

NAPOLI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX, 1

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1976



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**ANNALI**

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Laura Di Michele, Fernando Ferrara, Marino Freschi, Maria Grimaldi, Jeannette Koch, Ludovica Koch, Horst Künkler, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Maria Rosaria Saquella, Luciano Zagari.

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

XIX, 1

1976

**STUDI TEDESCHI**

a cura di L. Zagari e M. Freschi

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Italo Michele Battafarano, *Die Schildwacht bei Hanau. Beitrag zur Definition des Realismus bei Grimelshausen.* . . . . . pag. 7
- Luciano Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackendorfer.* . . . . . » 23
- Wilfried Thürmer, *Sedimentierte Kritik. Günter Grass' Roman Hundejahre unter Aspekten ästhetischer Theorie.* . . . . . » 75

DIBATTITI E DISCUSSIONI

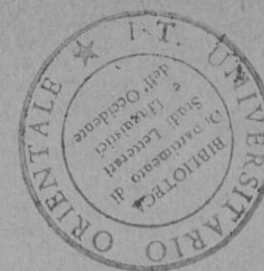
- Reinhold Grimm, *Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo.* . . . . . » 91
- Zdenko Škreb, *Ilse Aichingers lyrische Aussage.* . . . . . » 113

RICERCHE ED ESPERIMENTI

- Friedrich Rothe, *Götz oder Sickingen? Herders Kontroverse mit Goethe über Götz von Berlichingen.* . . . . . » 127

RECENSIONI

- Cornelis Geeraard van Liere, *Georg Herman. Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes.* (Giovanni Chiarini) . . . . . » 143
- Riassunti . . . . . » 149
- Comunicazioni . . . . . » 157



AION  
SEZIONE GERMANICA  
STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX, 1

## STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56987

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1976





ARTICOLI E SAGGI

---

DIE SCHILDWACHT BEI HANAU.  
BEITRAG ZUR DEFINITION  
DES REALISMUS BEI GRIMMELSHAUSEN

Oft hat die Forschung die bearbeitete, kunstvolle Struktur des *Simplicissimus*, sowie die Komplexität der Hauptperson unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert. Nicht ähnliche Aufmerksamkeit widmete man den Randfiguren des Romans, obwohl sie von Grimmelshausen keineswegs als bloße Ergänzung der Welt, in der sich Simplicius bewegt, aufgefaßt werden<sup>1</sup>. Daß sie spezifische Denkprozesse und Anschauungen bestimmter Stände und Klassen des 17. Jahrhunderts widerspiegeln, soll hier in eingehender Analyse einiger Textstellen zu beweisen versucht werden. Wir glauben, daß sich dieser Versuch lohnt, da der Erfolg des Romans beim Publikum auch in der Fähigkeit Grimmelshausens begründet liegt, historisch wahrscheinliche Personen und Ereignisse seiner Zeit mit außerordentlicher Intensität darzustellen. Aus der äußeren Wirklichkeit alle Elemente seines Erzählens herauszuarbeiten, also nicht *a priori* aus den normativen Poetiken seiner Zeit oder aus einer übersinnlichen, *de facto* nicht existierenden Welt, ist die Größe des Autors des *Simplicissimus*, eben darin besteht seine Wirklichkeitsnähe, sein Realismus *tout court*, wenn auch

---

<sup>1</sup> Eine Ausnahme ist G. Weydt, für den von seinem methodologischen Ansatz her die Randfiguren eine eigene Wichtigkeit erhalten; vgl. z. B. über « Olivier und Herzbruder » in: *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. — Bern-München 1968, S. 120-138.



viele Seiten seiner Werke teilweise stilisiert, fantastisch, absurd oder gar grotesk erscheinen<sup>2</sup>.

Nicht zuletzt aus persönlicher Erfahrung wußte Grimmelshausen nur zu gut, daß der Westfälische Friede mit seinem höchst unreligiösen *cuius regio eius religio* den Krieg zwischen den Söldnerheeren der damaligen europäischen Großmächte beendet hatte. Ja, wie konnte man überhaupt die religiöse Motivation eines Krieges ernstnehmen, in dem das katholische Frankreich neben dem protestantischen Schweden gegen den römisch-katholischen Kaiser kämpfte und in dem der Herzog Bernhard von Weimar zuerst mit Gustav Adolf paktierte, nach der Schlacht bei Nördlingen aber in französische Dienste trat?<sup>3</sup> Spätestens nach den ersten Kanonenschüssen hatten nicht nur Grimmelshausen, sondern auch das gemeine deutsche Volk erfahren müssen, daß die Soldaten der verschiedenen Armeen — die Ausländer wie die Deutschen — weder die religiösen Bedürfnisse noch die wirtschaftlichen Interessen des Volus verteidigten. Von der totalen Gleichgültigkeit der Deutschen diesem « Religions » - Krieg gegenüber berichtet uns der Engländer Defoe, ein Quasi-Zeitgenosse Grimmelshausens:

« They wished the Swedes Success, and would have been very glad to have had the Work done at another. Man's Charge; but like true Germans they were more willing to be faved than to fave themselves, and therefore hung back and stood upon Terms »<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Zu Grimmelshausens Realismus vgl. R. Alewyn, *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1932, S. 196-215; A. Hirsch, *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Eine Untersuchung über die Entstehung des modernen Weltbildes*, Frankfurt/M. 1923. Beide Arbeiten haben zu diesem Problem die Grimmelshausen-Forschung neu orientiert und in den 30er Jahren weitgehend bestimmt.

Neuerdings auch R. Tarot, *Grimmelshausens Realismus*. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt*, Bern - München 1972, S. 233-65.

<sup>3</sup> Vgl. dazu B. Gebhard, *Handbuch der deutschen Geschichte*. Stuttgart 1955<sup>8</sup>. Bd. 2: *Von der Reformation bis zum Ende des Absolutismus*, 16. bis 18. Jahrhundert, S. 152.

<sup>4</sup> D. Defoe, *Memoirs of a Cavalier: or a Military Journal of the*

Auch Grimmelshausen ist sich seiner Chronistenrolle wohl bewußt, wenn er — allerdings mit größerer menschlicher Partizipation als der Engländer — in seinem umfangreichen Roman *Simplicissimus Teutsch* von eben diesen Deutschen und von eben diesem Krieg spricht:

« So erfordert jedoch die Folge meiner Histori / daß ich der lieben posterität hinterlasse / was von Grausamkeiten in diesem unsern Teutschen Krieg hin und wieder verübet worden »<sup>5</sup>.

Der barocke Dichter verpflichtet sich damit jedoch keineswegs auch zur Neutralität, er versucht vielmehr, in der Beschreibung derjenigen Zwischenfälle, die man später den 30jährigen Krieg nannte, sein Urteil deutlich zum Ausdruck zu bringen. Lehnt Grimmelshausen die religiöse Motivation dieses Krieges ab, so weigert er sich ebenfalls anzunehmen, daß es sich hierbei im wesentlichen um einen Krieg zwischen feindlichen Heeren handelt. Für ihn ist der 30jährige Krieg primär ein Kampf zwischen Soldaten und Bauern denn, der Perspektive der Bevölkerung entsprechend, für die es gänzlich unwichtig ist, zu wissen, ob ihre Stadt, Dorf oder Bauernhof von kaiserlichen oder schwedischen Truppen überfallen wurde, unterscheidet Grimmelshausen so wenig wie möglich im *Simplicissimus* zwischen Parteien, unterläßt

*Wars in England; From the Years 1632, to the Year 1648. Written Three score Years ago by an English Gentleman, who served first in the Army of Gustavus Adolphus, the glorious King of Sweden, till his Death; and after that, in the Royal Army of King Charles the First, from the Beginning of the Rebellion, to the End of that War.* London [1720]. Reprint mit Einl. v. M. J. Bosse. New York - London 1972, S. 39. Dazu vgl. B. Hoenig, *Memoiren englischer Officiere im Heere Gustav Adolfs und ihr Fortleben in der Literatur*. In: *Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargestellt*. Wien - Leipzig 1902, S. 324-50. Hoenig macht darauf aufmerksam, daß Defoe und Grimmelshausen dieselbe historische Quelle benutzt haben.

<sup>5</sup> Grimmelshausen, *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Hrsg. v. Rolf Tarot. Tübingen 1967, S. 17, 10 (= Seite, Zeile). Im folgenden ST zitiert.

breite Schlachtschilderungen — die von Wittstock ist *sui generis*<sup>6</sup> — und hält es für belanglos, von Generälen und Schlachtplänen zu sprechen. Ganz anders Defoe in seinem bereits zitierten Werk.

Schon auf den ersten Seiten des Romans führt Grimmelshausen die Problematik Soldat/Bauer ein, wenn er auf den grundsätzlichen Unterschied von Funktion und Waffen der Soldaten und der Bauern ironisch hinweist:

« Die Rüst- oder Harnisch-Kammer war mit Pflügen / Kärsten / Aexten / Hauen / Schaufeln / Mist- und Heugabeln genugsam versehen / mit welchen Waffen er sich täglich übet; dann hacken und reuthen war seine *disciplina militaris*, wie bei den alten Römern zu Friedens-Zeiten / Ochsen anspannen / wer sein Hauptmannschafftliches *Commando*, Mist ausführen / sein Fortification-wesen / und Ackern sein Feldzug / Stall- außmisten aber / sein Adelige Kurtzweil und Turnierspiel; hiermit bestritte er die gantze Weltkugel / so weit er reichen konte / und jagte ihr damit alle Ernd ein reiche Beute ab. »<sup>7</sup>.

Die Identifizierung des Soldaten mit dem Wolf, auf den der Hirtenjunge Simplicius nach den Anweisungen seines Knans große Aufmerksamkeit richten soll<sup>8</sup>, ist die beste Prämisse zum Verständnis der Bauernliedes. Seine erste Strophe widmet Grimmelshausen programmatisch den Bauern und die letzte den Soldaten:

« Du sehr-verachter Bauren-Stand /  
Bist doch der beste in dem Land /  
Kein Mann dich gnugsam preisen kan /  
Wann er dich nur recht sihet an.  
[...]

<sup>6</sup> Zu dieser oft interpretierten Schlachtschilderung vgl. R. Alewyn, a. a. O.; M. E. Gilbert, *Simplex and the Battle of Wittstock*. In « German Life and Letters » 18 (1964-5) S. 264-9; H. Geulen, *Arkadische Simpliciana. Zu einer Quelle Grimmelshausens und ihrer strukturellen Bedeutung für seinen Roman*. In « Euphorion » 63 (1969) S. 426-37; W. Holzinger, *Der abentheurliche Simplicissimus and Sir Philip Sidney's Arcadia*. In « Colloquia Germanica » 3 (1969) S. 184-98.

<sup>7</sup> ST 10, 34.

<sup>8</sup> ST 14, 2.

Ja der Soldaten böser Brauch /  
Dient gleichwol dir zum besten auch /  
Daß Hochmut dich nicht nehme ein /  
Sagt er: Dein Hab und Gut ist mein »<sup>9</sup>.

Als nämlich der noch einfältige Simplicius dieses lehrreiche Bauernlied, das er von seiner « Meüder selbst gelernt hatte »<sup>10</sup>, als « Remedium wider den Wolf »<sup>11</sup> bis zur Soldatenstrophe gesungen hat, zeigt sich ihm der Wolf in der Gestalt von « Courassirern »:

« Biß hieher / und nicht weiter / kam ich mit meinem Gesang /  
dann ich ward gleichsam in einem Augenblick von einem Truppen  
*Courassirer* sampt meiner Heerd Schaf umgeben / welche in gros-  
sen Wald verirret gewesen / und durch meine *Music* und Hirten-  
Geschrey wieder zu recht gebracht worden war.  
Hoho / gedachte ich / diß seynd die rechte Käutz! diß seynd die  
vierbeinigte Schelmen und Dieb / darvon dir dein Knan sagte / dann  
ich sahe anfänglich Roß und Mann (wie hiebevordie Americaner  
die Spanische Cavallerey) vor ein einzige Creatur an / und vermeynte  
nicht anders / als es müsten Wölffe seyn / wolte derowegen diesen  
schröcklichen *Centauris* den Hundsprung weisen / und sie wieder  
abschaffen »<sup>12</sup>.

Darüberhinaus bereitet Grimmelshausen den « lieben Leser » auf die folgende Episode vor, in der die Soldaten den Bauernhof des Knans überfallen. Dieses Ereignis wird von ihm mit der Antithetik Leben/ Tod, Fest/Trauer als eine Erscheinung des unversöhnlichen Gegensatzes Bauern/Soldaten im 30jährigen Krieg beschrieben. Was für die Bauern Zerstörung, Folter — ja Tod heißt, ist für die Soldaten nichts anderes als ein großes Fest mit entsprechendem Banquet: « etliche anfiengen zu metzgen/ zu sieden und zu braten/ daß es sahe/ als solte ein lustig Banquet gehalten werden »<sup>13</sup>. Und Simplicius benimmt sich später als Soldat

<sup>9</sup> ST 14-15.

<sup>10</sup> ST 14, 28.

<sup>11</sup> ST 14, 27.

<sup>12</sup> ST 16, 1.

<sup>13</sup> ST 18, 1.



nicht anders als die Kroaten, die sogar fliehend rauben und plündern:

« Also wurde ich in Eyl wieder ein Kerl / der einem braven Soldaten gleich sahe / ich tät aber denselben Sommer wenig Thaten / als daß ich am Schwarzwald hin und wieder etliche Kühe stehlen halfte / und mir das Brisgäu und Elsas zimlich bekant machte »<sup>14</sup>.

Brecht, ein aufmerksamer Leser der simplicianischen Schriften, stimmt mit Grimmelshausen überein und macht aus einem Sohn der Mutter Courage einen richtigen Soldaten — einen der Kühe stiehlt<sup>15</sup>.

Das Warum « derjenigen Antipathia, die sich zwischen Soldaten und Bauren enthält »<sup>16</sup>, so wie sie Simplicius vor und nach seiner Flucht in den Wald wahrnimmt, erklärt sich der Held des Romans metaphysisch. Seine Unerfahrenheit und die religiöse Erziehung des Einsiedlers lassen ihn glauben, daß der Konflikt zwischen Soldaten und Bauern der ewige Krieg der guten gegen die bösen Mächte, der Söhne Gottes gegen die Söhne des Teufels ist.

« [...] doch konte meine Alberkeit nichts ersinnen / als daß ich schlosse / es müsten ohnfehlbar zweyerley Menschen in der Welt seyn / so nicht einerley Geschlechts von Adam her / sondern wilde und zahme wären / wie andere unvernünfftige Thier / weil sie einander so grausam verfolgen »<sup>17</sup>.

Was aber dem « unerfahrenen und albernen Simplicius » als Antwort ausreicht, scheint Grimmelshausen nicht gänzlich zu befriedigen. Der Autor gibt als Ursache des Konflikts Soldaten/ Bauern neben einer metaphysischen auch eine historische Erklärung an. Er lehnt sich dabei in seinem Erzählen an die Werke Georg Penczens und des sogenannten Petrarca-Meisters an, die in den ersten Jahrzehnten des 16.

<sup>14</sup> ST 329, 36. Über die Kroaten-Episode vgl. ST 136, 36.

<sup>15</sup> Es erübrigt sich, hier auszuführen, daß die Beziehung Brecht / Grimmelshausen über den Courage-Text hinausgeht.

<sup>16</sup> ST 43, 25.

<sup>17</sup> ST 43, 26.

Jahrhunderts Leben und Forderungen der Bauern am eindringlichsten zum Ausdruck gebracht hatten<sup>18</sup>.

Georg Pencz<sup>19</sup>, « Malknecht » Dürers und mit den beiden Brüdern Beham einer der « drei gottlosen Maler » von Nürnberg, hatte sich in den Jahren 1523-25 als « Sektierer » und « Schwärmer » profiliert und oft ketzerisch geäußert. Er verkehrte in dieser Zeit mit den Hauptvertretern des oberdeutschen Täufertums Hans Hut<sup>20</sup> und Hans Denck<sup>21</sup>. Dieser war von Dürers intimem Freund Willibald Pirckheimer und von Ökolampad als Rektor der berühmten St. Sebald-Schule zu Nürnberg empfohlen worden. Der « Schwärmer » Denck stand aber auch in enger Verbindung mit Karlstadt und Thomas Müntzer, den er 1524 in seinem Haus in Nürnberg beherbergte. Durch Hut und Denck sollen die Brüder Beham und Pencz in der zweiten Hälfte des Jahres 1524 Thomas Müntzer kennengelernt haben, und dessen verbotene Schriften, unter anderen die « Hochverur-sachte Schutzrede », verbreiteten sie in der Stadt<sup>22</sup>. Auch infolge der ständigen Angriffe Osianders, des berühmten

<sup>18</sup> Auf das Verhältnis Grimmelshausen / Petrarca-Meister und Georg Pencz hat zum ersten Mal Günther Weydt, a.a.O., aufmerksam gemacht. Auf seine Arbeit stützen wir uns in den folgenden Ausführungen grundsätzlich.

<sup>19</sup> Zu G. Pencz (um 1500-1550) vgl.: A. Kurzwelly, *Forschungen zu Georg Pencz*, Leipzig 1895; H. Röttinger, *Die Holzschnitte des Georg Pencz*, Leipzig 1914; M. Pianzola, *Bauern und Künstler. Die Künstler der Renaissance und der Bauernkrieg v. 1525*, Berlin 1961; H. Zschelletschky, *Die drei gottlosen Maler von Nürnberg*, Leipzig 1975.

<sup>20</sup> Zu Hans Hut vgl.: W. Klaassen, *Hans Hut and Thomas Müntzer*, in « The Baptist Quartely » 19 (1962) S. 209-227; H. Klasen, *The Life and Teachings of Hans Hut*, in « Mennonite Quartely Review » 33 (1959) S. 171-205 u. 267-304; S. E. Ozment, *Misticism and Dissent. Religious Ideology and Social Protest on the Sixteenth Century*. New Haven-London, S. 98-115.

<sup>21</sup> Zu Hans Denck (1500?-1527): J. J. Kiweit, *The Life of Hans Denck*, in « Mennonite Quartely Review » 31 (1957) S. 227-259; G. Baring, *Hans Denck und Thomas Müntzer in Nürnberg 1524*, in « Archiv für Reformationsgeschichte » 50 (1959) S. 145-181; S. E. Ozment, a.a.O., S. 116-136.

<sup>22</sup> Vgl. M. Bensing, *Thomas Münzer*, Leipzig 1965, S. 66-7.

Professors und lutherischen Predigers an der Kirche St. Lorenz in Nürnberg<sup>23</sup>, rief der Rat der Stadt Nürnberg alle « Schwärmer » zum Widerruf auf. Denck und den « drei gottlosen Malern », die sich weigerten dem Aufruf nachzukommen, wurde der Prozeß gemacht, « um ein Exempel zu statuieren, weil sie einem weithin sichtbaren Kreis angehörten, dem Dürers »<sup>24</sup>. Vor dem Rat der Stadt wurde zwar auch von Gott und Glaube gesprochen, es ging aber in Wirklichkeit um die allgemeine Teilung der Güter und die Achtung der Obrigkeit<sup>25</sup>. Selbst ein Kunsthistoriker wie Franz Winzinger, der die Ereignisse dieser Jahre stets sehr vorsichtig beurteilt, betont den großen Widerhall dieses Prozesses in Nürnberg und die Erschütterung des alten Dürers als die vier jungen Angeklagten im Januar 1525 aus der Stadt gewiesen wurden<sup>26</sup>.

Von Pencz hat Grimmelshausen besonders die « Planetenkinder », eine Reihe von Holzschnitten mit astrologischen Motiven aus dem Jahr 1531, für den *Simplicissimus* benutzt. Unter den « Planetenkindern » ähnelt u. E. das Blatt « Mars » auffallend den Seiten des Romans, in denen Grimmelshausen den Überfall der Soldaten auf den Bauernhof des Knans schildert. Die Übereinstimmung zwischen Pencz und Grimmelshausen ist, wie Weydt bewiesen hat<sup>27</sup>, strukturell und thematisch, aber wir glauben auch 'ideologisch'. Pencz und Grimmelshausen interpretieren den

<sup>23</sup> Vgl. G. Wehr, *Thomas Müntzer in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, Reinbek/Hamburg 1972, S. 101; M. Pianzola, *a.a.O.*, S. 75 ff.

<sup>24</sup> M. Pianzola, *a.a.O.*, S. 77.

<sup>25</sup> Vgl. Th. Kolde, *Zum Prozess des Johann Denk und der « drei gottlosen Maler » von Nürnberg*, in *Kirchengeschichtliche Studien: Hermann Reuter zum 70. Geburtstag gewidmet*, Leipzig 1888, S. 228-bis 50; ders., *Hans Deck und die gottlosen Maler von Nürnberg*, in « Beiträge zur Bayerischen Kirchengeschichte » 8 (1902) S. 1-72; außerdem W. Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution*, Leipzig 1973.

<sup>26</sup> F. Winzinger, *Albrecht Dürer in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, Reinbek/Hamburg 1971, S. 127.

<sup>27</sup> G. Weydt, *a.a.O.*, S. 255 ff.

Krieg eindeutig als ein historisches Ereignis, « Mars » ist: *Landsknechte, die Bauern überfallen*.

Da Pencz die verschiedenen Elemente seiner Kompositionen mit deutschen Städten und Landschaften am Anfang des 16. Jahrhunderts leicht identifizierbar macht<sup>28</sup>, läßt sich deutlich erkennen, daß er die Aktualisierung seiner biblischen, mythologischen und astrologischen Motive bewußt erstrebte. Außerdem erreicht Pencz im « Mars »-Bild die historisch-geographische Konkretisierung auch mit einer 'erzählerischen' Darstellung des Krieges. Das Bild setzt sich aus einzelnen, zeitlich aufeinanderfolgenden Szenen zusammen: Im Hintergrund rechts zeigt der Maler einen in Flammen stehenden Bauernhof, Bauern auf der Flucht, Kühe, die von einer Soldateska weggetrieben werden; im Vordergrund stehen drei Landsknechte, die eine schon halb-nackte Bäuerin festhalten, ein mit einer Schaufel bewaffneter Bauer und ein Hund versuchen, sie zu befreien; ein zweiter Bauer, mit dem die Frau geflohen war, ist bereits von Soldaten zu Boden gestürzt worden, zwei Kinder entfliehen verschreckt; im Hintergrund links ein Wald, in dem das Nachspiel des Überfalls stattfindet: Folter und Tod der gefangenen Bauern.

Daß Grimmelshausen nicht rein zufällig auf das « Mars »-Bild gestoßen ist und daß er Penczens Interpretation des Krieges als Konflikt Bauern/Soldaten am Anfang des 16. Jahrhunderts auch für den 30jährigen Krieg gelten läßt, entnehmen wir seiner Rezeption des ebenfalls aus jener Zeit stammenden « Ständebaums » vom sogenannten Petrarca-Meister<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Vgl.: F. Zink, *Dreimal die Großweidenmühle in Nürnberg von Jörg Pencz*, in « Jb. d. Hist. Vereins f. Mittelfranken » 79 (1960-1) S. 245-252. Davon einmal dem « Luna »-Bild der Planetenkinder; ders.: *Zweimal Schmieling bei Nürnberg um 1528/30*, in « Jb. f. fränk. Landesforschung », 24 (1964) S. 491-4.

<sup>29</sup> H. Röttinger, *Hans Weiditz der Petrarcameister*, Straßburg 1904; Th. Musper, *Die Holzschnitte des Petrarkameisters*, München 1927; W. Scheidig, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters*, Berlin 1955; *Tendenzen* H. 97 (1974): *Die Kunst im großen deutschen Bauernkrieg*; M. Pianzola, *a.a.O.*, S. 60-9.



Bei diesem bis heute ohne Namen gebliebenen Maler und Holzschnitzer des 16. Jahrhunderts findet Grimmelshausen ein künstlerisches Vorbild, Bauern und Soldaten nicht nur in ihrer Beziehung zueinander, sondern auch in ihrem Verhältnis zu allen anderen Ständen und Klassen der Gesellschaft des 30jährigen Krieges darzustellen. Unter den Gemälden und unter den über 700 Holzschnitten dieses unbekanntes Meisters wurden vom Publikum besonders diejenigen geliebt, die er in den Jahren 1519-20 als Illustrationen zu Petrarcas Text *De remediis utriusque fortunae* gezeichnet hatte. Erst 1532 jedoch erschien dieses Buch unter dem Titel *Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwärtigen* in Augsburg und es wurde sofort ein sehr populäres Werk. Es erlebte bis 1620 viele neue Auflagen (1539, 1545, 1551, 1559, 1572, 1584, 1596, 1604, 1620) und die Bilder wurden ohne Text im selben Jahr nochmals in einer kostspieligen Ausgabe gedruckt<sup>30</sup>. Mit Musper und Scheidig nehmen wir an, daß der sog. Petrarca-Meister einen außerordentlichen Erfolg sowohl im 16. wie auch im 17. Jahrhundert hatte, « in einer Zeit also, in der die Anteilnahme an deutschen Holzschnitten fast erloschen war, in der selbst Dürers Holzschnitte kaum noch aufgelegt wurden »<sup>31</sup>. Es ist heute nur schwer möglich, die Bedeutung des Petrarca-Meisters für seine Zeit zu überschätzen, und seine Stellungnahme für die Bauern und deren Forderungen mißzuverstehen. Mit seinem bildlichen Kommentar setzt er den Text des italienischen Humanisten in unmittelbare Beziehung zur deutschen bzw. europäischen Realität seiner Zeit. Zu Petrarcas Ruf gegen die Tyrannen — « Vom Haß des Volkes » — zeichnete der Meister in seinem Bild einen Ritter in kompletter Rüstung, der von einer Schar mit Speißen, Mistgabeln, Dreschflegeln usw. bewaffneter Bauern gefangen worden ist — über allen weht die Bundschuhfahne der rebellischen Bauern. Im Bild der freijagenden Bauern setzt er sich

<sup>30</sup> Vgl. Scheidig, a.a.O., S. 7.

<sup>31</sup> Ebenda.

für eine der Hauptforderungen dieses Standes im 16. Jahrhundert ein. Zu Petrarcas antifeudaler Kritik (« Du darfst nicht denken, daß Blut edel macht. Blut ist einander gleich, des Bauern und des Edelmannes. Der Vater kann Leib und Gut geben, Adel aber nicht, den mußt du dir selbst mit redlichen Taten erobern »<sup>32</sup> schafft der Künstler mit dem « Ständebaum » ein bildliches Gegenstück: In den Wurzeln eines mächtigen Baumes liegen zwei Bauern, auf den verschiedenen Ästen sitzen direkt über ihnen Handwerker und Kaufleute, dann Bischof, Kardinal, Graf und Kurfürst, darüber Kaiser und Papst, in ihrer Mitte die drei christlichen Könige. Über allen aber thronen dieselben zwei Bauern ausgeruht und entspannt, ein Bundschuh des linken mit einem Dudelsack musizierenden Bauern ruht auf der Schulter des Papstes (Anspielung auf den Pfeifer von Niklashausen?). Damit jedoch geht der Illustrator über die Kritik des Literaten hinaus und drückt zugleich seine Hoffnung auf einen baldigen Sieg der Bauern aus, den er 1520 für nicht unwahrscheinlich hielt.

Im Traum des « albernem und unerfahrenem » Simplicius im ersten Teil des Romans nimmt Grimmelshausen das Bild des Petrarca-Meisters auf, läßt aber die utopischen Züge des unbekanntes Künstlers beiseite und betont die Strukturierung der Gesellschaft im Krieg. Wie im Vorbild gibt es auch im Roman zwischen den einzelnen Schichten keine Wechselbeziehung, nur zwischen dem gemeinen Volk — v.a. Bauern, aber auch « Handwerckern und Tagelöhnern » — und Soldaten hat die Gesellschaft einen Austausch ermöglicht:

« [...] auf jedem Gipfel sasse ein Cavallier / und alle Aest wurden an statt der Blätter mit allerhand Kerlen geziert; von solchen hatten etliche lange Spieß / andere Mußqueten / kurtze Gewehr / Partisanen / Fähnlein / auch Trommeln und Pfeiffen. Diß war lustig anzusehen / weil alles so ordentlich und fein grad-weis sich aufeinander theilte; die Wurtzel aber war von ungültigen Leuten / als Handwerckern / Tagelöhnern / mehrentheils Bauren und dergleichen / welche nichts desto weniger dem Baum seine Kraft verliehen / und

<sup>32</sup> Zitiert nach Scheidig, a.a.O., S. 60.

wieder von neuem mittheilten / wann er solche zu Zeiten verlor; ja sie ersetzten den Mangel der abgefallenen Blätter auß den ihrigen / zu ihrem eigenen noch grösseren Verderben »<sup>33</sup>.

Sehr genau hat Grimmelshausen hierin die Veränderung der Gesellschaft vom 16. zum 17. Jahrhundert, vom Frieden zum Krieg durchschaut: Die Mittelschicht (Handwerker, Kaufleute, Händler), die der Petrarca-Meister am Anfang des 16. Jahrhunderts unmittelbar über die Bauern setzte, hat seitdem einen sozialen Niedergang erlebt oder ist während des Krieges überhaupt verschwunden. Nicht mehr die Bauern allein müssen die gesamte Last der Gesellschaft tragen, sondern auch Handwerker und Tagelöhner. Ebenso scharf ist der Blick Grimmelshausens, wenn er den 30jährigen Krieg als Konflikt unter mehreren gleich strukturierten Kriegsbäumen auffaßt:

« Als ich so zusahe / bedauchte mich / alle die jenige Bäum / die ich sahe / wären nur ein Baum / auff dessen Gipffel sasse der Kriegs-Gott *Mars*, und bedeckte mit deß Baums Aesten gantz *Europam* »<sup>34</sup>.

Hier vereinigt Grimmelshausen Georg Pencz und den Petrarca-Meister.

In diesem ersten Teil des Romans, der fast ausschließlich vom 30jährigen Krieg in Deutschland und Europa handelt, greift Grimmelshausen nochmals in eindeutiger Weise auf den deutschen Bauernkrieg zurück, und schafft in der Dialektik Vergangenheit/Gegenwart eine der Grundlagen seines *Simplicissimus Teutsch*. Wie immer fügt Grimmelshausen seine Erzählung 'mosaikartig' zusammen. Ereignisse und Personen, die auf den ersten Blick ohne Sinnzusammenhang erscheinen, erweisen sich bei schärferem Hinsehen für das Gesamtbild als äußerst wichtig, so z.B. wenn er den Angriff der Bauern auf die Soldaten beschreibt.

« Da es nun sahe / als ob diese Reuter in ihrer tyrannischen Grausamkeit gantz unsinnig worden wären / kam ein solcher Schwarm

<sup>33</sup> ST 43, 36.

<sup>34</sup> ST 51, 5.

bewehrter Bauren auß dem Wald / als wann man in ein Wespen-Nest gestochen hätte / die fiengen an so greulich zu schreyen / so grimmig darein zu setzen / und darauff zu schiessen / daß mir alle Berg gen Haar stunden / weil ich noch niemals bey dergleichen Kürben gewesen / dann die Spesserter und Vogelsberger Bauren lassen sich fürwahr so wenig als die Hessen / Sauerländer und Schwartzwälder / auf ihrem Mist foppen; davon rissen die Reuter auß / und liessen nicht allein das eroberte Rindviehe zurück / sondern warffen auch Sach und Pack von sich / schlugen also ihre ganzte Beute in Wind / damit sie nicht selbst den Bauren zur Beut würden / doch kamen ihnen theils in die Händ »<sup>35</sup>.

Der ausdrückliche Hinweis auf die « Spesserter und Vogelsberger Bauren » ist keineswegs zufällig und mit den Ereignissen der Jahre 1520-26 erklärbar. In dieser Gegend zwischen Würzburg und Aschaffenburg, Fulda und Friedberg hatten die aufständischen Bauern große Erfolge errungen, das war dem « H. J. Cristoffel von Grimmelshausen/Gelnhusano » sicherlich bekannt. In diesen Bauern, die sich zusammenschließen, schnell bewaffnen und im strategisch günstigsten Augenblick den Reitern den « Haß des Volkes » zeigen, ruft Grimmelshausen nach einem Jahrhundert erneut die Tradition der aufständischen Bauern dieser Gegend ins Leben. In dieser Szene treten die Bauern zum erstenmal im *Simplicissimus* nicht mehr als passive Gegenseite der Soldaten, sondern als Vertreter der eigenen lebenswichtigen Interessen in den Vordergrund. Grimmelshausen macht allerdings darauf aufmerksam, daß die Bauern *aus Not* vielmehr als aus Ständebewußtsein zu den Waffen greifen, für sie geht es vor allem um « das eroberte Rindviehe ».

Schon am Anfang des Romans hatte Grimmelshausen zwischen den Zeilen die rebellische Tradition der Spesserter und Vogelsberger Bauern gelobt, und zwar als er erzählt, Simplicius habe das lehrreiche Bauernlied von der Meüder gelernt, « also heissen die Mütter im Spessart und am Vogelsberg »<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> ST 38, 18. « Berg gen Haar » statt « Haar gen Berg » scheint

<sup>36</sup> ST 14, 24.



Kurz nach der erfolgreichen Verteidigung der Bauern läßt der Autor des *Simplicissimus* diese stolzen und mutigen Menschen in der Randfigur der Hanauer Schildwacht nochmals zur Wort kommen. In Kopf und Herz dieses einen jungen Vertreters der Bauern und der Soldaten konzentriert Grimmelshausen den unversöhnlichen Konflikt beider Stände im 30jährigen Krieg. In der knappen aber aufschlußreichen Reaktion der Schildwacht, löst er das sozial-politische und menschliche Problem der Bauern künstlerisch auf.

Als Hofnarr begleitet Simplicius einmal den Hanauer Gubernator und den schwedischen « Commissarium », « die Guarnison zu mustern/ und die Vestung zu visitieren »<sup>37</sup>.

