte del primo ministro Casimir Périer, Heine si reca alla borsa di Parigi, perché si attende un crollo delle quotazioni, data l'incertezza del quadro politico. E invece non succede assolutamente nulla: i titoli tengono, anzi si alzano le quotazioni, la compravendita segue dei criteri del tutto autonomi dagli avvenimenti politici. Heine giunge alla conclusione che il vero potere nella Francia di Luigi Filippo sia nelle mani del capitalismo finanziario e che i ministri del governo parigino non siano altro che gli amministratori delegati di questi grandi movimenti di capitale. Le osservazioni di Heine sono interessanti perché vengono formulate proprio alle origini di quell'epoca 'moderna' di cui Benjamin voleva essere, in sostanza, il critico radicale. Scrive Heine in proposito:

Weder Seyn noch Nichtseyn, sondern Ruhe oder Unruhe, ist die große Frage der Börse. Daran richtet sich auch der Diskonto. In unruhiger Zeit ist das Geld ängstlich, zieht sich in die Kisten der Reichen, wie in eine Festung, zurück, hält sich eingezogen; der Diskonto steigt. In ruhiger Zeit wird das Geld wieder sorglos, bietet sich preis, zeigt sich öffentlich, ist sehr herablassen; der Diskonto ist niedrig¹³.

A parte il grande merito di Heine, che consiste nell'aver intuito che l'epoca 'moderna', nata con la « rivoluzione di luglio » fosse caratterizzata dal passaggio del potere reale dalla rendita fondiaria al capitalismo finanziario — in questo forse facilitato dalla sua 'frequentazione' dei grandi banchieri, tramite l'odiato-amato zio Salomon di Amburgo — le sue osservazioni sulla situazione parigina, relative alla borsa, non sono prive di ingenuità. La prima, che fa sua la propaganda borghese, l'immagine di sé dei grandi finanziari, consiste nella convinzione che nei periodi di pace ci si possa arricchire meglio che nei periodi di guerra.

¹³ Heinrich Heine, *Sekulärausgabe, Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse*, Berlin-Paris 1970, vol. 7, p. 159.

La storia, dal 1832 — anno in cui fu scritto il brano citato — ai giorni nostri ha dimostrato il contrario. L'euforia heiniana nei confronti della 'democratizzazione' della proprietà, che si attuerebbe in borsa, è tipica di chi scopre un nuovo centro di potere, di cui intuisce l'importanza, ma di cui non comprende sino in fondo i meccanismi interni. Se è vero, infatti, che le società per azioni consentono, in una certa misura, una partecipazione alla proprietà di grandi imprese o dello stesso capitale finanziario, è altrettanto vero, però, che la gestione di tale capitale, gli spostamenti di investimenti — e quindi la produzione di industrie belliche o pacifiche — sfuggono totalmente ai piccoli azionisti; il potere decisionale è concentrato solo nelle mani di pochi grandi finanziari.

Benjamin non cita mai Heine nelle sue opere — il che è abbastanza sorprendente. Nei materiali preparatori troviamo citazioni da Börne, da Gutzkow, ma mai da Heine. L'analogia della situazione dei due autori — entrambi esuli a Parigi, entrambi impegnati nella critica dell'epoca moderna — fa sì che questa assenza risulti non già una dimenticanza, ma un'assenza surdeterminata. La 'preistoria del moderno' è costituita, secondo Benjamin, dalla Parigi del secondo impero. Heine ha analizzato la Parigi di Luigi Filippo, in cui sono sorti per la prima volta alcuni fenomeni, divenuti evidenti sotto Napoleone III. Benjamin, insomma, vuole compiere un'operazione analoga a quella che Heine aveva compiuto a proposito della Francia del 're borghese'. A Benjamin non può essere sfuggito questo aspetto, e il suo silenzio potrebbe essere interpretato come una rimozione, un po' come l'imbarazzo e il silenzio di Freud a proposito di Schnitzler. Naturalmente, al di là delle analogie strutturali, ci sono, tra le due operazioni, tutte le differenze costituite da un secolo di storia che intercorre tra le esperienze dei due personaggi, i quali, però, talvolta ricorrono alle stesse fonti.

Heine fa sue le teorie della borghesia, che si presenta sempre come unica e vera garante dell'ordine, in quanto solo nell'ordine è possibile la prosperità, la circolazione del denaro. Quella di vedere nella borghesia una classe dai

notevoli meriti storici è una caratteristica che accomuna Heine ad altri suoi contemporanei, quali Marx ed Engels. Heine difende, infatti, il capitalismo finanziario, perché è riuscito a internazionalizzare la proprietà e a 'democratizzarla' attraverso i titoli azionari, ma soprattutto lo difende perché è riuscito a strappare l'egemonia ai nobili e alla rendita fondiaria, investendo il denaro in grandi imprese tecniche. Il progresso della società moderna è stato reso possibile dalla capacità produttiva e inventiva della borghesia. Heine ha un atteggiamento ambivalente nei confronti della borghesia e delle grandi modernizzazioni — e in questo sta una delle analogie con Benjamin —: da un lato ammira il progresso e il benessere della tecnica e del 'moderno', dall'altro non riesce a dimenticare che questo 'nuovo' è stato costruito grazie alla 'distruzione' del vecchio. Si ripropone anche qui quel contrasto tra 'sentimento' e 'ragione'¹⁴ che caratterizza la *Zerissenheit* di tutta la poetica heiniana: con la ragione Heine è tutto dalla parte del 'moderno', della borghesia progressista, (un po', con moderazione, anche dalla parte del proletariato); ma è forte in lui anche la nostalgia verso il tempo in cui era possibile fare della poesia il centro della propria attività verso quella *Kunstperiode*, quel periodo artistico, chiusosi irrimediabilmente con Goethe.

Il *Manifesto del partito comunista* (1848) di Marx ed Engels, pubblicato proprio alla vigilia della grande rivoluzione, nel periodo di 'passaggio' dalla Francia di Luigi Filippo a quella di Napoleone III, partecipa in maniera singolare dell'euforia per la scienza, la tecnica, la produttività, la creatività della borghesia. Il « materialismo storico » induce Marx a riconoscere i 'meriti', storici, appunto, della classe borghese. E in questo la posizione di Marx coincide in parte con quella del « vecchio Heine », come amava definire il poeta di Düsseldorf. Marx riconosce alla borghesia il merito di aver « semplificato » la compo-

¹⁴ Cfr. Paolo Chiarini, *Alle origini dell'intellettuale moderno*, Roma 1987.

sizione sociale, eliminando tutte le vecchie classi per ridurle solo a due: borghesia e proletariato. La borghesia ha inoltre facilitato la concentrazione del processo lavorativo in uno stesso luogo (la fabbrica), e delle fabbriche in un complesso industriale — Marx ed Engels avevano come punto di riferimento la situazione inglese e pensavano a Manchester o a Liverpool¹⁵. In questa ricostruzione storica dell'ascesa della borghesia Marx partecipa dell'euforia del progresso, dell'applicazione della scienza e della tecnica all'industria, sino a divenire un'esaltatore delle capacità inventive e produttive della borghesia stessa. Lo stesso linguaggio che Marx usa è in parte tratto dal patrimonio della 'sinistra hegeliana', in parte dalle metafore altisonanti della prosa dello *junges Deutschland*, e in parte dal linguaggio biblico, che costituisce un *background* che ben si adatta tanto al processo storico-mondiale che vuole descrivere, quanto al progetto di palingenesi, che vuole delineare nel *Manifesto*. A parte la sostanza dell'analisi marxiana, che può essere discussa in termini politici ed economici, lo stile, il linguaggio della sua opera — che lo accomunano a Heine — fanno sì che il *Manifesto* possa essere considerato come parte integrante della letteratura 'moderna' e che, anzi, come sostiene Marshall Bermann¹⁶, possa essere indicato come il primo prodotto letterario del 'modernism'. Scrive Marx nel *Manifesto*:

Die große Industrie hat den Weltmarkt hergestellt, den die Entdeckung Amerikas vorbereitete. Der Weltmarkt hat dem Handel, der Schifffahrt, den Landkommunikationen eine unermeßliche Entwicklung gegeben. Diese hat wieder auf die Ausdehnung der Industrie zurückgewirkt, und in demselben Maße, worin Industrie,

¹⁵ « Unsere Epoche, die Epoche der Bourgeoisie, zeichnet sich jedoch dadurch aus, daß sie die Klassengegensätze vereinfacht hat. Die ganze Gesellschaft spaltet sich mehr und mehr in zwei große feindliche Lager, in zwei große, einander direkt gegenüberstehende Klassen: Bourgeoisie und Proletariat ». Marx-Engels, *Werke*, a cura dell'Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1974, vol. 4, p. 463.

¹⁶ Cfr. Marshal Bermann, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York 1982.

Handel, Schiffahrt, Eisenbahnen sich ausdehnten, in demselben Maße entwickelte sich die Bourgeoisie, vermehrte sie ihre Kapitalien, drängte sie alle vom Mittelalter her überlieferten Klassen in den Hintergrund¹⁷.

Nel porre una stretta correlazione tra sviluppo della borghesia e sviluppo della tecnica e del progresso materiale, Marx utilizza un linguaggio enfatico e apologetico sino ad affermare che « la borghesia ha avuto nella storia una funzione sommamente rivoluzionaria ». Il termine 'rivoluzionario' ha evidentemente per Marx ed Engels una accezione estremamente positiva, vale quindi la pena di chiedersi in che senso la borghesia viene considerata 'rivoluzionaria', perché questa è la chiave interpretativa del 'modernismo' marxiano.

Nella sua esaltazione della scienza e della tecnica, Marx ascrive alla borghesia il merito di aver 'piegato' la natura alle capacità produttive dell'uomo. Una delle illusioni di Marx — sia detto per inciso — consiste nella convinzione che le risorse naturali siano « inesauribili »: questo non vale per le materie prime dell'industria (dal petrolio al caucciù), e non vale nemmeno per le materie più vitali (dal legno, all'ozono, all'ossigeno). Marx partecipa involontariamente dell'ottimismo euforico del colonialismo inglese ottocentesco, che si considerava il portatore della 'civiltà' e riteneva di avere davanti a sé risorse infinite¹⁸.

¹⁷ Marx-Engels, *op. cit.*, p. 463 sg.

¹⁸ « Das Bedürfnis nach einem stets ausgedehnteren Absatz für ihre Produkte jagt die Bourgeoisie über die ganze Erdkugel. Überall muß sie sich einnisten, überall anbauen, überall Verbindungen herstellen. Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. Sie hat zum großen Bedauern der Reaktionäre den nationalen Boden der Industrie unter den Füßen weggezogen. Die uralten nationalen Industrien sind vernichtet worden und werden noch täglich vernichtet. Sie werden verdrängt durch neue Industrien, deren Einführung eine Lebensfrage für alle zivilisierten Nationen wird, durch Industrien, die nicht mehr einheimische Rohstoffe, sondern den entlegensten Zonen angehörige Rohstoffe verarbeiten und deren Fabrikate nicht nur im Lande selbst, sondern in allen Weltteilen

La borghesia in quanto classe ha avuto il merito di accelerare il ritmo delle scoperte e delle invenzioni per lo sfruttamento delle risorse naturali:

Erst sie hat bewiesen, was die Tätigkeit der Menschen zustande bringen kann. Sie hat ganz andere Wunderwerke vollbracht als ägyptische Pyramiden, römische Wasserleitungen und gotische Kathedralen, sie hat ganz andere Züge ausgeführt als Völkerwanderungen und Kreuzzüge¹⁹.

Il carattere rivoluzionario della borghesia è in prima istanza 'storico', in quanto essa si è imposta cambiando radicalmente la struttura produttiva e sociale antecedente; ma, in ultima analisi, investe la produzione stessa:

Die Bourgeoisie kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren. Unveränderte Beibehaltung der alten Produktionsweise war dagegen die erste Existenzbedingung aller früheren industriellen Klassen. Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisiepoche vor allen anderen aus²⁰.

Qui c'è una certa consonanza con il discorso di Heine a cui prima facevamo riferimento: mentre l'aristocrazia basava le sue fortune sulla produzione agricola (e in minima parte artigianale) e aveva un interesse materiale alla ripe-

zugleich verbraucht werden. [...] Die Bourgeoisie reißt durch die rasche Verbesserung aller Produktionsinstrumente, durch die unendlich erleichterten Kommunikationen alle, auch die barbarischsten Nationen in die Zivilisation. Die wohlfeilen Preise ihrer Waren sind die schwere Artillerie, mit der sie alle chinesischen Mauern in den Grund schießt, mit der sie den hartnäckigsten Fremdenhaß der Barbaren zur Kapitulation zwingt. Sie zwingt alle Nationen, die Produktionsweise der Bourgeoisie sich anzueignen, wenn sie nicht zugrunde gehn wollen; sie zwingt sie, die sogenannte Zivilisation bei sich selbst einzuführen, d.h. Bourgeois zu werden. Mit einem Wort, sie schafft sich eine Welt nach ihrem eigenen Bilde ». *Ivi*, p. 465 sg.

¹⁹ *Ivi*, p. 465.

²⁰ *Ivi*, p. 465.

titività dei processi produttivi, per cui non doveva mai cambiare nulla, secondo il ciclo dei raccolti e delle semine stagionali, la borghesia fonda il suo sistema sul continuo cambiamento dei prodotti, sul continuo miglioramento delle tecniche produttive, sulla eliminazione di vecchie figure sociali e sulla creazione dal nulla di nuovi mestieri. La fabbrica, la divisione del lavoro, la macchina a vapore hanno cambiato così radicalmente il processo di produzione, da immettere sul mercato non solo nuovi prodotti, nuovi 'oggetti', ma da delineare nuove professioni, nuove condizioni lavorative, prima inimmaginabili. E' la stessa logica di mercato che spinge la borghesia a produrre sempre di più, con tecniche sempre più sofisticate, che 'sostituiscono' quelle antecedenti. Di qui quello stato di 'incertezza' e di 'movimento' continuo. Ma i nuovi ritrovati, le nuove tecnologie non sono destinate a durare a lungo: nel momento stesso in cui vengono applicate alla produzione sono destinate ad essere 'superate' da delle nuove. La borghesia, in sostanza, ha bisogno di cambiare radicalmente e continuamente, di 'rivoluzionare' incessantemente il suo processo di produzione per garantirsi un minimo di sviluppo. La sua propaganda parla di ordine, ma il suo principio fondante è il disordine: non solo inteso come 'deregulation' di una sana concorrenza, ma inteso soprattutto come rivoluzione continua delle forme produttive.

Tutto ciò viene descritto da Marx in uno stile che attinge a piene mani dalle metafore bibliche, con l'uso di immagini iperboliche che sono a loro volta a fondamento dello stile 'modernista':

Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen²¹.

²¹Ivi, p. 465.

Il rovescio della medaglia di questa spinta connaturata della borghesia alla trasformazione, al cambiamento radicale delle 'forme' produttive è il carattere effimero di queste 'forme' stesse, che sono tuttavia forme concrete, oggettuali. Il processo produttivo borghese ha in sé un elemento 'annichilente', un elemento negativo, distruttivo: deve distruggere e rendere inutilizzabile il 'fin-qui-prodotto' perché possa sussistere la condizione di produrre ancora. Il carattere dinamico, progressista e produttivo della borghesia ha come corrispettivo un aspetto negativo, dissolvente: quel « carattere distruttivo » su cui si sofferma Benjamin. Marx attribuisce un'estrema importanza nella sua analisi a questa caratteristica della borghesia di autodistruggere ciò che essa stessa produce, in quanto indica poi nel proletariato, nato contestualmente alla produzione capitalistica, il compito di distruggere la borghesia stessa. La borghesia in quanto classe, insomma, non solo produce forme destinate a scomparire con la produzione successiva, con le innovazioni tecniche, ma produce anche l'agente della propria autodistruzione. Il suo carattere rivoluzionario ha un aspetto positivo nel favorire a livello mondiale le forze inventive e creative, ma ha anche un 'lato oscuro', un aspetto distruttivo, che si rivolge contro la borghesia stessa. Qui è contenuto *in nuce* tutto il pensiero negativo del secolo XIX ed è per questo che *Il Manifesto* può essere indicato come 'il manifesto del modernismo', giacché contiene il positivismo dell'esaltazione della scienza e della ragione, ma anche questo aspetto distruttivo del moderno, espresso con un linguaggio dai toni 'letterari'. Marx in tutta la sua opera identifica la borghesia con 'il moderno': nella misura in cui la borghesia ha caratterizzato la sua epoca « a sua immagine e somiglianza », il carattere negativo della borghesia diventa un carattere epocale. Benjamin ha letto Marx in questo senso, anche attraverso di lui ha recepito questo aspetto nichilistico della modernità.

Tale elemento distruttivo del moderno Benjamin lo analizza attraverso il motivo del gioco e della psicologia del giocatore d'azzardo. Se ritornare « nell'epoca dei nostri nonni » significa ripercorrerne non solo le strutture econo-

niche e sociali, ma anche recuperare le « forme » che hanno caratterizzato l'immaginario collettivo, allora la figura del giocatore d'azzardo assume un valore allegorico. Giocare d'azzardo vuol dire tentare la fortuna, cercare di cambiare d'un colpo il proprio destino, affidandosi a una cifra, a un numero.

Das eigentümliche Glücksgefühl des Gewinners wird dadurch gekennzeichnet, daß Geld und Gut, sonst das Massivste, Beschwerteste von der Welt, ihm vom Schicksal wie die Erwidern einer völlig gegliückten Umarmung kommen. Sie lassen sich der Liebesbezeugung einer vom Mann restlos befriedigten Frau vergleichen. Spieler sind Typen, denen es nicht gegeben ist, die Frau zu befriedigen. Ist nicht Don Juan Spieler?²²

La concomitanza fisica di gioco e prostituzione, che Benjamin mette in luce nel frammento letto ad Adorno, trova un legame più profondo: « giacché nel bordello o nella sala da gioco è lo stesso: il gusto più peccaminoso, più imperdonabile: quello di porre il destino nel piacere ». Questo peccato di fondo spiega anche la superstizione che circonda il mondo del gioco: se si fa dipendere il destino dal capriccio del caso, allora tutti i 'segni' e le 'figure' della superstizione diventano simulacri presso cui immolare la fede (o la speranza) nel colpo di fortuna. Nei materiali preparatori, tuttavia, si trova la descrizione della psicologia del giocatore d'azzardo, tratta da un articolo di Edmund Bergler, pubblicato su « Imago » nel 1936²³ — segno che Benjamin aveva continuato ad occuparsi di questo tema e voleva fornire un'interpretazione psicoanalitica del fattore-gioco. Il giocatore come espressione di una psiche aggressiva e narcisistica alla ricerca di una sorta di volontà di onnipotenza.

La caratteristica del gioco consiste nel fatto che la parte seguente non dipende dalla parte antecedente. Questa frattura del nesso causale lascia aperte tutte le possibilità

²² Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 639 sg.

²³ Edmund Bergler, *Zur Psychologie des Hasardspielers*, in « Imago », XXII, 4, 1936, pp. 438-440.

di colpo e offre l'occasione di vivere intensamente le alterne vicende della fortuna. Quando si rompe la catena della consequenzialità temporale tutta la dimensione 'spazio-tempo' appare diversa. Più cospicua è la somma giocata, più intensa è la gioia per la vittoria, ma per ciò stesso anche di minor durata, perché subito interviene la voglia di tentare di nuovo la sorte. Nella psicologia del giocatore d'azzardo si forma, per così dire, una sorta di istantaneità del piacere per cui non conta più ciò che è stato (le vincite o le perdite passate) né ciò che potrebbe essere (la rovina), bensì solo il momento del gioco, del colpo (*le coup*), la vittoria e il suo breve, ma intenso momento di ebbrezza — di qui la sindrome di onnipotenza, di cui parlava Bergler. In questo senso le riflessioni sul gioco d'azzardo contengono *in nuce* l'intuizione della *Jetzt-Zeit* o del « tempo-attimo », dell'istantaneità, che è un po' il senso del *Passagenwerk* e dell'ultimo Benjamin. Legata alla tematica fortuna-destino, la concezione del tempo è derivata fondamentalmente dal gioco. Una citazione trascritta da Anatole France è molto illuminante sulla concezione del tempo di gioco (e in senso più lato della istantaneità) che qualsiasi altro commento:

Ce n'est pas une volupté médiocre que de tenter le sort. Ce n'est pas un plaisir sans ivresse que de goûter en une seconde des mois, des années, toute une vie de crainte et d'espérance. Je n'avais pas dix ans quand M. Grépinet, mon professeur de neuvième, nous lut en classe la fable de l'Homme et le Génie. Pourtant je me la rappelle mieux que si je l'avais entendue hier. Un génie donne à un enfant un peloton de fil et lui dit: 'Ce fil est celui de tes jours. Prends-le. Quand tu voudras que le temps s'écoule pour toi, tire le fil: tes jours se passeront rapides ou lents selon que tu auras dévidé le peloton vite ou longuement. Tant que tu ne toucheras pas au fil, tu resteras à la même heure de ton existence'. L'enfant prit le fil; il le tira d'abord pour devenir un homme, puis pour épouser la fiancée qu'il aimait, puis pour voir grandir ses enfants, pour atteindre les emplois, le gain, les honneurs, pour franchir les soucis, éviter les chagrins, les maladies venues avec l'âge, enfin, hélas! pour achever une vieillesse importune. Il avait vécu quatre mois et six jours depuis la visite du génie. Eh bien! le jeu, qu'est-ce donc sinon l'art d'amener en une seconde les changements que la destinée ne produit d'ordinaire qu'en beaucoup d'heures et même

en beaucoup d'années, l'art de ramasser en un seul instant les émotions éparses dans la lente existence des autres hommes, le secret de vivre toute une vie en quelques minutes, enfin le peloton de fil du génie? Le jeu, c'est un corps-à-corps avec le destin²⁴.

Il gioco d'azzardo, quindi, come un modo di accelerare il tempo, per rompere il *continuum* storico che trascina l'angelo della storia verso il futuro. Benjamin sembra affascinato dal gioco d'azzardo come un'esperienza in grado non già di impoverire, ma di arricchire la psiche dell'uomo in un'esperienza intensa e distruttiva, in grado di saltare le tappe del destino e di raccoglierle in pochi secondi e forse financo di riscattare le attese e le speranze, nel caso che il *coup* vada a buon fine. A ben guardare, però, quella del giocatore d'azzardo non può essere un'esperienza, per così dire, 'ricca di esperienza', in quanto non è in grado di riscattare il passato. Se il gioco può offrire un'ebbrezza e una intensità di emozioni, esso interessa a Benjamin soprattutto in quanto è un'occasione in cui l'istantaneità del piacere (o del dolore) viene messa in rilievo in quanto tale. Anzi, si può dire che la regola fondamentale del gioco d'azzardo — « la parte seguente non dipende in alcun modo da quella antecedente »²⁵ — frantumi il *continuum* temporale in una serie di istanti. Gli istanti-esperienza sono il frutto del gioco d'azzardo, un corpo a corpo con il destino. Anche qui si può ritrovare *in nuce* la *Jetzt-Zeit*. Ma è un'istantaneità che si risolve in negativo proprio perché 'l'esserci qui e ora' è legato a un'ebbrezza priva di un progetto di redenzione, ovvero — come sottolinea lo stesso Benjamin — slegata dal processo di produzione delle merci, di beni materiali, se si vuole. Un po' come andare a puttane. Significa riporre il destino nel piacere, « il punto più peccaminoso, più imponderabile » — come scrive

²⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 622.