« Wir näherten also der Haupt-Wacht / und die Schildwacht ruffte ihr Wer da? wiewol sie sahe / daß es mein Herr war; Dieser wolte nicht antworten / sondern jenem die Ehr lassen / daher stellte sich die Schildwacht mit Wiederholung ihres Geschreys desto hefftiger: Endlich antwortet er auff das letztere Wer da? *Der Mann ders Geld gibt!* Wie wir nun bey der Schildwacht / die ein neugeworbener Soldat / und zuvor ihres Handwerks ein wohlhabiger junger Bauresmann auff dem Vogelsberg gewest war / diese Wort brumlen: Du magst wohl ein verlogener Kund seyn; ein Mann ders Geld gibt! *Ein Schindhund ders Geld nimmt!* das bist du; So viel Gelds hastu mir abgeschweist / das ich wolte / der Hagel erschlug dich / ehe du wieder auß der Statt kämest »<sup>38</sup>.

Die Rolle des Gubernators ist in dieser Episode rein nebensächlich. Er gibt mit seiner gezwungenen Höflichkeit dem schwedischen Beschützer gegenüber ein prägnantes Beispiel der politischen Ohnmacht des deutschen Adels im 17. Jahrhundert. Die Opponenten dieser Szene stellen vielmehr der schwedische Kommissar und die Schildwacht vom Vogelsberg, deren Worte, und damit die Unterschiede im Denken, Grimmelshausen absichtlich unterstreicht. Mit dem sicheren Auftreten dessen, der Söldner bezahlt, stellt sich der « Commissarius » dem einfachen Soldaten, dem er unbekannt ist, als « der Mann ders Geld gibt » vor. Die

<sup>37</sup> ST 103, 21.

<sup>38</sup> ST 104, 6.

Antwort der Schildwacht darauf leitet Grimmelshausen ein, indem er in drei Zeilen — ein Beispiel außerordentlicher Stringenz im Zeitalter des Barock — ihre Sozialbiographie erzählt. Als « neugeworbener Soldat » ist er sicherlich nach den Kriegsereignissen in der Gegend — Grimmelshausen hat bereits von der Schlacht bei Nördlingen und der Zerstörung Gelnhausens gesprochen — zur Armee gegangen. Keineswegs hätte allein die Härte des Winters 1634, an die der Dichter oft erinnert<sup>39</sup>, ihn veranlaßt, sein Brot mit den Waffen zu verdienen. Vielmehr hat der Krieg selbst ihn dazu gezwungen, nachdem er dem jetzigen Soldaten, der « zuvor ihres Handwerks ein wohlhabiger junger Bauresmann auff dem Vogelsberg » war, Haus und Hof genommen hatte. Dieser junge Vogelsberger beweist mit seinem Stolz auf seine bäuerliche Herkunft ein ausgeprägtes Bewußtsein von der Wichtigkeit der Bauern in der Gesellschaft, ebenso wie es der Spessarter Simplicius im Bauernlied und im Traum des Ständebaums gezeigt hat. Auch wenn der « wohlhabige junge Bauresmann » in schlechten Zeiten gezwungen wurde eine Uniform anzuziehen, antwortet er dem Fremden nicht als Söldner, sondern als Bauer, dem man mit jenem « Religions »-Krieg Geld und Freiheit geraubt hat, aber nicht das Klassenbewußtsein — wenn man überhaupt dieses große Wort hier benutzen kann — ein « Bauresmann auff dem Vogelsberg » zu sein<sup>40</sup>.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

<sup>39</sup> Vgl. z. B. ST 52, 16; 60, 13; 98, 16.

<sup>40</sup> Aufgrund unserer Ausführungen halten wir die These von Rötzer, daß der dreißigjährige Krieg « nur der farbige Hintergrund für die exemplarische Konfrontation von Welt und Heil » ist, für unzutreffend. (G. Rötzer, *Picaro, Landstörtzer, Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*, Darmstadt 1972, S. 145.) Wir stimmen mit der schlichten Aussage M. Koschligs, daß Grimmelshausen « das Problem 'Krieg und Christentum' an den Schreibtisch gezwungen hatte », überein. [M. Koschlig, *Der « Französische Kriegs-Simplicissimus » oder: Die « Schreiberey » des Ulmer Bibliotheksadjunkten Johann Georg Schielen (1633-1684)*, in « Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft » 18 (1974) S. 150.]

IL SANTO NUDO E LA RUOTA DEL TEMPO.  
L'IMPASSE DELL'INTELLETTUALE  
NELLA FIABA DI WACKENRODER \*

... daß es gerade das Gefühl ihrer  
Menschheit war, die [sic] sie zu  
ihren paradoxen Ideen leitete  
(WuB 386).

*Una metafora dell'intellettuale solipsista?*

Nelle *Lezioni di estetica*<sup>1</sup> Hegel colloca, ancora una volta<sup>2</sup>, il romanticismo al suo posto adeguato nella dialet-

\* Il presente lavoro comparirà senza note nel volume degli atti del I Convegno di Sociologia della Letteratura e viene qui stampato per gentile concessione dell'editore Mario Bulzoni di Roma.

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, 14, Frankfurt am Main 1970, Bd. II, pp. 127-242.

<sup>2</sup> Cfr. già i famosi passi del 1806: « Dieses unglückliche, in sich entzweite Bewußtsein muß also, weil dieser Widerspruch seines Wesens sich ein Bewußtsein ist, in dem einen Bewußtsein immer auch das andere haben und so aus jedem unmittelbar, indem es zum Siege und zur Ruhe der Einheit gewonnen zu sein meint, wieder ausgetrieben werden. [...] Es verhält sich daher in dieser ersten Weise, worin wir es als reines Bewußtsein betrachten, zu seinem Gegenstande nicht denkend, sondern indem es selbst zwar an sich reine denkende Einzelheit und sein Gegenstand eben dieses, aber nicht die Beziehung aufeinander selbst reines Denken ist, geht es sozusagen nur an das Denken hin und ist Andacht. Sein Denken als solches bleibt das gestaltlose Sausen des Glockengeläutes oder eine warme Nebelerfüllung, ein musikalisches Denken, das nicht zum Begriffe, der die einzige immanente gegenständliche Weise wäre, kommt ». (G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke cit.*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1970, 1972<sup>2</sup>, pp. 163 e 168 e in genere le considerazioni sulla coscienza infelice).

Per una critica dell'anima bella cfr. poi il paragrafo *Das Ge-*



tica della storia e dello Spirito e, ancora una volta, compie questa operazione di equità speculativa e insieme storiografica con un rigore tale che essa nei fatti si risolve piuttosto in un drastico ridimensionamento, nella messa in luce della sua natura unilateralmente soggettiva<sup>3</sup>. Questo atteggiamento di distacco, se non di fastidio, appare particolarmente evidente, nell'ambito dell'arte religiosa romantica, a proposito della figura del martire, una figura tanto amata dall'arte cristiana di ogni epoca e che era tornata recentemente in auge presso i romantici tedeschi della prima e della seconda generazione. Hegel conclude così la sua argomentazione:

Un tale animo, secondo il nostro modo di vedere, deve apparirci nella sua sofferenza da sé prodotta e nella sua rinuncia come maniaco, cosicché noi non possiamo né provarne compassione né farne sca-

*wissen. Die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung* (ivi, p. 464 ss., in particolare p. 484): « Der hohle Gegenstand, den es sich erzeugt, erfüllt es daher nun mit dem Bewußtsein der Leerheit; sein Tun ist das Sehnen, das in dem Werden seiner selbst zum wesenlosen Gegenstande sich nur verliert und, über diesen Verlust hinaus und zurück zu sich fallend, sich nur als verlorenes findet; — in dieser durchsichtigen Reinheit seiner Momente eine unglückliche sogenannte *schöne Seele*, verglimmt sie in sich und schwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst ». È però possibile risalire a testi ben anteriori, in cui Hegel è ancora lontano da un ridimensionamento così radicale: la pur storicamente necessaria fuga di Gesù di fronte al mondo e al destino del suo popolo appare problematica allo Hegel di *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1798 e 1799 o 1800, ora in *Frühe Schriften, Werke* cit., Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, pp. 274-418, in particolare p. 399). Su tale aspetto cfr. E. Hirsch, *Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie* (1924), ora in *Materialien zu Hegels 'Phänomenologie des Geistes'*, a cura di H. F. Fulda e D. Henrich, Frankfurt am Main 1973, pp. 245-276, particolarmente p. 265 ss. e J. Hyppolite, *Genesi e struttura della « Fenomenologia dello spirito » di Hegel* (1946), trad. di G. A. De Toni, a cura di M. Dal Pra, Firenze 1972, pp. 631-638.

<sup>3</sup> Tale atteggiamento, ambivalente fino alla contraddizione, è stato messo in luce a suo tempo dagli hegeliani di destra. Cfr. la prefazione di N. Merker alla traduzione dell'*Estetica* di G. W. F. Hegel a cura di N. M. e N. Vaccaro, Milano 1963, Torino 1972, pp. XXIV-XXVII.

turare elevazione. A tali azioni manca un fine consistente e valido, poiché quel che esse ottengono è del tutto soggettivo, un fine dell'uomo singolo per se stesso, per la salute della *sua* anima, per la *sua* beatitudine. Ma non interessa molto, né a molta gente, se proprio questo individuo divenga o no beato<sup>4</sup>.

Si direbbe quasi che la condanna hegeliana sia stata formulata tenendo presente il più famoso testo di Wackenroder<sup>5</sup>. Nella fiaba<sup>6</sup> dello scrittore berlinese, infatti, è in primo piano appunto il martirio che un santo nudo si autoimpone nella follia di un ipersoggettivismo masochista. La narrazione, non certo a caso, non ha il titolo di racconto o novella ma di 'meravigliosa fiaba orientale', una fiaba che — come vedremo — finisce poi con l'elevare addirittura alla seconda potenza la dimensione irrazionalistica che, come poco oltre dirà lo stesso Hegel, è propria delle leggende agiografiche cristiane:

Per questo aspetto spesso le leggende cadono, senza necessità, nell'astruso ed in ciò che è privo di gusto, senza senso e ridicolo, giacché spirito e animo dovrebbero essere mossi a credere alla presenza e all'operosità di Dio proprio da ciò che è in sé e per sé irrazionale,

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. II, p. 166 (*Werke in 20 Bänden*, 14, Frankfurt am Main 1970): « ein solches Gemüt muß uns in seinen selbsterzeugten Leiden wie in seiner Ergebung als verrückt erscheinen, so daß wir weder Mitleiden dafür empfinden noch Erhebung daraus schöpfen können. Dergleichen Handlungen fehlt ein inhaltvoller, gültiger Zweck, denn was sie erreichen, ist nur ganz subjektiv, ein Zweck des einzelnen Menschen für sich selber, für das Heil seiner Seele, für seine Seligkeit. Es liegt aber eben wenigen viel daran, ob gerade dieser eine selig werde oder nicht. » Trad. it. cit., p. 615.

<sup>5</sup> O. Pöggeler (*Hegels Kritik der Romantik*, Diss. Bonn 1956, p. 113) afferma che nell'intera opera di Hegel il nome di Wackenroder non risulta mai citato. Solo in una lettera compare un'allusione che potrebbe riferirsi alle predilezioni medievalescanti di Wackenroder ma anche di Novalis (Br. I, 205).

<sup>6</sup> W. H. Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, in *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Herausgegeben von Ludwig Tieck. Hamburg. Bei Friedrich Perthes 1799. Citiamo da W. H. W., *Werke und Briefe*, a cura di L. Schneider, Berlin 1938, Heidelberg 1967, pp. 197-202 (in seguito cit. WuB).

falso e non divino. La commozione, la pietà, la conversione possono sì in tal caso avere ancora un qualche interesse, ma esse sono *un* lato, quello interno; non appena esso viene in rapporto con l'altro lato, con l'esterno, e questo deve provocare la conversione del cuore, l'esterno non deve essere in se stesso qualcosa di irrazionale e senza senso<sup>7</sup>.

Nonostante così autorevoli definizioni, varrà forse la pena oggi, centocinquanta anni dopo Hegel, di sottoporre al vaglio il testo di Wackenroder e di porci una domanda di fondo: è sufficiente l'innegabile presenza, nella fiaba, di questi nuclei tematici e figurativi (la scelta soggettiva del martirio e la gratuità priva di senso razionale della soluzione) nella forma letteraria della fiaba-leggenda per autorizzarci a liquidare l'autore con l'accusa di una vacuità solipsistica che escluderebbe a priori ogni positivo contatto fra l'individuo e la massa degli uomini?

Certo, un rapido riassunto della narrazione sembrerebbe confermare almeno la legittimità di fondamentali riserve, anche se è doveroso tener conto, pregiudizialmente, che questa « Meravigliosa fiaba orientale di un santo nudo » viene presentata in una prospettiva non assoluta ma relativizzata: essa sarebbe stata infatti ritrovata fra le carte di Joseph Berglinger, il musicista malato di isolamento e di impotenza creativa e angosciato dall'impossibilità di conciliare l'esperienza dell'arte con le esigenze di vita degli uomini comuni<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit., pp. 168-169: « Nach dieser Seite hin gehen die Legenden häufig ohne Not in das Abstruse, Abgeschmackte, Sinnlose und Lächerliche über, indem Geist und Gemüt gerade von dem soll zum Glauben der Gegenwart und Wirksamkeit Gottes bewegt werden, was an und für sich das Vernunftlose, Falsche und Ungöttliche ist. Die Rührung, Frömmigkeit, Bekehrung kann zwar dann noch von Interesse sein, aber sie ist nur die *eine*, innere Seite; sobald sie mit anderem und Äußerlichem in Verhältnis tritt und dies Äußere die Umkehrung des Herzens bewirken soll, muß das Äußere nicht in sich selbst etwas Widersinniges und Unvernünftiges sein ». Trad. it. cit., pp. 617-618.

<sup>8</sup> Anche se è difficile distinguere quanto, dell'attuale struttura delle *Phantasien über die Kunst* risalga alla volontà di Wackenroder e quanto sia invece frutto dell'iniziativa di Tieck. I dubbi, come è noto,

Il santo eremita nella sua grotta è perseguitato dal fragore — che peraltro lui solo avverte — della ruota del tempo: preso com'è dal terrore che la ruota possa arrestarsi, egli deve rinunciare ad ogni altra attività semplicemente umana e si concentra nello sforzo spasmodico di collaborare, con i suoi movimenti, a mantenere in moto la ruota. L'insensibilità degli uomini suscita in lui la più violenta reazione: egli uccide qualcuno di coloro che, pur accorrendo in pellegrinaggio dal santone, non fanno rinunziare in tutto alle piccole cure quotidiane. Solo la musica e il canto che si levano dalla barca in cui han trovato ospitalità due innamorati, riescono a redimere il santo penitente: la ruota e il suo fragore scompaiono finché il santo a sua volta si perde nel firmamento nel concerto di un'ultima nota celeste « e gli innamorati credettero di scorgere il genio dell'amore e della musica »<sup>9</sup>.

Prima di passare però in giudicato la condanna della solipsistica, auto-compiaciuta gratuità che un siffatto riassunto non può oggi non suggerire, sarà equo ascoltare almeno l'accusato: abbiamo due passi dello stesso Wackenroder che aprono una prospettiva radicalmente diversa sul senso se non della fiaba, almeno della sua figurazione centrale, quella del santo eremita. In una lettera del dicembre 1792 all'amico gemello Ludwig Tieck, il futuro editore e in parte anche co-autore delle due operine di Wackenroder, costui parlava del progetto di un'ode che già prelude immediatamente ai temi della fiaba. Un uomo si ritira nel deserto e nella febbre della follia (« wahnsinniger Schwär-

investono addirittura la paternità dei singoli brani della raccolta. Dell'annosa polemica danno conto, da ultimo, E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin 1969, pp. 1-9 e R. Kahnt, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*, Marburg 1969, pp. 3-14. Hertrich per altro non aggiunge molto di concreto ai risultati (in parte ottimi) delle sue analisi allorché pretende di interpretare quello che a bella posta insiste a chiamare « Berglingers Märchen », « innerhalb des weiteren Kreises der Berglinger-Vita und der 'Berglingeriana' » (p. 169).

<sup>9</sup> WuB 202: « [...] und die Liebenden wähten, den Genius der Liebe und der Musik zu erblicken ».



merci») si fa venire l'idea di imporsi ogni sorta di penitenze, non per una qualche sofferenza propria ma perché depresso per l'infinita miseria dell'umanità. Già in questa lettera affiorano, pur nell'innegabile 'Schwärmerei' volutamente paradossale dell'insieme, motivazioni legate a una curiosità umana e intellettuale tutt'altro che solipsistica. Wackenroder prosegue infatti con parole che potrebbero leggersi come una risposta puntuale — con trent'anni di anticipo — alle due principali contestazioni hegeliane:

Una simile ode non getterebbe una chiara luce su quei folli eremiti del Medio Evo e non indicherebbe la via, o almeno una via che può condurre gli uomini a compiere azioni che ai più sembreranno così insensate e prive di gusto da indurli a stimare coloro esseri privi di ragione che quasi non fanno parte dell'umanità? non indicherà che è stato proprio il loro senso d'umanità a indurli alle loro idee paradossali?<sup>10</sup>

Lo stesso motivo viene poi ripreso in *Una lettera di Joseph Berglinger*, la lettera che costituisce un altro dei momenti essenziali delle *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, la raccolta messa insieme e pubblicata da Tieck nel 1799 e che comprende anche la nostra fiaba. In questo nuovo testo più tardo Wackenroder non ha più bisogno di far ricorso a cautele esplicative di marca illuministica e può senz'altro mettere in rilievo i punti qualificanti del tema: l'individualismo esasperato, l'entusiasmo bizzarro, l'isolamento ma insieme il rapporto con gli uomini indicato come causa profonda dell'apparente follia dell'eremita (follia che poi risulta non propriamente apparente, ma piuttosto, nella sua realtà, significativa e tutt'altro che gratuita). Ma fra i due testi c'è anche una differenza so-

<sup>10</sup> WuB 385-386: « Sollte eine solche Ode nicht ein helles Licht auf jene schwärmerischen Eremiten des Mittelalters werfen, und den Weg, wenigstens einen Weg zeigen, auf welchem die Menschen zu Handlungen kommen, die den meisten so widersinnig und abgeschmackt scheinen, daß sie jene für ganz vernunftlose, fast nicht zur Menschheit gehörende Wesen halten? nicht zeigen, daß es gerade das Gefühl ihrer Menschheit war, die [sic] sie zu ihren paradoxen Ideen leitete? ».

stanziata: nella lettera a Tieck l'interesse prevalente era ancora di natura psicologica. La paradossale trovata consisteva nel cogliere la motivazione profonda dell'agire apparentemente immotivato dell'eremita, redimendolo per tale via da quell'esclusione dal consorzio umano che lo minaccia nel giudizio comune. Nel testo di Berglinger l'interesse psicologico si trasforma nell'impegno di descrivere ciò che oggettivamente i martiri (ché così vengono ormai chiamati) raggiungono:

In tale angoscia comprendo come si dovevano sentire quei pii, ascetici martiri che, costernati alla vista degli indicibili dolori del mondo, come bimbi alla disperazione, davano in preda il loro corpo, per tutta la vita, alle più raffinate mortificazioni e penitenze, solo per bilanciare il tremendo eccesso del mondo sofferente<sup>11</sup>.

La novità essenziale è proprio in quel « bilanciare » che è letteralmente un « raggiungere l'equilibrio » (« ins Gleichgewicht kommen »): le sofferenze che i martiri si infliggono vengono a costituire, quasi fisicamente, il loro contributo individuale all'equilibrio cosmico, sbilanciato dall'eccesso delle sofferenze di tutta l'umanità. L'isolamento, la gratuità, la soggettività appaiono rivalutate, non nel senso pedestremente dialettico secondo cui, sotto il loro velo, trasparirebbe la sostanziale positività del comportamento dei martiri. La posizione di Wackenroder è ben più radicale: sono esse a costituirne, per tutti gli uomini, la paradossale, oggettiva positività. La contestazione di Hegel appare, in anticipo, non solo ridimensionata ma addirittura provocatoriamente capovolta.

Conviene per altro precisare che la posizione di Wackenroder nella fiaba non è così drastica né la stessa argomentazione di Berglinger va vista isolatamente. Essa è infatti inserita in un contesto estremamente tormentato: quella

<sup>11</sup> WuB 231: « In solcher Angst begreif' ich es, wie jenen frommen asketischen Märtyrern zumute war, die, von dem Anblicke der unsäglichen Leiden der Welt zerknirscht, wie verzweifelnde Kinder, ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteiungen und Pönitenzen preisgaben, um nur mit dem fürchterlichen Übermaße der leidenden Welt ins Gleichgewicht zu kommen ».

scoperta paradossale, ben lungi dal poter reggere tutto il tessuto meditativo, viene quasi sommersa nella riaffiorante consapevolezza che — a livello umano — non c'è vera soluzione all'antitesi fra l'auto-compimento dell'artista e la miseria amusica degli uomini (« E quando ora mi si fa incontro per la strada lo spettacolo della miseria [...] »).

In sostanza nella fiaba non si può parlare di un'esaltazione univoca del santo. Ciò che risulta dal testo è solo la necessità, comunque, di prendere sul serio il paradosso della sua follia. Possiamo anzi anticipare che la conclusione fiabesca sancirà una soluzione definitiva proveniente da una dimensione tutta diversa, libera dalle miserie e dalle polemiche legate, comunque, alle prospettive umane in cui lo stesso santo ancora si aggira.

#### *Paradosso illuministico e paradosso romantico*

Per ora siamo però alle prime battute e il confronto coi due passi paralleli tendeva soprattutto a mostrare un Wackenroder assai meno unidimensionale di quanto appaia a prima vista. Insomma l'apparente ingenuità del suo soggettivismo può venir affrontata e smontata solo ripercorrendone dapprima le complesse virtualità speculari. Il paradosso non è frutto di disarmato semplicismo ma piuttosto consapevole e fondamentale scelta tesa al rifiuto della dossa. E sarà un'ultima sorpresa constatare che questo gusto romantico del paradosso rivela, già a un primo esame, le sue radici illuministiche. O piuttosto anche nel caso di Wackenroder, come in quello di Tieck, dovremo rinunciare all'idea di una pura e semplice abiura anti-illuminista che gli intellettuali della nuova generazione avrebbero compiuta una volta per tutte: per non dire che, come spesso accade, anche questa volta per combattere i padri i figli si sarebbero comunque avvalsi delle armi tratte dall'arsenale paterno<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Alla vecchia tendenza a svalutare come fase di apprendistato ogni tratto che nell'opera giovanile dei rappresentanti della gene-

Il lunghissimo cappello 'teorico' (quasi il 10 % dell'intero testo) mira appunto — certo con un'*arrière-pensée* su cui torneremo subito — a ricondurre l'intera narrazione entro coordinate di stampo illuministico: dal meraviglioso, allegorico ed esotico, come genere letterario illuministico, e dalla tolleranza come illuministica disposizione antidogmatica nel giudizio sulle più varie cose umane, fino al paradosso stesso inteso come illuministica tecnica di smascheramento delle opinioni fallaci.

Su ognuno di questi punti Wackenroder ha, come si diceva, un'*arrière-pensée* che lo porta non a una rottura ma, piuttosto, a una forzatura interna così spinta da capovolgere in definitiva il senso di quella tradizione. Ciò vale, prima di tutto, per la collocazione in Oriente e nella dimensione del meraviglioso e dell'allegorico, che va ben oltre una funzione puramente strumentale. Nella tradizione illuministica si trattava di fini estremamente precisi: mascherare un riferimento alla contemporanea realtà occi-

---

razione romantica potesse far pensare all'illuminismo si accompagnava, com'è noto, l'analoga pretesa di privilegiare come preromantico tutto ciò che in un illuminista, magari anche in un Lessing, potesse far pensare al 'culto dell'interiorità'. L'affermarsi di una tendenza socioideologica negli studi ha poi portato, fra molte sacrosante demistificazioni, anche a soluzioni troppo facili, come per es. la semplice inversione di quei due giudizi. Negare la categoria di un supposto 'pre-romanticismo' o viceversa di un innocuo apprendistato tardo-illuministico è certo utile. Assai più utile sarebbe però sviluppare i primi ancora timidi accenni a una riconsiderazione unitaria dell'evoluzione dei primi romantici, almeno fino, più o meno, alla morte di Novalis. Nel caso specifico di Wackenroder, anche se con intenzioni spesso diverse, si infittiscono i sondaggi che mettono in luce sempre nuove connessioni. Accanto ai lavori più generali di Kahnt (cit. a nota 8) e di J. Kielholz (*W. H. Wackenroder. Schriften über die Musik*, Bern/Frankfurt/M. 1972) va ricordato almeno il *Wackenroder und die Klassik. Versuch einer Präzisierung* (1961) di W. Kohlschmidt, nel suo volume *Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte*, Bern und München 1965, pp. 83-92 (contra, con argomenti ora fondati ora troppo baldanzosi, J. D. Zipes, *W. H. Wackenroder. In defense of his Romanticism*, in « The Germanic Review », 44 [1969], pp. 248-258).



dentale che avrebbe suscitato le ire dei potenti; creare un'ottica che oggi diremmo estraniante e togliere alle assurdità e disumanità del nostro mondo quella patina di normalità che le rende in certo modo inattaccabili; creare alla narrazione una prospettiva così universale e insieme in una chiave così esplicita di abbreviatura allegorica da coinvolgere con tanto maggior forza proprio la quotidiana realtà a noi più vicina<sup>13</sup>.

Wackenroder imposta la sua fiaba proprio come un apologo illuministico in cui la veste esotica e meravigliosa debba solo rendere più appetibile e attendibile la sostanziale intenzione polemica contro il fanatismo e la 'Schwärmerei'.

<sup>13</sup> I riferimenti più ovvii appaiono quelli alla tradizione francese, da Montesquieu a Voltaire. Ma più vicini all'ambito culturale di Wackenroder erano certo Lessing e, per questo aspetto, Wieland (« Es gibt Leute, [...], die hinter Ihren Sultanen und Bonzen ganz was Andres suchen », dice un immaginario lettore al narratore, nella prefazione alla *Geschichte des weisen Danischmend*, in *C. M. Wieland's sämtliche Werke*, IX. Bd., Leipzig, 1854, p. IX: un tipo di lettura che il narratore finge di considerare arbitraria, ma solo e proprio per i motivi politico-letterari illustrati nel testo). In genere sulla dimensione fiabesca e 'meravigliosa' fra 'Aufklärung' e romanticismo, cfr. G. L. Fink, *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne. 1740-1800*, Paris 1966; H. Steffen, *Märchendichtung in Aufklärung und Romantik*, in *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, Göttingen 1963, pp. 100-123 e naturalmente, più in generale, B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963. Sul rapporto fra esotismo e meraviglioso nell'illuminismo e presso i romantici è ancora da consultare R. Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte*, Gotha 1908, su cui cfr. da noi B. Tecchi, *Goethe scrittore di fiabe*, Torino 1966, passim. È evidente che l'illuminismo cui facciamo spesso riferimento in questa pagina è quello 'ufficiale', in cui esotismo orientaleggiante e dimensione meravigliosa sono puri elementi topici, radicalmente secolarizzati e strumentalizzati a fini di illuminazione razionale e che non intendiamo coinvolgere nel discorso le sotterranee correnti esoterico-mistiche pur presenti in quei decenni. Ma l'illuminismo con cui era in contatto (di più in più polemico) il giovane berlinese era appunto, in prevalenza, quello più ufficiale.

meri<sup>14</sup>. Abbiamo però già visto e meglio vedremo che lo scrittore, pur senza voler esaltare senza riserve la 'Schwärmerei', è comunque ancora più lontano da ogni intenzione semplicemente dissacratoria. Ora, che Wackenroder si inserisca nella tradizione e insieme la capovolga, appare già

<sup>14</sup> Esempio canonico di un simile racconto orientaleggiante e allegorico contro fanatismo e 'Schwärmerei' può essere considerata la storia contenuta nei capp. 3-5 di *Der goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian* (1772) (*C. M. Wieland's sämtliche Werke*, VII. Bd., Leipzig 1853, pp. 48-87). Modello di fanatismo è l'emiro che, dapprima dedito alla dissolutezza, entra poi in contatto con l'utopia 'fisiocratica' del popolo dei « Kinder der Natur » e con la loro spontanea integrità ma, invece di limitarsi a ravvedersi, cade nell'eccesso opposto e, fattosi derviscio, vuole imporre agli uomini l'astinenza da ogni anche innocente piacere, considerato fanaticamente peccaminoso. « Itzt bildete er sich ein, daß es lauter Menschenliebe sey, was ihn anfeure, alle Leute zu eben so unglückseligen Geschöpfen machen zu wollen, als er selbst war... » (pp. 86-87). Finché il narratore Danischmend conclude con parole che toccano da vicino la struttura esterna in cui si viene a collocare la fiaba di Wackenroder: « Es ließen sich noch viele merkwürdige Dinge von den Folgen dieser menschenfeindlichen Sittenlehre sagen, und von dem sinnreichen Gebrauche, welchen die Derwischen, Fakirn, Talapoinen, Bonzen und Lamas in allen Theilen von Asien und Indien davon zu machen gewußt haben ». (ivi). Sul valore politico dell'utopia della vallata felice, cfr. U. Fischer, *Lusso e vallata felice: il romanzo politico Lo specchio d'oro di Christoph Martin Wieland*, in « Sicularum Gymnasium », N.S., XXVIII (1975), n. 1, pp. 1-53, qui pp. 12-17. Del resto, come è noto, il problema dello smascheramento della 'Schwärmerei' era divenuto per il Wieland illuminista momento essenziale (cfr. la teorizzazione contenuta nel XIII. Cap. della *Geschichte des weisen Danischmend*, ed. cit., IX. Bd., p. 68 ss. e soprattutto la definizione contenuta nell'art. *Enthusiasmus und Schwärmerei, 1755* delle *Miscellaneen*, ed. cit. XXXV. Bd., Leipzig 1858, pp. 134-135: « Ich nenne Schwärmerei eine Erhitzung der Seele von Gegenständen, die entweder gar nicht in der Natur sind, oder wenigstens das nicht sind, wofür die beauschte Seele sie ansieht »). Ma anche il Wieland degli anni 90 continua a macerarsi intorno al problema della 'Schwärmerei' (*Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus e Agathodämon*); ma sempre più verrà in primo piano la consapevolezza che non basta smascherare l'inganno dei falsi entusiasti e la pericolosa balordaggine di quelli in buona fede per chiarirne la funzione fra gli uomini.

dalla funzione di quel rivestimento nella fiaba del santo nudo: il distacco da ogni quotidianità a noi familiare viene ad assumere il significato di un viaggio senza ritorno. Il lettore viene messo a confronto con un mondo fatto di puri rapporti, lo scheletro allegorico e *stricto sensu* letterario della nostra realtà: come in una radioscopia, l'affiorare di quello scheletro è concepibile solo una volta spenta la luce della quotidianità. Il gioco allegorico non si esaurisce più nel suo meccanismo dimostrativo ma assume la paradossale assolutezza di una realtà più profonda e definitiva.

Analogamente procede Wackenroder per quanto attiene alla tolleranza<sup>15</sup>, anch'essa recepita secondo moduli a prima vista ancora tipicamente illuministici. La tolleranza affonda le sue radici prima di tutto nell'universalismo storico-geografico (ogni paese ha i suoi *moeurs* e quindi i suoi valori) ed è verosimile che Wackenroder sia stato influenzato soprattutto dalle formulazioni herderiane di un relativismo storicistico<sup>16</sup>. « Così lì abitano spesso nelle so-

<sup>15</sup> Per una rassegna dei materiali riguardanti il momento della tolleranza negli scritti di penna di Wackenroder, cfr. da ultimo H. Lippuner, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik*, Zürich 1965, pp. 60-72.

<sup>16</sup> Al 1796 risalgono i *Briefe zur Beförderung der Menschheit*, la più recente in una serie di formulazioni che, pur con diversa intenzione, avevano avuto inizio almeno con *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774). Ricordiamo almeno, dai *Briefe*, il *Neuntes Fragment della 7. Sammlung, Resultat der Vergleichung der Poesie verschiedener Völker alter und neuer Zeit*, ove è detto fra l'altro: « So manchen Maasstab der Dichter Einer Nation oder verschiedener Völker man aufgestellt hat, so manche vergebliche Arbeit hat man übernommen. [...] So ists mit der Poesie der Völker und Zeiten auf unserm Erdrunde; in jeder Zeit und Sprache war sie der Inbegriff der Fehler und Vollkommenheiten einer Nation, ein Spiegel ihrer Gesinnungen, der Ausdruck des Höchsten, nach welchem sie strebte [...] » (J. G. Herder, *Werke*, a cura di B. Suphan, Bd. 18, Berlin 1883, p. 135 e p. 137). Più decisamente riferita ai *moeurs* è la condanna dell'intolleranza all'inizio della wielandiana *Reise des Priesters Abulfauaris ins innere Africa* (ed. cit., XXIX. Bd., Leipzig 1857, p. 243): « Es gibt harte Köpfe, welche nicht begreifen können: daß äußerliche Formen der Tugend nicht die Tugend selbst sind; daß gewisse lächerliche Gebräuche, womit bei gewissen Völkern, z.B. bei den Hottentotten und Kamt-

litudini eremitiche — si dice già nel secondo periodo della fiaba — strani esseri che noi chiamiamo pazzi ma che lì vengono venerati come esseri sovranaturali »<sup>17</sup>. Proprio questa relativizzazione, ispirata alla contrapposizione fra il qui e il lì, serve in definitiva a Wackenroder per rendere più accettabile, in quanto meno impegnativo, l'ostico nocciolo allegorico della fiaba. Contro le apparenze, viene qui infatti proposta una almeno parziale riforma della condanna illuministica contro la 'Schwärmerei': una riforma che, quanto meno viene presentata come impegnativa, tanto più risulterà pericolosamente insinuante.

Non meno importante è l'aspetto gnoseologico di questa predicazione della tolleranza. L'intelletto è come un elisir miracoloso che muta le cose a nostro o suo piacimento. Tutto risulta dunque subordinato all'onnipresenza dell'intelletto, che però — proprio per ciò — non costituisce più un oggettivo e decisivo elemento di discriminazione fra mondi diversi. Proprio in nome dell'antidogmatismo gnoseologico si arriva a formulare un'ipotesi apparentemente quasi scherzosa che però apre la strada ai più complessi sviluppi successivi. Si può supporre che i santi nudi dell'Oriente non siano neanche dei veri uomini ma piuttosto « gli strani involucri di un genio superiore che, venendo dal regno del firmamento, si sia smarrito in una figura umana ». Scherzoso è il tono con cui il motivo viene proposto (« [...] e ora non sanno comportarsi al modo degli uomini »)<sup>18</sup>, ma esso prepara la dimensione atrocemente grottesca della successiva figurazione e, ancor più alla lontana, la redenzione extraumana che corona l'intera fiaba.

schadalen, gewisse ehrwürdige Handlungen begleitet werden, diesen Handlungen nicht das Geringste von ihrer innerlichen Würdigkeit benehmen [...] ».

<sup>17</sup> WuB 197: « So wohnen dort in den Einöden oft seltsame Wesen, die wir wahnsinnig nennen, die aber dort als übernatürliche Wesen verehrt werden ».

<sup>18</sup> *ivi*: « die wunderlichen Behältnisse eines höhern Genius, der aus dem Reiche des Firmaments sich in eine menschliche Gestalt verirrt hat, und sich nun nicht nach Menschenweise zu gebärden weiß. ».



Ancora più significativo risulta il terzo filone. Anche qui Wackenroder si inserisce nel modulo illuministico del paradosso come capovolgimento del pregiudizio, dell'opinione fallace anche se generalmente diffusa. In illuministi come Voltaire, come Diderot o Lessing però il paradosso finiva col ristabilire un più alto, incorrotto buon senso universalmente umano: i turbamenti cui esso era stato soggetto erano dovuti proprio al prevalere di pre-giudizi interessati o sciocchi o fanatici. Anche lo scritto di Wackenroder, come si è detto, potrebbe sembrare a prima vista rispondente alle intenzioni di una demistificazione paradossale, rivolta appunto contro il fanatismo. Il risultato finale è però ben diverso. È proprio l'universale buon senso (inteso come generale diffusione di valori 'quotidiani', razionali o razionalizzabili) a venir messo in discussione perché incapace di cogliere la paradossalità umanamente insuperabile della situazione. La paradossalità con cui abbiamo ormai a che fare non conosce alcuna possibilità di ritorno alla normalità (neanche quella quasi eremitica del giardino di Candide). È questa paradossalità a permeare di sé la struttura narrativa della fiaba contraddistinta da un'allegoricità che, analogamente, non conosce ritorno al semplicemente umano e reale, mentre un fitto gioco di sfumature e slittamenti arriva ad investire — lo vedremo — le figurazioni essenziali (il santo, gli altri uomini, la ruota del tempo) e la stessa soluzione del nodo narrativo. Fin d'ora possiamo anticipare che si tratta di una soluzione appunto paradossale: essa presupporrà, certo, la passione tormentosa del santo ma non scaturirà da essa e anzi la svuoterà, anche se non completamente, della sua supposta esemplarità.

#### *La ruota del tempo*

Prima di poter passare, sulla base dell'indagine fin qui condotta, all'analisi delle diverse figurazioni, è necessario soffermarsi in particolare sulla ruota del tempo, un'allegoria dal cui significato (o, diciamo, funzione) dipende la paradossalità umanamente irrisolta dell'intera costruzione.

La ruota del tempo viene introdotta in maniera così priva di mediazioni e così carica di intenzioni allegoriche da obbligarci a tentare di sondarne lo spessore culturale in diverse direzioni. Senza voler ripercorrere qui l'intera rete di precedenti e paralleli che sono stati accertati (o anche solo supposti) da numerosi studiosi<sup>19</sup>, potremo indicare il risultato più importante nel confluire nella nostra figurazione di tre distinti e anche contrapposti filoni. La ruota come tale, non connessa cioè con la temporalità, è immagine comune nel settecento per alludere a un meccanismo che può essere considerato positivamente (Hertrich giustamente ricorda il meccanismo ad orologeria come immagine della struttura meccanica dell'universo)<sup>20</sup> o anche — da parte di chi combatta la concezione meccanicistica dell'universo — negativamente. La secolarizzazione, se così si può dire, dell'immagine porta a trasferirne l'applicazione dal livello cosmologico a quello antropologico. Famoso è il passo schilleriano tratto da *Sull'educazione estetica dell'uomo in una serie di lettere*:

L'uomo, eternamente incatenato solo a un singolo, piccolo frammento del tutto, forma anche se stesso come frammento; avendo nell'orecchio solamente il monotono rumore della ruota che esso fa girare, non svilupperà mai l'armonia insita nel proprio essere e invece di esprimere l'umanità nella propria natura, si riduce a copia della propria occupazione, della propria scienza<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. da ultimo in proposito D. Arendt, *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübingen 1972, Bd. 2, pp. 246-257, qui pp. 250-251, e così pure E. Hertrich, *op. cit.* a nota 8, pp. 163-192, qui pp. 169 ss. Anche se la impostazione generale del libro di Hertrich non appare molto fruttuosa perché legata a una concezione non più convincente di 'Dichtung', il suo studio è fra le cose migliori sulla fiaba di Wackenroder.

<sup>20</sup> E. Hertrich, *Joseph Berglinger cit.*, pp. 176-177, ove si ricorda in particolare un passo di Gottsched. Ma si può risalire, naturalmente, fino a Cartesio.

<sup>21</sup> « Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus; ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das es umtreibt, im Ohr, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt

Lo specialismo, il massimo male della pseudo-civiltà mo-

die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft» (F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in Nationalausgabe, Bd. XX., a cura di B. von Wiese e H. Koopmann, Weimar 1962, p. 323). Il termine 'Uhrwerk' compare non a caso tre volte, subito prima e subito dopo il passo citato, e tutte e tre le volte riferito al meccanismo dello stato («das verwickeltere Uhrwerk der Staaten» «einem kunstreichen Uhrwerke») e della società [«(denn wie dürfte man ihrer Freiheit ein so künstliches und lichtscheues Uhrwerk vertrauen?)»]. Si tratta cioè per Schiller soprattutto di «eine strengere Absonderung der Stände und Geschäfte», di cui egli riconosce la necessità storica e che insieme condanna per la frattura dell'umanità piena e armonica (il passo è stato spesso discusso, anche in Italia, cfr. da ultimo M. Freschi, *A proposito dell'ideale della Humanität in Schiller*, in M. F., *L'utopia nel Settecento tedesco*, Napoli 1974, p. 169 ss.). Siamo nell'ambito della problematica relativa alla divisione del lavoro, così importante per tutta la cultura di questi decenni, ma che proprio in questi anni trovava voce disparata nello scambio di lettere fra Werner e Wilhelm Meister, nell'invettiva di Iperione contro i tedeschi, in *Christenheit oder Europa* di Novalis. In Wackenroder prevale invece l'aspetto del tempo avvertito come flusso uniforme. A un'immediata connessione crede invece G. Kühnlenz, *Wackenroders 'Wunderbares Märchen von einem nackten Heiligen' im Deutschunterricht der Prima*, in «Die pädagogische Provinz», 12 (1958), pp. 199-209, qui pp. 206-207. Sulla circolarità e sull'uniformità tornava peraltro anche Schiller, nelle pagine seguenti della lettera citata («Der Geschäftsgeist, in einen einförmigen Kreis seines Berufs eingeschlossen [...]»), in termini che semmai sono in qualche misura avvicinati a quelli già usati da Wackenroder nella lettera del 29 novembre 1792 riportata nel testo. Per Hertrich infine il rapporto (polemico) col modello illuministico è immediato: «Das monströse Rad der Zeit, das den Heiligen martert, ist ein verzerrtes Abbild des Modells, nach dem das aufgeklärte 18. Jahrhundert sich die Welt vorstellt. Das Rad der Zeit ist aus der Vorstellung der Welt als Uhr hervorgegangen» (*op. cit.*, p. 176). Può avere un certo interesse ricordare che negli appunti ora noti sotto il titolo di [*Fragmente über Volksreligion und Christentum*] (del 1793-1794) anche il giovane Hegel faceva ricorso all'immagine canonica del pendolo e del suo ritmo meccanico per definire la funzione disumanizzante di quell'«Eigennutz» che impedisce lo sviluppo di ogni «religione soggettiva» negli uomini asserviti all'interesse: «Eigennutz ist das Pendel, dessen Schwingungen ihre Maschine im Lauf erhalten» (*ed. cit.*, Bd. 1, p. 15).

[16]

derna, viene simboleggiato dall'asservimento al meccanismo (di cui l'individuo è appena una rotellina) e, insieme, all'uniformità del suo movimento.

In almeno due passi lo stesso Wackenroder ricorre all'immagine della ruota. Il 29 novembre 1792 scrive a Tieck sfogandosi contro la monotonia frustrante del lavoro avvocatesco:

[...] e ora si carica il meccanismo dell'orologio [...]. Prima che questo affare sia finito, ne sono già arrivati cento nuovi; le ruote vanno sempre e in continuazione, — [...] <sup>22</sup>.

La perpetuità nella monotonia: da questa psicologizzazione dell'immagine ci si avvia a una sua nuova consacrazione metafisica (sempre con connotati negativi) nella lettera di Berglinger:

È una divina aspirazione dell'uomo creare qualcosa che non venga divorato da un fine o da un'utilità volgare, — che, indipendente dal mondo, risplenda in eterno di luce propria, che non venga sospinto da alcuna ruota del grande meccanismo né ne sospinga alcuna [...] <sup>23</sup>.

Nella lettera si parla poi di un impulso che si oppone a tale incalzare e alla strumentalizzazione che ne consegue. Questo affrancamento dovrebbe venire — e avremo occasione di tornarci anche a proposito del finale della fiaba — dalla musica. Essa però non può smentire la propria natura di pericolosa seduzione capace di distaccare l'artista dal mondo degli altri uomini per un qualcosa che non ha più consistenza di una bolla di sapone o di un giocattolo. Già a questo punto è evidente la complessità che il motivo ha raggiunto in Wackenroder, anche al di fuori della fiaba.

<sup>22</sup> WuB 377-378: «und nun wird das Uhrwerk aufgezogen; [...] Ehe diese Sache zu Ende ist, sind schon 100 neue eingelaufen: das Räderwerk geht immer und ewig».

<sup>23</sup> WuB 229: «Es ist ein so göttlich Streben des Menschen, zu schaffen, was von keinem gemeinen Zweck und Nutzen verschlungen wird, — was, unabhängig von der Welt, in eignem Glanze ewig prangt, — was von keinem Rade des großen Räderwerks getrieben wird, und keines wieder treibt».

[17]



Evidente è la polemica antimeccanicistica (e in sostanza anti-illuministica) che rivendica l'autonomia dell'agire umano contro ogni strumentalizzazione, unilateralità, uniformità o monotonia intesa come perpetuo ritorno dell'uguale.

Sono tutti motivi che ritroveremo nella fiaba, sia pure con sintomatici sviluppi non sempre lineari. Anche la contrapposizione alla musica, presente nella lettera di Berglinger, ritorna nella fiaba, realizzata con un'ossessiva insistenza sulle sue manifestazioni acustiche, penosamente fisiche. La ruota della fiaba è prima di tutto monotono fragore e cioè negazione della musica e moltiplicazione meramente fisica dello stridore proprio degli ingranaggi in movimento: un ulteriore, eloquente tocco che insiste sul carattere amusico e amusicale, disumanizzante, della vita quotidiana.

Confrontando il santo con Berglinger, si potrebbe dire — in prima istanza — che la differenza maggiore è d'ordine negativo. Manca la delusione che mortifica Berglinger — e ciò anche perché è mancata l'illusione. Non risulta da alcun passo che il santo pensi a una possibile vittoria contro la ruota, a una possibile trasfigurazione (l'agire del santo — anche in ciò diverso da Berglinger — è tutto di carattere esistenziale, senza nulla di artistico)<sup>24</sup>. Ma a un

<sup>24</sup> In effetti il santo è il contrario dell'esteta quale emerge, per es., dalle parole dello stesso Berglinger: «Das ganze Leben hindurch sitz' ich nun da, ein lüsterner Einsiedler, und sauge täglich nur innerlich an schönen Harmonien, und strebe den letzten Leckerbissen der Schönheit und Süßigkeit herauszukosten» (WuB 230). Il santo (un 'eremita' ben diverso) è molto lontano dal tentativo dell'artista di arivare a ignorare gli uomini, contro i quali anzi si scaglia. È vero che l'artista finisce col soffrire del suo distacco dagli uomini. Rimane però il fatto che, se l'artista si imbatte in «leidende Menschen», «er betrachtet unwillkürlich die ganze Gruppe als ein lebendig gewordenes Werk seiner Phantasie [...] und kann's nicht lassen, wenn er sich auch in demselben Momente vor sich selber schämt, aus dem elenden Jammer irgend etwas Schönes und kunstartigen Stoff herauszuzwingen» (WuB 231-232, e cfr. il passo ancora più significativo di *Die Peterskirche*, in cui si afferma che l'artista mai vorrebbe alterare proprio quegli squilibri che spingono invece i «Weisen» a pretendere di «unsre

esame più attento risulta una differenza assai più radicale fra la ruota del tempo e gli altri testi citati di Wackenroder (ma anche gli altri, di Schiller, di Tieck, di Jean Paul che abbiamo ricordato o che si potrebbero ricordare). Il presupposto, da cui partivamo, di una lotta fra il santo e la ruota si rivela falso. In effetti il santo si sforza continuamente di collaborare con la ruota. Ricordiamo soltanto il passo che descrive la situazione iniziale:

Non riusciva ad aver posa, anzi lo si vedeva muoversi giorno e notte nella maniera più affannata e violenta, come un uomo che si sforzi di girare un'enorme ruota<sup>25</sup>.

C'è però un'ulteriore differenza — che finora abbiamo di proposito evitato di sottolineare. Non di *una* ruota, di *un* ingranaggio si tratta, ma della Ruota del Tempo<sup>26</sup>. Ciò

---

Erde neu erschaffen» perché in quel «gewaltsame Auf- und Niederwallen der irdischen Dinge» gli si rivela «der eigentümliche, geheimnisvolle Pulsschlag, das furchtbare, unverständliche Atemholen des Erdgeschöpfs», WuB 174). Contro il recente tentativo di Zipes di ripresentare il santo come «artist-hero», cfr. nota 55. Anche M. Thalmann (*Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Stuttgart 1961, p. 13) vede nel santo una figura d'artista.

<sup>25</sup> WuB 198: «er konnte nun nicht ruhn, sondern man sah ihn Tag und Nacht in der angestrengtesten, heftigsten Bewegung, wie eines Menschen, der bemüht ist, ein ungeheures Rad umzudrehen».

<sup>26</sup> Che nella cultura contemporanea tedesca fosse presente l'immagine orientale della ruota (e del serpente) come simbolo del tempo (e dell'eternità) risulta molto chiaramente, per es., da un passo in cui Herder tenta di interpretare il valore simbolico, nei rilievi delle rovine di Persepoli, di una «himmlische Gestalt» che «mit dem großen Ringe der Ewigkeit umgürtet, hat den kleinen Ring, die Zeit, den Zodiakus, das Sonnenjahr in ihrer Hand». Dice Herder: «Er [l'anello] ist bei allen morgenländischen Nationen das Bild der Zeit oder der Ewigkeit, zu deren Symbol man nichts als den Cirkel, Ring, Reif oder eine in sich zurückkehrende Schlange oder endlich die Kugel wußte» (*Persepolis, Eine Muthmaassung* [1787] in J. G. Herder, *Werke* a cura di B. Suphan, Bd. 15, Berlin 1888, *Zerstreute Blätter III*, pp. 571-606, qui pp. 581-582, 590; il richiamo a questo scritto già in Jean Paul, *Werke*, München Bd. 4, a cura di N. Miller 1963, p. 1156 nota). E

non vuol dire però che in tale specificazione Wackenroder riconosca un carattere positivo della ruota stessa, per esempio come simbolo della legge ciclica dell'universo (l'alternarsi del ciclo delle nascite e delle morti, della luce e della tenebra), elemento unificatore e perciò comunque positivo ai fini della sopravvivenza stessa dell'universo, di fronte alla quale anche la caducità potrebbe apparire un male di rilievo solo periferico. Troppi elementi si oppongono a tale interpretazione. Intanto da nessun tratto della fiaba risulta che al timore della caducità (o tanto meno della fortuna) venga qui accordato un rilievo purchessia

---

interessante che la descrizione antiquaria porti Herder a coordinare figurativamente 'Zeit' e 'Ewigkeit', che poi invece, almeno da Jean Paul in avanti, troveranno collocazione anche figurativa opposta. Se Jean Paul nella *Rede* parla della « Riesenschlange der Ewigkeit », contrapposta appunto al « Welten-All » (e in proposito cfr. la nota di F. Masini in *Nichilismo e religione in Jean Paul*, Bari 1974, pp. 100-101), non solo Wackenroder vede la redenzione dell'uomo proprio nella scomparsa dell'ossessionante ruota del tempo, ma l'autore delle *Nachtwachen* (1804) porterà la contrapposizione agli estremi costringendo le due opposte dimensioni nelle strettoie di un unico periodo: « Ein einziger Ton bebte schwer und ernst durch die Öde — es war die ausschlagende Zeit, und die Ewigkeit trat jetzt ein » (*Nachtwachen. Von Bonaventura*, in *Deutsche Literatur in Entwicklungreihen, Reihe Romantik*, Bd. 16, a cura di A. Müller, Leipzig 1930, p. 101. Il passo si trova in quella XIV veglia in cui, fra l'altro, ha parte significativa — e rovesciata rispetto a Wackenroder — il passaggio fra musica e « große Disharmonie » sonoro-esistenziale: « Neben mir auf der einen Seite rasselte ein Wahnsinniger schrecklich mit seinen Ketten, auf der andern hörte ich Ophelia abgerissene Stücke ihrer Balladen singen, doch wurden die Töne oft Seufzer, und zuletzt schien mir alles eine große Disharmonie, zu der die rasselnden Ketten die begleitende Musik abgaben »). Una grottesca commistione di « Ewigkeit » e « Augenblick » si ha invece nel Capitano del *Woyzeck*, che rappresenta l'estrema secolarizzazione e lo svuotamento satirico di quel motivo dell'angoscioso incalzare di un'attività ossessivamente uniforme e vana che permea tutta l'opera di Büchner e che qui — sulla scia del topos romantico rovesciato — trova espressione nel motivo della ruota del mulino (« Woyzeck ich kann kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werd' melancholisch », in G. B., *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di W. Lehmann, Hamburg 1967, München 1974<sup>2</sup>, p. 171).

(come, invece, certo avviene nelle lettere di Joseph Berglinger). Analogo discorso va fatto per il momento della ciclicità, dato che, a differenza che in tutte le altre figurazioni, non è certo l'alternanza a ossessionare il santo ma anzi la costanza, la perennità uniforme<sup>27</sup>. Infine tutti gli attributi della ruota del tempo sono, nella fiaba, negativi: il fragore, l'incessante incalzare, l'uniformità disumanizzante. E del resto anche nei testi contemporanei (quelli che Wackenroder conosceva, come l'*Abdallah* di Tieck, 1792, e quelli che non poteva conoscere, come l'abbozzo del 1789 della *Klage des tochten Shakespear's* di Jean Paul)<sup>28</sup> l'immagine della ruota

---

<sup>27</sup> Appunto perciò non appare attendibile il richiamo, fra le possibili fonti, a una delle traduzioni tardosettecentesche di *El Criticón* di Baltasar Gracián che Wackenroder potrebbe aver letto (D. Arendt, *Der 'poetische Nihilismus' in Deutschland. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübingen 1972, Bd. 2, pp. 250-251 nota). Infatti « la rueda del tiempo » che il Cortesano illustra a Critilo è basata sul principio non già dell'ossessiva uniformità, bensì della « alternación » (« Veíanse en ella todas cuantas cosas hay, ha habido y habrá en el mundo, con tal disposición, que la una mitad se veía clara y exentamente sobre el horizonte, y la otra estaba hundida acullá abajo, que nada de ella se veía, pero iba rodando sin cesar [...] », B. Gracián, *Obras completas*, a cura di A. Del Hoyo, Madrid 1960, *El Criticón*, Parte III, Crisi X, pp. 962-976, qui p. 966). In sostanza Gracián si avvicina piuttosto al tipo della ruota della fortuna. — Giustamente invece Hertrich (*op. cit.*, p. 174) sottolinea che proprio l'« Auf und Ab » è estraneo alla figurazione della fiaba.

<sup>28</sup> « Ja, Abdallah, eine solche Nacht winkt der Schwärmerei, hier wohnen tausend kühne Gedanken, die vor dem kalten ersten Tageslicht zurückzittern, hier tritt unsre ungestaunte Furcht wieder in ihre Rechte, hier machen uns dieselben Gedanken erblassen, die wir frech im Sonnenschein verlachen, der Spötter sinkt und ruft: Gnade! der Zweifler greift geängstigt nach seinen Zweifeln und dem Weisen verstummt das dumpfe verworrene Getöse der Zeitlichkeit, er vernimmt den Gang der ewigen Naturgesetze, die Kleidung fällt von der Endlichkeit ab und er sieht mit anbetendem Schauer die unendlichen Kräfte durch einander weben und die Räder im ewigen Schwung sich drehen » (L. Tieck, *Schriften*, Berlin 1828, Bd. 8, p. 60). Anche l'espressione 'Rad der Zeit' si trova in Tieck, nella *Bella Magelone*, ma intesa come simbolo d'instabilità. Entrambi i riscontri sono stati proposti da E. Hertrich, *op. cit.*, pp. 173-5. L'espressione « ... an der Wand das gehende Rad



del tempo ha sempre connotati negativi e angoscianti<sup>29</sup>. Il punto caratteristico è proprio che per Wackenroder appaiono conciliabili la caratterizzazione negativa della ruota nel suo moto ossessivo (e non già nella sua instabilità o ciclicità) e l'atteggiamento del santo, che è di collaborazione e non di lotta.

A noi sembra legittimo supporre che tale connessione si spieghi proprio attraverso il gioco di livelli cui si è accennato a suo luogo: nel corso del Settecento abbiamo constatato che l'immagine della ruota scivola dal livello cosmologico a quello antropologico fino a scendere (anche nello stesso Wackenroder) al semplice livello psicologico, impenandosi poi fino a risalire a una dimensione ontologica. E tale è in effetti la dimensione in cui, nella fiaba, si presenta l'allegoria del « Rad der Zeit ». L'uniformità amusica e disumanata acquista contorni e dignità di realtà fisicamente

der Zeit» si ritrova anche nell'abbozzo del 1789 della *Klage des todtten Shakespear's* allora rimasto naturalmente inedito, ora in J. P., *Sämtliche Werke* a cura di E. Berend, Weimar 1932, II. Abt., Bd. 3, p. 400.

<sup>29</sup> La sofferenza personale di un condannato e il contatto esistenziale, addirittura fisico, almeno nell'immaginazione, fra l'individuo e la ruota uniformemente incalzante avvicinano almeno parzialmente il santo di Wackenroder al motivo issionico. Su tale motivo richiama l'attenzione, a proposito della nostra fiaba, R. Wellek (*Storia della critica moderna*, vol. II, trad. A. Lombardo, Bologna 1961, 1974<sup>2</sup>, pp. 123-124) ricordando che il motivo affiora anche in una famosa pagina di Schopenhauer (*Sämtliche Werke*, a cura di W. von Löhneysen, Stuttgart-Frankfurt/M., Bd. 1, 1960, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819], III. Buch, Par. 38, p. 280): « So liegt das Subjekt des Wollens beständig auf dem drehenden Rade des Ixions, schöpft immer im Siebe der Danaiden, ist der ewig schmachthende Tantalus. [...] Es ist der schmerzlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick des schnöden Willendranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixions steht still ». L'accostamento rimarrà però più specioso che utile a ricostruire una continuità culturale se non si preciserà che la redenzione miracolosa del ginnosofista conserva ancora un che di legato all'esperienza terrena: il santo ritorna sì alla sua ultraumana natura di 'Genius', ma sarà pur sempre un « Genius der Musik und der Liebe ».

presente e ontologicamente sostanziale. Di fronte ad essa non ha senso una ribellione prometeica ma è imperativo — per chi non sia né cieco né sordo — tentare di adeguarsi ad essa, il che poi non contrasta con i caratteri negativi di tale realtà ma anzi quasi li presuppone. Usando il termine 'ontologico', naturalmente, ci si espone a obiezioni particolarmente rilevanti, trattandosi di uno scrittore prussiano che scriveva negli anni '90 del Settecento, in un momento cioè in cui persino una testa così poco filosofica come W. non poteva non venir toccata da quella filosofia kantiana che per l'appunto aveva riportato sia lo spazio che il tempo dalla sfera ontologica del noumeno a quella delle categorie trascendentali. A noi sembra fuor di luogo vedere nel santo un folle che pretenda di imporre fuori di sé, come ontologica, l'ossessiva presenza e iperattività della categoria trascendentale. È questo un gioco infernale che sarebbe potuto venir in testa forse solo a un ben più smalzato narratore come Hoffmann e del resto nulla nella cultura e nella produzione di Wackenroder potrebbe confermare una simile ipotesi. Più verosimile sembra pertanto vedere nella nostra fiaba la figurazione dell'uniformità incalzante fattasi ossessiva ma già riconosciuta come ineliminabile e — a livello dell'umana convivenza così come è — indispensabile (salvo, come vedremo, l'affacciarsi dell'esigenza di un livello che sia superiore sia a chi riconosce che a chi non riconosce quella necessità). Si potrebbe anche supporre che a Wackenroder sia pervenuto qualche indiretto sentore di antiche rappresentazioni della ruota del tempo o piuttosto del serpente uroboro che si avvolge intorno al mondo o all'universo, rappresentazioni in cui, a seconda dei contesti religiosi, alla connotazione negativa se ne può associare o sostituire una positiva<sup>30</sup>. Quello che appare co-

<sup>30</sup> Possibili riferimenti sono indicati da Arendt (l.c. a nota 27). Per il serpente uroboro cfr. F. Masini, l.c. a nota 26. Che nelle figurazioni indiane la ruota sia connessa con la necessità e l'angoscia della trasmigrazione delle anime e con la generazione è quanto colpiva (ormai oltre mezzo secolo dopo la morte di Wackenroder) la immaginazione di Schopenhauer nel suo accostamento fra τὸν τροχὸν τῆς γενέσεως dell'epistola di Giacomo (III, 6) e disparate

munque e fin d'ora certo è la risoluzione dello scrittore

fonti indiane (*Über Religion*, in *Sämtliche Werke* cit., Bd. V *Parerga und Paralipomena* II, pp. 447-457, qui pp. 451-453). — Ovviamente tutto da affrontare sarebbe il problema delle mediazioni attraverso le quali Wackenroder avrebbe potuto entrare in contatto con tali o simili figurazioni. Più semplice si presenta a prima vista il problema di una conoscenza, immediata o magari mediata, di quel Böhme che l'amico Tieck andava riscoprendo proprio in quegli anni. Certo l'immagine della ruota torna in Böhme in contesti diversi, ma spesso tali da far pensare che essi possano costituire precedenti significativi di alcuni aspetti della ruota del tempo di Wackenroder. Pensiamo soprattutto alla dimensione angoscioso-esistenziale e al senso di necessità ontologica, anche se legata a un momento non pieno e definitivo della realtà. Per il primo caso ricordiamo almeno due passi: « Also hanget die Seele am Rade der ewigen Natur, als am Centro der schrecklichen Angst-Geburt, wie vorne vom Centro der Geburt der Natur gemeldet » (*Mysterium Magnum, oder Erklärung über das Erste Buch Mosis*, in Jacob Böhme, *Sämtliche Schriften*. Faksimile Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden, a cura di W.-E. Peuckert, 7. Bd. Stuttgart 1958, p. 161: 22, 62). « Die dritte Wurtzel ist das ängstliche Rad des Gemüthes, daraus die Sinnen entstehen und geboren werden... » (*De triplici vita hominis, oder vom Dreyfachen Leben des Menschen*, ed. cit., 3. Bd. Stuttgart 1960, p. 281: 14, 24). Particolarmente significativi appaiono i passi sulla genesi della ruota, fra i quali trascriviamo solo il seguente: « 14. So dann das Begehren, welches in sich ein Sehnen ist, durch sein Sehnen einen solchen Wüter erwecket, welcher in dem stillen Willen also sticht, so wird das Sehnen also herbe und strenge anziehend, den Stachel zu halten, von welchem er, als ein Leben der Rügung, Beweglichkeit gibt: In welchem das Sehnen den ersten Schrack des Zittern bekommt, davon eine wiederwärtige Angst entstehet, dann in der Angst des Sehnen im harten Anziehen ursachet sich die strenge Kälte; und das Ziehen ist ihr herber, bitter Stachel, also daß es eine erschreckliche strenge Macht gibt, welches der Stachel nicht mag dulden, und will über = ausreißen, und kan doch auch nicht: dann er wird von seiner eigenen Mutter, die ihn gebäret, gehalten; und so er dann nicht kan über sich ausreißen, so wird er drehend als ein Rad, und zersprengt die Herbigkeit, davon die Essentien der Vielheit entstehen.

15. Und das ist das rechte Centrum: Dann in dem Rade entstehet die Natur der Beweglichkeit und der Essentien, und ist ein Band des Geistes, wiewol ohne Fühlung oder Verstand, sondern heisset in dieser Gestalt nur blos das Centrum; dann es ist des Lebens Circkel, was das Begehren aus der stillen Weite in eine Enge geschlossen hat, und wiewol es nicht umfaßlich ist, sondern überall also, nur Geist und Gestälte der Natur. » (*op. cit.*, pp. 20-21: 2, 14-15). Comunque si

[24]

romantico di rappresentare non una vittima passiva ma piuttosto un martire che sceglie consapevolmente il suo destino. L'eroismo e insieme la sconfitta del santo sono nella sua risolutezza nel trattare la ruota del tempo come se fosse simbolo dell'eternità, pur vivendo momento per momento l'atroce differenza fra i due livelli. Che ci sia poi un altro (semplicissimo) passaggio alla beatitudine dell'eternità, è possibilità radicalmente estranea alle coordinate mentali di tutti gli uomini legati alle loro meschine occupazioni e anche del santo: e infatti costui salirà a quella dimensione grazie a un miracolo che sopravviene dal di fuori e che modificherà radicalmente la sua natura di folle ma cosciente martire.

#### *L'intellettuale come vicario iroso dell'umanità*

Questo è — ormai dovrebbe risultare chiaro — il passaggio decisivo, che connette la dimensione ontologica assunta dalla ruota nella visione del santo con il peculiare atteggiamento di quest'ultimo. L'eremita non è più né una vittima né un Prometeo o magari un Eracle, ma piuttosto un individuo che consapevolmente sceglie la via di una disperata e disumanante collaborazione. Veramente decisivo però si rivelerà tale passaggio solo ove lo si consideri nella sua radicale paradossalità. Abbiamo parlato di dimensione ontologica a proposito di quella ruota del tempo che per altro solo l'orecchio del santo percepisce. In tutto il testo non è possibile rilevare neanche un'espressione che non alluda a una certezza puramente soggettiva, anche se questa è così forte da dar luogo a una descrizione concreta e minutissima. Siamo ricaduti — o così sembra — nell'ambito della condanna antisoggettivista di Hegel: è il martire a crearsi il suo martirio, in un delirio solipsistico gratuito, infecundo e, come diremmo oggi, masochistico.

debba giudicare la possibilità di un'effettiva lettura da parte di Wackenroder e pur tenendo presente che manca la specifica espressione 'Rad der Zeit', molti appaiono senza dubbio i punti di affinità.

[25]



Ma proprio a questo punto si manifesta l'ulteriore ribaltamento di prospettive. Il carattere soggettivo dell'immagine della ruota non è soltanto uno statico elemento discriminante fra individuo elitariamente sensibile e massa indifferenziata e sorda<sup>31</sup>. Siamo ben lontani da una tale decadentistica cristallizzazione della separazione. Anzi, proprio nell'ambito di questa soggettività delirante, si fanno luce connotazioni di opposto segno.

Prima di tutto il santo stesso non è disposto a tollerare passivamente questo stato di cose. A chi gli chiede che cosa siano i gesti, apparentemente privi di senso, con cui simula il girare di una ruota, risponde con una convulsa invettiva: « O sciagurati! ma dunque non udite la fragorosa ruota del tempo? »<sup>32</sup>. La sua ulteriore reazione viene così descritta:

Tremava dall'ira e indicava loro l'incessante girare della ruota eterna, l'uniforme, cadenzato incalzare del tempo; digrignava i denti perché di tutto il movimento in cui anch'essi venivano coinvolti e trascinati, costoro nulla sentivano e avvertivano; li scagliava lontano da sé quando essi gli si accostavano troppo nel suo infuriare<sup>33</sup>.

Alle invettive e alla violenza del santo corrisponde, da parte degli altri uomini, una reazione non meno significativa per illuminare questo rapporto tormentato ma profondo. È vero che totale risulta l'incomprensione per ciò che fa il santo, che anzi gli altri neanche odono fisicamente

<sup>31</sup> Del resto, a parte il livello ideologico, è il più immediato livello narrativo a postulare una differenza fra gli uomini comuni e il santo che è (o piuttosto è stato e tornerà ad essere) un 'Genius'.

<sup>32</sup> WuB 198: « Ihr Unglückseligen! hört ihr denn nicht das rauschende Rad der Zeit? ».