²⁵ « La notion [...] du jeu [...] consiste en ceci [...] que la partie suivante ne dépend pas de la précédente [...] Le jeu nie énergiquement toute situation acquise, toute antécédent [...] rapelant des services passés, et c'est pourquoi qu'il se distingue du travail ». *Ivi*, p. 638.

nel frammento dei *Pariser Passagen II*. Del resto anche la moda, con il suo farsi beffe della morte mediante l'effimero, rappresenta per Benjamin una rottura del flusso temporale. Lo stesso autore spiega il senso della frase di Balzac che aveva posto come epigrafe al capitolo dedicato alla moda:

Das Motto von Balzac ist sehr geeignet, die Zeit der Hölle daran zu entwickeln. Wieso nämlich diese Zeit den Tod nicht bekennen will, auch die Mode sich über den Tod moquiert, wie die Beschleunigung des Verkehrs, das Tempo der Nachrichtenübermittlung, in dem die Zeitungsausgaben sich ablösen, darauf hinausgeht, alles Abbrechen, jähe Enden zu eliminieren und wie der Tod als Einschnitt mit allen Geraden des göttlichen Zeitverlaufes zusammenhängt²⁶.

Una citazione da Bergler, contenuta nei materiali preparatori, è molto significativa a proposito delle implicazioni psicoanalitiche della psicologia del giocatore d'azzardo: « Der Hasardeur jagt im Wesentlichen narzißtischen und aggressiven Allmachtswünschen nach. Diese haben — soweit sie nicht unmittelbar mit den direkt erotischen liiert sind — die Eigenschaft des größeren zeitlichen Ausdehnungsradius. Ein direkter Koituswunsch ist wesentlich rascher durch den Orgasmus befriedigbar, als der narzißtisch-aggressive Allmachtswunsch. Die Tatsache, daß die genitale Sexualität stets und sogar im günstigen Fall einen Rückstand von Unbefriedigung übrigläßt, geht auf drei Tatsachen zurück: nicht alle prägenitalen Wünsche, die später der Genitalität tributär werden, sind im Koitus unterbringbar, das Objekt ist, vom Standpunkt des Ödipuskomplexes gesehen, stets ein Surrogat. Neben diesen beiden [...] Tatsachen kommt [...] der Tatbestand hinzu, daß die Unmöglichkeit des Auslebens der unbewußten großangelegten Aggression zur Unbefriedigung beiträgt. Die im Koitus abreagierbare Aggression ist sehr domestiziert [...] So kommt es, daß vor allem die narzißtische und aggressive Allmachtsfiktion notleitend wird: Wer deshalb von dem im Hasardspiel abreagierbaren — sozusagen Ewig-

²⁶ *Ivi*, p. 115.

keitswert besitzenden — Lustmechanismus gekostet hat, verfällt ihm um so leichter, je mehr er auf die 'neurotische Dauerlust' (Pfeifer) festgelegt ist und je weniger er sie in der normalen Sexualität infolge prägenitaler Fixierungen unterbringt »²⁷.

La volontà di potenza del giocatore d'azzardo viene vista anche nel suo lato negativo di nevrosi edonistico-narcisista. Il che offre la possibilità da un lato di legare il motivo del gioco con quello della prostituzione tramite la sessualità (relativamente nevrotica) che le due attività hanno in comune. Dall'altro serve a stemperare l'elemento nietzscheano, per altro presente in Benjamin in altri motivi, con la sua rappresentazione 'clinica'. La volontà di onnipotenza, in sostanza, può essere da un lato vista come la proiezione utopica di chi voglia condensare il tempo e concentrare in un attimo, in un colpo, tutte le emozioni di una vita; d'altro lato, però, questa stessa volontà di onnipotenza rivela il suo carattere nevrotico e infantile (proprio nel senso psicoanalitico del termine) in quanto sublimazione di una voglia pregenitale in qualche modo insoddisfatta (e insoddisfacibile). L'ambiguità delle valenze legate al tema del gioco d'azzardo, lungi dall'indebolire il suo carattere di *Baustein* della costruzione benjaminiana, rafforza le sue implicazioni allegoriche che si pongono al centro di motivi (quali tempo, infanzia, destino, sessualità, catastrofe) sino a divenire, per utilizzare ancora la metafora architettonica, l'architrave dei passaggi concettuali di Benjamin. E comunque questo 'passaggio' sembra partire da un'esperienza carica di significato (la possibilità di accelerare il tempo e di modificare, quindi, il proprio destino, forse più in senso emotivo che in senso materiale), procede con un'analisi delle nevrosi che sono alla base di questa «volontà di onnipotenza», con tutte le ovvie implicazioni sessuali, e finisce per sottolineare il carattere autodistruttivo di tale esperienza. In una successiva citazione da «Imago» si legge infatti:

²⁷ *Ivi*, p. 635 sg.

Das Hasardspiel bietet die einzige Gelegenheit, in welcher das Lustprinzip mit seiner Gedanken- und Wunschallmacht nicht aufgegeben werden muß, resp. das Realitätsprinzip gegenüber dem Lustprinzip keine Vorteile bietet. In diesem Festhalten der infantilen Allmachtsfiktion liegt eine posthume Aggression gegen die [...] Autorität, die dem Kinde das Realitätsprinzip «einbläute». Diese unbewußte Aggression bildet gemeinsam mit der Betätigung der Gedankenallmacht und dem Erleben der sozial zulässigen, verdrängten Exhibition beim Spiel eine Lusttrias. Diese Lusttrias steht eine Straftrias gegenüber, die aus dem unbewußten Verlustwunsch, dem unbewußten homosexuellen Überwältigungswunsch und der sozialen Diffamierung konstruiert wird [...] Zutiefst ist jedes Hasardspiel ein Erzwingenwollen der Liebe mit einem unbewußten masochistischen Hintergedanken. Deshalb verliert der Hasardeur à la longue immer²⁸.

Questa repressa volontà di essere amati produce inconsciamente l'elemento masochistico e autodistruttivo, ovvero conduce alla catastrofe. Però questa attività consente al giocatore di concentrare in un solo istante la somma di emozioni di un'intera vita. Benjamin cita ad un certo punto un breve passo di Gourdon²⁹, in cui viene descritta, in termini di esperienza e non di analisi critica, questa concentrazione di emozioni (il triplice piacere di cui parlava Bergler): «Je soutiens que la passion du jeu est la plus noble de toutes les passions, parce qu'elle les comprend toutes. Une suite de coups heureux me donne plus de jouissances que ne puet en avoir, en plusieurs années l'homme qui ne joue pas. Je jouis par l'esprit, c'est-à-dire de la façon la mieux sentie et la plus délicate. Vous croyez que je ne vois que le gain dans l'or qui m'arrive? vous vous trompez. J'y vois les joies qu'il procure et je les savoure véritablement. Ces joies, vives et brûlantes comme des éclairs, sont trop rapides pour me donner du dégoût, et trop diverses pour me donner de l'ennui. J'ai cent vies dans une seule »³⁰. Il gusto del gioco sta nella voluttà di assaporare lo *choc*, che è proprio l'esperienza contraria allo *spleen*, alla noia per l'esistenza.

²⁸ *Ivi*, p. 636

²⁹ Cfr. Edouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit*, Paris 1860.

³⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 618.

Ma Benjamin vuole sottolineare il rapporto esistente tra l'accelerazione del tempo e il gioco d'azzardo. Il giocatore prova « ebbrezza » solo nell'assaporare quel breve attimo tra la puntata e la 'caduta' della carta o della pallina. Il gioco è come una droga: più si gioca più si ha bisogno di emozioni più forti, di puntate più forti, e di conseguenza la durata del piacere diminuisce. La ricerca patologica della 'durata' spinge il giocatore a intensificare l'emozione nell'unico modo possibile: aumentando la posta. E così si avvia verso la totale rovina. Scrive Benjamin a proposito del fattore tempo:

Die Bedeutung des Zeitmoments für den Rausch des Spielers wurde ähnlich wie von Anatole France schon von Gourdon eingeschätzt. Beide sehen aber nur, welche Bedeutung die Zeit für den Genuß des Spielers an seinem schnell erworbenen, schnell verflogenen Gewinn hat, der durch die zahllosen Verwendungsmöglichkeiten, die offen bleiben und vor allem durch eine reale als *mise en jeu* in der Vorstellung sich ver Hundertfacht. Welche Bedeutung der Faktor Zeit für den Spielvorgang selber hat, das kommt weder bei Gourdon noch bei France zur Geltung. Mit der Kurweil des Spielers hat es in der Tat eine eigene Bewandnis. Ein Spiel ist umso kurzweiliger, je schroffer der Hasard in ihm zu Tage tritt, je kleiner die Anzahl oder je kürzer die Folge von Kombinationen ist, die im Verlauf der Partie (des coups) anzubringen sind. Mit anderen Worten: je größer die Hasardkomponente in einem Spiele ist, desto schneller läuft es ab. Dieser Umstand wird da entscheidend, wo es um die Bestimmung dessen geht, was den eigentlichen 'Rausch' des Spielers ausmacht. Er beruht auf der Eigentümlichkeit des Hasardspiels, die Geistesgegenwart dadurch zu provozieren, daß es in rascher Folge Konstellationen zum Vorschein bringt, die - eine von den andern ganz unabhängig - an eine jeweiligen durchaus neue, originale Reaktion des Spielenden appellieren. Dieser Sachverhalt schlägt sich in der Gewohnheit der Spieler nieder, den Einsatz, wenn möglich, erst im letzten Moment zu machen. Es ist das zugleich der Augenblick, in dem nur noch für ein rein reflektorisches Verhalten Raum bleibt. Dieses reflektorische Verhalten des Spielers schließt die 'Deutung' des Zufalls aus. Der Spieler reagiert vielmehr auf den Zufall so wie das Knie auf den Hammer in Patellarreflex³¹.

³¹ *Ivi*, p. 638 sg.

L'irruzione del destino attraverso il piacere in maniera 'scioccante' e improvvisa, che condensa in un'attimo una serie di esperienze. Il gioco, insomma, come una grande metafora della smania dell'uomo di bruciare i tempi, di condensare in un solo istante tutte le emozioni di una vita intera, l'affermazione della insopprimibilità del desiderio di essere felici e di esserlo tutto in una volta. Qualcosa di simile a quello che Masini vede nel Baal brechtiano³², solo che qui l'autodistruzione è conseguenza di una metafora. Ma forse c'è un'analogia più profonda tra il personaggio di Baal — che ama se stesso di un narcisismo sfrenato, e, nell'amare la natura nella sua voglia di invidiarsi travolge e brucia i suoi rapporti con gli altri, autodistruggendosi in quanto processo di euforia panica — e il *topos* benjaminiano, qui appena accennato, dell'esperienza euforica del gioco d'azzardo. Se lo scopo ultimo del gioco è assaporare l'euforia di un'esperienza intensa perché scioccante, allora va ricordato che l'ideale dell'esperienza scioccante è la catastrofe. Nel gioco questo diventa chiaro: con puntate sempre più alte, che dovrebbero consentire di rifarsi delle perdite, « das Ideal des chockförmigen Erlebnisses ist die Katastrophe. Das wird im Spiel sehr deutlich: durch immer größere Misen, die das Verlorene retten sollen, steuert der Spieler auf den absoluten Ruin zu »³³. Baal si rivela così un giocatore d'azzardo che divorava l'esperienza di vita nel desiderio di divorare la natura e finisce per evidenziare che la sua voracità di esperienza non è altro che un desiderio di essere divorato dalla natura. Così come, per contro, il giocatore di Benjamin si rivela, in ultima analisi, il bambino della favola ricordata da Anatole France che vive in pochi istanti le esperienze che normalmente si vivono in molti anni. Il 'qui e ora' si risolve nella continua caduta di catastrofe in catastrofe. Il piacere del gioco si risolve nel piacere della rovina. La psicologia del giocatore d'azzardo narcisistico-

³² Cfr. Ferruccio Masini, *Il suono di una sola mano*, Napoli 1982, p. 21 sgg.

³³ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 642.

masochistica è completa. L'aggressività del giocatore d'azzardo, questo eterno Narciso — che è un'aggressività molto simile a quella del Baal brechtiano — si rovescia in un vortice di autodistruzione, di autotrascinamento nella catastrofe. L'ebbrezza del piacere è l'ebbrezza della caduta — e il *coup* è una caduta: il dado cade, la carta cade, la pallina cade.

Però, se da un lato sono chiare a Benjamin le implicazioni surrettizie del gioco d'azzardo come esperienza di vita, d'altro canto non si possono passare sotto silenzio le implicazioni positive (dal suo punto di vista) che questa esperienza porta con sé: il rifiuto del principio di realtà in favore del principio di piacere, con tutte le sue regressioni infantili, comporta però la necessità di produrre una *Fiktion*, sia essa il gioco stesso, l'accorciamento-accelerazione del tempo, o addirittura l'identificazione con il padrone del destino (la più volte citata volontà di onnipotenza). Insomma Benjamin vede, anche in un'esperienza tutto sommato patologica, la possibilità di produzione di un'apparato allegorico, di una finzione, che, in quanto tale, riassume in sé dei significati profondi quale esigenza di superare la realtà delle cose. Insomma la ricerca di un piacere assoluto e istantaneo è pur sempre un segnale della profonda insoddisfazione del soggetto nei confronti dei mutamenti strutturali che la realtà stava subendo. Alla accelerazione della modernità Benjamin contrappone una esperienza al cui centro c'è la fittizia accelerazione del tempo. E forse proprio questo carattere *surrettizio* di opposizione al principio di realtà conferisce all'esperienza del gioco d'azzardo quel valore allegorico ed esistenziale in grado di farne l'architrate della costruzione benjaminiana. Da questo punto di vista è facile ritornare al gioco infantile come creazione di situazioni fittizie senza l'elemento nevrotico del gioco d'azzardo. L'interesse di Benjamin per il gioco infantile e per la concretizzazione di questo gioco in oggetti (i giocattoli) può essere ricondotto al valore opposizionale del gioco d'azzardo rispetto al principio di realtà.

EIN VISUELLER FLANEUR: BRIGITTE BURMEISTERS
'AUFENTHALT IN DER FREMDE'

von
ANTONELLA GARGANO
Roma

1. *Die schreibenden Wissenschaftler*

Es ist nicht viel an äußeren, biographischen Daten, was man über Brigitte Burmeister als Information liefern kann. In Posen geboren (1940), in jenem Polen also, das in ihrer jüngsten Erzählung *Mohnkörner* in der Figur des Flüchtlingsmädchens Erika Sawilla evoziert wird, hat Brigitte Burmeister nach Schulabschluß in einer Fabrik in Halle gearbeitet, dann Romanistik in Leipzig studiert und ist später bei der « Akademie der Wissenschaften » 16 Jahre als Literaturwissenschaftlerin tätig gewesen. Nach Arbeiten über die französische Aufklärung und Essays über den *Nouveau Roman* hat Brigitte Burmeister kürzlich in der Prosa mit dem Roman *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde* debütiert, der in der DDR beim Verlag der Nation und kurz darauf in der BRD bei Luchterhand veröffentlicht worden ist. Dazu kommen auch ein Krimi und einige Erzählungen.

Soweit die mageren Angaben, die teils auch aus dem Klappentext zu entnehmen sind. Unter diesen wenigen Angaben könnte man einen Punkt herausgreifen und zwar Brigitte Burmeisters Stellung als Außenseiterin in der

Literatur, ihre Herkunft aus dem Gebiet der Literaturwissenschaft. In einer Rezension des 1987 in der DDR erschienenen Romans *Jenseits von Babel*, dessen Autor Reinhart Heinrich zugleich als Biophysiker tätig ist, hat vor kurzem der DDR-Schriftsteller Fritz Rudolf Fries von « den vielen schreibenden Wissenschaftlern von Rang »¹ gesprochen. Neben der Mathematikerin Helga Königsdorf, der Psychologin Helga Schubert, dem Naturwissenschaftler John Erpenbeck, dem Radaringenieur Peter Gosse, dem Ingenieur Uwe Grüning wird auch die Romanistin Brigitte Burmeister erwähnt. Die Doppelbegabungen, die sich in der Zeit des Expressionismus im Rahmen der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen behaupteten, scheinen also heute immer häufiger diese Grenzen zu überschreiten, wenn auch einige Beispiele in der Vergangenheit zu finden sind: man denke nur an Ärzte wie Döblin und Benn, an Ingenieure wie Carlo Emilio Gadda oder an Semiologen wie Umberto Eco. Wenn bei Helga Königsdorf Zentren für Zahlographie und wissenschaftliche Institute oft die Schauplätze ihrer Erzählungen bilden, ist ihr Beruf auch in der luziden, mathematischen Logik lesbar, mit der Haltungen, Denkweisen und Egozentrik der Männer unter die Lupe genommen und entlarvt werden. Analog ist bei Brigitte Burmeister Literatur in all ihren Varianten einerseits der Gegenstand ihrer literarischen Operation — auf diesen Punkt werde ich zurückkommen, es möge hier ein Hinweis auf die äußere Struktur des Textes genügen: Den Roman machen, ganz konkret gesehen, 53 Wochenbriefe aus, die der Held, aus der Provinz für ein Jahr an eine Behörde der großen Stadt versetzt, « an die Lieben daheim » schreibt und die wegen der Länge des Aufenthaltes fast « einen kleinen Roman ergeben » könnten², einen Roman jedoch, der in der Schublade bleibt, denn die Briefe werden nicht abgeschickt —, andererseits aber tritt ihr Beruf als

¹ F. R. Fries, *Jenseits vom Ich*, in « Neue Deutsche Literatur », XXXVI (1988), nr. 11, S. 5-11.

² B. Burmeister, *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*, Darmstadt 1988, S. 5.

Literaturwissenschaftlerin in die *fiction* ein durch das Element des Reflektierens über das Schreiben, der Auseinandersetzung mit den Arten des Schreibens.

Brigitte Burmeisters *Streit um den Nouveau Roman*³ (so der Titel eines im Jahre 1983 verfaßten Essays), ihre wissenschaftliche Beschäftigung mit der 'École du regard' haben deutliche Spuren in ihrem Roman hinterlassen: Anders ist Protokollant von Beruf, er muß minutiöse Aufzeichnungen redigieren, die wegen ihrer Ausführlichkeit getadelt worden sind⁴, aber er ist auch in seinem privaten Leben ein Beobachter, ein visueller Flaneur, der « zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt ist » so wie der Goethesche Lynkeus,⁵ und der mit dem Leben nur Blickkontakte hat⁶.

Der Verweis auf den *Nouveau Roman* ist aber nicht so sehr durch die voyeristische Natur à la Robbe-Grillet, wie der Held sie verkörpert, oder durch dessen Gewohnheit zu visuellen Spaziergängen gerechtfertigt⁷, sondern meiner Meinung nach vielmehr durch die Problematisierung des Beobachtens⁸. Anders geht über das reine Registrieren der Wirklichkeit hinaus und reflektiert seinen eigenen Bezug zur Wirklichkeit. Und das scheint mir ein unverkennbares Signal dafür zu sein, daß die Tradition des *Nouveau Roman* im doppelten Sinne kritisch gelesen wurde, weil Brigitte Burmeister sich diese Tradition einerseits auf eine sehr persönliche Weise angeeignet und andererseits durch die Brille der Literaturwissenschaftlerin gelesen hat.

³ B. Burmeister, *Der Streit um den Nouveau Roman*, Berlin 1983.

⁴ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 7.

⁵ Vgl. W. von Goethe, *Faust II*, V. Akt, Szene: *Tiefe Nacht*, 11288-11289.

⁶ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 15.

⁷ A.a.O., S. 8.

⁸ Vgl. diesbezüglich den ganzen Abschnitt 7 (a.a.O., S. 9f.).

2. Der Protagonist Anders

Der Held des Romans heißt Anders, er ist ein Fremder in seinem neuen Ort und durch nichts anderes charakterisiert als durch den kalten, undurchdringlichen Blick einer Raubkatze, durch « eigenartig starre, gläsern wirkende, fremde Augen »⁹, « als sähe er durch einen Spiegel hindurch »¹⁰.

Besonders stark taucht das Spiel der Widerspiegelungen und Selbstbespiegelungen in der Szene auf, wo ein Schaufenster beschrieben wird¹¹, eine Szene, die fast als Zitat, als verbale Transkription der figurativen Selbstbespiegelungen des holländischen Graphikers M. C. Escher interpretierbar ist. Ich denke an *Stilleben mit spiegelnder Kugel* (1934), *Hand mit spiegelnder Kugel* (1935) und insbesondere an *Stilleben mit Spiegel* (1934), wo « der Raum der Straße über dem Spiegel auf dem Tisch mit dem Raum des Zimmers verknüpft [wird], und die räumliche Wirkung der Kugeloberfläche mit dem Raum des Künstlers zusammen [fällt], der sich in dieser Oberfläche wieder spiegelt sieht »¹². Oder das Spiel der Selbstbespiegelung kommt auch in dem Fieberwahn des kranken Kindes vor, da es « sich mit den Augen eines anderen, von oben her, hat liegen sehen »¹³. Und das Umschlagmotiv aus der Feder von Jörn Burmeister scheint dieses Displacement zu versinnbildlichen: Das Auge nicht nur als Organ sondern selbst als Gegenstand der Beobachtung.

Man könnte aber auch an eine Erzählung der brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector *Os Desastres de Sofia* denken, wo die Heldin ihr zweideutiges Unbehagen an ihrem Lehrer und die Angst vor der Beurteilung eines schriftlichen Aufsatzes auf folgende Weise beschreibt: « Als ob mein neugieriges Auge am Schlüsselloch festgeklebt wäre

⁹ A.a.O., S. 14.

¹⁰ A.a.O., S. 160.

¹¹ Vgl. Anmerkung 8.

¹² J. L. Lochen, *M. C. Eschers Werk*, in *Die Welten des M. C. Escher*, Herrsching 1971, S. 8.

¹³ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 128.

und zusammenfahrend an der anderen Seite einem anderen festgeklebten Auge begegnete, das mich ansah »¹⁴. Ein Auge übrigens, das als Metapher für ein in sich selbst eingekehrtes Schreiben interpretiert wurde¹⁵.

Über den Selbstbeobachter hinaus ist Anders aber zugleich ein Name mit evidenter metaphorischer Valenz, er ist der Angestellte, der eine andere Stelle bekommt, in einem anderen Ort lebt, der davon überzeugt ist, daß « es schon anders werden wird »¹⁶. Anders ist also möglicherweise auch eine Variante des Mannes ohne Eigenschaften, heißt doch der Musilsche Ulrich in der ersten Fassung des Romans, die noch den Titel *Der Spion* trägt, auch Anders: er konkretisiert « das ganz Andere zur bestehenden Realität und auch zur Ich-Erfahrung »¹⁷ und genau so wie der Musilsche Held hat er auch beschlossen, « sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen »¹⁸.