<sup>33</sup> WuB 198: « Er zitterte vor Heftigkeit, und zeigte ihnen den unaufhaltsamen Umschwung des ewigen Rades, das einförmige, taktmäßige Fortsauen der Zeit; er knirschte mit den Zähnen, daß sie von dem Getriebe, in dem auch sie verwickelt und fortgezogen würden, nichts fühlten und bemerkten; er schleuderte sie von sich, wenn sie ihm in der Raserei zu nahe kamen. Wollten sie sich nicht in Gefahr setzen, so mußten sie seine angestrengte Bewegung lebhaft nachahmen ».

il terribile fragore e solo dai « discorsi rotti e agitati » dell'eremita apprendono dell'esistenza stessa della ruota, è vero infine che nulla può impedire alla gente comune di continuare a dedicarsi, nonostante l'atroce minaccia, alle « meschine faccende terrene »: ma non è men vero che il legame col santo è avvertito come qualcosa di irrinunciabile. Gli uomini vengono « in frequenti pellegrinaggi fino alla sua dimora solitaria »<sup>34</sup>, insistono a interrogarlo ripetutamente, si adattano, pur di stargli vicini (e questo è l'elemento più indicativo), ad « imitare vivacemente il suo movimento affannato »<sup>35</sup>. Restano, infine, vicino alla grotta pur se a volte il santo, irato contro chi avesse intrapreso nelle sue vicinanze un qualche lavoro fisico, « come una tigre usciva allora con un solo balzo dalla sua caverna e, quando riusciva ad afferrare lo sciagurato, lo abbatteva morto al suolo con un unico colpo »<sup>36</sup>.

Abbiamo così accertato la presenza di un rapporto profondo fra l'individuo e la comunità e ci riserviamo di illuminare più oltre il senso del suo carattere polemico, drammatico e, soprattutto, ineguale. Prima è però necessario chiarire meglio l'atteggiamento del santo. Converrà distinguere due livelli. A livello immediato il rapporto si presenta come una radicale contrapposizione dell'eremita alla sordità dei più di fronte al problema decisivo che è il carattere 'atroce' e insieme necessario dell'incalzare della ruota. A un livello più profondo appare che anche nel santo affiora una diversa aspirazione. Anche per lui ci sono dei momenti di rilassamento (« [...] in qualche bella notte, quando la luna d'un tratto si affacciava all'apertura della sua buia grotta [...] »): allora il santo è colto da una crisi di abbattimento e disperazione che è poi una « struggente nostalgia ». Nostalgia di che cosa? Di fare ciò che tutti gli

<sup>34</sup> WuB 197: « häufige Wallfahrten nach seiner einsamen Wohnung ».

<sup>35</sup> WuB 199: « seine angestrengte Bewegung lebhaft nachahmen ».

<sup>36</sup> WuB 199: « wie ein Tigertier war er dann mit einem einzigen Sprunge aus seiner Höhle, und wenn er den Unglücklichen erhaschen konnte, schlug er ihn mit einem einzigen Schläge tot zu Boden ».

uomini fanno, un qualche cosa, una qualunque cosa (« irgend etwas auf Erden »), ma appunto di farlo concretamente, senza essere condannati a restare sempre nella fase di un'agitazione inconcludente (felicissima è la cascata di sinonimi disposti in climax secondo una scala di sempre maggiore approssimazione all'attività vista come realizzazione: « [...] di fare, agire, operare, compiere »).

L'ispirazione è verso « sconosciute cose belle », è a liberarsi dall'automatismo frenetico e delusivo dei movimenti scoordinati per « portare mani e piedi a compiere un movimento dolce e tranquillo », è a trovare qualche cosa di « delimitato » (contro la mala infinità del movimento della ruota nella sua amusica e metafisica astrattezza) e di « sconosciuto » (contro la spaventosa uniformità del suo modo di vivere in funzione della ruota, caotico, drammatico ma pure regolamentato e sempre uguale). Tanto poco il santo è sicuro che il suo isolamento sia la via della salvezza che « egli cercava salvezza da sé al di fuori di sé o in se stesso, ma invano! »<sup>37</sup>.

In sostanza nel santo riaffiora la coscienza che proprio l'umile modo di vivere degli altri uomini sarebbe quello umano. Certo, nella condizione attuale, esso è irrealizzabile o addirittura (e proprio per questo) sacrilego. Solo tale consapevolezza dà un senso all'*officium* che egli si è assunto e a quella che — pur necessaria — rimane nonostante tutto una perdita di umanità.

Se teniamo conto, d'altra parte, che, al di là delle in-

<sup>37</sup> WuB 199-200: « Nur manchmal in schönen Nächten, wenn der Mond auf einmal vor die Öffnung seiner finstern Höhle trat, hielt er plötzlich inne, sank auf den Boden, warf sich umher und winselte vor Verzweiflung; auch weinte er bitterlich wie ein Kind, daß das Sausen des mächtigen Zeitrades ihm nicht Ruhe lasse, irgend etwas auf Erden zu tun, zu handeln, zu wirken und zu schaffen. Dann fühlte er eine verzehrende Sehnsucht nach unbekanntem schönen Dingen; er bemühte sich, sich aufzurichten und Hände und Füße in eine sanfte und ruhige Bewegung zu bringen, aber vergeblich! Er suchte etwas Bestimmtes, Unbekanntes, was er ergreifen und woran er sich hängen wollte; er wollte sich außerhalb oder in sich vor sich selber retten, aber vergeblich! ».

terpretazioni soggettive dello stesso santo, il suo residuo rapporto con gli uomini si realizza paradossalmente proprio in quel suo disumanizzante *officium*, risulterà chiara l'ulteriore necessità di definirne meglio la natura e la funzione.

A tale scopo è opportuno partire da una considerazione relativa al genere letterario nel cui schema Wackenroder ha inserito lo sviluppo dell'azione narrativa. Il titolo parla di fiaba, ma il santo nudo tutto è meno che l'eroe di una fiaba o di un mito, un principe guerriero o un Eracle invitto che vadano ad abbattere il mostro. È innegabile lo slittare della struttura verso la logica della leggenda edificante il cui protagonista è piuttosto il martire, grande per la magnanimità con cui accetta il peso della prova impostagli. Come già si è visto, il santo non combatte per eliminare la mostruosa presenza della ruota o soccombere, ma al contrario ad essa si adegua, senza che ciò, ben inteso, in nulla sminuisca la carica di angoscia e stordimento che emana dal fragoroso incalzare della ruota:

Dai suoi discorsi rotti e agitati si veniva a sapere che egli si sentiva trascinato via dalla ruota, che tentava di venire in aiuto, forzando tutto il suo corpo, a quella impetuosa rotazione rapida come una freccia, perché il tempo non corresse il pericolo di arrestarsi neanche per un solo istante<sup>38</sup>.

Riconosciuta questa legge, anche se terribile e disumana, il santo non solo ad essa soggettivamente si adegua, ma tende tutte le sue energie nello sforzo di mantenerla in vigore per sé, per la realtà, per gli altri uomini (benché, o proprio perché nessun altro sembra avvertire il pericolo). L'*officium* allora consiste in quello che possiamo chiamare l'affiorare alla coscienza soggettiva di un problema che coinvolge anche la realtà oggettiva ma che pure si costi-

<sup>38</sup> WuB 198: « Aus seinen abgebrochenen, wilden Reden erfuhr man, daß er sich von dem Rade fortgezogen fühle, daß er dem tobenden, pfeilschnellen Umschwunge mit der ganzen Anstrengung seines Körpers zu Hülfe kommen wolle, damit die Zeit ja nicht in die Gefahr komme, nur einen Augenblick stillzustehn ».



tuisce come tale solo attraverso il suo affiorare dal profondo della soggettività. Il problema di cui è parola nella fiaba consiste nella condizione esistenziale cui, ignari, sono esposti gli uomini di quel mondo in cui il santo stesso è immerso. Il santo si fa letteralmente carico (e si chiede scusa per l'espressione trita che però è qui l'unica pertinente) di questa condizione comune, portandola alla coscienza propria e altrui.

Il momento successivo del rapporto si realizza nella concreta azione del santo che ha un evidente valore simbolico e rituale (e con ciò, per definizione, interpersonale). Il santo, naturalmente, non gira l'inesistente ruota del tempo, ma piuttosto mima l'azione relativa: « [...] lo vedevano muoversi nella maniera più affannata e violenta, come un uomo che si sforza di girare un'enorme ruota »<sup>39</sup>; « Rapidamente tornava con un balzo nella sua grotta e girava la ruota con violenza anche maggiore »<sup>40</sup>; infine la frustrata vacanza notturna dà luogo a uno stato di agitazione psicomotoria che a sua volta sbocca naturalmente nella ripresa del gesto simbolico. Al posto dell'atto pieno subentra, con funzioni vicarie, la sua mimesi, ridotta a fatto rituale. Tale riduzione ha in sé, innegabile, un che di riduttivo e quasi grottesco (il misero uomo ignudo si illude, non troppo diverso — diremmo noi — da una mosca cocchiera, di influire sulla realtà metafisica della Ruota del Tempo...). Ma riduttiva sarebbe, in definitiva, una lettura ispirata univocamente a un tale illuministico principio di demistificazione. Prevalente è semmai il dramma della vicarietà: la carica rituale discende dal porsi della mimesi come vicaria dell'atto reale ma, ancor più, dal fatto che il santo si pone obbiettivamente, nel suo atto rituale, come vicario, come rappresentante della sorda comunità umana.

L'affermazione può sembrare paradossale, ove si consideri la violenza, fino alla rottura, che contraddistingue il rapporto del santo con i suoi simili. Proprio la violenza

<sup>39</sup> Cfr. n. 25.

<sup>40</sup> WuB 199: « Schnell sprang er dann in seine Höhle zurück, und drehte noch heftiger als zuvor das Rad der Zeit ».

del rapporto presuppone però la presenza di una — certo misconosciuta — comunanza di fondo. Ciò del resto risulta confermato dal registro letterario scelto per realizzare tale polemica: e la rampogna richiama prima di tutto, nell'ambito della cultura europea, quelle del profeta ebraico irato contro il popolo idolatra o comunque insensibile ai presagi di sventura. Non sarà necessario sottolineare che è proprio la violenza della rampogna a sancire la profondità del rapporto tra profeta e popolo. Se, del resto, concentriamo lo sguardo sulla crisi del tardo Settecento tedesco, vedremo che il tipo di figurazione propositaci da Wackenroder è assai meno isolato di quanto potrebbe sembrare a prima vista. I caratteri prevalenti sono facilmente elencabili: isolamento che può (non necessariamente) portare all'ira per la sconoscenza degli uomini e che comunque comporta un collocarsi ai limiti della normale convivenza (nella direzione volta a volta dell'eroico, superumano, bizzarro, 'poetico' ed esoterico); ricerca di una soluzione paradossale per vie non realistiche ma variamente simboliche e rituali cui quasi sempre è propria una contraddizione tale da rimetterne per lo meno in discussione l'attendibilità reale. Si può discutere se il giovane Goethe (il Faust che è pronto ad accollarsi « tutto il dolore della terra e tutta la sua felicità »<sup>41</sup> o il Cristo di *Der ewige Jude*) rientri a pieno titolo o solo come anticipazione nella gamma di queste figurazioni. Ma l'ispessirsi degli spunti negli ultimi anni del secolo è innegabile. Pensiamo ad esempio al discorso del Cristo morto di Jean Paul (1795)<sup>42</sup>, all'Empedocle di Hölderlin, a numerose figure mitico-fiabesche in Novalis,

<sup>41</sup> « Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen, / All Erden Weh und all ihr Glück zu tragen [...] » (*Urfaust*, 111-112).

<sup>42</sup> Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* (*Werke*, Bd. II a cura di G. Lohmann, München 1959, pp. 266-271). Su tale testo cfr. F. Masini, *Allegoria del nichilismo nella Rede des toten Christus* (1967), in F. M., *Nichilismo e religione in Jean Paul* cit., pp. 33-113 e da ultimo E. Bernardi, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Milano 1974, pp. 176-181. Essenziale è nel testo jeanpauliano il gioco fra eternità e tempo con l'immagine della ruota dell'orologio della torre e del quadrante dell'eternità.

per non parlare di Apollonio di Tiana nell'*Agathodämon* di Wieland (1799), dei motivi analoghi che percorrono sotteraneamente la *Fiaba* di Goethe e, almeno per l'impostazione iniziale, della figura di Gesù in *Der Geist des Christentums* del giovane Hegel (1798)<sup>43</sup>. Non si tratta qui di creare rigidi schemi, ché anzi ai nostri fini è opportuno sottolineare la molteplicità dei possibili sviluppi. Di particolare rilievo è ad esempio la differenza fra le figure novalisiane, a mezzo tra il mago e il Messia e apportatrici di mediazione se non di redenzione, e il santo di Wackenroder che è piuttosto il martire, colui che non libera dai pesi, neanche in prospettiva, ma se li può ritualmente assumere. Converrà per altro completare il quadro accennando che, lungo il corso dell'Ottocento, proposte figurative almeno in parte analoghe tenderanno, a determinate svolte, ad infoltirsi. Ricordiamo solo, al concludersi dell'esperienza romantica, un Büchner (col suo Robespierre che si autointerpreta come Messia di sangue<sup>44</sup> e col suo Lenz, il folle Messia che fallisce il rito

<sup>43</sup> « Mit dem Mute und dem Glauben eines gottbegeisterten Mannes, der von den klugen Leuten ein Schwärmer genannt wird, trat Jesus unter dem jüdischen Volk auf; er trat neu in eignen Geiste auf, die Welt lag vor ihm, wie sie werden sollte, und das erste Verhältnis, in das er sich selbst zu ihr setzte, war, sie zum Anderswerden aufzurufen [...] ». Il racconto dei primi tentativi di Gesù col suo popolo e con i suoi discepoli si conclude amaramente: « Die Gleichgültigkeit der Aufnahme seines Aufrufs verwandelte sich bald in Haß gegen ihn, dessen Wirkung auf ihn eine immer steigende Erbitterung gegen sein Zeitalter und sein Volk war, vorzüglich gegen die, in welchen der Geist seiner Nation am stärksten und leidenschaftlichsten wohnte, gegen die Pharisäer und die Führer des Volks, sein Ton gegen sie sind keine Versuche, sie mit sich zu versöhnen, ihrem Geiste etwas anzuhaben, sondern die heftigsten Ausbrüche seiner Erbitterung gegen sie, die Enthüllung ihres ihm feindseligen Geistes; er handelt gegen diesen nicht einmal mit dem Glauben der Möglichkeit einer Änderung » (G. W. F. Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, in *Werke* cit. a nota 1, Bd. 1, pp. 397-399).

<sup>44</sup> « Robespierre allein. Jawohl, Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird. Er hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen. Er hat sie sündigen gemacht und ich nehme die Sünde auf mich. Er hatte die Wollust des Schmerzes und ich habe

redentore della resurrezione di una fanciulla morta)<sup>45</sup> e, più tardi, anche un Grillparzer, almeno per il Rodolfo II, che si accolla il peso della ruota del tempo absburgico il cui moto rapinoso e rovinoso dovrà però venire, non accelerato ma anzi, se ancora possibile, frenato dal veggente inascoltato<sup>46</sup>. Ma non è possibile concludere questa sommaria rassegna<sup>47</sup> senza ricordare la figura che corona lo sviluppo e gli dà retrospettivamente il senso di un topos

---

die Qual des Henkers. Wer hat sich mehr verleugnet, Ich oder er? — Und doch ist was von Narrheit in dem Gedanken.» (G. Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di W. Lehmann, Hamburg 1967, München 1974, p. 30).

<sup>45</sup> *ivi*, pp. 92-94.

<sup>46</sup> Rodolfo non parla propriamente della ruota del tempo ma della « ewige Kette / Von Wirksamkeit, von Einfluß und Erfolg » e raccomanda agli uomini di imitare l'immobilità delle stelle (« Und wer's verstünde, still zu sein wie sie, / Gelehrig fromm, den eignen Willen meisternd... », vv. 413-4) perché nelle stelle riconosce l'ordine che a lui si manifesta nell'idea del possibile intervento del Dio-*'horologer'* (« Wenn nur der Herr die Uhr rückt seiner Zeit [...] », v. 434). La partecipazione alle cose degli uomini culmina nell'iroso invettiva anti-socialista che Grillparzer gli mette in bocca nel terzo atto (« Des Menschen Recht, heißt hungern, Freund, und leiden [...] », v. 1255) che trova solo in apparenza la sua palinodia nella frase faustianeggiante dell'imperatore morente (« Ich will allein das Weh für alle tragen », v. 2415). L'incalzare degli uomini bestialmente ignari si contrappone alla sapiente stasi di Rodolfo creando la duplicità di piani che è legge costitutiva di questa alta tragedia dell'incomprensione della storia (F. Grillparzer, *Ein Bruderzwist in Habsburg*, in F. G., *Sämtliche Werke*, a cura di A. Sauer e R. Backmann, Bd. 6, Wien 1927, pp. 186-187, 246, 308).

<sup>47</sup> Del 1871-72 sono *I demoni* di Dostoevskij, in cui Kirillov, prima di compiere il suo suicidio ideologico, lo giustifica in un folle discorso programmatico, come tentativo di salvare dalla menzogna universale gli uomini infelici, ignari, restii, accollandosi per tutti il peso di raggiungere attraverso l'azione la liberazione dalla paura del Dio che pure non c'è. Del 1882 è infine l'ibseniano *Un nemico del popolo*, la potente versione borghese della figura del *'profeta iroso'*, dotata di un'accresciuta carica di ambiguità, in corrispondenza con l'acuirsi delle contraddizioni reali (che del resto avrebbero conferito un'impronta non meno potentemente ambigua allo Hauke Haien di Teodor Storm, 1885-1888).



essenziale: l'allusione all'iroso Zaratustra nietzschiano è a questo punto trasparente<sup>48</sup>.

Questo intellettuale — così, ormai, sarà lecito chiamarlo senza eccessivamente peccare di anacronismo — questo intellettuale che individualmente affronta i problemi della comunità con la pretesa, spesso polemica, di farlo a nome della comunità intera è presentato per altro da Wackenroder in una costellazione figurativa che comporta implicazioni riduttive che nel Settecento tedesco non ci sembrano avere riscontro<sup>49</sup>. Altissimo è infatti il prezzo che il santo deve pagare per la sua pretesa di porsi come vicario degli altri uomini. Non sarà fuor di luogo arrivare a parlare di una componente sadomasochistica: la violenza contro i profani arriva fino all'omicidio e, d'altra parte, il contributo che il santo può tentare di offrire all'andamento universale si realizza in una perpetua mortificazione della sua libertà e della sua umanità. L'isolamento connesso con la scelta del santo lo rende preda di una bizzarria vicina alla follia né ciò rimane elemento accidentale ché anzi qualifica sostanzialmente il tipo stesso del suo intervento. La bizzarria non è che il risvolto psicologico della grottesca inconcludenza e impotenza frutto del suo assunto contrad-

<sup>48</sup> Sempre in ambito nietzschiano è sintomatico il riaffiorare dell'immagine della ruota. Come è noto, Kohlschmidt cita la nietzschiana parodia del finale del *Faust* al termine delle sue fondamentali considerazioni sul nihilismo romantico (*Nihilismus der Romantik* [1953], in W. K., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, München 1955, pp. 157-176, qui p. 175). Ed è appena necessario ricordare che la grandiosa mossa grottesco-nihilistica nietzschiana si concreta nell'evocazione di una ruota del mondo. («Welt-rad, das rollende / Streift Ziel auf Ziel [...]», *An Goethe*, in F. Nietzsche, *Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, V. Abt., 2. Bd. Weimar 1973, p. 323).

<sup>49</sup> Diverso è il caso delle frequentissime figurazioni dell'intellettuale come essere malvagio. Ma la drasticità della rappresentazione risulta proprio dal fatto che la purezza dell'ispirazione del santo nella nostra fiaba non viene mai messa in discussione.

dittorio<sup>50</sup>. È lui, come abbiamo visto, ad avvertire il problema, lui che lo crea e tenta insieme di creare il rimedio simbolico che, per di più, si rivela non risolutivo. La contraddizione è anche più profonda: la ruota è prima di tutto l'uniformità assordante e disumanizzante e ciò vuol dire che il santo si infetta anche lui della stessa malattia, modellando la propria condotta proprio su quella legge disumanizzante — anche se certo con finalità di salvazione universale — ed infuriando contro i suoi simili proprio perché non accettano di soggiacere anch'essi a quella uniformità. È l'adesione a questa legge che lo porta, come bene ha visto Arendt<sup>51</sup>, a trasformarsi in un automa. Il movimento sempre uguale del santo si fa automatico: infatti, anche se a volte si interrompe per un momento — come quando l'eremita uccide i profanatori o quando è preda delle sue crisi notturne —, esso si ristabilisce (l'abbiamo visto) con inesorabile automatismo. Sconvolgente è il rigore con cui il vaporoso Wackenroder descrive la perdita di coordinamento motorio e ancor più l'anchilosarsi dei movimenti non automatici:

Non era in grado di stendere il braccio verso un qualunque oggetto o di afferrare qualcosa con la mano; non riusciva a compiere un passo con i propri piedi, come gli altri uomini. Un tremito angoscioso gli attraversava i nervi non appena si attentava ad interrompere quel turbinoso vorticare<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Una pallida e innocente anticipazione — a livello psicologico — della 'bizzarria' del ginnosofista si può trovare nelle «schweren und düstern Gewitterwolken» che ottenebravano lo spirito del pittore fiorentino Piero di Cosimo, con quanto di 'Unmäßig' e 'Ungeheuer' era nella sua natura. Nel nostro contesto è significativo notare che al santo ben poco è rimasto dell'unica caratteristica 'sociale' che rendeva tollerabile persino il temperamento di Piero: «eine wunderbare geheime Gewalt [...] durch die fremdem und außerordentlichen Dinge, welche sie tun, die Köpfe, auch des gemeinen großen Haufens, einzunehmen. —» (WuB 72-78, qui 72, 73, 76).

<sup>51</sup> D. Arendt, *op. cit.* a nota 19, vol. II, p. 251.

<sup>52</sup> WuB 199: «Er war nicht imstande, seinen Arm nach irgendeinem Gegenstande auszustrecken, oder etwas mit der Hand zu ergreifen; er konnte keinen Schritt mit den Füßen tun, wie andre

Ancor più che di automa converrebbe però parlare di una marionetta, ove si consideri quanto risultino sussultori, legnosi, scoordinati i movimenti del santo<sup>53</sup>, governati da una forza esterna che qui non è, come in Kleist, un « Maschinist »<sup>54</sup> ma semmai l'impulso mimetico che sembra promanare dalla ruota stessa. Nel caso dell'eremita infatti la riduzione a marionetta è frutto di una libera scelta o comunque di un delirio della coscienza che suscita l'illusione di una libera scelta. In termini kleistiani potremmo dire che il santo è scoordinato, goffo, sgraziato proprio perché ancora troppo legato a un'umana consapevolezza. Il carattere limitato, deformante, profondamente privo di grazia della unilaterale e libera scelta che lo porta ad assumere il ruolo di marionetta mossa dalla ruota del tempo, potrà venir infatti superato solo quando egli uscirà dai confini della propria coscienza. Questo sarà il mo-

Menschen. Eine zitternde Angst flog durch alle seine Nerven, wenn er nur ein einzigmal versuchen wollte, den schwindlichten Wirbel zu unterbrechen ».

<sup>53</sup> Come è noto, proprio quelli elencati nel testo non sono gli elementi canonici delle marionette di cui parla Kleist in *Über das Marionettentheater*. Ma il mondo degli automi e delle marionette svolge in quest'epoca una funzione così centrale da rendere qui inevitabile un minimo di classificazione, al semplice scopo di evitare fraintendimenti. Ai nostri fini possiamo lasciare da parte il pur essenziale, sconcertante incrocio con il filone pigmalionico e con quello prometeico, incrocio che coinvolge la (sacrilega) capacità dell'uomo di creare artificialmente creature più o meno vicine alla pienezza vitale. Sarà invece opportuno ricordare alcuni fra i principali filoni che investono la consistenza umana dell'automato (e della marionetta): si passa cioè dalla marionetta come forma di incoscienza preumana e libera perciò dal peso del peccato originale (Kleist) all'orrorosa ambiguità fra apparenza umana e sostanza meccanica (Hoffmann) o magica (Arnim) per arrivare alla sanguinante umanità della marionetta-coscienza infelice e/o creatura oppressa (Büchner). È evidente che il ginnosofista, pur concepito prima della fine del Settecento, nelle fasi incipienti del romanticismo, rivela affinità piuttosto con le più tarde figurazioni del terzo filone.

<sup>54</sup> H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in dtv-Gesamtausgabe, a cura di H. Sembdner, Bd. 5, München 1964, pp. 71-78, qui p. 71.

mento in cui egli si trasformerà, nell'ultima pagina della fiaba, in aggraziato danzatore celeste fino a che, divenuto parte dell'illimitata coscienza divina, finirà col dissolversi.

Intanto però, nel corpo centrale della novella, il santo permane nella sgraziata infelicità del rapporto con il suo *officium*: l'intellettuale si muove in un rapporto che, nelle condizioni date, risulta necessariamente sfasato (solleva un problema forse falso ma che per il fatto stesso di essere stato sollevato diventa ineludibile e anzi centrale; non riesce a risolverlo e anzi finisce col disumanizzare se stesso, suscitando inoltre incomprensioni e conflitti con coloro rispetto ai quali si pone nella funzione di 'Stellvertreter' e vicario).

A questo punto però la posizione del santo-intellettuale risulterebbe svuotata del suo significato, nonostante tutto innegabile, se non si illuminasse insieme anche la realtà dell'altro polo del rapporto e cioè l'incapacità degli uomini comuni di avanzare una qualche proposta alternativa<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Nel presente capoverso sono condensati i punti di massimo dissenso rispetto alla pur suggestiva interpretazione di W. Kohlschmidt che vede nel santo niente più che un 'Opfer', una 'Beute', uno 'Sklave' del tempo come vuoto generatore di noia, che si contrappone agli altri uomini solo perché costoro riescono a 'riempire' il loro tempo. Solo che tale tesi, che ha il merito di inserire saldamente la fiaba nella problematica del tempo vuoto, ignora troppi giunti essenziali della fiaba, anche a livello semplicemente narrativo. E soprattutto le sfugge l'elemento che rende così urgente e drammatica l'idea stessa di una simile 'fiaba rovesciata': la problematicità della figura dell'intellettuale ma anche la necessità — finché si rimane sul piano della realtà umana — dei suoi tentativi di redenzione (W. K., *Der Nihilismus der Zeitangst bei Wackenroder und Tieck*, in *Form und Innerlichkeit*, cit. a n. 48, pp. 163-68, qui p. 164 e 165; id., *Der Dichter vor der Zeit*, in *Dichter, Tradition und Zeitgeist*, cit. a n. 12, pp. 44-48, qui p. 45). Il limite della tesi che vede nel santo semplicemente una vittima del tempo vuoto è di supporre che gli altri uomini siano veramente 'normali', veramente tali che essi, « im Einklang mit ihr, die Zeit zu füllen wissen ». Ma il punto è proprio che anch'essi hanno bisogno di redenzione. Il santo è (forse) pazzo perché sente il fragore di una ruota del tempo che non esiste, ma gli uomini comuni sono sicuramente ancor più folli a non sentirlo, perché l'uniformità incalzante e amusica è ferita co-



Come si è già visto, essi non sanno né assumere in proprio il problema e tentarne una soluzione (che comunque, diremmo noi, difficilmente avrebbe potuto riuscire più caotica di quella offerta dal santo) né smascherare l'intellettuale, quell'intellettuale, come vicario illegittimo e creatore dal nulla di un falso problema. L'affluire dei pellegrini alla micidiale grotta dell'eremita iroso sancisce definitivamente la legittimità paradossale e pure oggettiva del ruolo di vicario che egli in apparenza aveva solo usurpato. Dalla contraddizione — nell'ambito delle coordinate culturali di Wackenroder — in effetti non è dato uscire. È un'impasse che coinvolge l'intellettuale che propone una sua velleitaria soluzione delirante ma che coinvolge non meno l'ipotesi opposta di un intellettuale che si limiti a smascherare il fanatismo insito in una proposta come quella del santo. L'intellettuale illuminista dimostra (questa è palesemente

---

mune a tutta la comunità umana. Giuste osservazioni su « the intrusion of the philistine world » in J. O. Zipes (*W. H. Wackenroder: In Defense of his Romanticism*, cit. a n. 12, p. 255). Nell'insieme però Zipes ha un'idea troppo poco sfumata sia del romanticismo di Wackenroder sia e soprattutto del santo nudo. Dire che « Wackenroder's naked saint is the apotheosis of his artist-heroes » significa ridurre la fiaba al suo finale e commettere quindi un'unilateralità inversa a quella di Kohlschmidt, ma non meno grave e certo più pericolosa: significa infatti attribuire al santo stesso (e non al 'Genius') un'inesistente dimensione artistica come frutto di una sua inesistente capacità di redenzione che darebbe all'intera fiaba un tono quasi ottimistico veramente *poncif* (il santo, in effetti, non è ma *diviene* Genio della musica). Soprattutto significa negare l'essenziale rapporto di sia pur irosa 'Stellvertretung' del santo nei confronti degli uomini e misconoscere la folle valenza liturgica del suo gesto. Invece già nel 1944 L. Mittner aveva avuto il merito non solo di inserire il santo nudo nel filone dello *spleen*, dal Goethe wertheriano fino al pastore del III atto del *Tristano* (citando anche lui la frase di Berglinger: « Ach! dieser unaufhörliche, eintönige Wechsel der Tausende von Tagen und Nächten », WuB 217), ma soprattutto di sottolineare il singolare riconoscimento, da parte del ginnosofista, della necessità della pur ossessionante maledizione: « Ma per il ginnosofista la regolarità insopprimibile del tempo — il male dell'esistenza — rimane la forma imprescindibile dell'esistenza medesima [...] » (L. Mittner, *Wackenroder e Tieck. La formazione della sensibilità romantica*, Venezia 1944, pp. 168-169).

una delle intenzioni di tutta la fiaba) la sua impotenza perché crede che la demistificazione del soggettivismo proprio dell'azione del santo autorizzi a ignorarne la nascosta carica di forza innegabile e, a quel livello, irrinunciabile. Altri romantici, in fasi successive (per esempio il Brentano della *Storia del coraggioso Gasparino e della bella Annetta*), opporranno all'ipotesi illuminista un'antitesi ben più radicale e immediata. Sarà il soggettivismo, il fanatismo (e magari anche la bizzarria) a costituire non già il punto debole ma la forza dell'alternativa antirazionale<sup>56</sup>. Wackenroder, all'inizio della parabola romantica, procede in maniera più complessa e articolata, anche se le conclusioni definitive saranno non meno drastiche. Da un lato, contro gli illuministi, egli mette in evidenza tutti i fondamenti obbiettivi di quel cosiddetto solipsismo. Dall'altro lato però Wackenroder non esita a far emergere l'assurdità che paralizza ogni effetto reale del sacrificio. Questa condanna avviene però in chiave antiilluministica e cioè non perché si tratti di un irrazionalistico, fanatico soggettivismo, ma perché anche la scelta del santo comporta, a suo modo, una culturalizzazione della realtà. La vera anche se implicita polemica di Wackenroder è contro quelle che gli appaiono due opposte unilateralità. Egli mira a far saltare le due opposte facce della culturalizzazione, quella dell'intellettuale illuminista che arbitrariamente si accampa a illuminatore degli uomini comuni e quella del santo nudo che non meno arbitrariamente si arroga la loro rappresentanza. La soluzione sarà data non da una sintesi dialettica ma da un salto mortale nel regno dell'amore e della musica, là dove la necessità stessa di un intellettuale, nell'un senso e nell'altro, verrà meno nell'immediatezza preculturale dell'astoricità.

---

<sup>56</sup> Cfr. R. Alewyn, *Brentanos 'Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl'* (1957), ora in *Interpretationen* a cura di J. Schillemeit, Frankfurt/M., Bd. 10, pp. 101-150.

*Strutture narrative, sintassi e dissoluzione della storicità*

Solo a questo punto sarà chiara la struttura autentica della fiaba, con l'ingorgo — in brevissimo volgere di pagine — di stratificazioni diverse e il riaffiorare di dimensioni inattese che si presentano come sfasature costruttive e costituiscono invece la legge profonda propria dell'intera costruzione. Per potersi sincerare però fino alle estreme conseguenze dei risultati della nostra analisi, sarà infine necessario ripercorrere l'intera struttura espositiva e dimostrativa della fiaba per cogliere — anche e prima di tutto a livello di giunture narrative e ancor più sintattiche — il manifestarsi in concreto di quegli essenziali effetti di sfasatura.

Cominceremo da una constatazione: la fiaba del santo nudo si inserisce in un modulo narrativo preesistente, lo rispetta integralmente e insieme lo svuota dall'interno. Si tratta, infatti, di un racconto allegorico-meraviglioso. Lo scopo dimostrativo che gli è connaturato dovrebbe essere, dato il tema, evidente: rivelare la falsità del ruolo di un intellettuale fanatico (mendace, anche se soggettivamente in buona fede), la cui inconsistenza si manifesta per contrasto se posta a confronto con la luce della ragione che illumina il vero intellettuale. E infatti quasi il 10 % del testo è dedicato a un'introduzione definitoria che anticipa addirittura l'interpretazione autentica della vicenda, prima ancora che la narrazione sia stata anche solo proposta. Questo primo capoverso costituisce la classica 'proposizione', non a caso tutta tenuta su un indicativo presente (salvo un solo perfetto) che dà al complesso il tono di un'asserzione scontata. Solo che le proposizioni principali si arricchiscono, con preoccupante frequenza, di relative: queste sembrano esaurirsi nella loro funzione di delimitazione, definizione, distinzione, ma in effetti finiscono col rimettere in discussione l'intero assunto dimostrativo. Così, ad esempio, strani segni ed enigmi vengono proposti « all'intelletto, *che si ritiene più saggio* »<sup>57</sup>; negli eremi abi-

<sup>57</sup> WuB 197: « dem Verstande, der sich für klüger hält, aufgeben werden ».

tano « strani esseri *che noi chiamiamo pazzi ma che li vengono venerati come esseri soprannaturali* »<sup>58</sup>; l'intelletto è un « elisir miracoloso, *grazie al cui contatto le cose [ben lungi dall'essere illuminate nella loro natura oggettiva] vengono trasformate a piacer nostro* »<sup>59</sup>.