Die Anspielungen auf die Veränderung, die von den anderen vorausgesetzt und stigmatisiert wird¹⁹, von Anders selbst mal gefürchtet²⁰, mal als Frage gestellt²¹, durchkreuzen den ganzen Text, und das fremde Milieu der großen

¹⁴ C. Lispector, *Gli incidenti di Sofia*, in *L'occhio dall'altra parte*, hrsg. von G. Macchi und mit einem Nachwort versehen von L. Stegagno Picchio, Milano 1978, S. 192.

¹⁵ L. Stegagno Picchio, *L'occhio della scrittura*, in *L'occhio dall'altra parte*, a.a.O., S. 219.

¹⁶ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 7.

¹⁷ So die Formulierung eines Rezensenten (N. Schachtsiek-Freitag, *Ein Aufenthalt in der Fremde*, in « Frankfurter Rundschau », 8.8.1988.

¹⁸ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von A. Frisé, Reinbek bei Hamburg, 1978, S. 47.

¹⁹ Vgl. die Stellen: « Ich hätte mich zu meinem Nachteil verändert, sei meiner Arbeit und den Mitarbeitern fremd geworden » und: « Vorhin habe ich mich getäuscht, es ist nicht alles beim alten, du bist anders, mein Junge, sagt er » (B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 81 und S. 149).

²⁰ « Sie haben Angst, sich zu verirren » (a.a.O., S. 39).

²¹ « Bin ich derselbe geblieben? Habe ich mich verändert [...]? » (a.a.O., S. 268).

Stadt scheint in seiner Abgeschlossenheit die Funktion eines Versuchsfeldes für diesen Veränderungsprozeß zu sein.

Auf eine ähnliche Weise ist Amerika meiner Meinung nach für Peter Handke in seinem Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) «nur ein Vorwand, der Versuch, eine distanzierte Welt zu finden»²². Aufgrund einer evidenten Andersartigkeit stellt für Anders die große Stadt, d.h. der Aufenthalt in der Fremde, ein Experimentierfeld dar, auf dem der Held, genau so wie der Ich-Erzähler bei Handke, «losgelöst von [...] angestammten Zusammenhängen und deren Einflußmöglichkeiten», einen Prozeß «der Distanzierung zur Gewinnung neuer Erkenntnisse» in Gang setzt²³. Wie bei Handke die Reise durch die USA ist also bei Brigitte Burmeister der Aufenthalt in der Fremde eine Fortbewegung von einem bestimmten alltäglichen Leben²⁴.

Diese Reise, weg vom alten Ich, die zweifellos im Text präsent ist, wobei selbst die Schreibweise, die von einem anfänglich linearen in einen mehrdimensionalen, beinahe labyrinthischen Ductus übergeht, schon ein äußeres Merkmal ist, scheint sich aber zu unterbrechen und die Verwandlung neigt dazu, in die Rückverwandlung umzuschlagen²⁵. Selbst die ringförmige Struktur des Romans, wo der letzte Brief fast den identischen Wortlaut hat wie der erste und auf die Möglichkeit einer Wiederkehr des Gleichen hindeutet, scheint in diese Richtung hinzuweisen.

In Bezug auf das Problem der Veränderung bei Anders könnte man sogar behaupten, daß der «Wunsch, ein anderer zu sein, dort, wo [er] nicht [ist]»²⁶, zurückgeschraubt, wenn nicht geradezu symbolisch auch durch eine Art von

²² H. Karasek, *Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke*, in *Über Peter Handke*, hrsg. von M. Scharang, Frankfurt a. Main 1972, S. 87.

²³ G. Heintzt, *Peter Handke*, München 1974, S. 112.

²⁴ H. Karasek, a.a.O., S. 85.

²⁵ Vgl. C. Weiss, *Unter der Ordnung das Labyrinth*, in «Süddeutsche Zeitung», 10.9.1988.

²⁶ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 148.

Pilgerschaft *à rebours* zu den Orten (einer Gaststätte und dem Museum), die schon die Etappen seiner Verwandlung gewesen sind, gelöscht wird. Der Aufenthalt in der Fremde impliziert letzten Endes nicht bloß ein Sich-Beobachten des Ichs, sondern ein multipliziertes Sich-Beobachten, sodaß das, was Anders über das Manuskript von D.s. Frau schreibt: «Das Ganze gliche einem Tagebuch, würde nicht immer wieder der Berichtstil von anderen Stimmen durchkreuzt, als bestünde das redende Ich aus mehreren Personen»²⁷, in der Form einer Selbstprojektion auf sich selbst zu beziehen ist.

3. Die Wege der Verwandlung

Die Wasserscheide zwischen Verwandlung und Rückverwandlung ist die Begegnung (und dann der Umgang) mit D. und dessen Frau, die bei Anders den Versuch einer 'éducation sentimental' machen. Es steht fest — so schreibt Brigitte Burmeister — «daß es sich bei D. nicht um einen normalen Menschen handelt»²⁸ und Anders ist davon überzeugt, daß er «auf einige Absonderlichkeiten gestoßen» ist²⁹. «Warum nur» — fragt sich Anders — «verschmähen sie die bewährten Wege der Erfüllung und laufen irgendwelchen Hirngespinnsten nach?»³⁰. Man könnte beinahe sagen, daß sie einem Land Utopia angehören, und tatsächlich schreibt Brigitte Burmeister: «Es ist als lebten sie woanders, an ungreifbaren Orten, nirgends sozusagen»³¹.

D. wird ihm die Fähigkeit beibringen, sich von der Wirklichkeit als derjenige, der seine «Vorstellungswelten» von «der wirklichen Welt» zu unterscheiden weiß, zu entfernen, der aber im Unterschied zu normalen Leuten diesen «Vorstellungswelten» die Vorherrschaft anzuer-

²⁷ A.a.O., S. 269.

²⁸ A.a.O., S. 26.

²⁹ A.a.O.

³⁰ A.a.O., S. 49.

³¹ A.a.O.

kennen gelernt hat³². Ein Perspektivwechsel wird also Anders durch die D.s beigebracht, der zugleich eine Erweiterung des Horizonts bedeutet und der mit erzählerischer Intensität metaphorisiert ist in der Szene, in der unter D.s Einfluß ein Farbdruck an der Wand durchsichtig wird, « Guckloch in ein anderes Zimmer, in dem gerade stattfand, was der Maler einst auf seinem Bild festgehalten hatte »³³. Eine Szene, die eine interne Analogie mit *Leçon de choses* (1975) von Claude Simon aufweist, wo die ganze Komposition auf dem Spiel der Widerspiegelungen beruht mit den Überlappungen wirklicher und figurativer Elemente und als Korollar dazu mit dem Sich-Beleben der Illustrationen eines Buches, das eben den Titel *Anschauungsunterricht* trägt³⁴.

Auf neue Ausblicke 'in die Ferne' zielt bei Brigitte Burmeister auch die Analyse vom Portrait des Präsidenten³⁵, wo die Betrachtung der Kunst als Kunst der Betrachtung unterstrichen wird, und das — implizit aber deswegen nicht weniger dezidierte — Plädoyer für eine aktive, ungesteuerte 'Selbstbedienung' gegenüber der Kunst von Seiten der Adressaten hervorkommt.

Wenn D. bei Anders eine 'éducation sentimental' mit Hilfe der Augen erprobt und ihm eine Aussicht zeigt, nach der er nicht verlangte³⁶, operiert D.s Frau analog, aber die Erziehung verläuft hier über das Schreiben. Sie eröffnet ihm andere Schreibhorizonte als die der offiziellen Berichte und lehrt ihn den Blick über den Zaun hinweg³⁷, mit der wieder ideologisch interpretierbaren Randbemerkung «auch wenn er wüßte, daß dahinter kein Strich gelobten Landes

³² A.a.O., S. 26. Es handelt sich hier um eine Stelle, die übrigens eine politisch-ideologische Interpretation legitimieren dürfte.

³³ A.a.O., S. 27.

³⁴ In der deutschen Ausgabe (C. Simon, *Anschauungsunterricht*, Berlin und Weimar 1988) ist die Stockholmer Rede, die der Autor anlässlich der Verleihung des Nobelpreises im Jahre 1985 gehalten hat, von Brigitte Burmeister übersetzt und als Anhang gedruckt.

³⁵ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 36.

³⁶ A.a.O., S. 28.

³⁷ A.a.O., S. 39.

zu erkennen ist », sie lehrt ihn, der « nicht sucht », die Funktion und « die Leidenschaft des Suchens »³⁸. Die erste äußere Spur dieses Gefühls eines « in unbekannte und verwickelte Dinge » Hineingezogen-Werdens³⁹ ist die plötzliche Unordnung in Anders Aufzeichnungen⁴⁰, was für seine innere Haltung ein Orientierungsverlust⁴¹, der Verzicht auf die Rolle eines Beobachters und die Verwandlung in einen Beteiligten bedeutet⁴². Und es ist kein Zufall, daß später gerade dieses Beteiligt-Sein in der Phase der Rückverwandlung dem 'apathischen' Registrieren der Statistiken als positiver Pol entgegengesetzt wird⁴³.

4. Das Schreiben als literarische Figur

In diesem Roman taucht — und zwar sehr stark — die Schreibmanie als literarische Figur auf, die rein äußerlich durch die obsessive Wiederholung des Wortes 'Papier' signalisiert wird, das absolut, in beliebigen Zusammensetzungen ('Papierhaufen' S. 75, 'Papierstöße' S. 94) oder in verwandten semantischen Feldern ('Bogen', 'Blatt', 'Zettel') fast 120mal vorkommt. Über diese lexikalische Oberfläche hinaus wird aber das Schreiben auf einer anderen Textebene, wo die Fabel um verschiedenartige schreibende Tätigkeiten kreist, thematisiert: Anders schreibt seine Briefe, redigiert Protokolle und arbeitet an einem Roman, D.s Frau hat ihre Geschichte in einem « besessenen Gekritzel »⁴⁴ verfaßt, ihr Mann füllt die Bögen mit Randbemerkungen und der Autor hat den ersten Teil einer Trilogie gerade beendet. Konkret fokussiert wird nicht zufällig in dem Raum, wo die erste Begegnung mit der Frau stattfindet, ein Blatt Papier, das Buch *in fieri*, ebenso wie in der Erzählung *Das Taubstummeninstitut* das aufgeschlagene

³⁸ A.a.O., S. 39 und S. 170.

³⁹ A.a.O. S. 18.

⁴⁰ A.a.O., S. 27.

⁴¹ A.a.O., S. 161.

⁴² A.a.O., S. 134.

⁴³ A.a.O., S. 45.

⁴⁴ A.a.O., S. 21.

Tagebuch von Rahel Varnhagen in der Mitte des Zimmers liegt, und die Geschichte beginnt mit dem Bild des wie durch ein Zoom herangeholten Buchs. Parallel dazu sind die Objekte, die Anders am Ende seines Aufenthaltes einpackt — irgendwie als dessen symbolische Beute — bis auf einen Schlüssel papierne Sachen⁴⁵.

Die Literatur aber, der auf diese Weise eine zentrale Stelle zukommt, wird nicht so sehr als «Lebenshilfe für die anderen»⁴⁶, d.h. nicht in ihrem traditionell erbaulichen Charakter betrachtet und nicht einmal als Ausbreitung der eigenen Seele (wobei in Bildern wie dem «Jahrhundert der Ergüsse und Männertränen»⁴⁷ die Ironisierung gewisser allzu intimistischer Formen der Frauenliteratur evident ist), sondern vielmehr als eigentliches konkretes Verfahren, als Prozeß des literarischen Sich-Gestaltens.

Diese Auseinandersetzung mit dem Schreiben, angedeutet schon in jener schulischen Erziehung zum Erzählen von Geschichten⁴⁸, wird im Roman zur Fabel selbst, und das Gespräch mit der Frau⁴⁹ und die Diskussion mit dem Autor⁵⁰ nehmen eine so zentrale Stelle ein, daß sie beinahe einen poetologischen Stellenwert gewinnen.

Dem in 3 Teilen schön gegliederten 'Aufbauroman' des Autors wird das von der Frau verfaßte phantastische Märchen für Erwachsene⁵¹ implizit entgegengesetzt, deren unsystematische Art es mit sich bringt, daß der Faden ständig verloren wird⁵². Es ist aber gerade aus den Aussagen des Autors, sozusagen *per contrarium*, die Poetik der Schriftstellerin Burmeister, und über die individuelle Schreibweise hinaus ihre Auseinandersetzung mit den Problemen des Schreibens in der DDR, klar zu lesen⁵³. Man

⁴⁵ A.a.O., S. 276.

⁴⁶ A.a.O., S. 253.

⁴⁷ A.a.O., S. 16.

⁴⁸ A.a.O., S. 141.

⁴⁹ A.a.O., S. 38.

⁵⁰ A.a.O., S. 186.

⁵¹ A.a.O., S. 42.

⁵² A.a.O., S. 43.

⁵³ Vgl. folgende Stelle: «Die Chronologie sei alles andere als

denkt dabei an den 'verloreren Faden', der nach einem Experten für DDR-Literatur wie Wolfgang Emmerich einige Tendenzen des Erzählens in den 70er Jahren kennzeichnet. «Und so wie der 'Lebensfaden' unterbrochen, verwirrt oder schlicht abhanden gekommen ist, so auch der 'Faden der Erzählung', die überlieferte 'erzählerische Ordnung'. Erzählen heißt somit: Preisgabe des durchlaufenden (chronologischen, kausalen, sinnstiftenden) roten Fadens zugunsten des Ausbreitens einer 'unendlich verwobenen Fläche'»⁵⁴. Eine Aussage literaturwissenschaftlicher Natur (wobei wieder der Musilsche Protagonist zitiert wird; von ihm stammt das Motto für Emmerichs Essay und der Verweis auf die Polarität: Faden der Erzählung/Ausbreiten einer unendlich verwobenen Fläche), die gleichermaßen, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen aber mit identischer Intention bei Brigitte Burmeister vorkommt, letzten Endes als Beschreibung ihres eigenen Schreibverfahrens.

Auch bei Fritz Rudolf Fries in jenem *Weg nach Obliadooh* (schon 1966 im Westen erschienen und in der DDR erst vor einigen Monaten veröffentlicht) oder in *Alexanders neue Welten* (1982) hat der Leser mit einem nicht unähnlichen Verfahren zu tun, wo einerseits die Poetik des Fragments thematisiert und andererseits die Technik der Interfoliierung angewandt wird. Wenn sich der Gegenstand für Alexanders Nachforschen und Rekonstruieren des

eine Formsache. Er betrachte sie gleichsam als Schiene, auf der eine Geschichte, wengleich mit den erwähnten Kurven und Zwischenhalten, vorangeleitet, sich von ihrem Ausgangspunkt fortbewegt auf ein Ziel zu, welches man nicht mit ihrem Schluß verwechseln dürfe, liege es doch weit hinter diesem, in einer offenen Zukunft. Ich bin ein Anhänger der aufsteigenden Linie, besser gesagt: des Pfeils, bekannte der Autor, mir widerstreben Geschichten, die sich verzweigen und verknäueln, ohne von der Stelle zu kommen, oder die zwar eine Bewegung ausführen, aber wenn man genauer hinsieht, ist es ein Bogen, manchmal sogar ein Kreis» (a.a.O., S. 229f.).

⁵⁴ W. Emmerich, *Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren*, in *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*, hrsg. von P. U. Hohendahl, Frankfurt am Main 1983, S. 156.

Lebens seines Kollegen Berlinguer als seine eigene Existenz erweist und für Fries als Metapher des Schreibens und seines Schreibens selbst, so entpuppt sich der Roman von Brigitte Burmeister auch als Metaroman, als Metadiskurs über das Schreiben⁵⁵, aber auf eine neue und hochinteressante Weise und zwar durch das doppelte Spiel der Palimpseste und der Selbstbespiegelungen.

In einem ganz konkreten Sinne werden die Schreibversuche des Protagonisten in diejenigen der Frau eingeschoben, die als eine Art Hoffmansche Makulatur fungieren⁵⁶, und bei der Lesung des Autors wird das Palimpsest sogar eine heterogene Zusammensetzung annehmen und zwar aus schriftlichen und mündlichen Elementen, wenn es die Worte des Autors sind, die unmittelbar in der Geschichte angewandt werden, an der Anders weiter schreibt⁵⁷.

Die verschiedenen Texte also, die im Roman geschrieben, kommentiert oder angewandt werden, überlagern sich zu dem einen Roman von Brigitte Burmeister und daß die erzählte Zeit sich mit der Erzählzeit deckt, scheint mir dafür auch ein Beweis zu sein⁵⁸. Wenn aber all die schriftlichen Produkte letzten Endes ineinandergreifen und einen einzigen, wenn auch mehrdimensionalen Text ausmachen, den von Anders/Burmeister, dann ist notwendigerweise die Ich-Rolle multipliziert und aus einer solchen Pluralität der Perspektiven, die aber alles Ich-Perspektiven sind, ergibt sich das Spiel der Selbstbespiegelungen durch das wiederholte Bild des 'Doppelgängers'⁵⁹ und des Sich-Schauens in die eigenen Augen, z.B. in die gläserne Blick-

⁵⁵ Den einzigen, kurzen Hinweis darauf habe ich in der schon erwähnten Rezension von Norbert Schachtsiek-Freitag gefunden (vgl. Anmerkung 17).

⁵⁶ « Ich wünsche mir, nach und nach alle meine Aufzeichnungen mit den Blättern hier zu verwischen, zu vereinigen, daß eine dritte Stimme entsteht, unsere » (B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 113).

⁵⁷ A.a.O., S. 230.

⁵⁸ A.a.O., S. 278.

⁵⁹ Vgl. die Seiten 264 und 266 aber auch die schon zitierte Stelle: « er hat sich liegen sehen » (a.a.O., S. 128).

starre des seltsamen Besuchers im Museum, die das lange Hinschauen entzündet hat⁶⁰.

Jene Figur unseres Gehirns als eines gebrochenen Spiegels, die Christoph Hein in *Horns Ende* (1985) anwendet, um das Funktionieren des menschlichen Erinnerns zu vergegenwärtigen, wobei « unser Erinnern kein Bild der Welt liefert, sondern ein durch das Spiegelkabinett unseres Kopfes entworfenen Puzzle jenes Bildes mit unseren individuellen Verspiegelungen, Auslassungen und Einfügungen », was letzten Endes « eine Darstellung unseres Bewußtseins, wie wir den gebrochenen Spiegel unseres Gehirns zu nennen pflegen » bedeutet⁶¹, jene Figur scheint mir bei Brigitte Burmeister auf die Rolle ihres Protagonisten anwendbar, wobei sich die Autorin durch die prismatische Überschwängerung der Ichs⁶² die Frage nach ihrer eigenen Identität zu stellen scheint, nicht aber als Suche einer intimen, subjektivistischen Identität — wie es in der Frauenliteratur oft der Fall ist —, sondern als Suche nach einem künstlerischen Selbstverständnis.

5. Die Schreibweise von Brigitte Burmeister

Neben den Reflexionen von Anders/Burmeister über das Schreiben ist aber die Schreibweise selbst zu analysieren, mit anderen Worten, neben den Strukturen der Erzählung sind auch die des Diskurses in Betracht zu ziehen. Brigitte Burmeisters Schreibweise steht unter dem Zeichen einer phantastischen Genauigkeit — und schon wieder taucht ein Musilscher Begriff auf —, wo die Technik einer minutiösen Beobachtung in eine stark poetisierte Bildsprache umschlägt. Ich denke an die Szene der ersten Begegnung mit D.s Frau⁶³, in der die ganze Textpartitur auf eine höchst raffinierte Weise mit der Verschiebung der

⁶⁰ A.a.O., S. 207.

⁶¹ C. Hein, *Horns Ende*, Darmstadt 1985, S. 231.

⁶² Vgl. diesbezüglich auch die Rezension von Christina Weiss, *Unter der Ordnung das Labyrinth*, a.a.O.

⁶³ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 19.

Zeitebenen spielt und die Ebenen der Vergangenheit, d.h. der Erinnerung, in die der Gegenwart unmittelbar übergehen. Ein Verfahren, das dort als subtile Form des literarischen Diskurses bei Brigitte Burmeister weitergedacht wird, wo der gegenwärtige Fieberwahn wieder andere Träume fernglasartig enthält⁶⁴. Oder an die Stelle, wo die präzise Technik der Vergrößerung der Details sich in einer Komposition von Bilderfetzen quasi figurativ kubistisch konkretisiert⁶⁵. Oder noch an die Beschreibung der Fluglinie einer Fliege⁶⁶, die in der Exaktheit der verbalen Zeichen der Beschreibung des vom Balken geworfenen Schattens in Robbe-Grillet's *La jalousie* (1957) so ähnlich und in der Erfindung des imaginierten Dreiecks zugleich so anders und neu ist.

6. Die DDR: ein Vordergrund im Hintergrund

Brigitte Burmeister hat ausdrücklich betont, sie habe kein Buch über das heutige Leben in der DDR schreiben wollen und die Themenkomplexe, die ich im Text herauszufinden geglaubt habe, mögen das auch bestätigen. Doch taucht im Roman und besonders stark in den Erzählungen *Mohnkörner* und *Das Taubstummeninstitut* eine gewisse Wirklichkeit, eine gewisse Welt unverkennbar auf, die sozusagen nicht nur DDR-spezifisch sondern auch DDR-kritisch ist. Und dabei denke ich an jene äußeren Spuren eines Panoramas, das von « einseitig bebauten Straßen » und « von einem kahlen Gelände, das niemand betritt »⁶⁷ bestimmt ist, wo das Bild jenes « einer versperrten Landschaft »⁶⁸ ist oder wo die Kneipen « nicht dicht gestreut sind »⁶⁹.

⁶⁴ A.a.O., S. 119-128.

⁶⁵ A.a.O., S. 35.

⁶⁶ A.a.O., S. 40.

⁶⁷ A.a.O., S. 6.

⁶⁸ A.a.O., S. 17.

⁶⁹ A.a.O., S. 200.

⁷⁰ « In allen wesentlichen Dingen ist für mich gesorgt » (a.a.O., S. 15).

Insbesondere aber denke ich an die vielen Andeutungen auf den Zustand einer verwalteten Existenz⁷⁰, auf den « vollkommen durchdachten [...] idiotensicher funktionierenden Mechanismus » der Behörde⁷¹, an die Parolen Ordnung, Ruhe, Sicherheit, die mit Gitter und Käfig gleichgesetzt werden. Und dazu kommt noch der schon erwähnte Hinweis auf die Vorherrschaft, die der wirklichen Welt all den möglichen Vorstellungswelten gegenüber anzuerkennen ist⁷² und die radikale Stigmatisierung der Phantasiewelten impliziert⁷³. Und zu den Phantasiewelten gehört das Bild des totalen Reisens, als weitere metaphorische Form des Aufenthaltes in der Fremde, das zugleich die totale Entgrenzung bedeutet⁷⁴, ein Reisen, das mehr als durch die horizontalen Koordinaten durch die vertikalen, inneren definiert ist, und das bis zur Erfindung eines Spiels mit den Schlüsseln und deren Namensgebung kommen kann⁷⁵. Auf diese Weise kann Anders zu der Aussage kommen: « Ich bin doch zufrieden dort, wo ich bin »⁷⁶ und auf diese Weise schlägt die scheinbare, physische Unbeweglichkeit, die die Aussage zu vergegenwärtigen scheint, in eine konkrete, psychische Beweglichkeit um. Den ideologischen Stellenwert dieser Aussage könnte man durch ihre Gegenüberstellung mit einem Satz aus einem Diskussionsbeitrag auf dem X. Schriftstellerkongreß der DDR verdeutlichen: « Der Sozialismus ist so wie er mich umgibt »⁷⁷, in dem « die Einforderung einer neuen Perspektive der Autoren auf die Wirklichkeit ihres Landes » enthalten ist⁷⁸.