A questa proporzione del tema, così massiccia e insieme sfuggente, segue — con opportuno distacco — una seconda parte che — con non minore aderenza alla tradizione — risponde alle funzioni dell'« esposizione ». In essa viene spiegata la situazione di partenza, lo stato dei fatti in cui si inserirà poi il fatto nuovo, legittimamente destinato a costituire l'acme della narrazione (nel caso di questa fiaba, che è poi anche una leggenda, si tratterà di un fatto meraviglioso che sia nello stesso tempo miracoloso). A livello sintattico constatiamo che, con perfetta coerenza, l'intera sezione è tenuta su un preterito iterativo mirante a definire lo stato del santo, la cui posizione viene illuminata da tutti i possibili punti di vista, ma sempre come *factum* e mai come *fieri*. Anche in questo caso non manca però un elemento di perplessità. Essa investe prima di tutto le dimensioni dell'esposizione, che occupa la metà dell'intera fiaba. Questa sproporzione porta a frustrare la normale attesa del fatto nuovo, del nodo d'azione. Il lettore rimane per un tempo anormalmente lungo legato allo stato di impasse connessa con la situazione iniziale, impasse, per definizione, statica, in vana attesa della liberazione connessa con il mettersi in moto dell'azione vera e propria.

È vero che in più di un punto di questa esposizione sono riportate delle frasi del santo, in discorso diretto o indiretto, e così pure azioni anche drastiche come l'assassinio dei profani o le crisi notturne dell'eremita. Ma è anche vero che né le une né le altre appaiono in alcun modo sottratte alla legge del preterito iterativo. Non, quindi, di crisi nuove si tratta, di rotture drammatiche, ma

<sup>58</sup> Cfr. n. 17.

<sup>59</sup> WuB 197: « der Verstand des Menschen ist eine Wundertinktur, durch deren Berührung alles, was existiert, nach unserm Gefallen verwandelt wird ».



piuttosto — per quanto ciò possa sembrare inverosimile — di tratti ritornanti. L'ambiguità strutturale di questa trabordante, imbarazzante esposizione va allora oltre il dato quantitativo e si arricchisce di un'ambiguità che investe il modo in cui al suo interno vengono prospettate le cose narrate. Non meraviglierà allora più l'interna polivalenza della figura del santo o più esattamente la sfasatura che si produce nel corso stesso di quella che dovrebbe essere una sua univoca presentazione. Abbiamo visto che non si tratta in nessun modo di un'ambiguità che ne sfumi i tratti caratteristici, i quali anzi sono accentuati a bella posta, con particolare, orrorosa insistenza sulle connotazioni di un delirante fanatismo. Abbiamo però visto anche come in effetti nella comune umanità, e cioè poi negli uomini comuni, risulti viceversa prevalente un'innegabile disponibilità al pur paradossale e crudele rapporto. Abbiamo anche visto che non perciò un tale atteggiamento risulta esaltato: si tratta piuttosto dell'accumularsi di una stratificazione diversa. Ciò che conta non è tanto una valutazione positiva o negativa quanto la semplice constatazione che gli uomini che compaiono accanto al santo, così come realizzano la loro umanità nella meschina storicità terrena delle proprie faccende, non fanno affiorare alcuna alternativa. Il preterito iterativo viene a ribadire che le cose stanno appunto così. Il successivo sviluppo costruttivo è però sufficiente a confermare che con ciò l'assunto della narrazione non è esaurito. In questa fase della narrazione i temi sono soltanto proposti. Una loro prematura soluzione avrebbe compromesso la possibilità stessa di innestare, su questa così ampia esposizione, una terza parte, che dovrebbe poi essere la parte essenziale, il corpo vero e proprio della narrazione: una peripezia non avrebbe più senso nel momento in cui l'esposizione avesse veramente deciso (in senso positivo o negativo) l'assunto della narrazione. La presenza stessa della peripezia conferma che l'esposizione, per quanto di abnorme rilievo nell'economia della narrazione, non ne costituisce in alcun modo il momento risolutivo.

Del resto la fiaba di Wackenroder, nonostante non ab-

bondi di fattori dinamici e propulsivi, è ben lungi dall'esaurirsi nell'estasi o nell'orrore di un *tableau* unitario. La sua compagine narrativa non coincide con una scena di sogno o magari d'incubo, come accade a volte in Tieck o in Hoffmann, ma si avvicina piuttosto alla fiaba, la cui struttura si basa sul superamento di una o più prove. Il santo è messo alla prova o meglio mette se stesso alla prova ma in un modo tale che comporta poi un coinvolgimento oggettivo. Diversamente che nelle fiabe la prova fallisce, o per lo meno non è possibile considerarla superata una volta per tutte, tanto che il carattere dinamico, propulsore della prova è parzialmente rimesso in discussione dall'ingorgo statico della narrazione. In effetti in questa sezione della fiaba non riescono a trovare sfogo dinamico né la proiezione verso una vita nuova con la connessa attesa di un miracolo (che pure anima tutta l'esposizione, come se dovesse scaturire come coronamento del sacrificio del santo) né d'altra parte la riduzione ad assurdo del fanatismo improduttivo dello stesso eremita.

Proprio questa serie di sfasature è l'elemento che rompe la staticità che abbiamo detto caratteristica dell'esposizione, in cui introduce la tensione necessaria per giustificare l'innesto della peripezia, che dovrà per l'appunto risolvere quella tensione sotterranea. Il passaggio a questa nuova fase è contrassegnato dall'abbandono del preterito iterativo (la prima parola del nuovo capoverso è « Einst », nel significato di 'un giorno' e non già di 'un tempo' e contrappone ciò che era fino adesso a ciò che ora avverrà). Coerentemente assistiamo alla relativizzazione di tutte e due le dimensioni che si erano indifferenziatamente affermate nella seconda parte, quella demistificante e quella risacralizzante, quella che comportava la condanna del soggettivismo e quella che ne metteva in luce i riagganci, almeno funzionali, alla realtà oggettiva. La soluzione che si afferma è radicalmente diversa da entrambe: il vero miracolo è quello che va oltre ciò che può fare l'intelletto, oltre ciò che può fare un individuo isolato nel delirio della sua soggettività, e oltre ciò che possono fare gli uomini. Il miracolo si compie al di qua (e cioè poi al di là) della

storia. Sono gli amanti a portare la redenzione. Ma tale formulazione indurrebbe ancora a ipotizzare una qualche forma di attività da parte di soggetti umani. Il miracolo scaturisce sì dall'incontro degli amanti, ma in effetti scende piuttosto dall'alto dei cieli, cui subito dopo ritorna: il santo (che è ben lungi dal trasfigurarsi in Messia redentore ché anzi è *a lui* [« dem nackten Heiligen »] che la redenzione avviene) ascende in forma di leggero vapore verso il cielo, fino a disperdersi nel firmamento. Ormai è tornato alla sua originaria natura di 'Genius', genio, oramai, dell'amore e della musica. E appunto la musica<sup>60</sup> e l'amore sono le due forze (l'una pre-storica, l'altra meta-storica) grazie alle quali la redenzione diviene operante. Il santo si era illuso che la salvezza potesse venire dall'atroce, fragoroso ritmo cadenzato del tempo; gli uomini normali, anche senza proporselo come cosciente alternativa, di fatto mettevano in primo piano il « taktloses Geschäft » (le loro faccende non scandite secondo precise cadenze): la redenzione viene invece dalla melodia del « mondo nuotante di suoni » che è frutto gratuito dell'amore. Dalla contrapposizione fanatismo-santità, intelletto-pieno impegno esistenziale, isolamento-rappresentanza vicaria, si passa non a una sintesi o anche a una conciliazione o magari a una scelta unilaterale, bensì a una radicale scomparsa di entrambi i termini della contrapposizione. Non meno brusco della scomparsa della ruota e del fragore che ne accompagna il moto è il subentrare di un accadere non più umano.

Una tale non dialettica contraddizione (per cui proponiamo pertanto, al fine di evitare equivoci, il termine 'sfasatura') costituisce la struttura intorno alla quale si svolge, a livello narrativo, la terza sezione, che rivela una non meno decisa sfasatura anche nella tessitura sintattica. La novità del fatto si esaurisce con quell'« Un giorno » che

<sup>60</sup> Sulle implicazioni della figurazione dell'armonia è canonico il rinvio a L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* (trad. it. di V. Poggi, Bologna 1967).

abbiamo già ricordato. Per più di un capoverso continua a predominare un uso non perfettivo (come sarebbe lecito attendersi) del preterito, che viene per altro ad assumere valenze non più — ovviamente — iterative ma descrittive: « La notte era incantevole [...] »<sup>61</sup>, « Quella notte due amanti, che volevano abbandonarsi completamente alle meraviglie della solitudine notturna, risalivano su una leggera barchetta il fiume che scorreva accanto alla grotta del santo »<sup>62</sup> ecc.. Anche l'inaudito fatto nuovo — la redenzione dell'eremita dalla schiavitù della ruota — viene presentato evitando, fino all'ultima fase, il ricorso al valore perfettivo del preterito. Significativamente il testo ritorna a una forma che già era comparsa nella descrizione degli amanti, quel piùcheperfetto che sottolinea non già il momento attivo del fatto nuovo, il suo farsi per opera umana, ma il suo coagularsi in una (nuova) situazione, un qualcosa che è già avvenuto e quindi ora si può descrivere: « Con la prima nota della musica e del canto la sibilante ruota del tempo era scomparsa per il santo nudo. Erano le prime note che fossero mai cadute in quella solitudine; l'incognita brama era acquietata, l'incantesimo dissolto, il santo, che si era smarrito, era liberato della sua veste terrena »<sup>63</sup>. Solo a questo punto, quando il dramma è ormai già compiuto, la fobia del nuovo si attenua fino a scomparire. Dopo alcune frasi in cui i preteriti ammettono anche un'interpretazione perfettiva, le ultime frasi segnano il definitivo univoco prevalere di questa dimensione:

<sup>61</sup> WuB 200: « Die Nacht war entzückend ».

<sup>62</sup> WuB 200: « Zwei Liebende, die sich ganz den Wundern der nächtlichen Einsamkeit ergeben wollten, fuhren in dieser Nacht auf einem leichten Nachen den Fluß herauf, der der Felsenhöhle des Heiligen vorüberströmte ».

<sup>63</sup> WuB 201: « Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden. Es waren die ersten Töne, die in diese Einöde fielen; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrte Genius aus seiner irdischen Hülle befreit ».



[...] allora risuonarono tutte le stelle e mandarono per l'etere un suono celeste che s'irradiò pieno di luce, finché il Genio si perse nel firmamento infinito<sup>64</sup>.

Solo nel momento in cui la prospettiva umana è pienamente superata e il definitivo miracolo sanziona la sopravvivenza di un mondo ridotto alla sua dimensione cosmico-legendaria, solo in un tale momento possono tornare in primo piano anche dei soggetti attivi, rappresentati nella loro capacità di introdurre un fatto nuovo nel corso delle cose: ma questi soggetti non sono ormai delle creature umane ma un Genio, degli astri<sup>65</sup>.

Questa terza sezione della fiaba è stata spesso trascurata, a volte addirittura ignorata dalla critica: né a torto, chi badi solo al bruschissimo calo di densità espressiva rispetto alle pagine precedenti. Anche lasciando da parte la scoperta che i duri versi del canto miracoloso si ritrovano nella raccolta dei *Gedichte* di Tieck<sup>66</sup>, i rilievi sono molto precisi: la notte incantevole in cui si cullano gli amanti non esce dalle possibilità medie, tipiche di analoghe evocazioni romantiche. Tutta la fantasmagoria della liberazione del penitente e della dissoluzione dell'individualità redenta rimane, appunto, nei limiti di una delicata

<sup>64</sup> WuB 202: « da klangen alle Sterne, und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte, bis der Genius sich in das unendliche Firmament verlor ».

<sup>65</sup> Rimane da aggiungere che l'ultima brevissima sezione della fiaba (una conclusione di tre righe) contiene due preteriti con valore chiaramente perfettivo: « Carovane [quella notte] in viaggio videro stupefatte quella miracolosa apparizione notturna e gli amanti credero di scorgere il Genio dell'amore e della musica ». È chiaro che a questo punto la dimensione perfettiva assume una diversa valenza, questa volta semmai riduttiva. Non è veramente finita la storia umana. Si è trattato sì di un miracolo ma appunto di un evento miracoloso che non estende alla vita di tutti i giorni la rendizione, se non come prospettiva nel firmamento.

<sup>66</sup> Elisabeth Reitmeyer, *Studien zum Problem der Gedichtsammlungen, mit eingehender Untersuchung der Gedichtsammlungen Goethes und Tiecks*, Bern und Leipzig, 1935, p. 145. Sull'argomento è poi tornato a più riprese Kohlschmidt.

fantasmagoria tenuta su con decoro. In sostanza non troviamo un adeguato *pendant* alla potente descrizione della caotica pena del martire. Con innegabile stridore Wackenroder ci riporta invece al tono edificante delle *Vite* vasariane comprese negli *Sfoghi del cuore*, accozzato per altro a questa modesta esibizione di una suggestività ormai pienamente romantica. Tali constatazioni non autorizzano però a concludere che non valga la pena di studiare la funzione di questa pagina, anche nella sua contraddittoria resa letteraria.

La mancanza di mediazione nel passaggio dall'esposizione alla peripezia viene dunque a costituire un vero e proprio salto mortale, grazie al quale la scrittura dovrebbe raggiungere un nuovo punto saldo, al di là di tutti gli slittamenti nella struttura tematica, figurativa, sintattica. Sotto la contrapposizione fra soluzione illuministica (accennata come punto di partenza, subito relativizzato nel corso stesso della proposizione) e soluzione dello 'Schwärmer' (quella che occupa tutta la esposizione e che ora subisce un non meno deciso ridimensionamento) affiora implicito un elemento comune, che abbiamo chiamato della culturalizzazione. In tutte e due le alternative è infatti presupposto — sia pure in forme clamorosamente diverse — l'impegno di far affiorare dimensioni problematiche che coinvolgono la possibilità stessa di creare, anche se in forme vicarie e magari polemiche, una solidarietà extrasoggettiva. È in questo senso che non ci è sembrato fuori luogo usare in questo contesto il termine 'intellettuale' e parlare di una sua impasse a causa dell'insuperata inadeguatezza di quel pur ineliminabile rapporto. L'impasse viene superata da Wackenroder solo in quanto egli scarta, appunto, entrambe le alternative, e proprio perché tutte e due facevano affidamento sull'intellettuale (sia poi che costui faccia ricorso all'universalità demistificante dell'intelletto sia che si basi sulla universalità ritualizzante connessa con la rappresentanza vicaria dell'umanità e con la collaborazione al corso delle cose). Per Wackenroder si ha non la sintesi, ma la negazione della dialettica. La liberazione dalle contraddizioni dell'oggi si raggiunge negando

la necessità stessa delle contraddizioni e quindi delle mediazioni.

È anche troppo facile definire reazionaria una tale pretesa. Non meno facile sarebbe peraltro ipotizzarne una dignità tendenzialmente progressiva. E, in effetti, anche il più limitato tentativo di liberare gli uomini da singole contraddizioni manifestatesi in situazioni ben determinate ha sempre comportato, con sconcertante regolarità, almeno nella storia che conosciamo, una forse arbitraria ma certo ineliminabile carica utopica grazie alla quale quella specifica soluzione viene innalzata al livello di soluzione assoluta. Si potrebbe cioè concludere che la pretesa di presentare ogni singolo passo compiuto in questa valle di lagrime come anticipazione della riconquista di un paradiso almeno terrestre, fa parte, necessariamente, della progettazione di una realtà umana rinnovata ed è quindi da considerare in sé tutt'altro che evasiva, statica o addirittura reazionaria<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Nel caso specifico della redenzione e trasfigurazione del santo nudo va poi tenuta presente un'ulteriore considerazione: la debolezza narrativa della pagina finale e il suo carattere ingenuamente adialettico non autorizzano in alcun modo a prendere alla leggera lo spessore culturale che sotto quel duplice tipo di semplicismo si nasconde. (Per un più positivo giudizio su questa parte, cfr. comunque H. Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, Frankfurt/M. 1971, pp. 114-123). Il lieto fine fiabesco-operistico-legendario (in toni più o meno smaccatamente allegorici) è un modo estremamente significativo, per questa intera area ideologico-letteraria, di recuperare, secolarizzandola ed estetizzandola, l'idea mistica della trasfigurazione come unica possibilità di ricondurre in qualche modo a unità le disordinate sollecitazioni del reale. La trasfigurazione come redenzione è infatti anche la secolarizzazione, a livello psicologico-scenografico, dell'esigenza che l'armonia cosmica venga ricostituita a pieno titolo e dall'alto, non solo contro la sua semplice negazione, ma anche contro l'arbitraria pretesa soggettiva di realizzarla empiricamente dal basso. Che tutto ciò potesse comportare, alla fine del Settecento, banalizzazioni (spesso interessate) o addirittura precise strumentalizzazioni ideologiche, è verità ormai scontata. Ma un'interpretazione storica attendibile è tenuta a rendere conto del peso culturale che tali tramiti figurativo-ideologici ancora conservavano, tanto da poter venire assunti a veicoli di processi di così vasta portata.

Abbiamo accennato qui a tali possibili, divergenti sviluppi della discussione perché siamo convinti che simili implicazioni siano frutto spontaneo della carica provocatoria che non può non essere propria di ogni testo significativo. Ci siamo però limitati a una semplice enunciazione perché siamo non meno convinti che sarebbe infantile pretendere di concludere nell'ambito dell'interpretazione storica di un testo questi stessi discorsi che, per loro natura, implicano invece aperture e coinvolgimenti di ben più immediata portata.

Anche per favorire una eventuale ripresa di tale discussione, capace di non perdere il senso prospettico delle distanze, in questa sede riteniamo più urgente collaborare per altra via a questo arricchimento prospettico e cioè ricordando il contesto culturale, storicamente specificato in cui va inserita l'aspirazione (o la pretesa) di Wackenroder. Il recupero di una dimensione libera dal peso storico-culturale-intellettuale come soluzione dei problemi reali è il grande tema (certo in gran parte rimasto velleitario) proprio del filone più significativo e anche più pericolosamente esposto del romanticismo tedesco<sup>68</sup>. E pensiamo sia

<sup>68</sup> Non sarà quindi da considerare casuale il singolare affollarsi dei contributi italiani agli studi su Wackenroder proprio nei decenni in cui culmina — almeno in ambito universitario — il tentativo di far rivivere tale filone: un tentativo che solo in parte e solo faticosamente doveva dar luogo alla comprensione problematica e di quel filone e di quel proprio interessamento. Ricordiamo: B. Tecchi, *Wackenroder*, Firenze 1927, poi come introd. agli *Scritti di poesia e di estetica*, Firenze 1934, 1967<sup>2</sup>; V. Santoli, *Wackenroder e il misticismo estetico*, Rieti 1929 (ma con anticipazioni che risalgono al 1923); I. Maione, *Profili della Germania romantica*, Torino 1935, Napoli 1960<sup>2</sup>, pp. 269-288; G. Necco, *Personalità e stile di Wackenroder*, in G. N., *Realismo e idealismo nella letteratura tedesca moderna*, Bari 1937, pp. 81-85; L. Mittner, *Wackenroder e Tieck*, op. cit. a n. 55; id., *Ambivalenze romantiche*, Messina-Firenze 1954, pp. 123-143; id., *Galatea* in «*Deutsche Vierteljahrsschrift*», 1953, pp. 555-581 (e cfr. ancora l'ampio capitolo nel vol. del 1964 della *Storia...*). Va sottolineata la presenza di non letterati fra i più importanti cultori italiani di Wackenroder: L. Venturi (*Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, Torino 1972, pp. 105-110) con la sua per allora illuminante valutazione



a chi ha creduto di potersi librare con spontanea sicurezza nell'aura dolce e senza mutamento di quell'impossibile recupero sia a chi ha preferito sperimentarne la progettabilità almeno ipotetica, come consapevole mimesi artificiale: e basteranno i nomi di Wackenroder appunto e di Novalis da un lato e quelli ancora di Novalis, di Brentano e di Hoffmann dall'altro.

Converrà però aggiungere che questo salto mortale in fondo Wackenroder lo tenta solo qui. Altrove di lui restano piuttosto il pathos prenazareno delle *Vite* o il pathos ambiguo del culto della musica, di quella musica che è insieme battito del polso della vita universale e bolla di sapone, meccanismo sonoro che con la sua seduzione rende l'artista (e cioè l'intellettuale che vorrebbe staccarsi dalle miserie del reale) *quasi* insensibile alle reali miserie e affezioni degli uomini.

A guardar bene, però, anche nella nostra fiaba orientale, il salto mortale (con la connessa ipotesi di un radicale superamento del problema dell'intellettuale e della sua collocazione nel contesto umano) non esaurisce le virtualità del testo e sulla pagina risulta inscindibilmente connesso con le affascinanti figurazioni del lacerato mondo di oggi: prima di tutto l'intellettuale, marionetta goffa e squassata da correnti selvagge di violenza sadomasochistica, un essere inutile, dannoso e forse anche grottesco

---

dell'ispirazione divina come momento anticlassico di Wackenroder; E. De Negri (*Il gusto negativo del tempo e la «Gegenwart» romantica*, in «Romanische Forschungen», 1941) che, nell'ambito dei suoi fondamentali studi hegeliani, vedeva l'arte come umana lotta contro «il cieco mostro del tempo». — Tornare oggi a studiare Wackenroder (è annunciato anche uno studio di Renato Saviane) vuol dire evidentemente proporre una visione della fine del Settecento affrancata da anatemi e canonizzazioni e insieme credere che si tratti di un capitolo di storia della cultura bisognoso di un adeguato aggiornamento. Un riesame dei presupposti, delle strutturazioni, degli echi quali si possono configurare a un'ottica come quella che è propria della cultura e della sensibilità odierna potrà forse favorire risultati in parte nuovi non solo su Wackenroder ma su tutta la generazione 'frühromantisch'.

eppure ineliminabile dal quadro del reale; e poi la figurazione antagonista, quella ruota del tempo che è simbolo di quanto altro vi è appunto, nel reale, di non meno dannoso e che pure non è possibile desiderare di veder eliminato una volta per tutte: almeno per chi non sia pronto a disperdersi per sempre nel firmamento della non storia.

LUCIANO ZAGARI

SEDIMENTIERTE KRITIK  
GÜNTER GRASS' ROMAN *HUNDEJAHRE*  
UNTER ASPEKTEN ÄSTHETISCHER THEORIE

*Die Hundejahre* des Günter Grass kann man als zeit- und gesellschaftskritischen Roman lesen. Dafür bietet der Text Anhaltspunkte die Fülle, die Kritik hat diese Möglichkeit gesehen — hat sie jedoch meist für nicht tragend erklärt<sup>1</sup>.

Man könnte den Roman andererseits von seiner technischen Seite her angehen - um zu ähnlich zwiespältigen Ergebnissen zu kommen<sup>2</sup>.

Dem entschiedenen Versuch A. Goetzes, ihn als « Deskription und Analyse des Systems, in dem die *Hundejahre* spielen »<sup>3</sup> aufzuschlüsseln, läßt sich entgegenhalten, er habe ihn aus diesem Erkenntnisinteresse um weite ästhetische Dimensionen verkürzt, ihn auf die Explikation sozialer Systemverhältnisse zurückgeschnitten.

Nach der adornoschen Ästhetik « entscheidet an Kunstwerken gesellschaftlich, was an Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht »<sup>4</sup>. « Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem gehorcht immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind. Gesellschaftliche Produktivkräfte sowohl wie Produktionsverhältnisse kehren der bloßen Form nach, ihrer Faktizität

<sup>1</sup> Bes. R. Hartung, R. H. Wiegenstein, bei G. Loschütz: *Von Buch zu Buch*.

<sup>2</sup> Bes. W. Jens, bei Loschütz. Auch W. J. Schwarz: *Der Erzähler Günter Grass*, S. 59.

<sup>3</sup> A. Goetze: *Pression und Deformation...* S. XXII.

<sup>4</sup> Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 342.



entäußert, in den Kunstwerken wieder, weil künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist; stets sind es auch ihre Produkte »<sup>5</sup>. Danach hätte man weniger das Thematisierte zu untersuchen als zu fragen, was an Gesellschaftlichem aus der konkreten Qualität der epischen Setzung spricht. Wie ist es in die epischen Massen und Strukturen hineinvermittelt? Wie wiederholen die Gesellschaftliches - und widersprechen ihm zugleich, wie werden sie zur « negativen Erscheinung der Utopie? »<sup>6</sup> Daraufhin sei das Werk befragt.

Einmal werden dabei Specifica und Qualitäten des epischen Materials untersucht. Hier geht es um die besondere Welt des Romans (hauptsächlich um Langfuhr), um die spezifische Qualität von Gegenständen und Szenen, um die Kategorien Fülle und Kraßheit. Die Problematik des Verfahrens bei Darstellung der bundesrepublikanischen Gegenwart und das Ausgleiten ins Kolorit werden zu reflektieren sein.

Zweitens muß der epische Strukturierungsprozeß untersucht werden. Hier geht es hauptsächlich um Stellenwert und Bedeutung von Episoden - und Stationentechnik sowie um Montageformen.

Schließlich wird ein Blick auf mögliche ideologische Implikate dieser Romanform zu werfen sein.

Eine Szene des Romans scheint seinen Gehalt auf eine Formel zu bringen, die wichtigste Bewegung des epischen Vorgangs gestisch zu repräsentieren: Brauchsel übergibt Matern in der « 102. feuerfesten Materniade » das wiedergefundene Taschenmesser und erzählt dabei die Geschichte seiner Wiederauffindung (S. 634 f). Typisch für den Roman ist die Szene offensichtlich: er besteht zu einem großen Teil aus Anstrengungen des Behaltens, Sich-Erinnerns, Re-sümierens. Wie das Messer aus der Weichselmündung herausbefördert wurde, so fördert der Roman schubweise, in ungeheueren Massen, Details und Erinnerunges zutage. Qualität und Bedeutung des Erinnerunges expliziert sich mehrfach

<sup>5</sup> *Ebd.* S. 350f.

<sup>6</sup> *Ebd.* S. 196.

(SS. 315, 345, 361); wie Harry sich Tulla gegenüber beim Abschied verhält « als er sie anguckte wie auf Vorrat » (S. 408), so verhält sich das epische Subjekt zu seinem Gegenstand. « Immer noch und zum letztenmal » (S. 408) wird hier ein « Abschied fürs Leben » (S. 407) genommen.

Behalten und Erinnern bezieht sich auf Danzig/Langfuhr, auf Lokalitäten, Gegenden, Ausschnitte: den Aktien-teich, den Eiskeller, Strände, Höfe, Waldgegenden. Erinnert und vergegenwärtigt werden Straßenzüge, Gebäude, Wochenschauszenen. Alles, was irgend Gegenstand von Projektion sein kann, was dem Heranwachsenden zur Konstituierung von Welt dient, wird immer wieder zusammenge- rafft, wird zu einer « verlorenen mythischen Provinz der Kindheit »<sup>7</sup>.

Deutlich ist der nostalgische Zug. Vergangenes verdichtet sich zu Erlebnisobjektivationen. Eine Dialektik entfaltet sich, die Konkretheit in Vergangenem entdeckt, indem sie sich im epischen Vollzug über endgültiges Vergangensein klar wird. « Wird wohl bleiben » und « nie wieder » sind Pole ein- und desselben. Das konkrete Ding « Langfuhr » wird zum « Fixpunkt in der literarischen Topographie des 20. Jahrhunderts »<sup>8</sup>, weil es in Wirklichkeit nicht mehr ist.

Diese Dialektik von Konkretheit ist zentral. Dinge werden substantiell, weil sie nicht mehr bestehen; aber sie werden als Konkreta gesetzt, weil sie offensichtlich gegenwärtig Bestehendem an Wirklichkeitsgehalt überlegen sind. In der Arbeit an und mit ihnen wird das epische Subjekt von einem gesellschaftlich Allgemeinen gesteuert, das mit Verdinglichung und Entfremdung zusammenhängt. Daß Konkretion nach Maßgabe dieser epischen Setzung dort ist, wo nicht mehr Gegenwart ist, dekuviert die Gegenwart als Verhinderung konkreter menschlicher Erfahrung. Schlechtes Ontologisieren und Psychologisieren wäre es, das sehnsüchtige Anhängen an Danzig ausschließlich mit der persönlichen Geschichte des Autors zu erklären. Die Kompensa-

<sup>7</sup> H. Vormweg, zitiert bei Loschütz, S. 73.

<sup>8</sup> R. H. Wiegenstein, *ebd.* S. 75.

tionsfunktion Langfuhrs reagiert auf ein gesellschaftlich vermitteltes Defizit an Konkretem in der Gegenwart. Denn « die Verbindlichkeit ihrer [der Kunstwerke] Objektivationen sowohl wie die Erfahrungen, aus denen sie leben, sind kollektiv [...]. Seine latente Kollektivität befreit das monadologische Kunstwerk von der Zufälligkeit seiner Individuation. Gesellschaft, die Determinante der Erfahrung, konstituiert die Werke als deren wahres Subjekt »<sup>9</sup>. Die Qualität des epischen Moments « Langfuhr » enthält so die Wahrheit über eine gegenwärtige gesellschaftliche Situation: Entfremdungssituation zu sein, das Menschliche nur noch dort zuzulassen, wo es real nicht mehr ist: in der Erinnerung. Das demonstriert die poetische Setzung als Erkenntnis, die mit der Erkenntnis der Gesellschaftstheorie zusammenstimmt: « [...] Rollen haben die Menschen in einem Strukturzusammenhang der Gesellschaft, der sie sowohl zur reinen Selbsterhaltung dressiert wie die Erhaltung ihres Selbst ihnen verweigert. Das allherrschende Identitätsprinzip, die abstrakte Vergleichbarkeit ihrer gesellschaftlichen Arbeit, treibt sie bis zur Auslöschung ihrer Identität »<sup>10</sup>.

Wie das epische Langfuhr konstruiert ist aus der Gegenstandsnot einer in Gegenständen erstickenden Gesellschaft, so infiziert der Verlust des Gegenstandscharakters auch die Gegenstände des Romans selbst. « Literarische Gefräßigkeit » und « unstillbarer Hunger nach Realität »<sup>11</sup> als Charakteristica des Werks sind die ins Gebilde vermittelte Erkenntnis über den Gesellschaftsprozeß. Die riesenhafte Menge dinglichen Materials formuliert wortlos Gesellschaftskritik als « Gestaltung, welche die wortlosen und stummen Widersprüche artikuliert »<sup>12</sup>.

So ist — auch nach dem Maßstab der *Hundejahre* — das Aufgebot an Gerümpel in der 12. Fröhschicht ungewöhnlich: Eddi arbeitet an einer Schleuche — Matern hält Wache.

<sup>9</sup> Th. W. Adorno: *a.a.O.* S. 133.

<sup>10</sup> Th. W. Adorno: *Aufsätze...* S142/141.

<sup>11</sup> R. H. Wiegenstein: *a.a.O.* S. 76.

<sup>12</sup> Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 345.

Man dürfte das Heer der « Nachthemden, Gehröcke, Hosen ohne Plafond, Küchenschlunzen, Wämse » etc. (S. 43 f) mißverstehen, wollte man es als Ausdruck pantagruelischer Vitalität lesen. Diese und vergleichbare Szenen haben eher den Mangel an griffig erfahrener Realität zum Ausgang; was in solchen Passagen geschieht, läßt sich als den Versuch verstehen, durch Potenzierung die Entleertheit der Gegenstandswelt aufzuwiegen. Was sich während Eddis SA-Figurenbau abspielt: das Herumwühlen im sprachlichen Material (in den appetitlichsten Variationen über « braun » z. B. S. 235), das Fragmentieren, Zusammenwerfen, « Verhackstücken », beweist zwar beispielhaft, daß Grass' « Vokabular in einer schier schizophrenen Wortgier von überallher zusammengerafft » ist<sup>13</sup>. Die Tätigkeit ist aber so gierig und uferlos, weil ihr « Gegenständlichkeit » im buchstäblichen Wortsinn fehlt. Die beliebige Verfügbarkeit und Veränderbarkeit (Montierbarkeit, Kollagierbarkeit) ist nicht Zeichen von Markigem, sondern Zeichen der inneren Widerstandslosigkeit der Gegenstände, mit denen das geschieht (die gerade dann ihre Qualität sichtbar machen, wenn durch Häufung ihre Gegenstandslosigkeit wettgemacht werden soll). Darin liegt aber wohl keine Schwäche oder gar Nichtigkeit des Romans; darin wiederholt sich vielmehr der Stand eines Gesellschaftsverhältnisses. Hier « vollstreckt Kunst den Untergang der Konkretion, den die Realität nicht Wort haben will, in der das Konkrete nur noch Maske des Abstrakten ist, das bestimmte Einzelne lediglich das die Allgemeinheit repräsentierende und über sie täuschende tragende Exemplar, identisch mit der Ubiquität des Monopols »<sup>14</sup>.

Daß sich die Konkretionswut vordringlich an Gerümpel austobt (S. 233); daß auch bei Kleidern das Abgetragene bevorzugt wird, verdeutlicht die Intention: erst abgetragene, verschlissene Sachen bekommen wieder Kontur, Gegenständlichkeit. Menschliches ist in sie eingedrungen, ar-

<sup>13</sup> H. Vormweg: *a.a.O.* S. 71.