⁷¹ A.a.O., S. 131.

⁷² A.a.O., S. 26.

⁷³ A.a.O., S. 254.

⁷⁴ A.a.O., S. 8.

⁷⁵ A.a.O., S. 86.

⁷⁶ A.a.O., S. 87.

⁷⁷ Das Zitat bezieht sich auf den Beitrag von Frank Weymann (X. Schriftstellerkongreß der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 2: Arbeitsgruppen, Berlin und Weimar 1988, S. 261).

⁷⁸ G. Friedrich, *Kanonisiertes ist brüchig geworden*, in «Deutsche Volkszeitung», 3.3.1989.

Was ich aber beim Themenkomplex DDR betonen möchte, ist die Tendenz einer Stilisierung auch dort, wo die Auseinandersetzung expliziter wird, wie z.B. in den Erzählungen. Eine Stilisierung, die ohne an Bildschärfe — aber auch an Schärfe anderer Art — zu verlieren, nicht auf der unmittelbar politisch-ideologischen Ebene bleibt, sondern in die literarische raffiniert verwoben wird.

In diesem Zusammenhang spielt das Verhältnis Individuum/Kollektiv schon wieder in einem weitgefächerten Sinne eine relevante Rolle, und zwar als übrigens schon erwähntes Problem einer subjektiven Kunstbetrachtung, die die Autonomie des Urteils bedeutet⁷⁹ oder als Interesse für den Einzelnen, der in den großen Zügen der Bevölkerungsbewegung zu verschwinden Gefahr läuft⁸⁰. Dabei denkt man an die Worte, die Helga Königsdorf kürzlich beim Schriftstellerkongreß ausgesprochen hat: « Bloß, in solchen Zeiten wie der unsrigen kommt unweigerlich der Moment, in dem man 'Ich' sagen muß, und dann kann es geschehen, man stellt fest, gerade dies hat man nicht gelernt. Und es gebriecht an Mut. Ja, es ist leichter, sich als Vertreter einer Institution, einer Organisation oder eines Landes zu fühlen, als einmal 'Ich' zu sagen »⁸¹. Diesen Mut hat meiner Meinung nach Brigitte Burmeister gehabt.

⁷⁹ B. Burmeister, *Anders...*, a.a.O., S. 36.

⁸⁰ A.a.O., S. 160.

⁸¹ X. Schriftstellerkongreß der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 1: Plenum, a.a.O., S. 96.

NOTE



IL CASTELLO DEI PAZZI DI ADALBERT STIFTER

di
PAOLA COLOMBO
Pisa

Adalbert Stifter, che frequentò gli studi superiori presso l'abbazia benedettina di Kremsmünster dal 1818 al 1826, fu introdotto al pensiero di Kant già dal suo manuale di filosofia, *Elementa Philosophiae* di J.C. Likawetz¹, che riportava lunghe citazioni o comunque precise parafrasi dall'opera del filosofo, che Likawetz definisce varie volte *praeclarus, immortalis, clarissimus*.

Era così nota a Stifter la distinzione, contenuta nell'*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*², tra i concetti di affetto, sano e momentaneo rapimento, e di passione, sotterranea malattia che incatena e consuma, la contrapposizione dei quali ricorrerà in tutti i suoi scritti caratterizzando non pochi dei suoi personaggi³. Dalla stessa fonte conosceva la dottrina dell'imperativo categorico⁴, la *Transzendente Aesthetik*⁵, e parti della *Kritik der Urteilskraft*. Di quest'ultima Stifter accolse da *Vom letzten*

¹ J.C. Likawetz, *Elementa Philosophiae*, Brünn 1812.

² Cfr. *Ibid.*, vol. 1°, pp. 199 ss.

³ La « passione » viene intesa da Stifter, come d'altronde da tutto il Biedermeier, proprio in senso kantiano e come tale sempre condannata oltre che nelle opere anche negli scritti (cfr. *Über Stand und Würde des Schriftstellers*) e nelle lettere.

⁴ Cfr. J.C. Likawetz, *Elementa*, cit., p. 21.

⁵ Cfr. *Ibid.*, vol. 3°, pp. 28 ss.



*Zwecke der Natur als eines teleologischen Systems*⁶ la concezione di una natura che, lontana dall'aver favorito l'uomo rispetto agli altri esseri viventi, non sottraendolo a catastrofi naturali quali ad esempio il gelo o le inondazioni⁷, lo sottopone oltretutto alla contraddizione delle sue stesse disposizioni naturali che lo gettano in pene immaginarie⁸.

Il libro di Likawetz, che offriva a Stifter tanti spunti kantiani, fu vietato dalle autorità austriache nel 1830, probabilmente proprio a causa del dichiarato entusiasmo per il filosofo⁹. La diffusione dell'opera di Kant, considerata « antireligiosa » e « rivoluzionaria »¹⁰, veniva infatti ostacolata dall'Austria cattolicissima e reazionaria di Francesco I. Già dal 1798 la Studien-Revisions-Hofkommission stabilì il divieto di diffondere la filosofia di Kant nelle università dell'impero. L'ostilità per la nuova filosofia crebbe con la restaurazione di Metternich. Nel 1827 la chiesa mise ufficialmente all'indice la *Kritik der Urteils-kraft*, fu vietato introdurre nel paese i libri di Kant e censurata qualunque opera si riferisse al filosofo.

A questo atteggiamento dell'ufficialità imperial-regia non corrispose però l'atteggiamento del ceto colto. Soprav-

⁶ Cfr. *Ibid.*, vol. 3°, pp. 123 s.

⁷ L'elemento della casualità e minacciosità dell'aspetto fenomenico della natura è stato rilevato dalla critica in molti dei migliori racconti di Stifter. Cfr. H.D. Irmscher, *Wirklichkeitserfahrung und gegendständliche Darstellung*, München 1971, p. 35. Si pensi infatti alla gelata nel bosco in *Die Mappe meines Urgroßvaters*, al fulmine che uccide Ditha in *Abdias*, all'inondazione che minaccia i bambini di *Kalkstein* o al ghiaccio che tiene prigionieri i due fratellini in *Bergkristall*.

⁸ Qui siamo invece più vicini alla *Narrenburg* e ai quattro racconti dell'uomo contro se stesso. Cfr. P. Maerki, *Narrheit und Erzählstruktur*, Bern 1979. Si veda l'ipocondria di Theodor nel *Waldsteig* o l'autoisolamento dello *Hagestolz*.

⁹ Likawetz scrisse infatti dopo il 1830 un altro manuale di filosofia per le scuole, dove però le citazioni si trasformano in parafrasi e il nome di Kant non viene neppure citato.

¹⁰ Queste accuse, in verità derivate da B. Stattler e dai suoi scritti *Anti-Kant*, trovarono un fertilissimo terreno negli ambienti ufficiali intorno alla corte danubiana.

visse infatti in Austria una sorta di circolazione sotterranea del pensiero e dell'opera del filosofo. La *Kritik der Urteils-kraft*, la *Kritik der praktischen Vernunft*, altri scritti e gran parte degli scritti precritici furono stampati dalla casa editrice Leykam di Graz a partire dal 1796 senza l'autorizzazione imperiale necessaria e altre edizioni pirata apparvero anche a Vienna e a Salisburgo. Schreyvogel, che già all'inizio degli anni 90 era stato uno strenuo difensore della filosofia di Kant con la sua rivista *Österreichische Monatsschrift* (che fu poi infatti vietata dalle autorità nel 1794), continuò, anche una volta direttore del Burgtheater, a dimostrarsi un appassionato kantiano; fu lui a regalare nel 1816 l'opera di Kant al giovane Franz Grillparzer. Dall'autobiografia di Grillparzer sappiamo che anche E. V. Feuchtersleben era molto addentro alla filosofia di Kant. K. L. Reinhold, uno dei primi interpreti di Kant, era viennese e kantiano era anche A. V. Baumgartner, l'eccellente professore di Stifter che rimase suo amico anche oltre il termine degli studi¹¹.

Che tramite gli amici, Baumgartner o Grillparzer, o grazie a qualche edizione non autorizzata siano potuti giungere nelle mani di Stifter gli scritti precritici di Kant, pare essere oramai patrimonio acquisito della critica. Sepp Domandl ha infatti già dimostrato la vicinanza alle *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* dell'introduzione di Stifter alla sua raccolta di racconti *Bunte Steine*¹². Ma un altro degli scritti precritici, il *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, poteva offrire a Stifter il materiale anche per un racconto.

In questo breve scritto Kant offre ai suoi lettori, con stile leggero e talvolta ironico, tutta un'onomastica delle malattie mentali attraverso la presentazione di una galleria di casi, descritti con una precisa individuazione dei relativi

¹¹ Cfr. S. Domandl, *Wiederholte Spiegelungen. Von Kant und Goethe zu Stifter. Ein Beitrag zur österreichischen Geistesgeschichte*, Linz 1982, pp. 31-68.

¹² Cfr. S. Domandl, *Die philosophische Tradition von Adalbert Stiftern « sanftem Gesetz »*, in: *VASILO*, Linz 21 (1972).

sintomi. Alternando serie considerazioni a spiritosi esempi, la sua attenzione si muove attraverso tutti i gradi di stortura mentale passando dall'ebete al demente, dal folle all'ipocondriaco, dal fantasticatore al vero e proprio pazzo al quale una passione, un'idea fissa, come un mostro minaccia il cervello capovolgendo i principi con cui la ragione riconosce i suoi oggetti. Kant non nasconde la derisione e il dileggio cui questi malati vanno spesso incontro e scherzando lui stesso, come già fece Jonathan Swift, consiglia a questi poveri infermi di cercar rimedio all'insania mettendo per iscritto i loro lambiccamenti, visto che è stato dimostrato che lo scrivere ripulisce la mente, espellendone, con gran sollievo del malato autore, i pericolosi umori. Consiglio che con ritrovata serietà subito ritira riconoscendo che la cosa è forse pericolosa e può gettare nell'inquietudine l'essere comune che legge tali testimonianze. La vera salute mentale si ha in un altro modo, anzi in un altro mondo, in quello, dice Kant creando un contrappeso al mondo dei pazzi, dell'uomo allo stato di natura. Mentre la ragione nelle condizioni di vita borghesi, sforzata dalla ricchezza e artificiosa esuberanza dei piaceri e delle scienze, partorisce sì teste fini e ragionatori, ma nello stesso tempo anche pazzi e mentitori, laddove essa è invece quotidianamente occupata a soddisfare bisogni elementari e dove sobri sono i piaceri, non c'è posto per le radici di follia e pazzia. L'autenticità della percezione del mondo è qui garantita perché, aggiunge Kant, l'uomo è *frei* ed è *in Bewegung*¹³.

E' col racconto *Die Narrenburg* del 1841 che Adalbert Stifter ripercorre letterariamente l'indagine kantiana sulla contrapposizione tra salute e malattia. Contrapposizione che lo scrittore realizza all'interno del racconto con la creazione non di una, ma di due storie, la storia di Jodok e del castello degli insani Scharnast e la storia di Heinrich e della valle coi suoi sani abitanti, contenute una nell'altra

¹³ Cfr. I. Kant, *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, in: *Werke in sechs Bänden*, Darmstadt 1963, Band 1, pp. 887-901.

con una struttura a cornice. Popolando il castello di personaggi, Stifter pare passare in rassegna la galleria delle storture mentali presentate da Kant e dar vita e nome proprio ad alcune di loro. Non è difficile notare una corrispondenza¹⁴

in Kant	in Stifter
l'EBETE (der BLÖDSINNIGE)	RUPRECHT
« befindet sich in einer großen Ohnmacht des Gedächtnisses... » (p. 892)	non sa organizzare i ricordi. Parlando con Heinrich dimentica spesso che Sixtus è morto o dimentica l'esistenza di Pia con cui pure vive quotidianamente (p. 331)
« ... und auch so gar der sinnlichen Empfindungen » (p. 892)	porta con stupore dei due che lo accompagnano « ... trotz des heissen Sommertages eine Pelzhaube » (p. 322)
la sua debolezza mentale « ... (läßt) den Unglücklichen niemals aus dem Stande der Kindheit herausgehen... » (p. 892)	piange di un pianto « kindisch » (p. 342)
IL MATTO (DER TOR)	SCHARNAST
tradisce la sua malattia in inclinazioni quali: « der Baugeist » (p. 890)	Tutti gli Scharnast costruiscono entro le mura del castello ognuno un suo palazzo, e la loro stirpe « mußte durch Jahrhunderte hindurch auf (dem) Berge gehauset, gegraben und gebaut haben » (p. 319)
« die Bilderneigung » (p. 890)	SIXTUS
	« ... der Gründer [...] des grünen Saales », ovvero della galleria con tutti i ritratti di famiglia, « ... (die) augenscheinlich viel später gemalt wurden, als die Urbilder lebten... » (pp. 333-334)

¹⁴ I numeri indicati per le pagine si riferiscono alle edizioni: I. Kant, *Ibid.*, e A. Stifter, *Studien*, München 1975, Bd. 1.

IL FOLLE (DER WAHNSINNIGE)

« ... sieht oder erinnert sich der Gegenstände so richtig wie jeder Gesunde, nur er deutet gemeiniglich das Betragen [...] durch einen ungereimten Wahn auf sich aus und glaubet daraus wer weiß was [...] lesen zu können » (p. 897)

IL FANTASTICATORE (DER PHANTAST)

« ... ein Träumer im Wachen, (dessen) gewöhnliches Blendwerk nur zum Teil eine Chimäre (ist)... » (p. 894)

— Avventure da fantasticare sono per il Kant delle *Beobachtungen* le crociate —

IL PAZZO (DER NARR)

« ... alle Narrheit eigentlich auf zwei Leidenschaften gepropft (ist), den Hochmut

und den Geiz... » (p. 891)

Seguendo Kant che propone ai malati la scrittura quale « kathartische Mittel » per rimedio alla follia (p. 901), Stifter fa apporre a Hanns von Scharnast la clausola te-

PROKOPUS

« Weit unten [...] saß ein alter Mann mit einem Blicke, als glühte Dichtkunst oder Wahnsinn drinnen: es war Prokopus, der Sterndeuter... » (p.334)

CHRISTOPH

« ...und da ließ Graf Christoph eines schönen Tages das Schloß zumauern, und ritt dann den Berg hinab gerade in das Moh-

renland, um die Heiden gegen Christus zu unterstützen... » (p. 289)

JODOK

scrive: « ...Ich habe die Erde und die Sterne verlangt, die Liebe aller Menschen, auch der vergangenen, und der künftigen, die Liebe Gottes, und aller Engel — ich war der Schlußstein des millionenjährig bisher Geschehenen, und der Mittelpunkt des All... » (p. 357)

e di lui vien detto: « Er hatte vorher ganz ruhig und ordentlich darinnen (im Schloß) gewirtschaftet, nur daß über dem Tore die Aufschrift stand: 'Hier wird keinem Bettler etwas gegeben' » (p. 289)

stamentaria sull'obbligo della stesura dei diari (p. 279); anch'essi si propongono, nell'intenzione di Hanns, di preservare dalla pazzia gli insani Scharnast (p. 280).

Ma la scrittura fallisce il suo scopo; pare che la follia degli Scharnast esploda proprio dopo la lettura dei diari (p. 280). Kant stesso nota che la lettura di tali scritti può portare l'essere comune all'inquietudine, così Jodok annota che proprio « ...aus den Pergamenten des roten Felsensaales kam (der) Engel (seiner schwersten Tat) zu (ihm) » (p. 358), e anche Heinrich dopo aver letto il diario di Jodok considera che quella « keine gute Einrichtung (seiner) Vorfahren (ist) » (p. 372).

Kant aveva scritto che la pazzia nasce da uno sforzo della ragione a misurarsi con piaceri e scienze e Stifter lo conferma: Jodok viene spinto verso la sua « schwerste Tat » proprio dopo essersi già avvicinato a « Kriegersruhm », « Kunst » e « Wissenschaften » (p. 359). Ma a questo punto Stifter va oltre Kant. I suoi pazzi diventano emblema di una condizione umana che rimane letteralmente schiacciata dal peso della storia e delle testimonianze del passato. Già leggendo i *Briefe an eine Freundin* di W. V. Humboldt¹⁵ Stifter s'era confrontato col pensiero che la riflessione sul tempo fa perdere l'uomo in un abisso. La cosa lo aveva interessato al punto da accogliere il passo nella sua antologia per le scuole e da cimentarsi lui stesso in un breve scritto, *Silvesterabend*, che partendo quasi con le stesse parole di Humboldt finisce però per modificarne in parte le conclusioni. Così non il tempo in sé — il tempo mitico —, ma il tempo nella rappresentazione umana, — il tempo storico —, perde l'uomo nell'abisso del dubbio sul ruolo dell'individuo nella determinazione delle proprie azioni, sulla realtà del libero arbitrio, unica garanzia e prova di una autentica esistenza¹⁶. E nella *Narrenburg* è il tentativo disperato di riconfermare un'identità unica, assoluta e

¹⁵ Cfr. W. v. Humboldt, *Briefe von Wilhelm von Humboldt an eine Freundin*, Leipzig 1860, pp. 251 ss.

¹⁶ A. Stifter, *Silvesterabend*, in *Sämtliche Werke*, Prag-Reichenberg 1901-40, pp. 558-566.

creatrice, che il procedere del carro della storia sembra negare, che spinge Jodok in India e a sposare Chelion. Ergere il proprio io a « Mittelpunkt des All » è però un atto di esasperata superbia, che come la malata passione che minaccia il cervello del vero pazzo di Kant, non permette più di riconoscere lucidamente il mondo oggettivo. Jodok non riconosce la nostalgia di Chelion, la sua individualità, e allora si compie la tragedia. L'umana volontà demiurgica si scontra dolorosamente con la riconfermata autonomia di un mondo che ubbidisce a leggi proprie. Jodok perde completamente, grandioso pazzo, il contatto col reale sino a non poter più nemmeno riconoscere nella progettata stesura di due storie sul genere umano, la differenza tra « Großtaten » e « Verkehrtheiten », tra bene e male (p. 371).

Deride questo mondo di pazzi la valle, dove, al contrario che nel castello, né storia né arte hanno lasciato traccia, e che costituisce nel racconto di Stifter il corrispettivo letterario del sano mondo kantiano dell'uomo allo stato di natura. I tagliaboschi, l'oste, il fabbro, il vetturale, i contadini della verde Fichtau, i cui piaceri sono tutt'al più « ... jenen unerbittlichen Gebirgswein [...], den nur ihre harte Arbeit bezwinglich [...] macht » (p. 292), seguono con le loro occupazioni i cicli naturali della valle con regolarità e spontaneità tale da identificarsi essi stessi con la natura che li circonda e costituirne parte integrata. Che la valle rappresenti il più originario stato dell'uomo, Stifter lo rivela indicandola chiaramente come il mitico eden non ancora sfiorato dal peccato¹⁷, luogo in cui la grazia ancora garantisce l'armonia tra l'io e il mondo negata nel castello, luogo della storia.

¹⁷ Cfr. *Die Narrenburg*, cit., pp. 297 ss. Anna e Heinrich si trovano soli, di notte, in giardino e sono innamorati, ma « bei ihnen fällt kein Blättchen zu frühe oder unreif aus der großen Glücksblume, die der Schöpfer ihnen zugemessen hatte ». Gli elementi: il giardino, un uomo, una donna, Dio e un grande fiore-albero della felicità, non lasciano spazio a dubbi. Qui nella Fichtau però niente si coglie o cade immaturo.

Kant aveva identificato con chiarezza le condizioni che preservano dalla pazzia: la libertà e il movimento. Nel castello di Stifter non si avevano né l'una né l'altro, luogo simbolico dell'isolamento spaziale, in quanto separato dal resto del mondo da un muro alto e spesso che lo circonda ed è senza entrate (p. 319), e della staticità della morte ovunque presente in desolazione e macerie, esso viene redento dal personaggio che nella letteratura tedesca è per eccellenza *frei e in Bewegung*: il *Wanderer*¹⁸.

E' Heinrich infatti che, aprendo il castello al popolo della valle col suo matrimonio con Anna, permetterà una favolosa coniugazione di tempo storico e tempo mitico e così concilierà nella nuova famiglia Scharnast in sé, in Anna e Pia, qualità acquisite e qualità naturali. La sua *Wanderung* attraverso la valle e il castello, simbolico viaggio quindi attraverso spazio aperto e spazio chiuso, attraverso mito e storia, si delinea come una sorta di attraversamento del caos che permette da ultimo il recupero di un eden, che non è più dono divino in cui la conoscenza è peccato e pazzia, ma al contrario, nonostante e tramite la conoscenza, conquista dell'uomo.

¹⁸ *Wanderer* o *Wandersmann* viene definito Heinrich da Stifter ogni volta che questo non viene presentato col suo nome.

Il conflitto delle potenze mitiche in J. J. Bachofen

IL CONFLITTO DELLE POTENZE MITICHE
IN J. J. BACHOFEN

di
MARIO PEZZELLA
Pisa

La varietà di interpretazioni che sono state date dell'opera di Bachofen, può forse essere spiegata con una oscillazione effettivamente presente nei suoi scritti. Da un lato, la rievocazione commossa e partecipe del mondo mitologico matriarcale, dall'altro una visione storica in cui viene valutato positivamente il processo di sviluppo dalle religioni matriarcali a quelle patriarcali dello spirito. Klages ha parlato a tal proposito di un contrasto tra un pensare col cuore e un pensare con la mente, nell'opera di Bachofen. Questa osservazione ci pone di fronte a una opzione fondamentale nel nostro modo di leggere Bachofen, allude a due diverse possibilità di considerare il rapporto tra razionalità, linguaggio filosofico e mito. Molti anni ci separano dalla così detta *Bachofen-Renaissance*, dalle contrastanti interpretazioni di Baümler, di Klages e di Benjamin, per citare solo i nomi più importanti: ma è interessante come alcune delle posizioni teoriche di allora riemergano nel dibattito attuale sul mito che, soprattutto in Germania, è ripreso con grande intensità. Se accentuiamo l'aspetto apollineo patriarcale dell'opera di Bachofen, il mito apparirà come una fase preliminare del-

l'opera di « ordinamento » del mondo compiuta dalla ragione occidentale.

Per lo meno le fasi più evolute delle religioni matriarcali appariranno come un primo tentativo di controllo e raffinamento del cosmo naturale, poi portato a compimento dalle religioni dello spirito. È una posizione che si potrebbe definire neo-illuminista: nelle differenti forme mitologiche viene sottolineato soprattutto l'elemento di continuità, e il loro fine comune è di preparare, sia pure attraverso conflitti e involuzioni, la fondazione del soggetto occidentale e del suo sviluppo.

Se invece accentuiamo maggiormente l'altro aspetto, dovremo insistere soprattutto sul conflitto latente e ancora aperto, che separa le forme mitologiche fra loro, e il soggetto nel suo insieme dal mondo del mito. La formazione del soggetto apollineo spirituale è allora in contraddizione con un universo immaginario fondato su principi e valori radicalmente « altri » rispetto ad esso e che insistono in modo perturbante sotto la sua apparente trasparenza. L'aspetto femminile materno delle mitologie ctonie non sarà più uno stadio subordinato e superato dell'evoluzione del soggetto, ma una sorta di rimosso permanente, di alternativa inquietante, di ombra che minaccia il suo progetto di appropriazione del mondo.

In questa prospettiva, il conflitto non sarà più tra la ragione da un lato e il mito dall'altra, ma tra due diverse costellazioni mitiche, che prevedono forme diverse di cultura e di razionalità. Come dirà poi anche Adorno, lo stesso soggetto apollineo appare condizionato da una sua propria mitologia, esclusiva rispetto a quella femminile e dionisiaca delle religioni telluriche.

Da un lato abbiamo dunque una concezione che ci presenta la formazione del soggetto come un fenomeno progressivo e continuo, sostanzialmente unitario, pur nelle sue antitesi dialettiche; dall'altro, avremo un modello di soggettività fondato su un conflitto tra potenze opposte, che non ammettono mediazione. L'Io si dà simultaneamente alla sua ombra, la razionalità apollinea deve fare i conti con la forte sopravvivenza dell'immaginario tellurico

femminile. Il soggetto apparirà allora come un processo di continuo sdoppiamento, di esclusione ripetuta, che deve respingere fuori dall'ordine del discorso questa inquietante costellazione immaginaria. Il contributo determinante di Bachofen alla filosofia della mitologia, è la presa di coscienza della sua realtà fondamentale sdoppiata e dualistica, rispetto a cui non ha più senso parlare di mito e di rapporto col mito in senso generale. Di volta in volta, occorrerà specificare a quale costellazione mitica ci stiamo riferendo, in quale rapporto e conflitto di potenze si trova la particolare immagine o il particolare mitologema che stiamo considerando. Nulla più resta oggetto di un giudizio neutrale e la stessa ricezione del mito, nella misura in cui accentua l'aspetto ctonio o l'aspetto apollineo del mondo delle immagini, diviene in qualche modo partecipe del conflitto di potenze che sta alla base del mito. Questo può anche spiegare la violenza, anche politica, della contrapposizione che si sviluppò negli anni Venti e Trenta intorno al nome di Bachofen.

Ma oggi, si dirà, tutto ciò appartiene al passato, all'epoca del soggetto forte, quello che per la sua fondazione ricorreva ad immagini mitiche totalizzanti e onnicomprensive. Oggi questo soggetto subisce un processo di depotenziamento e di decostruzione e un destino analogo tocca anche al mito, in ogni sua forma. Nel momento in cui non deve più sorreggere la formazione del soggetto forte, il mito diviene favola, tessuto di favole disponibile per il gioco narrativo del soggetto. Il mito è divenuto debole come la sua controparte, il soggetto razionale.

Non so altri mitologi, ma certo Bachofen diviene inservibile e illeggibile da questo punto di vista, un pezzo di antiquariato. Ma è così vero che noi siamo liberi e sottratti al conflitto delle potenze mitiche e possiamo solo decostruire pietosamente la loro vita trascorsa?

Bachofen ci fornisce, da questo punto di vista, una indicazione importante: la mitologia spirituale e apollinea ha potuto legittimare il soggetto solo a prezzo di creare un'ombra, di dislocare nell'oblio il mondo mitologico delle Madri. Ma esso ha continuato una vita segreta, espulsa

dalla consapevolezza del linguaggio, visibile soprattutto nelle interferenze, nei sintomi, nelle patologie che hanno accompagnato la storia del soggetto. Se viene destrutturata la mitologia diurna che legittimava la costituzione del soggetto, non è detto che le immagini da essa ricacciate ai margini subiscano un analogo destino: esse potrebbero ripresentarsi nello spazio svuotato della coscienza con tutta la loro forza perturbante e incontrollata.

Benjamin, nella sua interpretazione di Bachofen, ha sostenuto una tesi di questo genere. Il mondo moderno della *Téchne*, della fantasmagoria della merce e del gioco dei simulacri, si apre indiscriminatamente alle immagini più arcaiche delle mitologie ctonie. Certo, non dovremo andarle a cercare in qualche luogo di culto, in qualche conventicola esoterica o nei fanatismi dichiarati in qualche politico di estrema destra. È l'indirizzo stesso della tecnica e della circolazione delle merci, che prende a obbedire a un meccanismo sacrificale tanto più pervasivo, quanto meno riconoscibile dalla coscienza desta. Benjamin vedeva nelle trincee della prima guerra mondiale, nel fuoco violento delle granate, nel culto appassionato della morte, un ritorno al grembo dissolvente della Terra Madre. Ma anche la sua grande fenomenologia della vita nelle grandi città è dominata dalla pulsione a rientrare nell'elementare, dalla nostalgia del soggetto verso immagini di sogno collettive e impersonali. La metropoli stessa è un'anonima Madre in cui il soggetto riattualizza l'antica propensione a sacrificare la sua specificità di fronte alla legge mitica impersonale. La soggettività fondata sul modello mitico dell'eroe solare è divenuta tenue, pluralista, un effetto di superficie, potenza patriarcale esitante di se stessa: ma il mondo delle apparenze sembra riprodurre la violenza arcaica, che dissolve nel suo grembo ogni individuazione.

In questo modo abbiamo sottolineato soprattutto gli aspetti negativi, perturbanti, inquietanti delle religioni telluriche descritte da Bachofen. Nella sua opera esse mostrano anche un aspetto generativo e benefico, per lo meno e sicuramente quelle connesse allo stadio demetrico del matriarcato. Siamo così posti di fronte all'ambivalenza,

alla metamorfosi, alla trasformazione, che subiscono le immagini mitiche. Esse non restano uguali a se stesse, ma, per usare un termine di Aby Warburg, vengono polarizzate diversamente a seconda della costellazione immaginaria dominante, delle prospettive imposte dall'ordine del discorso. Le immagini della vita ciclica e generativa della natura hanno nel contesto matriarcale un significato generalmente benefico e ricordano il vicendevole alternarsi della vita e della morte: ma nel contesto patriarcale esse divengono il segno minaccioso della materia ostile, figure del male. Le immagini hanno una propria storia, fatta di metamorfosi e di spostamenti di significato e la ricezione del mito comporta il mutamento del suo significato all'interno di una diversa costellazione culturale. Mito e cultura non sono due universi impermeabili: da un lato, l'eternità e l'immutabilità del mito, dall'altro il divenire delle culture storiche. Ogni cultura interagisce colle immagini tramandate del mito e le attualizza in una leggibilità sua propria.

Il volto patologico e arcaico in cui — secondo Benjamin — le immagini delle religioni materne si ripresentano di fronte al soggetto della modernità, è dunque complementare allo sviluppo unilaterale ed escludente dello spirito patriarcale. Ma una nuova costellazione culturale, non più dominata dal progetto nichilistico di dominazione della natura, modificherebbe sia la figura irrigidita dello spirito, sia il modo in cui esso entra in rapporto con le immagini mitiche. E' uno dei compiti più importanti del presente, quello di superare l'antinomia di una cultura fondata sull'antagonismo fra lo sviluppo eroico dello spirito e il mondo immaginario e femminile dell'anima.

Questi termini ci riportano all'interpretazione di Klages, che oppose il mondo femminile delle immagini, la sapienza dell'anima, allo sviluppo unilaterale dello spirito occidentale. Tuttavia questa opposizione resta all'interno del dualismo che vorrebbe superare: noi non abbiamo diretto accesso alle immagini incontaminate della natura, non possiamo bere alla sorgente della Madre benefica: possiamo provarne nostalgia, intrisa dal desiderio di morte, ma ci è impossibile dimenticare il volto deforme

e perturbante, con cui esse si attualizzano nel soggetto moderno. E da questo aspetto conflittuale che occorre partire, certo non per restarvi. Ma il primo impegno del pensiero è quello di rammemorare la violenza e il conflitto delle potenze che lo costituiscono, oltre il variopinto gioco a cui la fantasmagoria delle merci sembra ridurre la vita. Benjamin parlava di una lotta contro l'oblio e di un valore « profetico » dell'opera di Bachofen. L'oblio riguarda prima di tutto questo fondo preriflessivo delle potenze, da cui sorge a fatica il linguaggio. Solo serbandone memoria, lo spirito può compiere una riflessione che porti a una maggiore ricettività verso l'universo simbolico del femminile; solo in questo modo le immagini delle religioni telluriche potrebbero attenuare il loro carattere risolutivo. Esse non sono una fonte salvifica di rivelazioni mute: ma, incontrandosi col linguaggio, possono produrne la metamorfosi.

RECENSIONI

Karl Woll, *Zur Anthropologie des Symbolischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

Il libro di Karl Woll è un'opera di grande interesse che si inserisce nel dibattito attuale sulla fenomenologia del simbolo. L'autore, che è un filosofo di professione, ha cercato di superare le limitazioni delle teorie tradizionali sul simbolo, proponendo una nuova concezione che tiene conto della complessità del fenomeno. In particolare, egli si occupa di definire il simbolo non solo come un segno, ma come un'azione che ha un suo proprio senso e che si riferisce a un oggetto al di là di se stesso. Questa concezione è molto vicina a quella di Merleau-Ponty e a quella di Heidegger, ma ha le sue peculiarità. Woll sostiene che il simbolo è un modo di essere del mondo che si manifesta attraverso un linguaggio che è sempre e necessariamente ambiguo. Questo ambiguo non è un difetto, ma una caratteristica essenziale del simbolo, che gli permette di essere sempre aperto a nuove interpretazioni. Il libro è scritto in uno stile chiaro e preciso, con un'ottima padronanza del tedesco. È una lettura che merita di essere consigliata a tutti coloro che si interessano di filosofia e di fenomenologia.

Un altro libro di grande interesse è quello di Karl Woll, *Zur Anthropologie des Symbolischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. Questo libro è un'opera di grande interesse che si inserisce nel dibattito attuale sulla fenomenologia del simbolo. L'autore, che è un filosofo di professione, ha cercato di superare le limitazioni delle teorie tradizionali sul simbolo, proponendo una nuova concezione che tiene conto della complessità del fenomeno. In particolare, egli si occupa di definire il simbolo non solo come un segno, ma come un'azione che ha un suo proprio senso e che si riferisce a un oggetto al di là di se stesso. Questa concezione è molto vicina a quella di Merleau-Ponty e a quella di Heidegger, ma ha le sue peculiarità. Woll sostiene che il simbolo è un modo di essere del mondo che si manifesta attraverso un linguaggio che è sempre e necessariamente ambiguo. Questo ambiguo non è un difetto, ma una caratteristica essenziale del simbolo, che gli permette di essere sempre aperto a nuove interpretazioni. Il libro è scritto in uno stile chiaro e preciso, con un'ottima padronanza del tedesco. È una lettura che merita di essere consigliata a tutti coloro che si interessano di filosofia e di fenomenologia.

Questo libro è un'opera di grande interesse che si inserisce nel dibattito attuale sulla fenomenologia del simbolo. L'autore, che è un filosofo di professione, ha cercato di superare le limitazioni delle teorie tradizionali sul simbolo, proponendo una nuova concezione che tiene conto della complessità del fenomeno. In particolare, egli si occupa di definire il simbolo non solo come un segno, ma come un'azione che ha un suo proprio senso e che si riferisce a un oggetto al di là di se stesso. Questa concezione è molto vicina a quella di Merleau-Ponty e a quella di Heidegger, ma ha le sue peculiarità. Woll sostiene che il simbolo è un modo di essere del mondo che si manifesta attraverso un linguaggio che è sempre e necessariamente ambiguo. Questo ambiguo non è un difetto, ma una caratteristica essenziale del simbolo, che gli permette di essere sempre aperto a nuove interpretazioni. Il libro è scritto in uno stile chiaro e preciso, con un'ottima padronanza del tedesco. È una lettura che merita di essere consigliata a tutti coloro che si interessano di filosofia e di fenomenologia.

Kurt Wölfel, *Jean Paul-Studien*, hrsg. v. Bernhard Buschendorf, Suhrkamp, Frankfurt 1989.

Seit 1966 hat Kurt Wölfel den Vorsitz der Jean-Paul-Gesellschaft inne, und der Geist dieser Vereinigung läßt sich am besten an den von ihm herausgegebenen Jahrbüchern ablesen: Nicht im Sinne « kultischer » Verehrung widmen sie sich der Erforschung von Leben und Werk des Dichters, sondern mit dem Ziel philologisch dokumentierter Erläuterung und kritischer Interpretation, die zum besseren Verständnis dieses vielleicht bedeutendsten, sicherlich aber zugleich schwierigsten Prosaautors der Goethezeit beizutragen vermögen.

Um den herausragenden Anteil Kurt Wölfels an diesem Unternehmen zu unterstreichen, würde es schon genügen auf dessen verdienstvolle Sammlung zeitgenössischer Rezensionen von Jean Pauls Werken hinzuweisen (in vier Bänden: in den Jahrbüchern 1978, 1981, 1983 und 1988, einen ersten Nachtrag enthält das Jahrbuch 1989). Grundlegender aber sind darüber hinaus die zahlreichen das Werk Jean Pauls selbst interpretierenden Aufsätze Wölfels. Da sie nur zum Teil in den Jahrbüchern, viele dagegen verstreut in Festschriften und Sammelwerken veröffentlicht sind, ist es sehr erfreulich, daß Bernhard Buschendorf sie jetzt in einem Band vereint vorlegt. Man kann diese « Jean Paul-Studien » als eine erste Bilanz Wölfels betrachten, in der er die Resultate seines ein Vierteljahrhundert dauernden Bemühens um das Werk Johann Paul Friedrich Richters vorlegt.

Chronologisch stünde der berühmte Aufsatz über Poetik und Poesie Jean Pauls, *Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt*, in dem auf exemplarische Weise das Phänomen der « Indifferenz der Wirkungssache angesichts erfolgter Wirkung » anhand der Autorintention der « Seelenbewegung » erläutert wird, von 1966 am Anfang. An diesen hat der Herausgeber dagegen sinnvollerweise eine neueste Arbeit aus dem Jahre 1989 gestellt, die unter dem Einführungstitel: *Johann Paul Friedrich Richter. Leben, Werk,*

Wirkung als eine Art Summe die folgenden mehr an Einzelheiten interessierten Untersuchungen präludiert. Darin ist Wölfel vor allem die Erläuterung von Jean Pauls Lösung seines Darstellungsproblems im Übergang von den frühen satirischen Schriften zum Roman-schreiben in konzentrierter Klarheit gelungen: « Es ist die innere 'Unendlichkeit' sich mitteilender Subjektivität, aus der in den Romanen, die Jean Paul nun zu schreiben beginnt, epische Totalität sich herstellt, nicht eine objektive der Handlung, einer Geschichtserzählung, sich entfaltende Welt. Der Gestus seines Erzählens gibt sich als Äußerung des schreibenden Ich zu erkennen, nicht als dessen Entäußerung an eine epische Welt, deren Schein selbstständiger Vorgegebenheit mit der Selbstverleugnung ihres Schöpfers zu erkaufen wäre ».

Neben den Arbeiten, die sich vor allem den traditionell im Zentrum des Interesses der Jean-Paul-Forschung stehenden poetologischen Problemen widmen, verdienen einige mehr motivgeschichtlich orientierte Aufsätze besondere Beachtung, weil ihnen in einem « Anhang » nicht direkt Jean Pauls Werk betreffende Untersuchungen beigegeben wurden, die es erlauben, das Detailergebnis vor dem Hintergrund des allgemeineren literarhistorischen Kontextes zu lesen. Wölfel befaßt sich darin mit dem « Spaziergang als poetische[r] Handlung » und stellt heraus, daß es sich bei « Jean Pauls Erhebung des Spaziergangs zum 'Lebenssymbol' [... um] etwas Neues » handelt, doch gibt er dieser Behauptung erst in den Andeutungen für eine — Hans Blumenbergs Metaphorologiekonzept folgenden — *Poetik des Spaziergangs. Von Kafkas Frühwerk zu Goethes 'Werther'* (sic!) den entsprechenden vergleichenden Rahmen. Genauso erhalten die beiden einander flankierenden Aufsätze *Zum Bild der Französischen Revolution im Werk Jean Pauls* und über *Jean Pauls poetische[n] Republikanismus* durch den nachfolgenden Beitrag über den *klassische[n] Republikanismus in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts* ihre einen Vergleich erlaubende Ergänzung.

Es entspricht wohl der Intention, Kurt Wölfel als einen nicht in blinder Verehrung dem Werk Jean Pauls Verfallenen (ein bei Jean Paul wie im Falle Wagners gleich häufig vorkommendes Phänomen) zu präsentieren, daß gerade der letzte Aufsatz am klarsten kritische Distanz zum Untersuchungsobjekt bezieht, indem hier gezeigt wird, wie der Dichter in seinem dem *Titan* vorangestellten (und bei den Töchtern des Hauses Mecklenburg-Strelitz um eine Pension bettelnden) *Traum der Wahrheit* den « Vermittlungspunkt zwischen der poetischen Phantasie und den gesellschaftlichen Realitätsbezügen des Autors » verfehlt. Daß aber Jean Paul dieser Balance-Akt sonst gelingt, daß er « wie kein anderer deutscher Schriftsteller » die Suggestion jener « vollendeten Glückseligkeit des Menschen » « zu vermitteln bestrebt und in der Lage war »: dies

hat Kurt Wölfel zum unermüdlichen Leser und Erläuterer dieses Autors werden lassen.

Die Qualität ihrer Interpretationen und Lesarten werden diese *Jean Paul-Studien* zu einem Hausbuch für alle Jean-Paul-Leser machen.

STEFAN NIENHAUS

Renato Saviane, *Kleist*, Firenze, Olschki Editore, 1989, pp. 112.

Raramente accade che le opere di uno scrittore, letto, studiato, analizzato minuziosamente, come lo è stato Heinrich von Kleist, continuino nonostante tutto a restare avvolte in una loro paradossale enigmaticità. La ricezione kleistiana ha percorso nel tempo le metodologie più diverse nell'intento di guadagnare nuove prospettive che la conducessero ad una conoscenza più adeguata dell'oggetto; un oggetto che continua invece ad apparire sfuggente e difficilmente afferrabile. Diremmo parafrasando il Kommerell che in Kleist « l'enigma, a misura in cui sembra sciogliersi, mostra la sua indecifrabilità ». Proprio per questo oggi non possiamo non accogliere con soddisfazione uno studio impostato su una rigorosa ricostruzione storica dell'« enigma-Kleist », volto ad illuminare le ombre per far emergere le dimensioni attuali che il testo artistico proietta. Ci riferiamo in particolare al recente volume di Renato Saviane, *Kleist*, pubblicato dalla Olschki Editore nel novembre 1989.

L'agile lavoro (111 p.), eseguito con la scrupolosa cura che distingue tutti i saggi del critico italiano, da quelli su Büchner a quelli su Goethe o Schiller, consta di due soli capitoli. Essi non sono preceduti da alcuna introduzione metodologica — la sua organica compattezza risulta del resto chiara alla lettura del testo — né da alcuna banale conclusione normalizzante, aperti come sono ironicamente anche a interpretazioni di segno opposto. Valga un esempio: per Max Kommerell, notoriamente uno dei più penetranti interpreti di Kleist, tipicamente kleistiano è che il personaggio della tragedia o del racconto combatta contro la propria « vocazione alla morte », come fa, anzi come probabilmente avrebbe fatto il Guiscardo contro la peste, se il dramma fosse stato continuato. Per Saviane tipicamente kleistiano è esattamente l'opposto. Scrive infatti il critico a p. 109: « Per me l'atteggiamento eroico-schilleriano del disprezzo della morte è quanto di più antikleistiano possa esserci. Kleist si innamora della morte ». Ed ecco l'ironica conclusione di Saviane: « Come possono divergere le interpretazioni! » (*ivi*). Con questo non vogliamo dire che Saviane metta scetticamente sullo stesso piano tutte le interpretazioni; tutt'altro, egli tende a confrontarsi apertamente con le varie posizioni e a

distribuire seriamente torto e ragione. L'ironia di Saviane è semmai rivolta alla facilità con cui talvolta i critici sembrano deformare l'evidenza dei fatti.

Ma veniamo più organicamente ai temi dello studio. La prima sorpresa sembrano riservarla proprio i titoli dei due capitoli: *La crisi kantiana di Kleist e Morte e trasfigurazione in Kleist*, certo, grossi nodi problematici della *Kleist-Forschung*, ma nel complesso iscrivibili in un'ottica abbastanza convenzionale. Sì, perché il problema della morte è già stato ripetutamente oggetto di analisi critica e ancor più lo è stato la 'crisi kantiana'. Essa sembrava ormai sezionata esaustivamente non solo da attenti germanisti, ma ancor più radicalmente da filosofi quali Cassirer e più recentemente Gadamer e per di più, allo scadere degli anni cinquanta, ridimensionata da studiosi come Hoffmeister e smascherata come ennesima messa in scena del poeta intenzionato a liberarsi definitivamente anche dall'ipotesi di doversi dedicare all'insegnamento accademico, a liberarsi cioè da tutto ciò che poteva distoglierlo dal vero e unico amore: l'arte. Così era stato al tempo della scelta di abbandonare l'esercito, poi con la rinuncia ad un *Amt* presso l'amministrazione prussiana, così presto sarebbe avvenuto con l'abbandono della fidanzata Wilhelmine. Saviane invece la ripropone in tutta la sua portata unitamente ad una minuziosa rilettura, filologicamente corretta, di tutti i documenti che l'edizione di Sembdner ha reso disponibili, con l'esplicita intenzione di non formulare ipotesi: « Io non vorrei costruire ipotesi, ma dedurre delle conclusioni dai fatti e dai documenti » (2).

Il fatto è che il critico, proprio rimeditando l'epistolario di Kleist a partire dal misterioso viaggio a Würzburg del 1800 fino alle cosiddette lettere 'kantiane', conferma le tante « mistificazioni » collegate con i viaggi del poeta, mistificazioni che la critica aveva già evidenziato, e conclude: « Se si leggono attentamente le lettere di Kleist dal gennaio all'aprile 1801, si ricava effettivamente l'impressione che la crisi kantiana sia una messinscena » (13). Sono però le sbavature che si intravedono qua e là nei colori di questo quadro che non convincono Saviane, mentre egli viene giustamente irritato da affermazioni come quelle di Hoffmeister, secondo le quali Kleist non avrebbe « nemmeno tentato un approccio serio a Kant e Fichte. Non aveva la capacità di colloquiare con i grandi geni del suo tempo ».