<sup>14</sup> Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 54.



beitet gegen die vom System notwendig herrührende Abstraktheit. Konkretion ist in ihnen gleichsam schon vorbereitet, hat schon begonnen. (Bezeichnen, daß Amsel während seiner Jugendfreundschaft mit Matern den stets zum Einweihen neuer Kleidungsstücke zu bewegen weiß, weil er — Eddi Amsel — sich allem Neuen gegenüber empfindlich zeigt. S. 68)

Das Schlußkapitel des Romans — die Besichtigung des Brauchselschen Bergwerks — liest sich als überdimensionierte Bestätigung diesen Verhältnissen. Bekanntlich werden dort fabrikmäßig Scheuchen produziert. Ballenweis Stoff und neue Kleider sind zu « verunglimpfen ». Kombinationswut, Montagesucht, Wühlen in der Fülle dekuvirieren sich in ihrem wahren Verhältnis. Wenn in der « Manufakturphase » Eddi/Brauchsels noch gegen die charakterlose Glätte des depravierten Gegenstandes aufbegehrt wurde, aber im Protest gegen diese Glätte sie immer schon mitenhalten war, stülpt sich jetzt das wirkliche Warenmoment auch des Charakteristischsten nach außen. Noch der allergrößte Wort- und Gegenstandswirbel der Konkretion repräsentiert zugleich eben die Abstraktheit des Warenverhältnisses, gegen die er zu Beginn (in der Manufakturphase) protestiert hatte, der er jetzt anheim fällt. Die Bemühung um Konkretheit überführt sich selber als Abstraktes, das mit dem Gesellschaftssystem sich schließlich identifiziert. Sicher trifft Goetze die Intention des Autors, wenn « Matern [...] das leblose und verunglimpfte Abbild menschlicher Geschichte (verkennt), die bloße Beschreibung des Systems in 32 Firstenkammern [...] »<sup>15</sup>. Aber damit bezieht er sich nur auf explizit gesellschaftlich Thematisiertes, nimmt es oben drein ohne Einschränkung wörtlich — während Tank zumindest das Überdehnte des Symbolgehalts sieht<sup>16</sup>, Ranicki von « vordergründig », « aufdringlich », « präntiös » spricht<sup>17</sup>. Das sedimentierte Gesellschaftliche entgeht dem

<sup>17</sup> M. Reich-Ranicki: *Deutsche Literatur heute*, S. 384.

<sup>15</sup> A. Goetze: *a.a.O.* S. 97.

<sup>16</sup> K. L. Tank: *Günter Grass*, S. 71.

Goetzeschen Zugriff notwendig, schon aus der Konsequenz des Ansatzes.

Jens schreibt: « Sobald Grass seine Heimat verläßt und sich am Rhein niederläßt, ist es schnell um ihn geschehen »<sup>18</sup>. Das ist sicher richtig — aber warum?

Die « 87. wurmstichige Materniade » ist Satire auf die bundesrepublikanische Restauration. Wirtschaftsgrößen und graue Eminenzen holen sich Rat, wie das Staatsschiff flott gemacht werden könne. Die Grotteske liegt darin, Würmer Empfehlungen aussprechen zu lassen, was folglich einen « wurmgelenkten Wirtschaftsprozeß », ergibt (S. 507). Das identische Verfahren besteht auch in diesem Kapitel in Reihung und Häufung, hier mehr einer panoramatischen Fülle. Aller glänzenden Namen zum Trotz (Bucerius, Flick, Springer) handelt es sich jedoch von vornherein um abstrakte Prozesse von Riesenausmaßen (Entflechtungssorgen, Einsteigen in, langfristige Kredite, Projektieren). Einem identischen Verfahren unterworfen erscheinen sie als konkrete Fülle — erweisen jedoch gleichzeitig Ursprung wie Problematik des Verfahrensprinzips; denn Häufung war Kompensation verlorener Dingqualität und demonstrierte sie gleichzeitig. Jetzt, wo das Verfahren von vornherein auf Abstraktes zielt, mißglückt es: abstrakte Vorgänge dieses Ausmaßes lassen sich durch gar nichts konkretisieren. Trotzdem wird im Versuch die Funktion deutlich. Daß er ohnmächtig bleibt, mag einerseits aus der Abstraktheit, andererseits aus der relativen Gegenwärtigkeit herühren. An ihr, die alle Gegenständlichkeit ja gerade korrumpiert, wird das Kompensationsverfahren kraftlos. Weil es aber seine objektive Funktion auch im Scheitern noch andeutet, leistet auch dieses Mißlingen Erkenntnis, über die Gewalt der Entfremdung nämlich, die durch kompensatorische Mittel nicht mehr zu tilgen ist.

Sicher hat auch die Vorliebe des Autors für balladeske Einzelszenen die beschriebene Funktion. So eindrucksvoll

<sup>18</sup> W. Jens: zitiert bei Loschütz, S. 87.

— deftig aber das Aufstehen der Großmutter Matern nach neun Jahren gelähmten Hängestubensitzens sein mag — der Erzähler spricht Prinzip und Problematik der hiesigen Realisation selber aus. Von « Pomphaftem Staffieren », von « zu viel höllischem Aufwand » ist die Rede (S. 28) — freilich wird nicht ernstlich kritisiert, die Realisation im Gegenteil bestätigt. Und gerade hier scheint die Flucht ins Kolorit unverkennbar. Der Widerstand gegen das Abstrakte vollzieht sich weniger durch Arbeit als durch Wendung zum Bänkelsang; er sucht die Entlastung bei einer markanten Form und geschieht folglich überhaupt nicht. Aller vollsaftigen Massivität zum Trotz wirkt die Szene leer — weil sie gänzlich in einem behaglichen Fabulierzeitalter angesiedelt ist.

Mit der « Sucht zum Gegenstand »<sup>19</sup> verwandt, seine Tendenz noch verschärfend, sind die Seiten des Werks, deren Kraßheit Anstoß erregten. Tullas « Hundehüttentage » können als Musterbeispiel gelten (S. 169 ff). Gemeint sind jene Episoden, in denen Tulla nach dem Tod Konrads zu Harras in die Hütte kriecht, aus dem Hundenapf frißt, in apathisch-träge Vertierung verfällt. Figuren, Gegenstände und Handlungen sind dort mit solcher Konkretionswut vollgepumpt, daß übercharakteristische Sperrigkeit und Verzerrung den Leser in den Ekel geradezu festbannen. Objektiv arbeitet das aber gegen die Glätte und Kälte des Allgemeinen, ist es seinem innersten Impuls nach Arbeit gegen die Entfremdung der Dingwelt einer Gesellschaft, die aus ihren Strukturen heraus Entfremdung verordnet. Mit riesiger Anstrengung versucht das epische Subjekt der Kälte die Konkretion entgegenzusetzen. Die Kraßheiten beweisen die Depravationskräfte einer Gesellschaft, die zu solchen Kraßheiten zwingt, um solchen Kräften entgegenarbeiten zu können (was sich in anderen authentischen Werken — etwa dem Celans — natürlich auf andere Weise äußert). Das Werk figuriert hier « dem Wesen aller Kunst gemäß, die Wirklich-

<sup>19</sup> H. Büscher: in *Deutsche Literatur*, S. 517.

keit parteilich für die Eudaimonie widerzuspiegeln sucht<sup>20</sup>, ist « negative Erscheinung der Utopie »<sup>21</sup>. Nicht die widerwärtige Vertierung der abstrusen Tulla ist Erscheinung der Eudaimonie. In der spezifischen Qualität der epischen Setzung schlägt sich nieder, was als Antwort auf eine Gesellschaft begriffen werden muß, die Menschliches aus den Dingen tilgt, den Menschen die Welt entfremdet. Dieses Sedimentierte besteht in der hypertrophen, ins Krasse vorgetriebenen Herstellung von Konkretem. Darin liegt für die « derzeit sich vollziehende Praxis das gegenwärtig notwendige Modell der zukünftigen Eudaimonie »<sup>22</sup>; darin ist die « subjektive Regung [...], die das Fällige registriert [...] die Erscheinung eines dahintergeschehenden Objektiven, der Entfaltung der Produktivkräfte, welche die Kunst im innersten mit der Gesellschaft gemein hat, der sie zugleich durch ihre eigene Entfaltung opponiert »<sup>23</sup>.

Nach Goetze wird Harry in den « Liebesbriefen » « bloßgestellt als wohlinformierter und wohlformulierender Ästhet, dem über Sprachartistik und Form das Material belanglos und nebensächlich wird »<sup>24</sup>. Von « Privatisierung » ist die Rede, die « die geschichtlichen Konturen des Erzählten zur Rahmenhandlung seiner Tulla-Sehnsucht werden läßt »<sup>25</sup>. Goetze verfehlt damit den sedimentierten kritischen Gehalt. Vor allem täuscht er sich hinsichtlich des Stellenwerts eines « beliebig dehnbaren oder zu kürzenden Erzählens »<sup>26</sup>. In dieser beliebigen Dehnbarkeit nämlich arbeitet wiederum das Prinzip des Epos. Als Reich-Ranicki einen « außerordentlich starken Impuls » feststellte, der sich trotzdem « in der Regel nur in begrenzten Episoden wirksam entfalten » könne<sup>27</sup>, traf er Zentrales. Denn die « Beliebigkeit » dieser Mon-

<sup>20</sup> F. Tomberg: *Mimesis*, S. 67.

<sup>21</sup> Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 196

<sup>22</sup> Tomberg: *a.a.O.* S. 90.

<sup>23</sup> Th. W. Adorno: *a.a.O.* S. 287.

<sup>24</sup> A. Goetze: *a.a.O.* S. 57.

<sup>25</sup> A. Goetze: *a.a.O.* S. 61.

<sup>26</sup> *Ebd.* S. 61.

<sup>27</sup> Reich-Ranicki: *a.a.O.* S. 380.



tagetechnik wiederholt auf der Strukturierungsebene die Anstrengung, epische Konkreta zu schaffen. Die « begrenzten Episoden » der Liebesbriefe betonen Einheit, « Autarkie » von Gruppen. In der Isolation läßt das Verfahren sie auf, stabilisiert und umgrenzt sie. Jeweiliger Neuansatz stellt gegen Durchgängigkeit und Zerfließen die Konzentration auf umschlossene Einheiten. Die Einzelerlebnisse werden in Einzelblöcke gedrängt und dort abgedichtet, was ihren Wert als Konkreta und Dinge erhöht. Die hundertfache Wiederholung dieses Vorgangs bezeugt immer erneut den Versuch, konkretes Wirkliches in stabilen Episoden « dingfest » zu machen. Der « formale Spazierstock » (S. 139) ist nicht « behelfsmäßige Krücke », der « eine gewisse Stütze und Form » verleiht<sup>28</sup> sondern unerläßliches Element dieser Blockbildung. Auch diese Maßnahmen sind aber — wie das oben Ausgeführte — als vermittelte Reaktion auf Gesellschaftliches zu begreifen.

So verstanden protestiert das « Schlußmärchen » nicht gegen die « Liebesbriefe » (wie Goetze meint) sondern unterliegt deren Formgesetz. Ständige Neueinführungen, die meist noch kürzeren Abschnitten gelten und die mehrmals schon Erzähltes wiederholen, demonstrieren: das Verfahren der « Liebesbriefe », Erinnertes und Gegenständliches « dingfest » zu machen, reicht nicht aus. Der Text wendet es folglich noch entschiedener an, zeigt damit den Grad der Problematik, Dinge zu « behalten ». Er zeigt letztlich ein vermitteltes Defizit der Gesellschaft und die Vergeblichkeit des Gesamtversuchs, dieses Defizit aufzuwiegen.

Vermutlich haben die Kritiker vor allem den Schlußteil des Romans deshalb abgelehnt, weil ein ähnliches Verfahren auch da angewendet wird. Hier nämlich verwandelt sich die Episodentechnik in bloßes Anketteln von Stationen. Nachrichten in den « Bühnen » der Herrentoilette des Kölner Hauptbahnhofs lösen jeweils neue « Rachedtourneen » Materns aus; aber trotz — oder gerade wegen — des Siebenmeilenstiefelrennens quer durch Deutschland registriert man

<sup>28</sup> W. J. Schwarz: *Der Erzähler G. Grass*: S. 59.

Leerlauf. Denn auch « Makrobereiche » und « Makrobewegungen » können das Konkretionsdefizit der Gegenwart nicht aufwiegen, ja sie demonstrieren es geradezu. V. O. Stomps visierte die Unstimmigkeit der Partien so: « In der eigentlichen Handlung liegt zudem eine Schwäche bei Grass. Die Irrfahrten des Müllersohnes Matern nach dem Kriege, seine fixe Idee, Rache an alten Nazis zu nehmen, entspringt mehr der Lust an Lausbubenstreichen als der Verantwortlichkeit einer Sühneaktion. Was er da treibt, trifft die Schuldigen nicht »<sup>29</sup>. Die « Lausbubenstreiche » meinen die Krassheiten, mit denen der Vorgang aus seinem Dilemma herauszukommen sucht. Als Konkretionskerne sollen sie die leeren Bewegungsamplituden füllen (die sechsfache Kurierung des « Tropfhansels », der Ritt des Fräulein Ölling auf der Mülltonne, der Beischlaf im Beichtstuhl etc.).

Bekanntlich wird in den *Hundejahren* exzessiv montiert. Hier interessiere ein Textmerkmal, das das Montageprinzip begleitet, weithin von ihm produziert wird, ja oft mit ihm identisch ist: die Diskontinuität des epischen Vorgangs. Das Material ist ständig variierenden Textbewegungen unterworfen; radikale Tempoveränderungen des Erzähldukts, Phasenverschiebungen, plötzliche Rhythmisierungen ereignen sich. Unvermittelt geschehen Übergänge in Lyrikmusketten (die Episoden im Eiskeller, S. 319 ff). Ganze Sequenzen bekommen gestisch-rhythmische Schemata, schleifen sich ein (Harrys Hinauf — und Hinab den Erbsberg vom « Kuddepäch » zu Amsels Garten, S. 257 ff). Sukzessiv verselbständigen sich dramatische Kerne, wachsen zu Wort- und Handlungs-« Balletten » aus (die Ballettstunde in Jennys Brief, S. 349 ff). Einzelne Stichworte sind Anlässe ganzer Serienbildungen (ebenfalls Jennys Ballett-Brief, die Braun-Phantasie, S. 235). Automatismen spielen sich durch (« Aber nichts ist rein [...] S. 357), Formeln, Verse, Kinderreime durchziehen leitmotivisch das Werk, wandeln sich ab (« Dreht euch nicht um [...] »; « Treib

<sup>29</sup> V. O. Stomps: zitiert bei Loschütz, S. 84.

keinen Sport [...] »). Alles dient primär einem: den epischen Verlauf ständig um und um zu wenden, Kontinuität schon im Ansatz zu zertrümmern (was den Roman nicht hindert, die historische Zeitfolge inhaltlich zu beachten). Die Materialien sind einem Verlauf eingelagert, der sie verfremdend durcheinanderwirbelt. Abgeschliffenem und Verbrauchem wird damit neue Dingqualität zuteil. Ständiges Durcharbeiten der und an den Materialien scheint aber auch erforderlich, damit künstlerisch erzeugte Dingqualität erhalten bleibt. Mit Hochdruck erhält die Apparatur am Leben — was künstlich erzeugt werden mußte: Konkretion. Der Extremfall — die « öffentliche Diskussion » — findet sich bezeichnenderweise in den « Materniaden »; dort also, wo dem Werk objektiver Gesellschaftsverhältnisse wegen Konkretion am allerschwersten gemacht wird, wo sie sich immer wieder als unmöglich erweist. Auch die Textbewegung, ihr Strukturierungsprozeß, dient also primär der Intention, Konkretion wiederherzustellen.

Die Intention des Textes und seine mögliche Problematik zugleich sei schließlich noch an zwei Details belegt. Einige Abschnitte der « Liebesbriefe » beginnen in Frageform: « Hast Du ein Gedächtnis? », « Ereignete sich noch etwas? », « Was ereignete sich außerdem? » (S. 322 f). Obwohl dieser Gestus nur wenige Male auftaucht, scheint er inhaltlich repräsentativ. Der epische Vorgang ist einen Moment lang wie unter Stoffmangel irritiert und verrät sich augenblicklich: Mit « unstillbarer Gefräßigkeit » sich einzuverleiben, was immer erzählbar ist, ist sein Prinzip. Die Frage hat den Zweck, weiteres Material herbeizuschaffen — und erfüllt ihn auch.

Nach der Episode der « Großmutterauferstehung » (S. 27 f) war der epische Prozeß für einen Augenblick unruhig, skeptisch geworden. Dort sicher nicht unter einer « Materialmangelsituation » — im Gegenteil. Ein hypertrophes Aufgebot an Charakteristischem war die Ursache für die Frage: « ob er nicht zu viel höllischen Aufwand getrieben » habe (S. 28). Die Bedenken werden zurückgewiesen, die gelieferte Version wird affirmiert, Brauchsel glaubt « auf Feuer und Dampf bestehen » zu müssen (S. 28).

In beiden Fällen sind Grenze und Problematik erkennbar. « Kunst vollstreckt den Untergang der Konkretion, den die Realität nicht Wort haben will, in der das Konkrete nur noch Maske des Abstrakten ist »<sup>30</sup>. Das Prinzip des Grass'schen Werkes reagierte auf den Untergang der Konkretion, enthielt diesen Sachverhalt in allen Schichten des epischen Verfahrens, des Strukturierungsprozesses. Es enthielt also Erkenntnis — ins Kunstwerk vermittelte Erkenntnis über den Gesellschaftsprozeß. Und es trachtete zugleich danach, mit riesiger Gewalt, Stofffülle und epischer Aktivität diesen Untergang zu kompensieren.

Vielleicht enthüllt sich das Ideologische des Werks einmal daran, den Untergang der Konkretion nicht vollstreckt, sondern aufgehalten zu haben.

WILFRIED THÜRMER

<sup>30</sup> Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 54.



## LITERATURNACHWEIS

- Günter Grass: *Hundejahre*. Neuwied / Berlin 1963.  
 Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, M. 1970.  
 Adorno, Th. W.: *Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie*.  
 Frankfurt, M. 1970.  
 Büscher, H.: *Günter Grass*. In: D. Weber (Hrsg.): *Deutsche Literatur  
 seit 1945*. Stuttgart 1970, S. 506 ff.  
 Goetze, A.: *Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman  
 Hundejahre von Günter Grass*. Göppingen 1972.  
 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 74).  
 Loschütz, G. (Hrsg.): *Von Buch zu Buch. Günter Grass in der Kritik*.  
 Neuwied, Berlin 1968.  
 Reich-Renicki, M.: *Deutsche Literatur heute*. Gütersloh o. J.  
 Schwarz, W. J.: *Der Erzähler Günter Grass*. Bern, München<sup>2</sup> 1971.  
 Tank, K. L.: *Günter Grass*. Berlin 1968 (Köpfe des XX. Jahrhunderts,  
 Bd. 38).  
 Tomberg, F.: *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst*. Neuwied,  
 Berlin 1968.



## DIBATTITI E DISCUSSIONI

## BRECHT, ARTAUD E IL TEATRO CONTEMPORANEO \*

Negli anni trenta, quando aleggiava in Europa lo spettro sanguinoso del fascismo, due uomini, un francese ed un tedesco emigrato in Danimarca, concepirono — indipendente l'uno dall'altro — il piano di fondare una società per il teatro moderno. Entrambi si ribellavano al teatro tradizionale, anzi alla tradizione, allo status quo *tout court*. Ognuno lo faceva a modo suo.

Una di queste società — e, per l'appunto, non quella ideata dal francese — prese il suo nome da Diderot, mentre tra le righe, (e infatti era stata concepita anche come « società per un teatro induttivo »), (15, 309)<sup>1</sup>, faceva riferimento anche a Francis Bacon; l'altra, che si era scelto come nome lo slogan « teatro della crudeltà » (IV, 378)<sup>2</sup>, si richiamava senza mezzi termini al suo stesso fondatore. I fini di un tale teatro della crudeltà sono noti. La *Diderot-Gesellschaft*, assai meno nota, si poneva il compito di « raccogliere sistematicamente esperienze dei suoi soci, di creare una terminologia, di controllare scientificamente le concezioni teatrali della vita sociale degli uomini ». Essa aveva l'intenzione « di stimolare dei resoconti di artisti che svol-

\* Conferenza tenuta il 30 maggio 1975 all'Università di Catania e, in versione tedesca, il 5 giugno 1975 alla Biblioteca Tedesca di Roma. Una versione più breve fu presentata, in inglese, in parecchie università degli Stati Uniti.

<sup>1</sup> Tutte le citazioni da Bertolt Brecht sono tratte dall'edizione *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt, 1967).

<sup>2</sup> Le citazioni da Antonin Artaud sono tratte dall'edizione *Œuvres complètes* (Paris, 1956 ss.).





gevano attività sperimentale col teatro e col cinema e di organizzare il relativo scambio di opinioni » (15, 307). Nella bozza di programma di questa società, che purtroppo si arenò nella fase di progetto, si legge: « Per la fondazione [...] è soltanto necessario che alcuni artisti dalla attività sperimentale si dichiarino disposti a darci occasionalmente lavori di questo tipo » (15, 308). Per la *Société Anonyme du Théâtre de la Cruauté*, che almeno arrivò ad annunciare pubblicamente il progetto di fondazione, era invece necessario qualcosa di più e di diverso. « Essa sarà legalmente costituita », così si legge, « non appena sarà stato sottoscritto un capitale iniziale di cento mila Franchi ». Era necessario del denaro, giacché si trattava di una società per azioni; al futuro azionista teatrale avrebbe dovuto in seguito essere consegnato « un estratto dello statuto, accompagnato dal numero di azioni al quale gli dà diritto la sua sottoscrizione » (cf. IV, 378 s.).

Già in questo punto, ad onta delle apparenti analogie, si annunciano chiaramente, anche se in modo distorto, i contrasti che dividono i due fondatori. Non ho trovato alcun indizio da cui possa risultare che Bertolt Brecht o Antonin Artaud allorché ideavano o eseguivano i loro progetti pensassero, sia pure alla lontana, l'uno all'altro. È senz'altro difficile supporre che Artaud, ad onta della sua fertile fantasia, abbia potuto considerare il drammaturgo marxista, profugo dalla Germania, come un potenziale finanziatore; e l'idea che Brecht, ammesso pure che ne avesse la possibilità, potesse investire un solo centesimo in una impresa di questo genere, sembra piuttosto una grottesca barzelletta. È possibile che Brecht conoscesse l'annuncio della fondazione della società francese, che era contenuto, insieme con i moduli di sottoscrizione accuratamente allegati, nel *Second Manifeste* di Artaud, apparso nel 1933 in forma di brosciura<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda in modo particolare Artaud, è si-

<sup>3</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté. Second Manifeste* (Fontenay-aux-Roses, 1933).

curo che egli non seppe nulla della *Diderot-Gesellschaft*. Infatti invano si cercherebbe il suo nome tra quelli della ventina di artisti che avrebbero dovuto essere invitati a collaborare a questa società internazionale; inoltre l'intero progetto, datato 1937, è venuto alla luce nel *Nachlaß* di Brecht a decenni di distanza<sup>4</sup>.

Per quanto mi risulta, il drammaturgo di Augusta pare non essersi mai occupato di Artaud, suo collega nel rinnovamento radicale del teatro. Non si può dire lo stesso di quest'ultimo nei confronti di Brecht. Il profeta di Marsiglia fece sentire la sua voce a proposito della versione cinematografica francese della *Dreigroschenoper*, messa in circolazione contemporaneamente a quella tedesca. Ed è naturale fino a che punto il suo giudizio negativo su tale versione coincida con quello di Brecht: quest'ultimo, come è noto, rimase talmente indignato da intentare un processo contro la compagnia cinematografica e da far per giunta stampare gli atti come « esperimento sociologico » (cf. 18, 139 ss.). A Jean Paulhan Artaud scrisse inequivocabilmente: « Certes, l'opéra anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle: *The beggar's opera*, comme la deuxième mouture allemande de cette oeuvre unique: *Die drei Groschen Opera* [sic] méritent toutes les batailles et tous les enthousiasmes, mais non la transposition cinématographique de G. W. Pabst » (III, 275). Tuttavia, se si prescinde da questo particolare (e dal fatto che Artaud non occupò nel film francese un posto paragonabile a quello di Brecht nel cinema tedesco, i due artisti vissero e produssero indipendentemente uno dall'altro. Ciò è tanto più stridente in quanto essi erano quasi coetanei — Artaud nacque nel 1896 e Brecht nel 1898 — e giunsero per la prima volta alla notorietà letteraria quasi nello stesso tempo, cioè all'inizio degli anni venti. Sempre nello stesso torno di tempo, inizio degli anni trenta, essi erano approdati definitivamente alla loro inconfondibile concezione teatrale,

<sup>4</sup> Soltanto nel volume brechtiano *Svendborger Gedichte*, apparso a Londra nel 1939, si legge l'avvertenza: « Das Buch ist herausgegeben unter dem Patronat der Diderot-Gesellschaft und der American Guild for German Cultural Freedom ».

come risulta, nel caso di Brecht dalla serie dei suoi *Versuche* iniziati nel 1930, e, per Artaud, dalla pubblicazione dei due *Manifestes* (1932-33).

In generale i rapporti di Artaud con la Germania — come quelli di Brecht con la Francia, ripetutamente studiati<sup>5</sup> — furono piuttosto complessi. Artaud si batteva per Büchner; aveva dimestichezza con l'opera di un giovane drammaturgo come Ferdinand Bruckner; e soprattutto viaggiava spesso. Come scrisse a Louis Jouvet, poco mancò che non venisse ingaggiato come regista di uno dei principali teatri di Berlino (cf. III, 223). Ancora più stretti erano i suoi rapporti con il cinema tedesco, al quale egli arrivò a dedicare una lunga intervista. Non fa dunque meraviglia che anche un esame assai superficiale della sua vita e delle sue opere permetta di mettere in luce altre analogie con Bertolt Brecht. Ne scelgo una particolarmente significativa. Tanto Brecht quando Artaud furono affascinati dal romanzo *The Master of Ballantrae* di Robert Louis Stevenson. Brecht scrisse una recensione entusiastica a proposito della traduzione tedesca, Artaud compose uno scenario cinematografico tratto dal romanzo. Entrambi sottolinearono, i nuovi mezzi artistici, in particolare nell'episodio in cui sono contrapposti l'eroe e il suo antagonista, in cui « la coperta della nave serve da altalena » (18, 25). Il testo di Artaud riproduce esattamente l'episodio decisivo: « Tandis qu'ils parlent, par l'effet du roulis du navire, tantôt le Maître est au-dessus de lui et le domine, semblant l'écraser, tantôt c'est lui qui le domine et il voit alors l'ombre du Maître étendue démesurément sur les flots comme l'ombre même de la fatalité » (III, 65). Brecht, di solito così avaro di lodi, definì questo episodio come « assai singolare » (*höchst eigentümlich*). Esso offriva a lui come ad Artaud la prova di un fatto importante: che spesso « l'ottica filmica esisteva già prima del film » (cf. 18, 24 s.).

<sup>5</sup> Per i contributi in proposito, cfr. i nostri studi *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* (Nürnberg, 1961) e *Bertolt Brecht* (Stuttgart, 1971), p. 182.

Naturalmente solo nel campo del teatro si manifestano appieno tali corrispondenze. Basta ancora una volta un'analisi approssimativa. Essa ci mostra, al di là di ogni dubbio, che — anche se le analogie più numerose e più importanti ricorrono nella teoria, particolarmente in *Le théâtre et son double* del 1938 e nelle *Schriften zum Theater* degli anni trenta — tali corrispondenze non sono affatto limitate a tale ambito. Del resto proprio in uomini come Artaud e Brecht teoria e prassi sono indissolubilmente connesse. Non soltanto Brecht promosse e incarnò l'unione tra il poeta, il teorico e l'uomo di teatro, ma anche Artaud dichiarò con altrettanta decisione che « la vecchia dualità tra l'autore e lo scenografo » (IV, 112) doveva finalmente scomparire. Non voglio, comunque, parlare di dettagli tecnici. Più importante risulterà un duplice riferimento alla storia, che illumina l'atteggiamento di entrambi nei riguardi del passato. Infatti entrambi respingevano chiaramente la sterile idolatria dei cosiddetti capolavori, « cette idolâtrie des chefs d'œuvre fixés qui est un des aspects du conformisme bourgeois » (IV, 91); e la respingevano a favore di quello che il giovane Brecht, rifacendosi peraltro a quel Nietzsche che era oggetto di lettura anche da parte di Artaud, esaltava come il loro « valore materiale » (*Materialwert* [cf. 15, 105 ss.]). « Basta con i capolavori! » era il brusco slogan di Artaud, mentre Brecht poneva semplicemente la maliziosa domanda retorica: « Non dovremmo forse liquidare l'estetica? ». Nelle variazioni di questo iconoclasta grido di battaglia (cf. IV, 89 e 15, 126) si riflette anche il diverso grado di radicalismo, che in nessuno dei due autori era assoluto, e veniva meno del tutto di fronte a certe opere, come la pittura dei primi fiamminghi. In ogni caso il drammaturgo tedesco scoprì *Verfremdungseffekte in den erzählenden Bildern des älteren Breughel* (come si intitola uno dei suoi saggi) e il francese scoprì l'elemento a lui adeguato in Lukas van Leyden, come risulta dalla conferenza *La mise en scène et la métaphysique*.

Brecht sapeva sfruttare splendidamente tali modelli per il suo lavoro di regia: si pensi alla scena delle nozze in *Der kaukasische Kreidekreis*. Essi contribuivano a dare



spazio, nelle messinscene del *Berliner Ensemble*, all'elemento teatrale nella migliore accezione del termine: « die Phantasie, den Spieltrieb und das eigentlich Poetische » (15, 292). Tuttavia, per quanto ciò possa suonare paradossale, questa 'riteatralizzazione' non era estranea neppure ad Artaud. Nel suo saggio sulla *Messinscena e la metafisica* si trovano proposizioni che potrebbero stare altrettanto bene nel saggio brechtiano *Über experimentelles Theater*, che ho appena citato. Basta confrontare la seguente affermazione: « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret » (IV, 45). Arthur Adamov, che doveva ben saperlo, ha più che confermato tale rapporto. Ancora nel 1967 egli dichiarò: « Artaud voulait un théâtre poétique: le théâtre pour lui était lieu de la poésie, où les choses les plus rudes devaient se produire »<sup>6</sup>. E come Artaud aveva in comune con Brecht tali elementi 'poetici', così a sua volta quest'ultimo aveva in comune col primo alcuni accenti brutali, impetuosi e violenti, cioè gli ingredienti della 'crudeltà'. Ne sono una prova eloquente scene come quella dell'esecuzione capitale nell'opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* e particolarmente la scena dei clowns nel *Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Ognuna di queste opere provocò uno shock, ognuna suscitò, in occasione della prima rappresentazione, uno scandalo — in un momento (1929-30) nel quale non a caso anche Artaud per la prima volta aveva suscitato l'attenzione con le sue provocatorie produzioni teatrali. Brecht, il quale a quell'epoca, nelle note al *Mahagonny*, aveva ostentatamente inalberato il vessillo della Ragione<sup>7</sup>, non disdegnava certo di scuotere dal loro sonno gli spettatori nella maniera più brutale; almeno temporaneamente egli curava il suo proprio teatro 'crudele' che, per dirla con Artaud, « ci risveglia i nervi e il cuore » (IV, 101).

<sup>6</sup> Cf. Adamov ou le retour. Propos recueillis par Émile Copfermann in *Les Lettres françaises* (25.10.1967), p. 20.

<sup>7</sup> Bisogna, però, riferirsi alla versione originale, ristampata in [Bertolt] Brecht, *Versuche* 1-12 (Berlin und Frankfurt, 1959), p. 104.

Contro ambedue i drammaturghi reagì in maniera ugualmente brutale la società da essi colpita. La società borghese, capitalistica, fascista cacciò in esilio Brecht e chiuse Artaud in un manicomio. Ognuno di loro trascorse non anni, ma quasi decenni in esilio o in quell'istituto che i francesi tanto eufemisticamente chiamano *asyle*. Pertanto si può considerare questo spazio esterno alla società, esilio e rifugio nello stesso tempo, quasi come la loro vera patria, come il simbolo della loro intera esistenza. Per Brecht, il drammaturgo marxista proveniente dalla borghesia, ciò era evidente *a priori*, almeno fino al momento del suo ritorno in Germania; ma anche per Artaud la situazione si chiarì ben presto. Molti, nota il critico americano Fowley, giudicarono il trattamento riservato ad Artaud « come sostanzialmente arbitrario, come un segno della persecuzione che la società continuamente impone a rivoluzionari e dissidenti »<sup>8</sup>. Che tali connessioni siano più che fondate e, ce lo conferma ancora Adamov, il quale afferma che « la vita e persino la morte di Antonin Artaud » sono « inseparabili dalla sua opera » in una misura « unica nella storia della letteratura »<sup>9</sup>. Bertolt Brecht, il quale in una sua annotazione aveva affermato che di un'opera fa parte « das 'Gesicht' des Verfassers »<sup>10</sup>, difendeva anche lui questa unità. In effetti la biografia, fa parte in linea di principio<sup>11</sup> di un'analisi comparativa tra lui ed Artaud. Sulla formazione di quest'ultimo scrive giustamente lo stesso critico americano: « Of major importance [...] was the Co-

<sup>8</sup> Wallace Fowley, *Dionysus in Paris. A Guide to Contemporary French Theater* (New York, 1960), p. 207.

<sup>9</sup> Arthur Adamov, *L'œuvre indéfinissable d'Antonin Artaud in K* (juin 1948), pp. 8 ss.

<sup>10</sup> Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*. Hrsg. v. W. Hecht (Frankfurt, 1973), vol. II, p. 750.

<sup>11</sup> Si veda, per esempio, Daniel Joski, *Antonin Artaud* (Paris, 1970), p. 111: « 1910: Étudiant au Collège du Sacré-Cœur, Artaud fonde avec quelques camarades une revue où il publie ses premiers poèmes ». Poco dopo, anche Brecht, nella rivista *Die Ernte* del suo liceo di Augusta, cominciò a 'publicare' i suoi primi scritti: poemi, racconti e persino un atto unico *Die Bibel* (cf. 7, 3029 ss.).

lonial Exposition of 1931, where he was able to observe performances of the Balinese theater. These were the immediate origins of his conception of the Theater of Cruelty [...]»<sup>12</sup>. Lo stesso si può dire dell'incontro brechtiano, nel 1935, con l'arte dell'attore cinese Mei Lan-fang, un incontro di cui non è possibile sopravvalutare l'importanza per lo sviluppo della sua concezione teatrale. Nel teatro del cinese, che allora recitava in Russia, il poeta vide pienamente realizzato l'ideale di una rappresentazione epica e straniante, giunto in lui lentamente a maturazione.

Com'è noto, Brecht, dopo aver fermato le sue impressioni in forma di appunti, le ha rielaborate due anni dopo, ricavandone il famoso saggio *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*. Questo scritto del 1937 può vantare, nell'ambito della sua produzione, la stessa importanza che nella produzione di Artaud riveste il saggio del 1931 *Sur le théâtre balinaise*; entrambi i testi indicano in forma di slogans ciò che i loro autori intendono contrapporre al teatro superficiale, torpido e degenerato contro il quale protestano. Il debito comune nei confronti dell'arte asiatica — è, questo, un particolare che non si potrà sottolineare mai abbastanza — è per loro altrettanto caratteristico quanto il comune rifiuto della gestione teatrale europea o generalmente 'occidentale', che essi stigmatizzarono come « mezzo di distrazione volgare » (Artaud [cf. IV, 92]) e marcio « ramo del commercio borghese di droga » (Brecht [cf. 16, 661]).

Non meno caratteristica è però — dobbiamo aggiungere subito con altrettanta forza — la contraddizione radicale che informa questa doppia 'svolta verso l'oriente'. In realtà essa si rivela sempre più provvista di caratteri contrastanti. Già il solitario Mei Lan-fang segna a Mosca una certa modernizzazione, se si paragonano lui e il fumatore di sigari Brecht con la compagnia balinese di Parigi, in cui Artaud scorse qualcosa di interamente primitivo. Ma il contrasto è ancora più profondo. Per lo scrittore te-

<sup>12</sup> Fowlie, p. 204.

desco la tecnica asiatica di straniamento, fondamentalemente « musicale e pantomimica », in confronto a quella empatia (*Einfühlung*) che egli avversava al pari di Artaud, riposava piuttosto « mehr denn weniger auf hypnotisch suggestiver Grundlage » e abbisognava assolutamente di essere rifunzionalizzata all'elemento critico-razionale; per contro lo scrittore francese (nient'affatto amico della Ragione) cercava con ogni mezzo di potenziare la suggestione ipnotica detestata da Brecht e pertanto esaltava e propagava come mezzi di rinnovamento proprio l'elemento magico-irrazionale, la danza e la sua estasi priva di parola. Che « gli scopi sociali » dello straniamento tradizionale fossero « completamente diversi » da quelli brechtiani, come si legge chiaramente nel *Kleines Organon für das Theater*, è affermazione che si riferisce primariamente alla tradizione cinese e secondariamente anche alla tradizione europea antica e medievale; ma Brecht ha (o avrebbe) indubbiamente incluso nella sua disapprovazione il teatro balinese e la relativa ricezione da parte di Artaud. Non per nulla egli parla qui in generale del « teatro asiatico » (cf. 16, 680 s.).

Data una differenza così fondamentale, si capisce bene perché questi due fanatici del teatro, nonostante le suggestive somiglianze che si estendono perfino ad un « meraviglioso senso dell'humor »<sup>13</sup>, durante tutta la loro esistenza sapessero così poco uno dell'altro. Se si prescinde dall'episodio della *Dreigroschenoper*, Brecht ed Artaud si sono in realtà ignorati di tutto cuore. Tanto più sconcertanti risultano i legami pressoché intimi che negli ultimi anni (dal 1960 circa) si sono stabiliti tra qualcuno dei loro eredi. Con sorpresa della stessa critica parigina che in genere pretende di saper tutto, questo amoruccio, che inizialmente sembrava del tutto insignificante, si è trasformato

<sup>13</sup> È ben nota l'importanza dell'*humor*, del comico e della commedia per Brecht, il quale diceva: « Eine gute Sache könnens immer auch lustig ausdrücken » (14, 1442). Ma anzi nello scrittore francese c'era, come ricorda Adamov, « un sens prodigieux de l'humour »; cf. *Adamov ou le retour*, p. 20.



in un vero e proprio affare internazionale. Giacché non solo Adamov o recentemente André Benedetto, cioè scrittori francesi, ma anche teorici e pratici di ogni provenienza partecipano ed hanno partecipato a questo *love in storico*: da Peter Weiss a Peter Brook, dal polacco Grotowski al giovane italiano Castri; persino intere compagnie come la *Schaubühne am Halleschen Ufer* di Berlino, il *Living Theater* di New York o la *San Francisco Mime Troupe* sono della partita. Tutti, non importa in quale maniera, accoppiano alla moda di un « culte soudain d'Artaud » (come ancora nell'autunno 1967 constatava sconcertato uno dei critici citati)<sup>14</sup> la moda di un culto totale di Brecht, che qui non è necessario illustrare più dettagliatamente. E con ciò essi danno origine non solo a un proprio indirizzo, ma addirittura all'indirizzo determinante all'interno del teatro moderno. Artaud e Brecht, al quale si associa volentieri anche Erwin Piscator<sup>15</sup>, oggi, non si fronteggiano più come 'rivali' ostili, ma stanno vicini come falange compatta<sup>16</sup>.

Ma anche qui bisogna nuovamente differenziare. Giacché mai, nemmeno nel caso di Artaud, i fatti si compiono in maniera così precipitosa come sembrò al critico parigino. Piuttosto che ad Artaud si potrebbe accordare a Brecht, dati i suoi trionfali successi della metà degli anni cinquanta, un 'culto' improvviso, anche se non del tutto impreparato. In effetti il suo *Berliner Ensemble*, al *Théâtre des Nations*, si guadagnò trionfalmente il favore e la scena internazionali, in netto contrasto con la Germania, tanto Orientale quanto Occidentale. Invece, per quanto annunciati per tempo e corteggiati appassionatamente da singoli discepoli, i messaggi enfatici di Artaud penetrarono nella

<sup>14</sup> Cf. Émile Copfermann, *ivi*.

<sup>15</sup> Cf. Oscar Zorrilla, *Antonin Artaud. Una metafisica de la escena* (México, 1968), p. 129: « Artaud se sitúa — al mismo tiempo que su rival escénico, el teatro Épico y Didáctico de Piscator y de Brecht — como un verdadero innovador de la dramaturgia contemporánea... ».

<sup>16</sup> Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud* (Torino, 1973).

coscienza dell'Avanguardia non francese molto più lentamente e viscosamente, quasi per via indiretta. Agli insegnamenti di Brecht ci si accostò per lo più solo tardi; ed anche allora si rimase non di rado ad un semplice rapporto di successione o di compresenza. Il migliore esempio di questo fenomeno è dato dagli sviluppi paralleli nel corso degli anni 60, allorché la scena moderna, ancora una volta del tutto indipendente, produsse da una parte lo *happening*, che si nutre di Artaud, e dall'altra il teatro documentario, sorto sotto l'influsso di Brecht e Piscator. Il contrasto di questa duplice, ma del tutto immediata dipendenza — si direbbe quasi che proceda su un doppio binario — si può seguire sulle scene internazionali sino ai tempi più recenti.

Che tale contrasto si presenti sullo stesso teatro e per giunta, come vedremo ancora, nel cervello di uno stesso autore, non manca di una logica paradossale. Si ricordi quell'altro *Berliner Ensemble*, cioè la *Schaubühne am Halleschen Ufer*. Forse che questo collettivo non ha prodotto, con la rielaborazione della *Mutter* di Brecht del 1970<sup>17</sup>, la messinscena brechtiana più autentica, perché più attuale e progressista, dopo la morte del drammaturgo? E, con il suo mostruoso *Antikenprojekt* del 1974, forse che lo stesso collettivo non ha tentato una riedizione del teatro rituale, senz'altro museale e reazionaria, nello stile di Artaud? Ammesso che anche Brecht talvolta, come nelle note alla *Maßnahme*, si richiama all'elemento « rituale », in lui questo concetto ha però una funzione chiaramente disciplinatrice ed organizzativa (cf. 17, 1031). Al *Hallesches Ufer* però si è in buona coscienza, evidentemente convinti non solo della possibile coesistenza, ma della necessità di completare il nuovo mediante il tradizionale, il progressivo mediante il primitivo, in funzione della trasformazione dell'ordinamento sociale vigente. Gli spettatori che assistono a queste rappresentazioni invano cercano di conciliare i due elementi e dubitano che qualcosa di simile sia conciliabile

<sup>17</sup> Bertolt Brecht, *Die Mutter. Regiebuch der Schaubühnen - Inszenierung*. Hrsg. v. V. Canaris (Frankfurt, 1971).



in linea di principio. Lingue maligne si chiedono alla fine in che cosa dunque un tale ecletticismo si distingua ancora da quello della borghesia e dal suo modo di gestire il teatro, che è capace — come soleva dire ironicamente Brecht — di assorbire semplicemente tutto nel teatro (*einfach alles einzutheatern*).

Se — per restare alla nostra immagine — non procediamo solo su un binario parallelo, se cioè non badiamo solo alla complementarità, ma anche all'influsso reciproco, ad una vera *entente cordiale*, quest'ultima si rivela purtroppo di regola estremamente unilaterale. Prevala quasi sempre l'eredità di Artaud. Ciò risalta particolarmente nelle estatiche rappresentazioni americane di Brecht: esse sono dappertutto intrise di ebrezza dionisiaca, siano date dal *Living Theater* o dalla *San Francisco Mime Troupe*. La sua messinscena della *Mutter* è più o meno il contrario di ciò che una volta aveva ideato Brecht<sup>18</sup>, in ogni caso lontanissima dalla versione della *Schaubühne* berlinese; e lo stesso si può affermare del corrispondente 'progetto' della compagnia di New York, il brechtiano *Antigonemodell*, nonostante (o piuttosto perché) esso si avvicina al teatro rituale del *Hallesches Ufer*. Anche le assicurazioni di Julian Beck, direttore della fu compagnia, non cambiano nulla...

Un altro esempio di tentativo di fusione delle due eredità è offerto da Adamov. Tuttavia anche a questo francese d'elezione, d'origine russa, riuscì al massimo un collegamento approssimativo dei due modelli, quando non si esaurì *a priori* nel seguirli l'uno dopo l'altro. È comunque da osservare che in questo caso l'ordine di successione negli influssi si inverte: non Brecht, ma Artaud sta al primo posto. Ciò innanzi tutto per motivi biografici. Infatti Adamov, che si annovera tra i primi scolari, amici e discepoli di Artaud, conobbe quest'ultimo già a diciannove anni e ne rimase profondamente colpito. Lo ha scoperto per sé nel 1927, restandogli da allora fedele fino alla morte.

<sup>18</sup> Si veda anche Jost Hermand, *Mit der 'Mother' auf Tournee in Brecht-Jahrbuch 1974* (Frankfurt, 1975), pp. 138 ss.

Ne sono la prova più bella gli sforzi compiuti da Adamov (e alla fine con successo) perché Artaud fosse dimesso dal manicomio. « Adamov », conferma Jean Vilar, « était très lié à Artaud; je n'ai jamais vu un écrivain lié de cette façon à un autre écrivain, il a été d'un d'évouement considérable à son égard ». Lo stesso ci dice Roger Blin<sup>19</sup>. Che Adamov anche in pubblico rendesse omaggio all'*œuvre indéfinissable* dell'amico ammirato, è pertanto cosa più che naturale. Da parte sua né Artaud si comportava diversamente.

E tuttavia i rapporti tra Adamov ed Artaud sono controversi. Certo nessuno mette in dubbio l'importanza decisiva del loro incontro né i suoi effetti di lunga durata. Ma cos'è di Artaud a colpire così profondamente il giovane? Che cosa lo attirò del pensiero e della produzione dell'amico? Se si deve credere a tutti quelli che si sono espressi in proposito, questo rapporto sarebbe in ultima istanza 'indefinibile'. Alcuni — e tra essi ancora una volta Blin<sup>20</sup> — dichiarano fermamente che Adamov « amava » esclusivamente « il poeta » Artaud, e non il teatromane. Altri invece — critici come Mélése, Caserta o Fowley<sup>21</sup> — insistono proprio sul fatto che la teoria e la prassi del 'teatro della crudeltà' sarebbero state decisive per Adamov. Se aggiungiamo l'incontro di Adamov con Brecht, un incontro altrettanto importante e ricco di conseguenze, giungiamo veramente a una confusione totale. Anche per quanto concerne Brecht — per il quale comunque viene meno l'elemento personale — chiara ci è solo l'intensità, ma non la natura dei rapporti di Adamov. Non è affatto improbabile che già all'epoca in cui Artaud prese posizione sulla *Dreigroschenoper* Adamov avesse occasione di conoscere, almeno superficialmente, le opere di Brecht e vedesse per

<sup>19</sup> Cf. René Gaudy, *Arthur Adamov* (Paris, 1971), pp. 33 e 52 s.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>21</sup> Cf. Pierre Mélése, *Arthur Adamov. Textes d'Arthur Adamov, points de vue critiques, témoignages, chronologie, bibliographie, illustrations* (Paris, 1973) p. 7; Ezio M. Caserta, *Arthur Adamov* (Firenze, 1971), pp. 37 s. e *passim*; Fowley, p. 224.



lo meno quella versione cinematografica. Francamente non pare che tale conoscenza iniziale, se mai ci sia stata, abbia lasciato alcuna traccia. Il vero incontro con Brecht, la vera conversione brechtiana di Adamov cade solo nel 1954, in occasione della tournée parigina del *Berliner Ensemble*, che strappò a quasi tutti gli spettatori entusiastiche ovazioni.

Questa conversione al teatro epico dello straniamento, esperienza ufficiale di conversione, è tanto più sorprendente, in quanto Adamov conosceva abbastanza il drammaturgo tedesco e quindi non avrebbe avuto bisogno di aspettare quella tournée. Eppure solo il *Berliner Ensemble* lo indusse ad occuparsi più approfonditamente degli scritti brechtiani, e particolarmente di quelli teorici. L'impressione ricevuta dev'essere stata travolgente. Senza dubbio Adamov ha tentato di trasformare creativamente questa duplice esperienza che non è in nulla seconda all'influsso di Artaud, e di collegare in tal modo l'insegnamento brechtiano con l'eredità dell'amico. Una vera fusione però si realizzò, per quanto con un equilibrio molto labile, solo alla fine del dramma *Le printemps 71*, apparso nel 1960: e cioè in quelle scene terribili e ricche, a un tempo, di dimostrazioni epiche, che mostrano come le iene della borghesia si delizino della fucilazione dei Comunisti. Che questo dramma si riferisca come « contro-progetto » (*Gegenentwurf*) ai *Tage der Commune* brechtiani, è doppiamente indicativo. Tuttavia ancora più indicativa è l'altra contrapposizione che si esprime in due drammi adamoviani del 1948 e del 1956. Come in *La parodie*, a proposito della quale lo stesso Adamov confessò che « allora mi sconvolse la necessità della violenza »<sup>22</sup>, il pendolo oscillava dalla parte di Artaud, così successivamente in *Paolo Paoli* esso oscillò improvvisamente dalla parte di Brecht. L'atteggiamento di questo francese adottivo, peraltro eternamente tormentato fino al suicidio del 1970, era e rimase oscillante.

Una chiara dipendenza prima da Artaud e poi da Brecht si può constatare anche nei pezzi del drammaturgo

<sup>22</sup> *Adamov ou le retour*, p. 20.

tedesco Peter Weiss, che vive a Stoccolma e agli inizi ha persino scritto in lingua svedese. Certo il *Marat/Sade* del 1964 (questo è il titolo abbreviato con cui si suole indicare quest'opera straordinaria e pertanto molto discussa) egli ha compiuto la sintesi finora più convincente del teatro brechtiano e di quello di Artaud. Già il titolo completo, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charonton unter Anleitung des Herrn de Sade*, rimanda inequivocabilmente a tale unità<sup>23</sup>. Solo a questo testo — o, beninteso, alla sua realizzazione drammatico-scenica — può perciò essere applicato quel giudizio di Julian Beck, secondo il quale Brecht ed Artaud sarebbero « strongly united »: e cioè « in the search for anything that will make the audience revolt »<sup>24</sup>. Non il *Living Theater*, per il quale sono coniate le parole di Beck, ma solo Peter Weiss ha mantenuto la loro promessa. Solo a lui e a nessun'altro è finora riuscito di fondere insieme elementi così contrastanti.

Nessuno ha sottolineato questo fatto in maniera più decisa del regista londinese Peter Brook, che ha portato tanto sulla scena quanto sullo schermo il fortunato 'pezzo' di Weiss. Nel *Marat/Sade*, dichiarò Brook nella prefazione all'edizione inglese, Brecht ed Artaud, ad onta di qualsiasi riserva e resistenza, sarebbero collegati in maniera esemplare. Il regista inglese affermava categoricamente: « Peter Weiss's play is a great tribute to [Brechtian] alienation and breaks important new ground ». E più dettagliatamente: « Brecht's use of 'distance' has long been considered in opposition to Artaud's conception of theatre as immediate and violent subjective experience. I have never believed this to be true. I believe that theatre, like life, is made up of the unbroken conflict between im-

<sup>23</sup> Si vedano anche i nostri saggi *Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen* (in *Basis* 1 [1970], pp. 49 ss.) e *The Play Within a Play in Revolutionary Theatre* (in *Mosaic* IX/1 [Fall 1975], pp. 41 ff.).

<sup>24</sup> Citato da Lyon Phelps, *Brecht's 'Antigone' at the Living Theatre* in *The Drama Review* 12 (1967), n. 1, p. 129.



pressions and judgments — illusions and disillusion cohabit painfully and are inseparable. This is just what Weiss achieves. Starting with its title, everything about this play is designed to crack the spectator on the jaw, then douse him with ice-cold water, then force him to assess intelligently what has happened to him, then give him a kick in the balls, then bring him back to his senses again ». Proprio in virtù di questa esplosione dei contrasti più marcati Brook esaltò il *Marat/Sade* come « teatro totale »; alla obiezione secondo la quale il pezzo sarebbe semplicemente « a fashionable mixture of all the best theatrical ingredients around », egli rispose esplicitamente: « But I repeat this as praise ». Eliminando efficacemente ogni contraddizione, Brook aggiungeva: « Weiss saw the use of every one of these idioms and he saw that he needed them all. His assimilation was complete »<sup>25</sup>.

Peter Brook ha ragione: questo merito è effettivamente innegabile. Weiss ha creato un amalgama affascinante. E non si tratta di una inconsapevole trovata geniale; il poeta, al contrario, si è richiamato, anche se in successione capovolta, ai suoi modelli e ai loro teoremi. Già in *Fluchtpunkt*, romanzo autobiografico del 1962, si parla retrospettivamente dei « drammi brevi » di Artaud; e poco più avanti negli anni, nel saggio *Avantgarde Film*, leggiamo: « [Artaud] ersann sich ein Theater der Grausamkeit, in dem das Publikum psychischen Schockwirkungen ausgesetzt werden sollte ». Quasi nello stesso periodo, o almeno subito dopo, in relazione tanto col *Marat/Sade* quanto col successivo dramma *Die Ermittlung*, ricorrono sempre più frequenti le note battute del vocabolario brechtiano e piscatoriano. Le novità di entrambi gli autori relative al teatro epico-documentario vengono adoperate da Peter Weiss con tale frequenza e naturalezza che egli, diversamente che nel caso di Artaud, rinuncia a fare dei nomi e

<sup>25</sup> Peter Brook, *Introduction* a Peter Weiss, *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* (New York, 2 1967), pp. 6 s.

si contenta di semplici cenni o allusioni. In un testo composto per un'inchiesta della rivista « Theater heute » relativamente alle possibilità del teatro moderno si legge: « So wie die Aspekte ständig wechseln, wechseln auch die Mittel der Darstellung. In einem Fall ist die konstruktive Zeitkritik angebracht, in einem andern Fall gelten Antonin Artauds Thesen ». Tale « konstruktive Zeitkritik » si riferisce naturalmente alle 'tesi' di Brecht e Piscator. Il « violento e terribile attacco allo spettatore » e il suo distaccato « riso » della conoscenza, le « selvagge zuffe » e le « analisi differenziate » stanno per Weiss non soltanto a pari diritto, ma anche necessariamente insieme<sup>26</sup>.

Ancora più illuminante egli riesce quando, come ancora in *Avantgarde Film*, parla sommariamente, per quanto riguarda Artaud, di stimoli non solo « balinesi » ma anche « cinesi »<sup>27</sup>. Che hanno a che fare questi ultimi con Artaud? Forse è legittimo il sospetto che a Weiss sia scappato di mano tra i danzatori artaudiani l'idolo brechtiano Mei Lan-fang? E un fatto simile, verificatosi non importa se a ragione o a torto, non avrebbe il suo senso all'interno della ricerca di Weiss? Praticamente e in forma programmatica l'autore del *Marat/Sade* ha costretto insieme il teatro della crudeltà e quello dello straniamento. Certo anche in lui, la loro unità — che si fonda in parte sullo scontro e su un improvviso rivolgimento, in parte sull'avvicendamento e sulla compresenza — è estremamente contraddittoria, riducendosi molto spesso a un semplice agglomerato. In questo senso non erano del tutto in errore quei critici scettici che parlavano di mistura. Lo stesso Peter Weiss, come abbiamo visto, fornisce prove di entrambe le combinazioni. Persino a proposito del concetto dell'assurdo la critica non sbagliò di molto; giacché, almeno nel 1963, lo scrittore non ha esitato ad includere letteralmente Artaud come « predeces-

<sup>26</sup> Cf. Peter Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt, 1962), p. 298 e *Rapporte* (Frankfurt, 1968), p. 17; inoltre *Materialien zu Peter Weiss' 'Marat/Sade'*. Zusammengestellt v. K. Braun (Frankfurt, 1967), pp. 92, 104 ss. e *passim*.

<sup>27</sup> Weiss, *Rapporte*, p. 18.



sore degli odierni rappresentanti del teatro dell'assurdo », tra i quali, oltre a Ionesco e Beckett, annoverava significativamente anche Adamov<sup>28</sup>.

Ma ancora più importante è il fatto che l'opera di Weiss rivela una precisa successione, nell'influenza, rispettivamente, di Artaud e di Brecht. In questo egli è perfettamente uguale al suo collega russo-francese. Con il dramma *Die Versicherung* (1952) che sta sotto l'influsso di Artaud, come pure il suo 'Lehrstück' superbrechtiano *Viet Nam Diskurs* (1968) il pendolo oscillò in maniera ancora più vistosa che in Adamov. Viceversa in opere come il *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1967), *Trotzki im Exil* (1970) o *Hölderlin* (1971) difficilmente gli sparsi tentativi di una sintesi si spingono al di là di quello che si può osservare in *Le printemps 71*. Semmai una posizione particolare spetta all'oratorio su Auschwitz *Die Ermittlung* (1965) che per diverse ragioni richiederebbe un esame a sé<sup>29</sup>. Ma per il resto il *Marat/Sade* si distingue come apice solitario non solo da tutte le opere del teatro contemporaneo, ma anche dalla rimanente produzione del suo autore<sup>30</sup>. La sintesi geniale di Brecht con Artaud, per non parlare d'altro, fa effettivamente di questo dramma un prodotto unico.

Forse tal prodotto non è ripetibile. Anzi nel *Marat/Sade* l'equilibrio delle forze, carico com'è di tensioni quasi fino all'esplosione, si rivela estremamente precario e labile. Come si spiegherebbe altrimenti che da una parte l'opera, nella versione scenica e cinematografica di Peter Brook,

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>29</sup> Si veda, per esempio, Erika Salloch, *Peter Weiss' 'Die Ermittlung'. Zur Struktur des Dokumentartheaters* (Frankfurt, 1972).

<sup>30</sup> Tuttavia non si può dire « daß das Stück [...] keine Vorläufer hat, in keiner Tradition steht, daß es eine im wesentlichen originale und originelle Schöpfung seines Autors darstellt », come sostiene Henning Rischbieter, *Peter Weiss* (Velber, 1967), pp. 43 s.; al contrario, i precursori sono numerosi, specialmente nella letteratura tedesca. Per quanto riguarda questa prospettiva ci sia consentito rinviare ai nostri saggi *Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen* e *The Play Within a Play in Revolutionary Theatre*.

nonostante le sue affermazioni di equilibrio, poté essere rappresentata in maniera massicciamente artaudiana, mentre dall'altra, nella versione datane a Rostock, il risultato fu decisamente alla Brecht o diciamo pure alla Piscator? E per di più Weiss ha approvato non solo la regia di Brook ma anche quella del regista Hanns-Anselm Perten della Germania Orientale; egli ha lodato con decisione « come controproposta » (*Gegenwurf*) proprio l'interpretazione di Perten, anche se non l'ha riconosciuta, stando alle dichiarazioni della stampa, come autentica<sup>31</sup>. Anche in quella che si deve considerare la mediazione più riuscita fra i loro principi così diversi, sembra che Brecht ed Artaud si chiudano l'uno contro l'altro. Può essere sicuramente significativo il fatto che a proposito della figura di Marat, che Artaud impersonò una volta sullo schermo<sup>32</sup>, e che a Rostock ebbe una preponderanza totale, lo stesso Artaud dicesse apertamente: « Ce fut le premier rôle dans lequel j'ai pu me sentir à l'écran tel que je suis » (III, 108). Ma non meno significativo è il fatto che la studiosa newyorkese Susan Sontag abbia catalogato la recensione che aveva scritto sulla messinscena di Brook, in maniera volutamente unilaterale sotto lo slogan *Marat/Sade / Artaud* ed abbia sostenuto con forza l'opinione che quella messinscena corrispondeva alle intenzioni di Artaud più « di qualsiasi opera del teatro moderno che io conosca »<sup>33</sup>.

Questa affermazione guadagna ulteriore peso per il fatto che lo scritto della Sontag è probabilmente il più acuto che sia stato pubblicato sul *Marat/Sade* nell'ambito della questione di cui stiamo parlando. Contrariamente alla sua assicurazione, secondo la quale Brecht ed Artaud in questo caso sarebbero intimamente connessi<sup>34</sup>, la studiosa si riferiva continuamente al drammaturgo francese,

<sup>31</sup> Cf. *Materialien zu Peter Weiss' 'Marat/Sade'*, pp. 111 e 113.

<sup>32</sup> Si tratta del film *Napoléon* di Abel Gance della fine degli anni venti.

<sup>33</sup> Cf. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York, 3 1970), pp. 177 s.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 175.



anche là dove poneva la domanda centrale se in effetti si possano conciliare « queste due sensibilità e concezioni ». Riguardo a Peter Brook, almeno a proposito della versione cinematografica dell'opera, egli confessò senza equivoci: « Il mio è un cinema della crudeltà »<sup>35</sup>.

Susan Sontag che già a proposito del *happening* aveva sottolineato l'importanza di Artaud, non era assolutamente una cieca partigiana o adoratrice di Weiss. Essa però sosteneva la validità del duplice fenomeno Weiss/Brook<sup>36</sup>. La studiosa di New York avvertiva di getto la brillantezza e la problematica di fondo celate in questo *Marat/Sade* e insisteva sulla sua 'final question': « How could one reconcile Brecht's conception of a didactic theater, a theater of intelligence, with Artaud's theater of magic, of gesture, of 'cruelty', of feeling? ». Un legame tra i due teatri, rispondeva a se stessa la Sontag, dovrebbe necessariamente portare al risultato « che nuove percezioni siano permesse, e nuovi standards concepiti ». Tuttavia non poteva fare a meno di aggiungere ancora una volta con accentuazione unilaterale: « For isn't an Artaudian theater of commitment, much less 'firm commitment', a contradiction in terms? ». La studiosa, per altro così acuta, evidentemente non si è mai posta con la stessa forza la domanda se non sia una contraddizione in sé parimenti un 'teatro brechtiano della magia o del sentimento'...

Ma non è questa la sede per una discussione più dettagliata di tali contributi il cui bilancio provvisorio è segnato dal trattato *Per un teatro politico* di Massimo Castri, pubblicato nel 1973. Dico 'provvisorio' perché, specie nel campo della Nuova Sinistra, tali tentativi stanno sviluppandosi anche oggi, tanto sul piano teorico<sup>37</sup> quanto nella

<sup>35</sup> Citato da Zorrilla, p. 17; cf. il giornale parigino *L'Express* (1.8.1966).

<sup>36</sup> Per quanto segue, si veda Sontag, p. 178.

<sup>37</sup> Sembra di poter dire che il dibattito che si svolge attualmente fra gli eredi non solo di Brecht ed Artaud ma anche di Marx e Freud, sia cominciato segretamente già con la *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche. Senza dubbio è indispensabile una « rivaluta-

prassi dei drammaturghi<sup>38</sup>. Non abbiamo potuto enumerare nella loro totalità nemmeno i punti di contatto fra Brecht ed Artaud<sup>39</sup>. E potrebbe essere, ad onta di tanti problemi quasi insuperabili, che la concezione artaudiana di un teatro crudele sia in effetti il corrispettivo necessario di un teatro epico dello straniamento come quello concepito da Brecht. Rimane tuttavia la questione se le spiccate differenze tra i due 'generi' non finiscano alla lunga per vincere tutte le somiglianze ovvie. Certamente uomini come Castri, Brook e Julian Beck, tutti in effetti rappresentanti di un teatro veramente 'living', sono uniti dalla loro ricerca e dai loro tentativi spesso frenetici, di riconciliare finalmente quei due incitatori più importanti della scena contemporanea. Ma i risultati che ha raggiunto sono effettivamente persuasivi e soprattutto durevoli? O non offrono piuttosto, almeno sul palcoscenico, una congerie

zione » di quest'opera importantissima. Sono completamente d'accordo con Gert Mattenklott a questo riguardo, anche se non posso consentire con tutti i risultati da lui esposti nel suo contributo al volume miscelaneo *Il caso Nietzsche* (Cremona, 1973).

<sup>38</sup> In una discussione durata più di due ore, durante il *Seventh Wisconsin Workshop* tenuto il 21/22 novembre 1975 a Madison, Heiner Müller, uno dei drammaturghi veramente progressivi della Germania Orientale, sottolineava ripetutamente la necessità assoluta di unire Brecht ed Artaud. Forse il suo 'mostruoso' pezzo inedito *Germania oder Der Tod in Berlin* sarà, accanto al *Marat/Sade*, il secondo 'capolavoro' di questa fusione, sebbene Müller preferisca attribuire il successo di Weiss alla banalità (*Plattheit*) del dialogo. Bisogna perciò aspettare non solo la pubblicazione, ma anche una messinscena convincente della *Germania*. Altri tentativi molto interessanti, in lingua spagnola o inglese, si possono osservare nella letteratura latino-americana nonché nel *Teatro Campesino* del 'movimento chicano' negli Stati Uniti.

<sup>39</sup> La pantomima *La pierre philosophale*, per esempio, scritta da Artaud probabilmente nel 1931 ma che fu pubblicata soltanto nel 1949, contiene somiglianze assai sorprendenti tanto con il *Badener Lehrstück vom Einverständnis* del 1929 quanto con la celebre messinscena brechtiana della sua *Mutter Courage und ihre Kinder* nel 1949. Non solo certi motivi dell'episodio dei clowns menzionato sopra, ma anche il 'grido muto' di Helene Weigel (cfr. *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* [Dresden, 1952], pp. 264 s.) sono paragonabili alla pantomima di Artaud (cf. II, 85 s.).



semplicemente eclettica di stridenti diversità — e per converso, nel campo della teoria pura, un brillante *tour de force* di astratta dialettica? Seguaci di Brecht sono stati sospettati, da Artaudiani devoti, di un culto troppo ottimismo della ragione. Discepoli di Artaud hanno dovuto subire (e non solo da parte dei Brechtiani) l'infausto rimprovero: « Non c'è forse un po' di puzza di fascismo in codesto culto dell'irrazionale? »<sup>40</sup>. Dopo tutto il marxista Brecht sperava di fondare una *Diderot-Gesellschaft* progressista, per un teatro 'induttivo', decisamente 'antimetafisico', mentre Artaud ideava una *Société Anonyme* per un teatro essenzialmente 'magico' e 'metafisico', reazionario non solo come impresa capitalistica, ma per la sua stessa natura. La fusione di queste due società (ma lo ammetto, questo è una concezione pessimistica) può facilmente produrre qualcosa di simile a una ditta *Anarchy Unlimited* — e cioè anarchia illimitata.

REINHOLD GRIMM  
(trad. di G. Dolei e dell'autore)

<sup>40</sup> Peter Brook, *The Empty Space* (New York, 1969), p. 49. Non si dimentichi del resto che Artaud dedicò, anche se dal manicomio, un suo poema ad Adolf Hitler.

#### ILSE AICHINGERS LYRISCHE AUSSAGE

Sprachskepsis, man hat es wiederholt betont, gehört zu den konstitutiven Wahrzeichen der deutschsprachigen lyrischen Dichtung der letzten Jahrzehnte; das Wort, dieses *image acoustique* und *concept* fusionierende Gebilde, hat an seinen vielfältigen Bezügen zur Innenwelt des Menschen und der sich ihm anbietenden Außenwelt schwere Störungen erlitten, so schwere, daß es seine Leistungsfähigkeit für die Dichtung einbüßen mußte. In Celans 1955 erschienenem Band *Von Schwelle zu Schwelle* lesen wir [S. 3]:

Mit Äxten spielend  
sieben Stunden der Nacht, sieben Stunden des Wachens;  
mit Äxten spielend,  
liegst du im Schatten aufgerichteter Leichen  
— o Bäume, die du nicht fällst! —  
zu Häupten den Prunk des Verschwiegenen,  
den Bettel der Worte zu Füßen,  
liegst du und spielst mit den Äxten  
und endlich blinkst du wie sie.