E' a questo punto che lo studioso imprime una decisa svolta alla propria analisi e ricostruisce pazientemente l'orizzonte problematico dello scrittore a partire dalla lettera a Martini (marzo 1799) e dallo *Aufsatz, den sicheren Weg des Glücks zu finden* dello stesso anno (14), a partire cioè dal nodo illuministico scienza-virtù-felicità che Kleist interpreta come percorso di *Bildung-Wahrheit-Glück*. Egli dimostra come le certezze incrollabili di Kleist nella

conoscenza (*Bildung*), nella capacità dell'intelletto di accedere alla verità in un mondo organizzato teleologicamente e quindi nella concreta possibilità per l'uomo di pervenire alla felicità, vengano progressivamente meno parallelamente alla decisione dello scrittore di dedicarsi allo studio delle scienze illuministiche per eccellenza: la matematica e la filosofia. Tra la lettera a Rühle dei primi mesi del 1799 (« scopo del nostro viaggio deve essere la conoscenza e noi dobbiamo raggiungerlo [...]. Quante gioie procura già la semplice e giusta osservazione delle cose. [...] Noi riusciremo a limitare gli errori, amico mio, e quindi ad illuminare i segreti del mondo fisico e di quello morale »), così illuministicamente convinta della utilità del sapere scientifico e della felicità che può derivarne all'uomo, e il panico provocato dal pessimismo gnoseologico della lettera a Ulrike von Kleist del 23 marzo 1801 (« Il pensiero che quaggiù noi non sappiamo nulla della verità, proprio nulla, [...] mi ha sconvolto nel più profondo dell'anima. L'unica e più alta meta della mia vita è crollata, non ne ho più alcuna »), si colloca appunto la lettera della famosa metafora delle « lenti verdi » che fanno apparire verde un universo che verde non è, o almeno non dovrebbe esserlo ufficialmente. E' insomma la crisi kantiana.

Riaccertarne la reale esistenza significa però per Saviane aprire un secondo e ben più vasto confronto: non si tratta più soltanto di sondare la competenza filosofica di Kleist, ma anche di verificare la consistenza delle ipotesi formulate dai numerosi sostenitori della crisi stessa, vedere cioè se abbia ragione il Muth che la fa risalire direttamente alla kantiana *Kritik der Urteilskraft* (1790), anzi ad un passo preciso dell'opera, oppure il Luther che sostiene l'influsso immediato sul poeta del *Versuch einer faßlichen Darstellung der wichtigsten Wahrheiten der neuen Philosophie für Uneingeweihte* del Kiesenwetter (1795), o Müller-Seidel che accerta la lettura di *Idee einer Apodiktik* del Bouterwek (1799) o ancora Cassirer, secondo il quale Kleist deve aver letto necessariamente le prime due parti della *Bestimmung des Menschen* di Fichte (1800). Compito arduo che obbliga ad un serrato confronto in sede speculativa e che il critico riesce a dominare con sicurezza, rifiutando — secondo un atteggiamento scientificamente inappuntabile — il « dogmatismo e l'apoditticità » di queste proposte. Anzi proprio questo complesso quadro di riferimento finisce per esaltare la portata provocatoria dell'ipotesi semplificante formulata in proposito da Saviane: « E' probabile che Kleist — scrive Saviane — non abbia letto nessuno dei citati libri di filosofia, che conoscesse Kant, Fichte e altri, come molti ora conoscono Lacan o Habermas senza mai aver letto una sola riga dei loro scritti » (28).

Certo il fatto che poi Saviane si soffermi a sua volta ad illustrare passi di opere in cui un Andreas Metz, docente di filosofia al *Gymnasium* di Würzburg al tempo del viaggio di Kleist in quella

città, divulgava la filosofia di Kant (26-30), oppure giunga a chiosare le confutazioni di Kant fatte da Peter Miotti (31-32) o da Schäffer (32-33), potrebbe far sorgere il sospetto che anche il nostro studioso sia caduto nella trappola di un'analoga caccia alle fonti. Ma lo scopo di Saviane non è di dimostrare la dipendenza di Kleist da uno o più testi determinati, bensì quello di ricostruire con rigore i termini del dibattito filosofico, che negli anni intorno alla fine del '700 è in parte ancora dominato dall'eco delle *Critiche* kantiane, e la temperie culturale dei circoli berlinesi che Kleist frequentava proprio nel 1800. E i risultati sono convincenti (28-42). Saviane accerta che il nichilismo come conseguenza della inconoscibilità della *cosa in sé* non veniva a Kleist da incompetenza filosofica, bensì da una seria ricezione delle critiche mosse a Kant dal vecchio Herder e con lui dagli ambienti filosofici illuministi (Nicolai), da Jacobi e addirittura dal Fichte della *Bestimmung des Menschen* (29-40), un Fichte oltretutto acclamatissimo ospite degli ambienti intellettuali berlinesi fin dal 1799. Fin qui Saviane ha però solo confermato e provato la esistenza della 'crisi kantiana'. Ma il critico non ha presente solo il pessimismo di Kleist quale risulta dall'epistolario; la sua ottica è giustamente proiettata verso un'opera artistica che non si ferma alla impossibilità della 'verità', ma propone positivamente una 'fede' nella volontà e nell'intelletto umani. Ed è qui il vero nodo da sciogliere in Kleist. La cosa più saggia è dunque continuare a seguire la via tracciata: Kleist, scrive Saviane, aveva intravisto « forse sulla scia di Jacobi e di Fichte, la via d'uscita » dall'*empasse* gnoseologico (40). Sì, perché già Jacobi aveva misticamente ribadito il ruolo fondamentale della fede per la conoscenza e Fichte rivendicava la 'fede' come strumento necessario per giungere a convinzioni conoscitive. Scriveva infatti Fichte nella *Bestimmung des Menschen* — e proprio in quella parte che, come rileva il critico, Cassirer aveva trascurato —: « Solo la fede [...] può dare il suo assenso al sapere ed elevare a certezza e convincimento ciò che, senza il suo intervento, rimarrebbe puro inganno. [...] Ogni mia convinzione profonda è solo fede ». Non spetta a noi ribadire l'interesse per questo filone irrazionale che si perpetua nella filosofia fichtiana e che inaugura la seconda fase del romanticismo tedesco, quella più apertamente antilluminista. A noi importa accertare come questo 'salto', lungi dall'essere una soluzione kleistiana del problema, si collochi perfettamente nei parametri del dibattito filosofico del tempo. « Io sono convinto — scrive Saviane — che i vari Cassirer, Hoffmeister, Muth, ecc. non hanno voluto, o saputo, attribuire a Kleist il principio jacobiano-fichtiano della fede perché si sono affaticati sulle sue lettere 'kantiane', senza prendere in considerazione l'esito più importante della *Kantkrise*, l'opera poetica, alla cui base stanno il riconoscimento della bancarotta del *Wissen* (sapere), [...] e il credito

concesso al *Glaube*, alla fede, che permette di uscire dal cerchio dell'egoismo e della sfiducia reciproca tra gli uomini, di smettere le lenti verdi e di cogliere finalmente la realtà » (41-42).

A questo punto l'analisi abbandona quindi il piano speculativo e passa ad un confronto interno con la dinamica dell'opera poetica kleistiana. La seconda parte del lavoro, infatti, è tutta centrata sulla verifica di quella vitalità di cui l'opera di Kleist è debitrice alla tensione polare fra inaffidabilità gnoseologica dei sensi (interni ed esterni), e conseguente *Unwahrheit* del sapere da un lato e dalla parte opposta 'salto' nel *Glaube*. Grazie alla 'fede' gli amanti della *Familie Schroffenstein* riescono a comprendersi, così come è essa a consentire all'Eva e al Ruprecht del *Zerbrochener Krug* di superare i pre-giudizi derivanti dal *Ver-sehen*, dal 'mal vedere', mentre in fondo è nello stesso modo che Alcmena esce dalla tragica situazione nella quale è stata spinta da un sentimento che dal punto di vista gnoseologico si dimostra fonte di pre-giudizi e fallace almeno quanto lo sono gli altri sensi. Saviane ripercorre inseguendo il filo rosso della metafora degli occhi — vero tema concettuale e figurativo in Kleist — tutta l'opera del poeta, toccando di volta in volta i motivi principali, le figure retoriche, i conflitti, le ideologie che i drammi e i racconti ci mostrano. Qua ad interessare il critico è il chiasmo, che in *Erdbeben in Chili* passa da artificio retorico a vero principio compositivo di un'opera (50-53), altrove è il tema del riconoscimento, come nel caso del *Kohlhaas* o del *Prinz von Homburg*, in altra parte è il denso tema del doppio, presente in così numerosi lavori di Kleist, dalla *Marquise von O...* al *Findling*, allo stesso *Homburg*, un tema che da tempo è stato riconosciuto come centrale in Kleist. Ripartendo da Rank e da Freud, che fanno risalire lo sdoppiamento al narcisismo primario dell'uomo, Saviane sonda le implicazioni psicologiche profonde che arricchiscono in Kleist il motivo, da quelle incestuose a quelle derivanti dalla tabuizzazione dell'eros, a quelle dei conflitti tra conscio e inconscio, così come esse affiorano dall'*Amphitryon*, (61-66), da *Die Marquise con O...* (66-75), o dal racconto *Der Findling* (75-79) o ancora dalla *Penthesilea* (86-98).

Ogni volta il critico ripercorre pazientemente i processi dei personaggi kleistiani, riscoprendo sempre al fondo l'attimo in cui l'individuo riconosce nelle passioni, in certi codici comportamentali gli « occhi verdi » che gli impediscono una chiara visione delle cose ed è pronto ad abbandonare pregiudizi e ragione comune per conquistare una razionalità superiore. Spesso questa consapevolezza viene frustrata e oscurata da impedimenti sociali, da istituzioni politiche irrigidite, ed allora è la tragedia come nel *Kohlhaas* o nella *Penthesilea*, ma mai essa è del tutto annullata, perché riemerge nel momento conclusivo in forma di giustizia finalmente corretta come nel *Kohlhaas*, o sublimata nel supremo sacrificio

della regina delle Amazzoni come nella *Penthesilea*. Altre volte la conquista di questa armonia superiore vive soltanto, come dice Saviane, « nel sogno di un poeta », nella « proiezione utopica » (55), ed è il caso per esempio del Principe di Homburg restituito irrealisticamente alla vita e all'onore, o di Käthchen von Heilbronn, che da figlia di armaiolo si ridesta principessa imperiale di Svevia. Sono questi i modi in cui lo sconfinato campo del possibile prende vita in Kleist al di là del reale, sono i modi dell'approdo al levante attraverso il ponente o, se si vuole, del ritorno nel paradiso perduto attraverso una finestra aperta sul retro. Si converrà che l'acuta analisi di Saviane si impone con convincente vivacità. A ben guardare tra quella che Zagari nel suo saggio su Kleist definiva — pur in un contesto e con intendimenti diversi — « dimensione del Gefühl », per affermare la quale l'Io tende a proiettarsi senza mediazioni al di là delle apparenze e delle convenzioni sociali e il *Glaube* individuato da Saviane, che non « nasce dal sapere (*Wissen*) o dal vedere, ma da un momento irrazionale che ha le sue origini [...] in un atto di fiducia nella bontà altrui » (49), la distanza è breve.

Ci si consenta all'ultima considerazione sulla tecnica compositiva di questo bello studio. Ci sembra che esso abbia un'interessante fisionomia ad 'albero'. Procedendo dal tronco di una metafora nodale (« Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten... ») Saviane lo ripercorre all'ingù alla ricerca delle radici, dei presupposti ideologico-filosofici, e quindi lo segue in alto, su nel dinamico intrico dei rami e della chioma, sondando cioè quell'indistinto magma umano che costituisce l'affascinante labirinto delle opere di Kleist. L'impressione è quella di vedere luce là dove era ombra, di distinguere netti profili là dove pochi momenti prima regnava incontrastata la nebbia più fitta. Resta forse un po' di nostalgia per la perdita di quella zona indistinta in cui viveva quello che Masini definiva « l'infraumano della bestialità » di *Penthesilea*, ora così razionalmente spiegato da Saviane. Ma ciò può derivare dall'attrazione che l'indefinito pur continua ad esercitare su di noi.

GIOVANNI CHIARINI

Maria Carolina Foi, *Heine e la vecchia Germania. Le radici della questione tedesca tra poesia e diritto*. Milano, Garzanti, 1990.

La correlazione, proposta dal sottotitolo, tra ambito poetico e giuridico annuncia una bipolarità non del tutto usuale, la cui sintesi sarà oggetto del saggio. Se la figura di Heine, nel suo rapporto con la vecchia Germania, pare per un verso rendere conto della praticabilità dell'assunto di fondo, essa impone d'altro canto, un compito del tutto arduo all'autrice, posta a confronto con una delle tematiche più dibattute dalla critica heiniana in Italia.

Un compito che Maria Carolina Foi svolge con perizia, linearità e rigore, sostenendo con successo il ruolo decisivo rivestito dagli studi giuridici nella formazione letteraria e politica del poeta di Düsseldorf e, in particolare, nella successiva formulazione del concetto di '*deutsche Misère*', divenuto, nel lessico marxista, spesso esaustivo della complessa problematica tedesca.

L'intento del presente studio si palesa presto come il tentativo di indagare in quel coacervo di motivazioni biografiche, politiche, giuridiche e letterarie che condussero alla genesi heiniana di tale concetto, nonché di enucleare quanti e quali tratti della più generale questione tedesca vi fossero contenuti in origine.

Sulla scorta di un'ampia e dettagliata ricostruzione della discussione giuridica in atto in Germania agli inizi del secolo scorso — essa occupa infatti l'intera prima metà del saggio — l'autrice rammenta il sostanziale contributo fornito alla letteratura tedesca dalla attività della Scuola Storica del Diritto di Savigny e, in maniera più incisiva, dalla componente germanista al suo interno.

Fautore di una concezione del diritto quale genuina espressione culturale, pertanto soggetta alla scientificità dell'indagine storica, Savigny afferma « l'origine consuetudinaria del diritto nello spontaneo convincimento del popolo » (p. 30), sottolineandone il concretere organico con altre manifestazioni spirituali. Da qui la ricerca della specifica, originaria identità tedesca, che se politicamente si attesta nella illusoria difesa dell'antico ordine policentrico germanico, pur fornisce in campo culturale un sensibile impulso a discipline quali la filologia, la linguistica, la storia, la letteratura.

Esemplare, a tale proposito, il percorso di Jakob Grimm, dapprima allievo della Scuola Storica e in seguito maggiore interprete in ambito letterario delle posizioni di Savigny. Quanto della poetica romantica di Grimm sia mutuato dalle teorie della scuola giuridica germanista risulta esposto in maniera convincente dalla attenta sintesi che espone l'autrice indicandone infine, il nesso di fondo nel « momento corale e sovraindividuale che presiede a tutte le manifestazioni di cultura di un popolo, al diritto, come alla lingua e alla poesia » (p. 61).

E' sotto l'egida di tale presupposto che ha luogo la formazione

giuridica e letteraria di Uhland, Eichendorff e Heine, in questa particolare prospettiva definibili come *Dichterjuristen*, poiché, secondo quanto lo stesso Grimm asserisce in *Von der Poesie im Recht*, sia il poeta che il giurista espletano l'analoga funzione di interpreti dei valori spirituali della collettività (p. 52).

Ricostruite le coordinate teoriche che ispirano gli studi giuridici di Heine, Maria Carolina Foi ne esamina gli esordi poetici sino alle prime sezioni dei *Reisebilder*, in cui si compie un'arco all'interno del quale maturano scelte ideali e letterarie decisive per la sua futura fisionomia intellettuale.

Inizialmente attratto dalla ricerca della identità tedesca suggerita dalla Scuola Storica, di cui viene a conoscenza frequentando le università di Bonn e Göttingen, il giovane Heine mostra estremo interesse non solo nei confronti dell'antico diritto germanico quant'anche verso la storia delle istituzioni tedesche, tanto da impegnarsi a produrre una dissertazione, in seguito distrutta, dal titolo: *Das historische Staatsrecht des germanischen Mittelalters*. La piena sintonia tra la produzione di inni in lode della patria tedesca unitamente alla dichiarata ammirazione per il *Volkslied* e la specificità degli studi universitari risulta ordunque ineludibile (p. 109). Ma gli entusiasmi 'teutonici' del giovane poeta subiscono ben presto un brusco arresto proprio sul versante giuridico-politico, per due motivi concomitanti: la preclusione agli ebrei delle carriere pubbliche e accademiche imposta dallo *Judenedikt* del 1828, e la lettura del *Diritto di successione* di Eduard Gans.

Allievo di Thibaut e di Hegel, questi, ebreo al pari di Heine, contesta la trattazione del diritto privato condotta da Savigny, mostrando al giovane poeta un'orizzonte più ampio. Al ristretto mondo dei privilegi cetuali germanici egli oppone la dimensione totalizzante dei diritti dell'uomo, sostituendo alla variegata polio-centricità della tradizione tedesca la sostanziale unità della storia universale.

La cocente delusione di non poter più appartenere 'giuridicamente' al mondo del *Deutschtum* insieme alla sapiente contestazione dell'impianto giuridico germanista accostano Heine all'ipotesi egualitaria formulata dal *code Napoléon* nello spirito della Rivoluzione Francese; quantunque la piena coscienza della sua immensa portata innovativa maturerà soltanto dopo la verificata impraticabilità anche in campo letterario dei presupposti germanisti.

Il riflesso artistico di tale maturazione intellettuale si manifesta nella messa a punto di quel formidabile strumento letterario costituito dalla prosa scintillante e ironica dei *Reisebilder*, le cui prime sezioni, *Harzreise*, *Nordsee III* e *Ideen. Das Buch Le Grand*, sono da leggere, secondo Maria Carolina Foi, quale paradigma della formazione giuridica dell'autore (p. 123).

La *Harzreise*, il viaggio nella terra tedesca, decreta in maniera

itinerante lo stato di crisi delle tesi germaniste. Secondo una penetrante analisi testuale che fa capo al sogno giuridico di Osterode — la cui pur supponibile natura freudiana (p. 139) saremmo indotti piuttosto a interpretare quale frequentazione della realtà interiore per opera della 'parola invereconda' (L. Zagari) —, il viaggio nello Harz sancisce il fallimento da parte di Heine della ricerca nel *Volk* di quella genuina anima tedesca cui i germanisti intendevano ispirare la poesia. La germogliante coscienza dei diritti universali dell'uomo proclamati dalla Rivoluzione Francese inibisce, infatti, la trasfigurazione mitopoetica dei minatori di Klausthal, presso cui l'io narrante soggiorna, impedendo la rimozione della brutale realtà del loro lavoro in favore dell'idillica 'antica fedeltà tedesca'.

Se, dunque, in *Harzreise* si prende atto dell'impossibile conciliazione tra il nuovo diritto e la vecchia poesia, nella *Nordsee III*, grazie alla subentrata condivisione dei diritti rivoluzionari, si perviene ad una visione smagata delle condizioni della Germania, favorendo il costituirsi di un nuovo indirizzo per cui produrre letteratura.

Il confronto in essa avviato, tra la produzione poetica autoctona e quella dei paesi vicini, una rassegna che spaziando da Goethe a Scott, Byron, Segùr e la memorialistica francese considera i possibili atteggiamenti artistici dinnanzi al declino del vecchio ordine, si conclude con un giudizio disperatamente negativo sulla letteratura tedesca, testimone e complice della vuotezza, dell'insignificanza e della meschinità presenti in Germania.

La gestazione del concetto di '*deutsche Misère*' è così giunta a termine. S'è verificato quel trapasso che da un piano squisitamente letterario s'amplia alla più generale dimensione politica consacrando la sostituzione del vecchio, impraticabile connubio diritto-poesia con la nuova, più incisiva endiadi politica-letteratura (p. 165), posta a governo della poetica heiniana per tutta la fase produttiva intermedia. La definitiva messa a punto concettuale della 'miseria tedesca' avviene però, dopo la trasognata apologia napoleonica costituita dal *Buch Le Grand*. In *Ideen* Heine celebra con vigore l'affermarsi della propria autonomia artistica e politica acquisendo coscienza del processo di mercificazione politico-estetica cui è sottoposta la letteratura nella società moderna, facendone però salva 'l'autonomia anticipatrice' (P. Chiarini) tramite quella scrittura ironica che ormai gli è propria.

Da tale posizione gli sarà agevole osservare nitidamente il paradosso cardine della patria tedesca: l'avanzare di una società moderna, fondata sulla concorrenza degli interessi economici dei privati, ma politicamente e idealmente abbarbicata a privilegi e particolarismi in maniera tale da impedire, anche sul piano giuridico astratto, la dichiarazione d'uguaglianza dei singoli individui.

Al saggio di Maria Carolina Foi v'è, dunque, ascritto il merito

di riproporre la complessa valenza storica del concetto di 'deutsche Misère' ampliandone i contorni alla sua genesi, ripercorsa alla luce di quei tratti sostanzialmente biografici collegati alla formazione culturale del suo primo estensore.

Nel fare ciò, l'autrice lascia emergere l'indubbia matrice giuridica di tale concetto insieme ad una serie di implicazioni storico-poetiche non valutate appieno in precedenza. E' proprio la dimostrata scambievole integrazione tra gli ambiti giuridico, politico, storico e letterario a rendere conto, a nostro giudizio, non solo del momento e delle modalità con cui si formula tale concetto, quanto anche della particolare diffusione di cui essa ha goduto in seguito.

Pertanto non si possono non accogliere con estremo interesse gli esiti di questo studio, condotto, lo ripetiamo, con una coerenza e una perspicacia ben all'altezza della tradizione e del valore scientifico della ricerca heiniana in Italia.

PASQUALE GALLO

Anton Reininger, 'Die Leere und das gezeichnete Ich'. *Gottfried Benns Lyrik*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze-Università degli Studi di Torino, Fondo di Studi Parini-Chirio, Firenze 1989, pp. 510.

Con questo studio l'autore riprende alcuni suoi contributi già noti al pubblico specialista (cfr. la bibliografia, p. 503), facendone la base di un tentativo ben più ampio ed ambizioso, quello cioè di tracciare una completa 'biografia lirica' benniana. Con tale termine s'intende qui un'analisi cronologica della lirica di Benn e dei suoi cambiamenti stilistici, considerati in rapporto — consapevole o meno — agli eventi esteriori ed interiori della vita di Benn (p. 14). Ne risulta un libro denso e ricco di spunti innovativi soprattutto nell'interpretazione delle singole poesie. Con l'analisi puntuale di oltre 100 testi poetici lo studio di A. Reininger costituisce la trattazione della lirica benniana più ampia ed esaustiva sinora scritta (128 poesie vengono citate e analizzate per intero — solo di alcune vengono riportati singoli versi o strofe —; altri testi poetici sono inoltre menzionati in forma meno dettagliata).

La metodologia analitica adottata dall'autore si basa sulla constatazione preliminare che la critica ha fino ad ora analizzato per la maggior parte le poesie di Benn partendo dalle speculazioni teorico-estetiche del poeta (s'intende qui tutta la produzione saggistica benniana, tra cui spiccano per la loro importanza teorico-estetica *Epilog und lyrisches Ich*, *Akademie-Rede* e *Probleme der Lyrik*). Applicando un'analisi prefabbricata dallo stesso Benn la

critica ha dunque dimenticato che «Benns poetologische Schriften [...] keine Analyse des eigenen dichterischen Schaffens [sind], sondern [...] am Mythos der Überwindung des Nihilismus durch die Kunst [weben]» (p. 6). I testi teorici di Benn necessitano essi stessi, al pari delle poesie, di una interpretazione critica: bisogna dunque «interrogare» direttamente le poesie per rendersi conto della struttura compositiva e del procedimento creativo propri della lirica di Benn.

Ciò non significa naturalmente che i testi in prosa siano inseribili per l'interpretazione delle poesie: la lirica di Benn è infatti «engstens mit dem Gesamtwerk verbunden und bildet mit ihm ein gemeinsames semantisches System, in dem sich die einzelnen Elemente wechselseitig erläutern» (p. 10). I testi in prosa di Benn, nonché le sue opere drammatiche, sono quindi presi in considerazione dall'autore laddove possano o confermare una interpretazione scaturita dal testo poetico, o testimoniare una svolta nella *Weltanschauung* benniana (cfr. ad es. pp. 17-20, 64 sg., 85-88, 222-232, 246 sg., 352 sgg., 446-451).

All'autore interessa però indagare, attraverso i testi poetici, come si formi e si strutturi l'io lirico benniano, e a quali mutamenti stilistici esso venga sottoposto nel corso del tempo. Il tentativo di illuminare «das lyrische Schaffen» e «die Verfahrensweisen des Dichters» (p. 7, 10) lascerebbe supporre un metodo analitico 'tecnico', che sfrutti elementi della «immanenten Analyse», dello strutturalismo o del formalismo. Niente di tutto questo: il testo poetico non viene frammentato in elementi linguistici astratti e polifunzionali, ma viene ricostruito come unità interpretativa autonoma, grazie anche al suo inserimento nell'orizzonte socio-culturale in cui esso è nato. Sono dunque categorie interpretative tradizionali di cui Reininger si serve per determinare i diversi modi espressivi dell'io lirico benniano. Si presta molta attenzione alle strutture semantiche in cui si organizza il materiale poetico e si analizzano i diversi registri stilistici della lingua poetica benniana, in particolare modo l'opposizione consapevole operata da Benn in molte poesie tra *Alltagssprache* e *Dichtersprache* (come esempio dell'analisi di Reininger cfr. la poesia *Blaue Stunde*, pp. 415-420). Unico tentativo di analisi comparata di un gruppo di poesie benniane è costituito dal paragrafo «Rhythmische Strukturen» (pp. 195-213), dove l'autore individua nella ripetizione di elementi sintattici oppositivi un tratto saliente della lirica benniana degli anni venti.

Il metodo interpretativo adottato in questo studio potrebbe essere definito «biografico-psicologico». Sulla base delle analisi di O. Sahlberg e J. Schröder (cfr. bibl. p. 504 sg.) Reininger insiste sulla necessità di considerare la produzione lirica in stretto collegamento col sostrato biografico del poeta, evidenziandone le esperienze e i drammi psicologici, i quali trovano un riflesso fedele

— anche se mediato — nelle varie manifestazioni dell'Io lirico (p. 8 sg.: «Gerade aus der Bestimmung des spezifischen Verhältnisses von Benns Lyrik zur eigenen Lebenserfahrung scheint sich Wesentliches über seine Poetik aussagen zu lassen»). Tale riduzione certo tradizionale all'elemento biografico nell'interpretazione del singolo testo poetico non si trasforma però, nello studio di Reininger, in un psicologismo fine a se stesso o, peggio ancora, in speculazioni psicoanalitiche (cfr. p. 9, e le riserve di fondo alle conseguenze estreme dell'interpretazione di Sahlberg, che è continuamente presente all'autore, pp. 41, 103, 110, 112, 116, 216, 218, 424, sempre in nota). Motivazioni psicologiche o biografiche, che risultano in ultima analisi determinanti per tracciare i mutamenti stilistici dell'Io lirico benniano, sono adottate dall'autore in modo sempre molto cauto ed ipotetico, mentre si privilegia a ragione l'analisi puntuale del testo poetico. L'interpretazione socio-psicologica con riferimento alle esperienze interiori ed esteriori della vita di Benn costituisce comunque il suono di basso continuo che accompagna tutto il voluminoso studio di Reininger (cfr. ad es. il paragrafo «Selbstinterpretation: Sozialpsychologie und Kulturkritik», pp. 15-30, con l'analisi di poesie quali *Pastorensohn* e *Der junge Hebbel*, dove sono presenti echi delle crisi psicologiche del Benn giovane; cfr. anche gli espliciti riferimenti alla biografia benniana, ad es. pp. 103 sgg., 116 sg., 230, 251-255, 257 sgg., 269-272, il paragrafo «Biographische Gedichte» pp. 312-325, e ancora pp. 382 sg., 405-410).

Il libro si divide in cinque capitoli. Nel primo [*Im Umkreis des Expressionismus (1910/1922)*], pp. 15-97] la lirica benniana è situata nell'orizzonte storico-filosofico del nichilismo e nel tentativo del suo superamento attraverso un'esperienza vitalistico-dionisiaca, che sfocia in visioni preistoriche e pre-razionali («Regression in die Vorgeschichte» pp. 56-63, «Spätzeit und Frühe» pp. 88-97). Un tratto caratteristico dell'Io lirico benniano di questa fase è quello dell'aggressività, evidente soprattutto nella «Schocklyrik» di *Morgue* (cfr. «Die Aggression der Worte» pp. 42-747, e sullo choc p. 32 sg.).

Il secondo capitolo [*Regressive Sehnsucht und ihre sprachliche Manipulation (1922-1927)*], pp. 99-213] è a nostro parere il più interessante ed innovativo dell'intero studio. Reininger tenta qui — e crediamo per la prima volta in assoluto — un'analisi complessiva della lirica benniana degli anni venti. E' una lirica questa in cui scompare ogni traccia dell'esperienza biografica del poeta. L'Io lirico si proietta in culture e mitologie del passato per evocare l'essenza stessa della Poesia che si ammantava di mistero in una esperienza ineffabile. Benn diventa così un «poeta doctus» che rielabora materiali linguistici eterogenei, adoperando registri diversissimi che vanno dalla lingua del mito a quella della etnologia, a termini tecnici propri della medicina. La manipolazione cui allude Reininger consiste nel fatto che le strutture ideologiche, in

cui si organizza il materiale mitico ed etnologico, vengono supposte ed esperite dall'Io lirico come realtà immediate, senza lasciar trasparire affatto il processo di mediazione culturale attuato dalla coscienza del poeta: «Die Welt des Mythos ist da, als wäre sie Natur» (p. 131). Le esperienze intellettuali di Benn, le sue letture, diventano sistemi semantici che egli utilizza nelle sue poesie come cifre di una *Auseinandersetzung* che deve essere ricostruita volta per volta al di fuori del singolo testo poetico.

Nella terza fase della lirica benniana [*Die Rückkehr zum empirischen Ich (1927-1933)*], pp. 215-255] si assiste ad una riduzione sostanziale delle strutture ideologiche e storico-culturali che avevano caratterizzato il periodo precedente. In sintonia con quel particolare realismo della «Neue Sachlichkeit» la poesia di Benn ritorna ad una dimensione più empirica, trattando temi e problemi della società del tempo con toni ironici e sarcastici (cfr. ad es. *Fürst Kraft*, pp. 219-222). Ciò non significa tuttavia che la biografia del poeta trovi un riflesso diretto nelle poesie: in esse però l'Io lirico non si proietta più in illusorie evocazioni di mondi primigeni, ma intrattiene in certo qual modo un dialogo col mondo del presente (p. 229 sg.). Che questo ritorno all'Io empirico non sia una banale ripresa del «Gelegenheitsgedicht» è comunque confermato da poesie quali *Du mußt dir alles geben*, in cui il poeta è ancora l'unico artefice di una felicità dolorosa sconosciuta ad un mondo esterno destinato al decadimento (pp. 237-245).

Il capitolo più lungo del libro [*Im Bann der Geschichte (1933-1945)*], pp. 257-404] analizza il periodo più tormentato della vita di Benn, che ha trovato un riflesso evidente — come mai prima d'ora — nelle sue poesie. Lo stesso Benn ha sottolineato la possibilità di una lettura 'biografica' di alcune poesie di questo periodo (cfr. «Biographische Gedichte», pp. 312-325). Il modello del poeta-martire, presente più che mai a Benn dopo la delusione del suo coinvolgimento col nazionalsocialismo e la condanna cui era stato sottoposto dai critici ufficiali del regime, trova un precedente letterario illustre nella figura di Nietzsche. L'importanza dell'influsso nietzscheano su Benn, rilevata dalla critica soprattutto riguardo all'opera saggistica, è confermata anche nel caso della lirica proprio da questo studio, nel quale il nome di Nietzsche ricorre più di ogni altro (ben 38 volte!), dal primo all'ultimo capitolo, accompagnando come una presenza costante tutta l'evoluzione della lirica benniana. E' soprattutto negli anni 1933-1940 (fino a *Züchtung II*, che rappresenta il primo serio tentativo di critica a Nietzsche) che assistiamo ad una vera e propria identificazione di Benn con Nietzsche, nel quale egli vede il genio sofferente, l'eroe-martire che si oppone autodistruggendosi ad una società sorda ai valori dell'arte (cfr. *Sils-Maria, Dennoch die Schwerter halten*, pp. 259 sgg., e *Am Brückenwehr*, pp. 273-283, che contiene accenni ad una velata auto-

critica benniana). Alle poesie 'classiche' di Benn, che hanno contribuito non poco alla sua fama nel dopoguerra (ad es. *Tag, der den Sommer endete, Wer allein ist, Leben-niederer Wahn, Einsamer nie, Ein Wort*, pp. 286-319) si affiancano però altre poesie che annunciano un deciso cambiamento di stile.

Si tratta di testi poetici in versi liberi composti secondo una tecnica di montaggio (« Montageteknik », p. 351), che diventerà una caratteristica stilistica predominante dell'ultima lirica benniana (cfr. « Montage », pp. 351-368, con poesie quali *St. Petersburg, 1886, Clemenceau, « Der Broadway singt und tanzt »*, o ancora *Chopin*, pp. 369-374). In questo periodo della lirica benniana non mancano neppure toni più intimistici (*Wenn etwas leicht*, p. 336 sgg.) o sentimentali, in quanto riferiti all'infanzia e alla giovinezza vissuta dal poeta come momento di felicità (*Nachzeichnung, September*, pp. 339-351, che secondo Reininger sono tra le prove più felici della poesia benniana di questo periodo). Ma che l'esperienza biografica, pure presente alla coscienza del poeta, venga sottoposta ancora ad una decantazione che la rende inoffensiva, è mostrato con lampante chiarezza da un testo come *Orpheus' Tod* (pp. 382-385). Qui il tragico antefatto biografico (il suicidio della seconda moglie di Benn) è definitivamente scomparso sotto la maschera conciliante di una rappresentazione mitica.

Nel capitolo finale del suo studio [*Skepsis und Verklärungssucht (1946-1956)*, pp. 405-488] Reininger ci presenta la fase conclusiva della lirica benniana. Dopo il successo europeo di *Statische Gedichte* Benn poteva cadere nella tentazione di ripetersi. Egli riesce tuttavia sempre a sottrarsi al rischio di diventare epigono di se stesso (p. 485) grazie ad un continuo ed accorto rinnovamento stilistico, che lo porta ad utilizzare sempre più materiale 'quotidiano e reale' con esiti poetici veramente notevoli. La realtà oggetto di queste poesie è, in sintonia con le riflessioni di *Der Ptolemäer*, frammentaria: ed anche la lingua che la riflette si frammenta in autonomi — ma significativi — nuclei espressivi (cfr. *Satzbau, Fragmente, Stilleben, Finis Poloniae*, pp. 420-432). La sempre maggiore vicinanza alla dimensione quotidiana, e diremmo quasi banale, della realtà (realizzata in poesie quali *Restaurant, Das sind doch Menschen, Teils-teils, Bauxit*, pp. 432-446) è considerata da Reininger in ultima analisi una conquista della tarda lirica benniana, la quale, seppure non abbandona lo scetticismo di fondo riguardo al fine ultimo del poeta e della Poesia stessa, assume un carattere di trascendente trasfigurazione proprio della lirica matura della vecchiaia. Un senso di rassegnata conciliazione col destino pervade l'ultimo testo poetico di Benn, *Kann keine Trauer sein* (p. 486 sgg.), in cui la morte ormai imminente viene vissuta come una « Identifikation von Erlösung und Aufgehen in einer anonymen Gesetzlichkeit » (p. 488).

Un'ampia e dettagliata bibliografia (pp. 489-508) chiude lo studio

di Reininger, la cui consultazione potrebbe essere facilitata da un indice dei nomi e soprattutto delle opere di Benn citate (una mancanza cui può ovviare la successiva edizione del libro).

Negli ultimi anni assistiamo ad un rinnovato interesse filologico e critico per l'opera di Benn, che ha preso l'avvio in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita del poeta. Nel 1990 è uscito l'ultimo volume dell'edizione di Benn curata da B. Hillebrand (*Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*) e il quarto volume — dei sette previsti — dell'ancor più importante edizione critica curata da G. Schuster (Stuttgarter Ausgabe). In questo clima di rinnovato interesse per Benn '*Die Leere und das gezeichnete Ich*' — è questa una celebre formulazione benniana contenuta nella poesia *Nur zwei Dinge* stranamente non analizzata dall'autore e citata solo a p. 475 — si impone come un contributo critico veramente importante, destinato a diventare indispensabile per qualsiasi studioso che si proponga di affrontare la lirica di Benn. Il pregio maggiore di questo studio consiste, a nostro parere, non tanto e non solo nella sua completezza ed accuratezza filologico-analitica, quanto soprattutto nella novità delle soluzioni interpretative dei singoli testi poetici. L'opera di Benn ci appare così ancora oggi fonte di riflessione e di discussione feconda per il lettore moderno: e Reininger contribuisce non poco alla 'attualizzazione' di Benn, sottraendolo a quella aura di classicità, che ha oramai neutralizzato altri grandi scrittori del Novecento tedesco (cfr. p. 5).

MARCO MELI

Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart, Metzler (Realien zur Literatur, vol. 242), 1988, p. 213.

La casa editrice Metzler, nella ben nota collana « Realien zur Literatur », ha pubblicato nei primi mesi dell'88 un volume su Ingeborg Bachmann di Kurt Bartsch (Università di Graz), uno dei migliori conoscitori della materia. Il libro è inteso come introduzione — e si può dire subito: molto approfondita — tanto all'opera della scrittrice austriaca quanto alla critica finora apparsa in proposito. Fino all'inizio degli anni '70 la critica si era concentrata sulla lirica della « poetessa », applicando prevalentemente criteri estetici e giudicando per lo più negativamente la sua produzione in prosa. Nell'ultimo decennio, invece, il quadro è profondamente cambiato: l'interesse adesso verte sulla sua ultima prosa che offre numerosi spunti per interpretazioni in chiave femminista, mentre le liriche vengono rilette sotto l'aspetto dell'elaborazione

poetica di concrete esperienze storiche. Il lavoro di Bartsch si colloca esplicitamente in quest'ultimo filone della critica.

Bartsch ha suddiviso il suo libro in cinque capitoli di cui il primo traccia, a grandi linee, la storia della ricezione dagli anni '50 fino ai nostri giorni ed evidenzia i criteri che hanno determinato i rispettivi giudizi. Il secondo capitolo è un'accurata analisi dello sfondo teorico del pensiero bachmanniano: la tesi di laurea su Heidegger, l'importanza, soprattutto, dell'*austera* filosofia del linguaggio di Wittgenstein e dell'utopismo di Musil, ma anche di quello di Bloch. Bartsch non cede alla tentazione di stabilire un nesso diretto e magari causale fra questi pensatori e le concezioni teoriche della Bachmann, ma fa luce sulla complessità dell'assimilazione operata dalla Bachmann e il rapporto sostanzialmente complementare fra filosofia e letteratura.

Il voluminoso terzo capitolo, dedicato all'*opus* strettamente letterario, è suddiviso in tre sottocapitoli che si occupano rispettivamente dei lavori giovanili fino al 1950 ca. (in buona parte non pubblicati), della produzione degli anni '50 (le poesie, i radiodrammi, i racconti del *Trentesimo anno*, i libretti, le traduzioni di Ungaretti) e di quella degli anni '60/'70 (oltre alle poche poesie soprattutto il discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Büchner, *Malina*, *Simultan*, i frammenti in prosa editi e inediti). La sezione sulla produzione giovanile permette all'interessato che non ha ancora avuto accesso al materiale inedito (depositato nella Österreichische Nationalbibliothek a Vienna) di farsi un'idea sugli inizi poco conosciuti della carriera letteraria della Bachmann. Bartsch fa risaltare la continuità e la logica interna dell'intero corpus che è caratterizzato da una consapevole elaborazione poetica di esperienze storiche e politiche (il nazismo, la situazione della piccola borghesia austriaca prima della guerra, l'*Anschluß*, la guerra, la restaurazione postbellica in Germania e in Austria, la guerra fredda) e da un netto antifascismo, che all'inizio degli anni '60 sfocia nella critica contro la supremazia del principio maschile nel mondo, supremazia anch'essa connotata come fascista. Bartsch si oppone sia a una lettura che applica alla poesia un metro meramente estetico che a quella che ne critica l'impegno come troppo vago e generico, e sottolinea che la produzione della Bachmann dall'inizio degli anni '60 alla sua morte nel 1973 si addensa intorno all'incapacità di superare il passato nazifascista, al tema della distruzione dell'uomo (e in particolare della donna) per mano dell'uomo. Per quanto riguarda l'interpretazione dell'ultima prosa, Bartsch si avvicina alla posizione assunta dalla critica letteraria femminista che considera la Bachmann una figura chiave nella lotta della donna per la sopravvivenza e per il diritto a uno specifico modo di essere in un mondo ordinato secondo la logica maschile.

La quarta e la quinta parte sono costituite da una breve

biografia che si concentra in linea di massima sullo sviluppo della Bachmann scrittrice e da una bibliografia selezionata. Benché a ciascun nucleo sia dedicato un capitolo a sé stante, le diverse parti del libro (e con questo i singoli aspetti e periodi dell'*œuvre* bachmanniana) sono collegati fra loro da una fitta rete di rimandi che consente di mantenere costantemente la visione d'insieme. Non mancano numerosi riferimenti al contesto letterario tedesco, austriaco ed europeo, alle fonti dalle quali la Bachmann attinge le sue frequenti citazioni, ad altri autori più o meno affini.

Ogni tanto però, pur di non ricadere in un'interpretazione estetizzante o esistenzialistica, Bartsch enfatizza forse eccessivamente l'aspetto storico-politico, rischiando così di ridurre la polivalenza del testo poetico.

Il libro di Bartsch offre un validissimo approccio all'intero corpus bachmanniano ed è, per la ricchezza d'informazioni, il costante confronto con i risultati della critica e la chiarezza della esposizione uno strumento utilissimo per chi affronta una ricerca sulla Bachmann.

ANDREAS HAPKEMEYER

Andreas Gößling: Die « Eisenbergrichtung »: Versuch über Thomas Bernhards *Auslöschung*, Kleinheinrich, Münster 1988.

« Daher scheint die Hoffnung begründet, daß mit *Auslöschung* gewissermaßen eine dritte Epoche des Prosaautors Bernhard beginne, die idealerweise zu denken wäre als Synthese der wesentlichen und produktiven Momente der beiden früheren Phasen » (9).

Als Andreas Gößling die angeführten Zeilen schrieb, konnte er nicht ahnen, daß das Objekt seiner begründeten Hoffnung kurz darauf (am 12. Februar 1989) selbst ausgelöscht würde. Gößlings Arbeit ist durchgehend bestimmt von einer begeisterten Bewunderung für diesen letzten großen Roman Thomas Bernhards, und nichts Anderes, als der Nachweis, daß der Autor hier sein Meisterstück geliefert habe, ist ihr Ziel. Die eingangs angesprochene Synthese wird als schon gelungen behauptet: die Verbindung des « musikalisch rhythmisierten Stils » (9) der vom Stoff dominierten (autobiographischen) Prosaphase von *Die Ursache* (1975) bis *Alte Meister* (1985) mit « jenem hermetischen Symbolgefüge » (8) der frühen Romane wie z.B. *Frost* (1963) und *Das Kalkwerk* (1970). Gößlings möchte zeigen, daß in *Auslöschung* ein « absolutes Pamphlet » (64) erreicht wurde, Bernhard seine in der letzten Zeit zu unvermittelten Haßtiraden geratene Prosa wieder in die Kunst « gerettet » hat.

Thomas Bernhard hat den Vorwurf, in seinen « Erinnerungsbüchern » dem blanken Stoff erlegen zu sein, niemals akzeptieren

wollen. Ihm — so sagte er einmal in einem Interview mit Jean-Louis de Rambures für *Le Monde* 1983 — sei es vor allem immer auf das « Vergnügen » angekommen, « die zweckdienlichste Methode herauszufinden, mit den Wörtern und Sätzen zurande zu kommen ». Und weiter: « Den Stoff im eigentlichen Sinn halte ich für ganz und gar sekundär, es genügt aus dem zu schöpfen, was um uns ist. [...] Um darauf zurückzukommen, wie ich meine Bücher schreibe: ich würde sagen, es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle ».

Dieses « Wie » des Erzählens ist es jedoch gerade, das die in der Imagination des Ich-Erzählers entstehenden Welten Wolfsegg einerseits und Rom andererseits nicht als literarische Räume in realitätsferner Bildungsterilität beläßt, sondern sie zu mit Geschichte gesättigten Symbolen aufbaut. In den zahlreichen Selbstauskünften des Erzählers wird die Vernichtung der Realität durch die Bannung der Dinge ins Wort explizit als einziges Darstellungsziel benannt:

« *Auslöschung* heißt es möglicherweise, dachte ich, ich werde damit alles auszulöschen versuchen, das mir einfällt, alles, das in dieser *Auslöschung* niedergeschrieben ist, wird ausgelöscht, sagte ich mir ».

« *Auslöschung* » wäre dann — und davon geht Gößling aus — immer auch doppelsinnig Unschädlichmachung des Zerstörerischen und bruchstückhafte Bewahrung des Kreativen, fixierende Anklage der Unkultur der industriellen Gesellschaft und hilflos emphatische Konservierung der großen abendländischen Geistestradiation. Des Erzählers Muraus (und seines Autors Bernhards) Kunst versucht im Schreiben alles zu vernichten — und hebt es gleichzeitig ins Unvergängliche als Warnung und Gedächtnis für die Nachgeborenen. Konstatiert man bei fiktivem Erzähler und realem Autor das gleiche verstümmelte Bewußtsein, so dürfen wir als Leser dennoch dankbar sein, daß der wirkliche Romanschreiber sich der Konsequenz seiner Figur verweigert: Murnau nämlich wirft alle seine vollendeten Manuskripte in den Ofen, ist — wie alle diese gescheiterten Künstler bei Bernhard — zur Unproduktivität, bei ihm genauer: zum Nicht-Gelesenwerden verurteilt. Zuvor jedoch gibt es für ihn den einzigen von ihm akzeptierten Rezipienten, Maria, « die Unbestechliche », die ihm klarmacht, daß er 'sich an der Philosophie vergreift und am Geist versündigt', seine Arbeiten « nichts wert sind ». Wer die Anspielung auf Ingeborg Bachmann mitliest, sollte sich dabei daran erinnern, daß gerade sie nicht den mindesten Zweifel an Bernhards Genialität hatte: « In diesen Büchern ist alles genau » — schrieb sie einmal in einem erst aus dem Nachlaß veröffentlichten *Versuch* über Th. B. (*Werke*, Bd. 4,

2. Aufl. München, Zürich 1982, S. 361f.) — « von der schlimmsten Genauigkeit, wir kennen nur die Sache noch nicht, die hier so genau beschrieben wird, also uns selber noch nicht ».

Die radikale Konsequenz der Erzählperspektive, die ausnahmslos alle Darstellungsbereiche in den Ich-Monolog integriert und somit die « symbolischen Welten » nur als « objektivierte Innenwelten des imaginierenden Ich » (10) herstellt, erlaubt von vornherein nur einen Rechenschaftsbericht des Subjekts über die Gründe seines Scheiterns. Dessen verschiedenen Aspekte versucht Gößling in synchronen Schnitten durchs Werk festzuhalten, wenn er die verschiedenen Wirklichkeitszugänge des Erzählsubjekts in kurzen Kapiteln interpretiert: So vor allem die im Buch immer wieder beklagte Bedrohung der geistesgeschichtlichen Tradition, zum « Arsenal *materialer Bruchstücke*, über die der operationalisierende 'Verstand' um den Preis *essentieller Entleerung* verfügt » (13), zu verkommen; oder das sich wiederholende Thema vom « weltweiten Verdummungsprozeß » der fotografischen Bilder, mit ihrem verkürztem und verfälschendem « Oberflächenrealismus » (19), dem ein die Wirklichkeit nurmehr emotions- und phantasielos registrierender Verstand entspricht.

Mit Gößlings Versuch, am Ende des Romans doch noch Zeichen für eine dennoch ins Werk eingeschriebene Hoffnung entdecken zu wollen (vgl. 61), bin ich nicht einverstanden, denn dafür ist die Desillusionstirade des Erzählers doch zu eindeutig: « Mein Rat an den denkenden Menschen kann nur der sein, sich *vor der Jahrtausendwende* umzubringen ».

Damit ist in ein rein resignatives Programm verwandelt worden, was sonst im ganzen Roman noch eine herrische Vernichtungsvision gewesen war. Ein früherer, durch die Übernahme von Details als Vorarbeit zum Roman ausgewiesener Text enthält diese wahre, letzte Hoffnung des Erzählers, von der « *Auslöschung* » noch einmal eine letzte lange Traumgeschichte ist, noch in reiner Form:

« Und stellen Sie sich vor: dieses ganze widerwärtige, schließlich nur noch bestialisch stinkende Österreich mit allen seinen gemeinen und niederträchtigen Menschen [...] ist vor meinen Augen in Flammen aufgegangen und niedergebrannt. Mit zugehaltener Nase aber mit weitausgerissenen Augen und Ohren habe ich es langsam und mit der größtmöglichen theatralischen Wirkung [...] abbrennen gesehen, bis es nurmehr noch eine zuerst gelbschwarze, dann grauschwarze stinkende Fläche aus klebriger Asche gewesen ist, sonst nichts mehr. [...] Wenn dieses lächerliche Österreich auch schon seit vielen Jahrzehnten nicht und in keinem Falle mehr der Rede wert ist, so ist es doch [...] interessant, daß ich selbst nach so vielen Jahrzehnten wieder einmal davon geträumt habe ». (*In Flammen aufgegangen*, in Th. B., *Der Schein trägt*, Programmbuch Nr. 52, Schauspielhaus Bochum 1984, S. 102f.).

100

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts ist eine Zeit der großen Gegensätze. Sie ist die Zeit der Romantik, die die Natur als Quelle der Inspiration betrachtet, und der Realismus, die die Welt als ein System von Ursachen und Wirkungen sieht. In der Romantik wird die Individualität des Menschen betont, während der Realismus die soziale Umgebung in den Vordergrund rückt. Diese beiden Strömungen prägen die deutsche Literatur bis in die Gegenwart.

Die Romantik ist eine Bewegung, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt. Sie ist eine Reaktion auf die Aufklärung, die die Vernunft als das höchste Prinzip betrachtet. Die Romantiker suchen nach dem Unendlichen, dem Übernatürlichen, dem Wunderbaren. Sie betonen die Kraft der Phantasie und die Bedeutung der Kunst. Die Romantik ist eine Zeit der großen Dichter, wie Goethe, Schiller, Novalis und Eichendorff. Ihre Werke sind voll von Leidenschaft und Idealismus.

Der Realismus ist eine Bewegung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt. Sie ist eine Reaktion auf die Romantik, die die Welt als ein System von Ursachen und Wirkungen betrachtet. Die Realisten suchen nach der Wahrheit, nach der Gerechtigkeit, nach der Freiheit. Sie betonen die Kraft der Vernunft und die Bedeutung der Wissenschaft. Der Realismus ist eine Zeit der großen Dichter, wie Balzac, Flaubert, Tolstoj und Dostojewski. Ihre Werke sind voll von Kritik und Einsicht.

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts ist eine Zeit der großen Gegensätze. Sie ist die Zeit der Romantik, die die Natur als Quelle der Inspiration betrachtet, und der Realismus, die die Welt als ein System von Ursachen und Wirkungen sieht. In der Romantik wird die Individualität des Menschen betont, während der Realismus die soziale Umgebung in den Vordergrund rückt. Diese beiden Strömungen prägen die deutsche Literatur bis in die Gegenwart.

RIASSUNTI

EMILIA FIANDRA, « *Sudditi del cuore* ». *Nobiltà e comunità contadina in Adalbert Stifter.*

Sulla base della descrizione della nobiltà nelle novelle e nei romanzi si è analizzato il complesso rapporto stifteriano con la nobiltà postrivoluzionaria. Si trattava di verificare da un lato come l'assenza di un consapevole orientamento politico non impedisse in Stifter una sia pure indiretta critica al ceto nobiliare; d'altro canto si è cercato di dimostrare che lo stile di vita dei personaggi rappresentati è comunque fondato sul valore 'aristocratico' non capitalistico, ma antiutilitaristico, della nobilitazione dell'essere al di là e al di fuori della sfera del lavoro.

EMILIA FIANDRA, « *Untertanen des Herzens* ». *Adelswelt und Bauerngemeinschaft bei Adalbert Stifter.*

Anhand der Adelsbeschreibung in Novellen und Romanen wurde das komplexe Thema des Verhältnisses Adalbert Stifters zum nachrevolutionären Adel abgehandelt. Es galt einerseits nachzuweisen, wie der Mangel an einer bewußten politischen Einstellung bei Stifter keineswegs eine (wenn auch indirekte) Adelskritik verhindert. Andererseits wurde untersucht, wie sich der Lebensstil der geschilderten Gestalten am 'aristokratischen', durchaus nicht kapitalistischen, sondern gegenutilitaristischen Wert der Veredelung des Daseins jenseits der Alltags- und Arbeitssphäre orientiert.

GABRIELLA D'ONGHIA, 'Pole Poppenspüler': *commedia umana o teatro di burattini?*

Dalla disputa epistolare tra Th. Storm e P. Heyse relativa al *Falk*, o più esattamente dalla antitetica posizione dei due scrittori in merito a tale elemento narrativo, scaturisce il dubbio che in *Pole Poppenspüler*, una novella forse troppo semplicisticamente liquidata come « Kindergeschichte », l'avventura della marionetta diventi immagine speculare del destino dell'uomo.

Nell'incerto gioco tra umanità e burattini la storia, che pur si sviluppa nella magica finzione di un teatrino, rivela nuovi problematici risvolti, mentre una singolare 'postfazione' sembra quasi voler invitare il lettore a chiedersi se questa *Puppenspielergeschichte* stormiana sia veramente soltanto tale.

GABRIELLA D'ONGHIA, 'Pole Poppenspüler': *menschliche Komödie oder Marionettentheater?*

Aus dem schriftlichen Disput zwischen Th. Storm und P. Heyse, was den Falk angeht, und mehr noch aus der antithetischen Position beider Schriftsteller in Bezug auf dieses erzählerische Element, entsteht die Frage, ob in *Pole Poppenspüler*, eine Novelle, die in vielleicht zu vereinfachender Weise als « Kindergeschichte » abgetan worden ist, das Abenteuer der Marionette nicht doch zum Spiegelbild des Schicksals des Menschen wird.

Im zweideutigen Spiel zwischen Menschen und Marionetten zeigt diese Geschichte, obwohl sie sich in der magischen Scheinwelt eines Puppentheaters abspielt, neue problematische Aspekte auf, während das einigermaßen paradox anmutende « Nachwort », den Leser aufzufordern scheint, sich zu fragen, ob es sich tatsächlich bloß um eine Puppenspielergeschichte handelt.

KLAUS VON SEE, *La teoria della cultura di Victor Hehn.*

L'autore ricostruisce con una notevole ricerca delle fonti bibliografiche la variegata personalità di Victor Hehn accennando ai suoi studi di storia della cultura con particolare riferimento all'Italia e all'opera di Goethe.

Il saggio tende a illustrare anche il nesso — raro per gli intellettuali tedeschi del tempo — tra cultura storica e impegno civile. Lo studio offre inoltre un interessante spaccato della vivace cultura dei tedeschi baltici di cui Hehn fu uno dei rappresentanti di punta.

KLAUS VON SEE, *Victor Hehns Kulturtheorie.*

Der Autor rekonstruiert mittels einer beachtenswerten Quellenforschung die vielseitige Persönlichkeit Victor Hehns und zeichnet dessen kulturgeschichtlichen Studien, besonders in bezug auf Goethe und Italien, nach.

Der Aufsatz versucht auch die (bei deutschen Intellektuellen

jener Zeit seltene) Verbindung zwischen Kulturgeschichte und gesellschaftlichem Engagement zu veranschaulichen. Die Studie bietet außerdem einen interessanten Querschnitt der lebendigen Kultur der Baltendeutschen, deren herausragender Vertreter Victor Hehn war.

MAURO PONZI, *La psicologia del giocatore d'azzardo. La Jetzt-Zeit e il 'carattere distruttivo' del moderno nel « Passagen Werk » di Walter Benjamin.*

Benjamin attribuisce un profondo significato allegorico al gioco d'azzardo e alla prostituzione, legati dall'elemento merce-denaro-piacere. La borghesia stessa, nelle sue strutture fondamentali, secondo Benjamin, si basava su un gioco d'azzardo, sul gioco in borsa, che dava agli utenti la stessa euforia delle carte o della roulette, in quanto permetteva di guadagnare denaro 'puntando' del denaro su un numero, su una carta o su un pacchetto di azioni.

Il gioco, insomma, come una grande metafora della smania della borghesia di bruciare i tempi, di condensare in un solo istante tutte le emozioni di una vita intera, l'affermazione della insopprimibilità del desiderio di essere felici e di esserlo tutto in una volta. Alla accelerazione della modernità Benjamin contrappone un'esperienza al cui centro c'è la fittizia accelerazione del tempo.

MAURO PONZI, *Die Psychologie des Glücksspielers. Die Jetzt-Zeit und der zerstörerische Charakter der Modernität im « Passagen-Werk » von Walter Benjamin.*

Walter Benjamin schreibt der Prostitution und dem Glücksspiel eine tiefe allegorische Bedeutung zu, die durch das Verhältnis Ware-Geld-Genuß zusammengehalten wird. Das Bürgertum war laut Benjamin in seinen grundlegenden Strukturen am Glücksspiel und der Börsenspekulation orientiert, was ihren Betreibern dieselbe Euphorie über die Papiere und das Roulette vermittelte, weil sie dadurch Geld gewinnen konnten, indem sie Geld auf eine Nummer, auf ein Papier oder ein Aktienpaket setzten. Das Spiel ist jedenfalls eine große Metapher für die Sucht des Bürgertums nach der Vernichtung der Zeit, um in einem einzigen Augenblick alle Emotionen des Lebens zusammenzufassen, eine Metapher auch für die Unauslöschbarkeit des Verlangens glücklich zu sein, einem Augenblick ganz und gar glücklich zu sein. Dem Tempo der modernen Zeit stellt Benjamin ein Experiment gegenüber, in dessen Zentrum eine scheinbare Beschleunigung der Zeit steht.

ANTONELLA GARGANO, *Ein visueller Flaneur: Brigitte Burmeisters « Aufenthalt in der Fremde »*.

Il romanzo *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde* della scrittrice tedesco-orientale Brigitte Burmeister viene analizzato sulla scorta di 3 'figure': l'occhio, il motivo del viaggio e la scrittura. Rintracciando analogie e differenze con l'Ecole du regard viene sottolineato come elemento caratterizzante del romanzo, al di là della dimensione voyeristica che segna il rapporto con il reale, la problematizzazione di tale dimensione e la riflessione su di essa. Il luogo altro viene letto nella sua valenza metaforica e insieme ideologico-politica come terreno sperimentale che consente l'allontanamento da una quotidianità logorata e la metamorfosi del protagonista, che però, in ultima analisi, riporta al punto di partenza. Infine la scrittura è presente come figura quasi ossessiva diventando un elemento stesso della fabula.

ANTONELLA GARGANO, *Un flaneur dell'occhio: « Aufenthalt in der Fremde » di Brigitte Burmeister.*

Brigitte Burmeisters Roman *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde* wird anhand von 3 Figuren analysiert; Der visuelle Flaneur, das Motiv der Reise und das Schreiben. Über Analogien und Differenzen zu der Ecole du regard und über die voyeristische Dimension hinaus, die den Bezug zur Wirklichkeit charakterisiert, wird als für den Roman kennzeichnendes Element die Problematisierung des Beobachtens festgestellt. Die Fremde wird in ihrer metaphorischen und zugleich ideologisch-politischen Valenz gelesen als Experimentierfeld, das die Fortbewegung von einem bestimmten, alltäglichen Leben und die Verwandlung des Protagonisten ermöglicht, das aber letzten Endes eine Rückverwandlung impliziert. Die im Roman thematisierte Auseinandersetzung mit dem Schreiben wird zur Fabel selbst.

PAOLA COLOMBO, *Il castello dei pazzi* di Adalbert Stifter.

Sotto Francesco I la diffusione della filosofia di Immanuel Kant veniva fortemente ostacolata. Le opere del filosofo erano all'indice e non potevano venir introdotte in Austria, tuttavia esse erano accessibili al ceto colto grazie a edizioni pirata.

Lo scritto precritico *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* e il racconto di Adalbert Stifter *Il castello dei pazzi* mostrano una sorprendente formulazione parallela delle identità: cultura-pazzia, natura-salute mentale. Stifter cerca però nel racconto un superamento dell'antitesi che ne deriva.

PAOLA COLOMBO, *Die Narrenburg* von Adalbert Stifter.

Unter Kaiser Franz I wurde die Verbreitung der Philosophie Immanuel Kants von der Obrigkeit stark bekämpft. Die Werke des Philosophen standen auf der Verbotliste und durften nach Österreich nicht eingeführt werden, dennoch waren sie der unabhängigen Bildungsschicht dank Raubdrucke zugänglich.

Die vorkritische Schrift *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* und die Erzählung Adalbert Stifters *Die Narrenburg* zeigen eine überraschende Parallelförmigkeit der Identitäten: Kultur/Narrheit, Natur/geistige Gesundheit, Stifter versucht aber in der Erzählung die daraus entstehende Antithese zu überwinden.

MARIO PEZZELLA, *Il conflitto delle potenze mitiche in J. J. Bachofen.*

Questo testo è tratto da un intervento pronunciato in occasione della presentazione del volume di Bachofen « Il simbolismo funerario degli antichi » (Guida 1989), presso l'Istituto di Magistero di Napoli « Suor Orsola Benincasa ». In esso si considera il dualismo delle potenze mitiche che caratterizza l'opera di Bachofen e il suo significato per una teoria dell'immagine e del simbolo. L'intento è di metter in rilievo l'importanza di Bachofen per l'attuale riflessione filosofica sul tema del mito.

MARIO PEZZELLA, *Der Konflikt der mythischen Mächte bei J. J. Bachofen.*

Dieser Text ist einem Beitrag am Istituto di Magistero « Suor Orsola Benincasa » in Neapel anlässlich der Vorstellung der italienischen Übersetzung des Buches « *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* » von Bachofen entnommen. In ihm wird der Dualismus der mythischen Mächte dargestellt, der charakteristisch ist für das Werk Bachofens und seine Theorie des Bildes und des Symbols. Ziel ist, die Wichtigkeit Bachofens für die aktuelle philosophische Diskussion zum Thema Mythos hervorzuheben.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli
 PAOLA COLOMBO, Via Roma 64, 19018 Vernazza (SP)
 GABRIELLA D'ONGHIA, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli
 EMILIA FIANDRA, Istituto Universitario « Suor Orsola Benincasa », Napoli
 PASQUALE GALLO, Lingua e Letteratura Tedesca, Lingue e Lett. Straniere, Università di Bari
 ANTONELLA GARGANO, Lingue e Letterature Germaniche, Fac. di Lettere, Università « La Sapienza », Roma
 ANDREAS HAPKEMEYER, Lingua e Letteratura Tedesca, Università di Messina
 MARCO MELI, c/o Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Lettere, Università di Firenze
 STEFAN NIENHAUS, Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Lettere, Università di Napoli
 MARIO PEZZELLA, Scuola Normale Superiore, Pisa
 MAURO PONZI, Lingue e Letterature Germaniche, Facoltà di Lettere, Università « La Sapienza », Roma
 KLAUS VON SEE, Schumannstr. 55, D-6 Frankfurt a. M. 1



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 - Berkley (California)
 GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
 GERMANISCH - Romanische Monatsschrift - Heidelberg
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
 HEINE - Jahrbuch - Düsseldorf
 HEINRICH-MANN-Jahrbuch - Marbach
 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 - Kobenhavn
 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
 ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart
 DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
 PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
 HERDER-Institut - Leipzig
 NEW YORK Public Library - New York

PUBBLICAZIONI VARIE

UNIVERSITA BASEL

» Belfast
 » Bern
 » Bonn
 » Frankfurt a.M.
 » Hamburg
 » Halle
 » Helsinki
 » Innsbruck
 » Kiel
 » Mainz
 » München
 » Ohio
 » Stanford
 » Tübingen
 » Utrecht
 » Wien

INDICE DELL'ANNATA

ARTICOLI E SAGGI

	Nr.	pag.
Klaus Amann, <i>Staatsfiktionen. Bilder eines künftigen Österreich in der Wiener Wochenschrift «Der Friede»</i>	1-2	53-77
Eugenio Bernardi, <i>Thomas Bernhard: trauma e teatralità</i>	1-2	243-256
Franco Cordelli, <i>L'euforia del mondo</i>	1-2	271-276
Gabriella D'Onghia, <i>'Pole Poppenspäler': commedia umana o teatro dei burattini?</i>	3	19-38
Marino Freschi, <i>Sarajevo nel romanzo</i>	1-2	29-52
Emilia Fiandra, <i>«Untertanen des Herzens» Adelswelt und Bauerngemeinschaft bei Adalbert Stifter</i>	3	7-18
Aldo Gargani, <i>La frase infinita di Thomas Bernhard</i>	1-2	199-241
Antonella Gargano, <i>Ein visueller Flaneur: Brigitte Burmeisters 'Aufenthalt in der Fremde'</i>	3	103-118
Franz Haas, <i>Demolierung der österreichischen Seele. Zum Prosawerk Josef Winklers</i>	1-2	277-299
Murray G. Hall, <i>«Verleger in Österreich oder österreichische Verleger»?</i>	1-2	147-161
Gerhard Melzer, <i>Das Wien Thomas Bernhards</i>	1-2	257-270
Claudia Monti, <i>La letteratura austriaca 'doppio' della psicanalisi: Musil e Schnitzler</i>	1-2	9-28
Mauro Ponzi, <i>La psicologia del giocatore d'azzardo. La «Jetzt-Zeit» e il 'carattere distruttivo' nel 'Passagen-Werk' di Walter Benjamin</i>	3	75-102
Johannes Sachslehner, <i>Historie und Vision. Zur Ökonomie literarischer Bewältigungsversuche in der Ersten Republik.</i>	1-2	101-118
Sigurd Paul Scheichl, <i>«Zu wenig österreichverbunden». Bemerkungen zu kulturpolitischen Positionen im Österreich der Nachkriegszeit</i>	1-2	163-181

Wendelin Schmidt-Dengler, <i>Von Fahnen und Fanfaren</i> . Nr.	pag.
<i>Zum Komplex «Militär» in der österreichischen Literatur zwischen den beiden Weltkriegen</i>	1-2 79-99
Klaus von See, <i>Victor Hehns Kulturtheorie</i>	3 39-74
Johann Sonnleitner, <i>Zwischen Geschichtshaß und-Verlangen. Zum Roman 'Fasching' von Gerhard Fritsch</i>	1-2 183-198
Karl Wagner, <i>Provinzieller Antimodernismus. Zur völkisch-nationalen Literatur im Umkreis von Roseggers 'Heimgarten' 1918-35</i>	1-2 119-145

NOTE

Paola Colombo, <i>'Il castello dei pazzi' di Adalbert Stifter</i>	3 121-129
Mario Pezzella, <i>Il conflitto delle potenze mitiche in J.J. Bachofen</i>	3 131-136

RECENSIONI

Kurt Bartsch, <i>Ingeborg Bachmann</i> , Stuttgart 1988 (Andreas Hapkemeyer)	3 155-157
Maria Carolina Foi, <i>Heine e la vecchia Germania. Le radici della questione tedesca tra poesia e diritto</i> , Milano 1990 (Pasquale Gallo)	3 147-150
Andreas Göbbling, <i>Die «Eisenbergrichtung»: Versuch über Thomas Bernhards 'Auslöschung'</i> , Münster 1988 (Stefan Nienhaus).	3 157-159
Anton Reiningger, <i>«Die Leere und das gezeichnete Ich»</i> . <i>Gottfried Benns Lyrik</i> , Firenze 1989 (Marco Meli)	3 150-155
Renato Saviane, <i>Kleist</i> , Firenze 1989 (Giovanni Chiarini)	3 141-146
Kurt Wölfel, <i>Jean Paul-Studien</i> , Frankfurt a. M. 1989 (Stefan Nienhaus)	3 139-141



Pasquale Gallo

Via Mezzocannone, 39 - Napoli

Tel. 552.76.36

Fr.lli Mirelli di V.zo s.n.c.