In dem ein Jahr später, 1956, erschienenen Gedichtband Ingeborg Bachmanns, *Anrufung des großen Bären*, greift die Dichterin die Wendung auf: im Gedicht *Scherbenhügel* [S. 42] lauten V. 5-8:

Verstum! Verwahr deinen Bettel,  
die Worte, von Tränen bestürzt,  
unter dem Hügel aus Scherben,  
der immer die Furchen schürzt.

In dieser Lage steht der lyrische Dichter vor der Aufgabe, dem Wort die Würde des Schöpferischen rückzugewinnen, auf daß lyrische Aussage erst wieder möglich wer-

de. Bewußt hat Celan selbst unablässig gerungen mit dieser Aufgabe. Im postumen Band *Schneepart* von 1971 lesen wir [S. 72]:

Und Kraft und Schmerz  
und was mich stieß  
und trieb und hielt:  
  
Hall - Schalt -  
Jahre,  
  
Fichtenrausch, einmal,  
  
die wildernde Überzeugung,  
daß dies anders zu sagen sei als  
so.

Ein versfüllendes pointenbildendes *so* als Gedichtabschluß finden wir auch im Gedicht *Es ist nicht mehr* aus dem Band *Die Niemandrose* von 1963 [S. 36]: V. 7-13 lauten:

Es ist das Gewicht, das die Leere zurückhält  
die mit-  
ginge mit dir.  
Es hat, wie du, keinen Namen. Vielleicht  
seid ihr dasselbe. Vielleicht  
nennst auch du mich einst  
so.

*So* ist das nach Benennung verlangende und sich jeder Benennung entziehende Namenlose — im *Schneepart*-Gedicht die Gesamtheit der bis zu diesem Zeitpunkt Dichtung gewordenen lyrischen Aussagen. Wir dürfen aus diesem *so* vor allem den Bezug auf die deutsche lyrische Koiné heraushören, wie sie sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Geibel-Zeit ausgebildet und in den nachfolgenden Jahrzehnten eine geradezu unheimliche Widerstandskraft bewahrt hat, so daß Gerhard Fritsch 1967 die Behauptung aufstellen konnte<sup>1</sup>: « In den dreißiger Jahren

<sup>1</sup> *Situationen und Ergebnisse der nachexpressionistischen Dichtung in Österreich*, « Literatur und Kritik », H. 15, 1967, S. 308-314 - Zitat S. 310.

dominiert in der österreichischen Lyrik das gereimte, konventionelle Gedicht, wie es auch etwa bis 1950 die Anfänge der nächsten Generation bestimmt». Tatsächlich fällt es nicht schwer, bei den Vertretern der neuen, « modernen » deutschen lyrischen Dichtung festzustellen, welches Gebiet der lyrischen Koiné den Ausgangspunkt ihrer weiteren Entwicklung gebildet hat. Bei Ilse Aichinger erübrigt sich die Frage. Wie immer sich für sie persönlich das Geflecht von Vorbildern, Impulsen und Einwirkungen im einzelnen dargestellt haben mag, in stilistischer Hinsicht heißt ihr Ausgangspunkt Celan. Sie teilt mit ihm eine Reihe von Leit- und Schlüsselworten, allerdings mit verschiedenem Häufigkeitsgrad hier und dort, ja ihr Gedicht von 1959 *Ihr da*, eine Reihe von Versen, länger als die üblichen Aichinger Verse, mit einer kurzen Frage als Schlußvers-Pointe: *Was tat ich?* — ruft ins Gedächtnis den Bau von Celans Gedicht *Talglicht* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* von 1952 mit der Schlußfrage: *Wie lebten wir hier?* Die eben vorgebrachten Bemerkungen haben den einzigen Zweck, die lyrische Dichtung Ilse Aichingers literarisch zu lozieren. Der erstrebte und gewollte neue lyrische Ton konnte leicht bei den einzelnen zu verwandten Klängen führen, ja zu Nachklang, ohne daß irgendwelche weitere Schlußfolgerungen daraus berechtigt wären.

Denn bereits in der Versbildung ist Ilse Aichingers Eigenton unüberhörbar: Kurzzeilen, reimlos, die sich zuweilen zu Langzeilen ausweiten, zuweilen den Vers nur mit einem Wort oder einigen kurzen Worten füllen — allesamt sind aber die Verse zweiiktig zu lesen: *Gebirgsrand* [1958]:

Denn was täte ich,  
wen die Jäger nicht wären, meine Träume,  
die am Morgen  
auf der Rückseite der Gebirge  
niedersteigen, im Schatten.

Der Leser darf sich nicht durch das Schriftbild verführen lassen, die längeren Zeilen dreiiktig zu lesen: der daraus resultierende pathetische Nebenton würde die lyrische Aus-



sage entstellen und verfälschen. Ganz selten trägt ein einzelnes versfüllendes Wort nur einen Iktus. Wenn wir Ilse Aichingers Gedichte langsam lesen, eins nach dem andern, was dann ungewollt plötzlich aufklingt dabei, ist der feste Rhythmus des österreichischen Schnaderhüpfels mit seinen scharfen zwei Schlägen — nur hat sich sein *Allegro* bei ihr gewandelt in ein *Rubato*, *Largo*, *Adagio*. Diese zwei Ikten sind die einzigen Bausteine des rhythmischen Gerüsts der Gedichte: die Silbenzahl der Einzelverse ist ständigem Wechsel unterworfen, auch durch parallelen Satzbau oder Anapher werden die Verse nicht zu Einheit gezwungen; die Anapher kennt Ilse Aichinger kaum, Parallelismus im Satzbau vermeidet sie nach Möglichkeit. Unter dem etwa halben Hundert von Gedichten, die mir vorgelegen haben, sind es nur zwei, die in zwei Versgruppen mit gleicher Verszahl zerfallen, ohne irgend parallele Strophenbildung aufzuweisen, nur eines [*Dreizehn Jahre* 1955] zerfällt in drei ungleiche Abschnitte, nur einmal, im Gedicht *Widmung* [1961], wird eine Gradation auch zahlenmäßig als erste, zweite, dritte Rast bezeichnet. Allerdings fügen die von Zeile zu Zeile leitenden Zeilensprünge die Zeilen zu Satzeinheiten zusammen, erstrecken sich aber nicht immer über das ganze Gedicht. Sie unterwerfen sich immer willig dem Schlag der Ikten, da sie nie zu Trennung von Syntagmen führen. Trotz ausgesprochen melodischer Versgestaltung<sup>2</sup> der Gedichte bleibt ihnen das Element des Sangbaren fremd: die zwei Ikten allein erlauben es der Dichterin, Sprechen zum Gedicht zu wandeln. Häufig geben bereits die Titel — alle Gedichte Ilse Aichingers tragen Titel — im Syntagma, oder in Haupt- und Nebenton des Kompositums die beiden Ikten an: *Gonzagagasse*, *Dreizehn Jahre*, *Attersee*, *Gebirgsrand*, *Alter Blick*, *Ihr da*, *Winteranfang*.

Mit geringen Ausnahmen untersagen die beiden Ikten die Gestaltung allzulanger oder allzukurzer Verse und dienen einem gleichmäßigen Verlauf des lyrischen Sprechens,

<sup>2</sup> Vgl. Alexander Hildebrand, *Zu Ilse Aichingers Gedichten*, « Literatur und Kritik », H. 23, 1968, S. 161-167.

den die wechselnde Silbenzahl der Verse, wie auch der innerhalb der Silben ständig wechselnde Ort der beiden Ikten, vor Eintönigkeit bewahrt. Der geringe Umfang der Gedichte — die längsten übersteigen keine siebzehn Verse — lassen die Gefahr der Eintönigkeit fast gar nicht aufkommen. An der so gestalteten Darbietungsform ihrer Gedichte hat Ilse Aichinger seit ihren ersten Schöpfungen unwandelbar festgehalten.

Diese eben aufgewiesene Darbietungsform ermöglicht es Ilse Aichinger, ihrer lyrischen Aussage eine charakteristische Eigenschaft zu verleihen, die außerhalb des Sangbaren im Corpus der lyrischen Schöpfung selten anzutreffen ist: sie ist ausgesprochen und völlig unpathetisch, bar jeden Anklangs an Pathos. Ist es nicht bezeichnend, daß in ihren Gedichten nur ein Komparativ [*Befehl des Baumeisters* usw. 1956], und kein einziger Superlativ anzutreffen ist? Keine sprachlichen Neubildungen, keine Geisterwelt substantivierter Adjektiv- und Partizipialneutra, etwa mit den Präfixen un- und ver- und dem Suffix -los? *Das Olivengrün* [*Fort Gibson*, 1959] und *das Erträgliche* [*Spaziergang* 1960] scheinen sich als einzige Beispiele dafür anzubieten.

Aber auch triviale und vulgäre Wendungen der Alltagssprache finden keinen Eingang in diese Gedichte. Keine Häufungen und kaum einmalige Wiederholungen einzelner Worte; einmalig ist das Wiederholungsspiel: die Gehäuse der Rabbiner und die Bienenhäuser [*Aufsicht*, 1962]; — neben einer beträchtlichen Anzahl von zuweilen das ganze Gedicht umfassenden Fragesätzen nur zwei kurze Ausrufesätze. So wie ihr Versbau trotz bewußten Verzichtes auf jegliche Art von Gleichförmigkeit glättet und ebnet, so ist das Sprechen von Ilse Aichingers lyrischer Aussage jeglicher Art von Lautheit feind, in Satzbau, Wortschatz und Stil<sup>3</sup>.

Ihr lyrischer Wortschatz erlaubt es, das Eigene ihrer

<sup>3</sup> *Ebda.* S. 167: « Ilse Aichingers Gedichte [...] wirken unscheinbar; sie drängen sich nicht auf, sie sind verhalten, gebändigt ».



Kunst noch näher zu bestimmen: weder *Gott* noch *Herz* finden sich darin, weder das Adjektiv *ewig* noch andererseits Ausdrücke aus dem Sinnfeld der Adjektive *schmerzlich* und *schrecklich*. Unter den menschlichen Körperteilen wählt die Dichterin nur die Augen als mehrfach verwendetes Schlüsselwort, ohne sie in ihre anatomischen Bestandteile zu zerlegen; unter den Tieren mit Vorliebe Haustiere. Vögel vor allem, Henne und Hahn, am häufigsten Tauben. Das Landschaftsbild ihrer lyrischen Welt wird bestimmt durch Gebirge, Wasser, Baum und Gras. Von der menschlichen Siedlung sind es vorwiegend die aus dem Alltag bekannten Baulichkeiten einer ländlichen Kleinstadt oder einer dörflichen Siedlung mit ihren Innenräumen: Küchen [*Fort Gibson*, 1959], Küchenfenster [*Alter Blick*, 1959], Küchenbank [*Kartenspiel*, 1959] gehören zum lyrischen Wortschatz Ilse Aichingers, nicht aber die Fachsprache von Wissenschaft und Technik. Die Dichterin verschmäht das Zitat nicht [*Königsreim*, 1959], aber dann ist es das Märchen vom Rotkäppchen [*Winterantwort*, 1960], das sie einem Gedicht unterlegt. Soldaten, die um Mittag starben [*Winteranfang*, 1959], Eisenmänner und das Nashorn [*Kartenspiel*, 1959], geharnischte Länder [*Triest*, 1962], werden nur vereinzelt erwähnt — gewissermaßen am Rande des Sprechens, so wie auch einzelne Raubtiere.

Wollten wir uns an diese Angaben halten, so wären die Gedichte Ilse Aichingers Lyrik der Heimatkunst. Aber « eben die kommunikative Wohnlichkeit » — der Ausdruck Hugo Friedrichs<sup>4</sup> scheint mir hier durchaus angemessen zu sein — wird in dieser Lyrik nicht glorifiziert, sondern zerstört, « da die Worte des Gedichtes nicht mehr in einem unmittelbaren Verhältnis zu außersprachlichen Korrelaten stehen »<sup>5</sup>. « Nach der Lektüre », meint Alexander Hildebrand<sup>6</sup>,

<sup>4</sup> Vgl. *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1964, S. 11.

<sup>5</sup> Alfred Doppler, *Wie lyrisch ist die moderne Lyrik?* « Literatur und Kritik », H. 92, 1975, S. 100-114 - Zitat S. 105.

<sup>6</sup> A.a.O. S. 161.

« entsteht der Eindruck, daß eine Welt beschworen wird, die von der tatsächlichen abweicht ».

Wie gelingt es Ilse Aichinger, mit ihren bewußt eingesetzten Ausdrucksmitteln der Stille und Unauffälligkeit in Vers, Satzbau und Wortschatz, diese Zerstörung vorzunehmen? Nicht durch Zerstörung der Grundbausteine jeglichen sprachlichen Ausdrucks, Wort und Satz — beide bleiben bei ihr intakt. Ihr Vorgehen ist ein anderes.

*Attersee* [1958]:

Zeichnung der im Tiefen verstorbenen Fische,  
um zwölf auf die weiße Mauer geworfen,  
um zwölf von der weißen Mauer genommen  
vom Mesner, der kam, um die Türen zu schließen.  
Niemand hat sie gesehen.

Den verblosen Zeilen 1-4 folgt der abschließende Verbal-satz, beide in tadelloser grammatischer Korrektheit. Aber das Ereignis, das darin geschildert wird, obwohl es sich auf real vorstellbare, jeder Phantastik entbehrende Gegebenheiten dörflicher oder kleinstädtischer Alltagswelt bezieht, kann nicht im Sinne dieser gleichen Alltagswelt als wirklich angesprochen werden. — Der Gehalt der grammatisch korrekten, Alltagsbegriffe enthaltenden Zeilen zwingt den Leser zum Schluß, die Dichterin habe etwas mitteilen wollen, was den üblichen Verlauf alltäglichen Geschehens in Frage stellt, ja diesen üblichen Verlauf vor dem neuen, von der Dichterin sprachlich geformten Bild unglaubwürdig erscheinen läßt. Wenn dieses Gedicht Wahrheit ist, dann ist unser Alltag Lüge!

*Übermorgen* [1961]:

Die letzten Nachrichten  
aus den Orten  
bewegen sich ohne Fleiß,  
wo Luft und Taue weiden.  
Wer weiß, wer wen verließ?  
Eine Stimme liegt auf  
und ist zu haben:  
wieder und fort.



Drei grammatisch tadellos gefügte Satzgebilde, scheinbar Alltagsgeschehen betreffend, folgen einander, ohne daß ihre gegenseitige Sinnbindung im geringsten klar würde — aber nicht nur das Ganze des Gedichtes, auch jeder Einzelteil davon gibt dem Leser im Augenblick unlösbare Rätsel auf.

Daß eigenartige Metaphorik die Gedichte der Ilse Aichinger durchzieht — *März* [1961]:

Die grauen Kühe trotten  
über die Dächer abwärts,  
mit den Gräbern halten  
die Baumschatten Schritt,  
die zerfetzten Sonnenspuren —

diesen Zug teilen ihre Dichtungen mit der gesamten Celans Dichtung verwandten deutschen Lyrik — hier sollte das Eigene in Ilse Aichingers Schaffen aufgezeigt werden.

Ist es aber möglich, von den bisher aufgewiesenen Kennzeichen ihrer Kunst, die meist angaben, wovon diese Kunst Abstand nimmt, zu positiveren vorzuschreiten? Wie die meisten ihrer dichtenden Genossen hat auch Ilse Aichinger ihr lyrisches Schaffen thematisiert: knapp und einprägsam in *Versuch* [1960] und *Notiz* [1961]. Aber davor ist das Shakespeare-Zitat der beiden ersten Zeilen des Rotkäppchen-Gedichtes anzuführen [*Winterantwort*, 1960]:

Die Welt ist aus dem Stoff,  
der Betrachtung verlangt [...]

Wenn Betrachtung das Schlüsselwort ist, das die Dichterin für ihr Weltverständnis wählt, dann verstehen wir, daß sie Ton und Stil ihrer Dichtung so affektfrei gestaltet hat, wie aufzuweisen versucht wurde. Gleiches sagt auch ihr Gedicht *Notiz* [1961]:

Die Tapeten im Dunkeln  
lesen lernen  
den Blick auf die Farne,  
dem Tode voran,  
die Schatten, alle  
die unsern Abenden leuchten.

Schatten ist eins der häufig gebrauchten Schlüsselworte Ilse Aichingers: es scheint, daß darunter die menschliche Wunsch- und Traumwelt zu verstehen ist; im Gedicht *Mägdemangel* [1960] werden die Schatten « diese Tröster » genannt. Was lehrt die Betrachtung, was hat Ilse Aichinger im Dunkeln von den Tapeten abgelesen? Ein Grauenhaftes: den Zerfall unserer Alltagswelt — sie weiß, daß « die Welt aus Entfernungen entsteht » [*Spaziergang*, 1960], und so geht ihr künstlerisches Schaffen dahin [*Versuch*, 1960]:

Zwischen Leiter und Nordwand  
Besuch am Nachmittag und verworfenem Holz,  
Apfel- und Schneeresten  
ein Verhältnis herzustellen,  
das unaufhebbar ist —

jenseits der Lüge des Alltags, über den Zerfall der Welt hinaus im Bereich und mit den Mitteln der Kunst ein gültiges Weltbild zu schaffen. In der lyrischen Dichtung Ilse Aichingers werden weder Gott noch Herz genannt: die Dichterin spricht nicht über ihr eigenes persönliches Schicksal, ihr geht es um das Schicksal der Welt. Mit ganz geringen Ausnahmen, enthält der Text der Gedichte weder geographische noch geschichtliche Angaben, die ihn raumzeitlich fixieren ließen<sup>7</sup>, auch dem Motiv des Eros ist darin kein Platz eingeräumt. Wenn die Titel hingegen verhältnismäßig häufig geographische Angaben enthalten, worauf der Text selbst keinen Bezug nimmt, so scheint die Dichterin damit sagen zu wollen, daß es sich, trotz aller Fremdheit der Aussage, immer um unsere kleine, örtlich und zeitlich bestimmte Menschenwelt handelt, aber die Welt unser aller — denn Ilse Aichinger ist kein Gottsucher. So wie das Weltbild ihrer Gedichte keine Dimension der Erotik aufweist, so enthält es auch keine metaphysische Dimension.

« Voller Dunkelheiten » hat man die Gedichte genannt<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vgl. Hildebrand, a.a.O. S. 164 - eine weitere Ausnahme das Gedicht *Dreizehn Jahre*, 1955.



und damit den Terminus gewählt, den in der Forschung vor allen wohl Hugo Friedrich popularisiert hat<sup>9</sup>. Der Terminus wurde mehrfach kritisch beleuchtet<sup>10</sup> — viel richtiger scheint es mir, von « geringerer Kommunikativität » der modernen deutschen Lyrik zu sprechen<sup>11</sup>. Sie führt, wie richtig gefolgert wurde<sup>12</sup>, « zu einer Prävalenz der subjektiven Konkretisation » — « Aus der klassischen Reproduktion ist eine Reproduktion zu machen [...] ». Die Frage ist nur, wie weit die « subjektive Konkretisation » wissenschaftlich überzeugend zu werden vermag, wie weit der Forscher in der Reproduktion gehen darf. Die Celan-Literatur nimmt in dieser Frage eine durchaus optimistische Stellung ein<sup>13</sup>, und darf auch auf beachtliche Ergebnisse hinweisen; Hildebrands Versuche, in seiner Aichinger-Studie, reizen nicht zur Nachfolge. Zweifellos darf man sagen, daß die in den Gedichten Ilse Aichingers gestaltete rätselhafte, auf unheimliche Weise geheimnisreiche Welt, deren Bausteine doch allesamt unserem Alltag entnommen sind, daß der Zerfall und zugleich die unmittelbarem Verständnis sich weigern-Neufassung unserer Alltagswelt Grauen erwecken — es ist aber kein schreckendes, es ist, dank ihrer Art des lyrischen Sprechens, ein stilles Grauen, das auch das scheinbar belangloseste, unbedeutendste Geschehen umhüllt, und durch seine Stille keineswegs an Gewalt verliert:

<sup>8</sup> Vgl. *ebda.*, S. 161: « [...] sie sind voller Dunkelheiten und Vieldeutigkeiten, voll Fremdem und Schreckendem » — ich glaube nicht, daß die letzte Bezeichnung richtig gewählt ist.

<sup>9</sup> *A.a.O.* S. 10.

<sup>10</sup> Vgl. die Diskussion S. 443 ff. in: *Immanente Ästhetik—Ästhetische Reflexion. Poetik und Hermeneutik II*, München 1966; Karlheinz Roßbacher in: *Gegenwartsliteratur*, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1973, S. 36.

<sup>11</sup> Norbert Groeben, *Die Kommunikativität moderner deutscher Lyrik*, « Sprache im technischen Zeitalter », H. 34, 1970, S. 83 ff. - « Die geringe Kommunikativität [Monologhaftigkeit, Schwerverständlichkeit] kommt moderner deutscher Lyrik als strukturelles Merkmal unlösbar zu [...] » [S. 91].

<sup>12</sup> *Ebda.* S. 102.

<sup>13</sup> Vgl. *Über Paul Celan*, hsgb. von Dietlind Meinecke, edition Suhrkamp 495, besonders S. 38/9.

*Mein Vater* [1959]:

Er saß auf der Bank,  
als ich kam.  
Der Schnee stieg vom Weg auf.  
Er fragte mich nach Laudons Grab,  
aber ich wußte es nicht.

Wie weit darf und soll der Forscher darüber hinaus gehen im Versuch, die einzelnen Schlüsselworte, Schlüsselwendungen und, um einen verbreiteten Terminus zu gebrauchen, Konstellationen der Dichterin logisch zu deuten? Die Antwort scheint mir einfach zu lauten: So weit er zu überzeugen vermag; ein andres Kriterium weiß ich nicht anzugeben. Die vielen in den Gedichten Ilse Aichingers enthaltenen Fragen mögen vor allzurachen Antworten warnen.

Man darf aber keineswegs übersehen, daß in Ilse Aichingers lyrischem Opus hie und da auch tröstliche Töne anklingen. Im erwähnten Rotkäppchen-Gedicht [*Winterantwort*, 1960], das in den Anfangsversen die Bedeutung der Betrachtung hervorhebt, fragt die Großmutter, nachdem sie die an sie gerichtete Frage angehört hat:

Ist es nicht ein finsterer Wald,  
in den wir gerieten?.

Sie erhält aber zur Antwort — und damit schließt das Gedicht —:

Nein, Großmutter, er ist nicht finster,  
ich weiß es, ich wohnte lang  
bei den Kindern am Rande,  
und es ist auch kein Wald.

Wenn man auf eine altehrwürdige Formel zurückgreift, so kann man die deutsche lyrische Dichtung der letzten Jahrzehnte keineswegs durch « edle Einfalt » charakterisieren — ich meine aber, dem lyrischen Opus Ilse Aichingers wird man « stille Größe » nicht absprechen dürfen.



RICERCHE ED ESPERIMENTI

GÖTZ ODER SICKINGEN?  
 HERDERS KONTROVERSE MIT GOETHE ÜBER  
 « GÖTZ VON BERLICHINGEN »

Auf den ersten Blick erscheint der Versuch wenig erfolgversprechend, über das bisher Bekannte hinaus zu neuen Aufschlüssen über die Beziehung zwischen Herder und Goethe in der ersten Hälfte der siebziger Jahre und die Gründe für ihre Differenzen zu gelangen. Goethe selbst läßt in der Rückschau, die er in *Dichtung und Wahrheit* hält, keinen Zweifel daran, welches Gewicht seiner Begegnung mit Herder in Straßburg beizumessen ist. « Das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte, war die Bekanntschaft und die sich daran knüpfende nähere Verbindung mit Herder »<sup>1</sup>. Welche fundamentalen Erkenntnisse Herder dem einundzwanzigjährigen Goethe in dem halben Jahr ihres Straßburger Aufenthalts über Geschichte, Kunst und Literatur vermittelt hat, ist so oft beschrieben worden, daß dies hier nicht wiederholt zu werden braucht. Ebenso bekannt ist, daß diese Verbindung nicht harmonisch war, sondern durch Spannungen charakterisiert gewesen ist.

In seinen Briefen an Merck vom 17. November 1772 und an Caroline Flachsland vom 21. März 1772 zeigt Herder wenig Achtung vor Goethe<sup>2</sup>; *Dichtung und Wahrheit* bezeugt an mehreren Stellen, in denen Goethe die Reizbar-

<sup>1</sup> Goethes *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 9, S. 402.

<sup>2</sup> Vgl. Heinrich Viehoff, *Goethes Leben*, Stuttgart 1864, Bd. 2, S. 292f und *Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland*, hg. Hans Schauer, Weimar 1926-28, Bd. 2, S. 86.



keit und die herablassende Kritiksucht des fünf Jahre älteren Herder beklagt, wie gespannt ihre Beziehung gewesen ist.

Aus Goethes ausgewogener Darstellung in *Dichtung und Wahrheit* hat die Forschung den Schluß gezogen, es handele sich hier um die Auseinandersetzung verschiedener Temperamente und hat nicht nach tieferen Ursachen gefragt. Der Umstand, daß wir nur Goethes Briefe an Herder aus diesen Jahren besitzen, Herders kritische Briefe an Goethe jedoch nicht, erschwert die Klärung. Gleichwohl kann Herders Brief zur ersten Fassung des *Götz*, worin er sich « unfreundlich und hart dagegen äußerte »<sup>3</sup>, aus Goethes Antwort rekonstruiert werden. Darüberhinaus gibt es einige Indizien, die erlauben, die Widersprüche zwischen Herder und Goethe in dieser Zeit präziser zu fassen und politische Differenzen innerhalb der Sturm-und-Drang-Bewegung zu benennen. Auf drei Punkte, an denen in der Form eines literarischen Urteils eine unterschiedliche Haltung zum Feudalabsolutismus in Deutschland zum Ausdruck kommt, soll im folgenden eingegangen werden. Es sind dies: Herders und Goethes Stellung zu Shakespeare, *Emilia Galotti* und *Götz*.

Der enge Zusammenhang, den diese literarischen Gegenstände in der Auseinandersetzung zwischen Herder und Goethe haben, geht besonders deutlich aus Goethes selbstkritischem Antwortbrief vom 10. Juli 1772 hervor. Ein halbes Jahr nach Fertigstellung der ersten Fassung des *Götz* wiederholt Goethe im Schlußteil des Briefes Herders Argumente gegen den Dramenentwurf und akzeptiert sie weitgehend.

Im Hinblick auf die spätere Überarbeitung und vor allem die dramatische Straffung des *Götz* ist es üblich, in der auf das Drama bezogenen Passage des Briefes lediglich den Satz « Dass euch Schäkessp. ganz verdorben » zu beachten. Man interpretiert ihn in dem Sinn, daß Herder damit den szenischen Wildwuchs der ersten Fassung kritisiere. So

<sup>3</sup> HA Bd. 9, S. 571.

schreiben die Kommentatoren der Hamburger Ausgabe: « D. h. daß über der lockeren Aneinanderreihung der Szenen die Einheit des dramatischen Gefüges verloren gegangen und über der Verlebendigung durch die Sprache das zu wahrende Maß überschritten sei »<sup>4</sup>. Aber auch ein so gründlicher Forscher wie Ernst Beutler reduziert Herders Kritik auf den formalen Aspekt, wenn er schreibt: « Shakespeare hat Euch ganz verdorben, hat Herder im Sommer 1772 an Goethe geschrieben. Er meinte, daß dieses Kaleidoskop von 57 Szenen kein Drama sei »<sup>5</sup>.

Der Interpretation dieser Stelle als Kritik an szenischer Lockerheit und ungenügender dramatischer Geschlossenheit widerspricht jedoch Herders weitere Argumentation: Das Stück sei ausgeklügelt wie *Emilia Galotti* und es gelte für Goethe zu « reden und schreiben, ohne dass du's weist warum »<sup>6</sup>. Denn hier wird Goethe nicht eine regellose Nachahmung Shakespeares vorgeworfen, sondern im Gegenteil kritisiert, das Drama stelle einen rationalistischen dramatischen Kausalnexus her wie Lessings *Emilia* und für die Zukunft wird eine weniger « bewußte » Schaffensmethode gefordert. Es ist also offensichtlich falsch, das « Shakespearisieren », von dem hier die Rede ist, mit dem Argument, daß Goethe das Drama später wesentlich gestrafft habe, vor allem als Kritik an der dramatischen Form aufzufassen. Hinzu kommt noch, daß in dem Schlußsatz des Briefes, in dem Goethe Herder zitiert, davon die Rede ist, Goethe müsse sich mehr in « Schönheit und Größe » einfühlen, um ein besserer Dichter zu werden. Dies bezieht sich doch offensichtlich auf den Kern des Dramas, die Frage der Heldenwahl und den dramatischen Konflikt. Doch davon später.

<sup>4</sup> HA Bd. 4 S. 483f.

<sup>5</sup> *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Zürich (1953), Bd. 4, S. 1075.

<sup>6</sup> HA Briefe, Bd. 1, S. 134. In: *Goethes Briefe*, Weimarer Ausgabe, Bd. 2, S. 19 ist der Konditionalsatz « wenn Schönheit [...] warum » durch Anführungszeichen als Zitat Goethes kenntlich gemacht, ebenso wie oben « daß Euch Shakespeare ganz verdorben ». Die Hgg. der HA haben dies bei ihrer Edition des Briefes übersehen.

Goethes *Rede zum Shakespeares-Tag* und Herders Shakespeares-Aufsatz werden für gewöhnlich als zwei verschiedene Ausformungen betrachtet, die beide von demselben Geist der Shakespeareverehrung zeugen. Ihre Unterschiede werden damit erklärt, daß einmal der junge, stürmische Dichter, das andere Mal der überlegene, reifere Kritiker sich ausspricht<sup>7</sup>. In der Tat zeigen beide Texte Übereinstimmungen in der Auffassung vom antiken und modernen Drama und Shakespeare, worin wichtige Elemente der Poetik des Sturm und Drang enthalten sind.

Gegen die noch für Lessing verbindlich normative Geltung des antiken Dramas stellen Herder und Goethe den historisch gänzlich anderen Ursprung des griechischen Dramas heraus. Seine Simplizität wird mit der Entwicklung der griechischen Tragödie aus dem Bereich des Gottesdienstes begründet und als unlösbar von dem gesamten materiellen und kulturellen Leben im alten Griechenland betrachtet.

Beide Texte stimmen weiter darin überein, daß sie Shakespeares dramatische Kunst mit den Haupt- und Staatsaktionen und Marionettenspielen des 16. Jahrhunderts in engen Zusammenhang bringen und das Drama Shakespeares als Geschichtsdrama par excellence charakterisieren; in wörtlicher Übereinstimmung heißt es, Shakespeares Drama sei « Geschichte der Welt »<sup>8</sup> Shakespeares Realismus, seine Wiedergabe der lebendigen Welt im Gegensatz zur konventionellen Beschränktheit der hohen Tragödie im absolutistischen Frankreich, wird von beiden in der unerbittlichen Darstellung von Herrschaftsgeschichte gesehen, die so eindringlich wirkt, weil sie in jedem dramatischen Detail die Notwendigkeit des Scheiterns enthüllt und veranschaulicht.

Ein wichtiger, dritter Punkt der Übereinstimmung sind

<sup>7</sup> Vgl. *HA* Bd. 12, S. 670. Goethe begegnete dem Genie Shakespeares nicht als Historiker und ästhetischer Kritiker wie Herder, sondern als Dichter.

<sup>8</sup> Herders *Sämtliche Werke*, Suphan Bd. 5, S. 223, *HA* Bd. 12, S. 226.

schließlich die Hinweise auf Spinoza, dessen Pantheismus am ehesten philosophisch das ausdrücke, was Shakespeare dramatisch gestaltet habe<sup>9</sup>. Führt man sich vor Augen, welchen Haß allein die Erwähnung Spinozas bei den Ideologen des feudalabsolutistischen Systems auslöste, wird die Traditionslinie unerschrockener Aufklärung deutlich, in die Shakespeare von beiden Autoren eingeordnet wird.

Diese Gemeinsamkeiten dürfen jedoch nicht dazu verführen, die verschiedenen Standpunkte Herders und Goethes bei ihrer Würdigung Shakespeares zu übersehen. Mit dem Bewußtsein, daß Shakespeare, « dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte »<sup>10</sup>, geht es Herder in seinem Aufsatz um die Erfassung zweier historischer Phänomene; er erklärt antikes und shakespearesches Drama aus ihren unterschiedlichen Entstehungsbedingungen, versucht die Berechtigung der shakespeareschen Schaffensmethode nachzuweisen und prangert das klassizistische französische Drama als unfreiwillige Karikatur des griechischen Dramas an. Ein Vergleich der drei Fassungen des Shakespeare-Aufsatzes zeigt überdies, daß Herder bei seiner Würdigung Shakespeares zu einem Ausgleich mit der alten, normativen Poetik neigt. So hebt er in der letzten Fassung hervor, daß es Shakespeare gelang, « aus dem entgegen gesetztesten Stoff, und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervorzurufen, Furcht und Mitleid! »<sup>11</sup>. Diese Auffassung hatte er in den beiden früheren Fassungen noch ausdrücklich mit dem Argument verworfen, bei Shakespeare liefen die Affekte nicht ordentlicher ineinander als in der wirklichen Welt selbst<sup>12</sup>. Mit der Anerkennung derselben ästhetischen Wirkung schlägt Herder

<sup>9</sup> Vgl. Ursula Wertheim, *Philosophische und ästhetische Aspekte in Prosastücken Goethes über Shakespeare*. In: *Goethestudien*, Berlin 1968, S. 133 ff. und Martin Bollacher, *Der junge Goethe und Spinoza*, Tübingen 1969, S. 167 ff.

<sup>10</sup> *Suphan* Bd. 5, S. 231.

<sup>11</sup> *A.a.O.* Bd. 5, S. 218.

<sup>12</sup> *A.a.O.* Bd. 5, S. 241 und 246.



eine Brücke zu den Vertretern der aristotelischen Poetik und nähert sich Lessings Standpunkt, wenn er schreibt: « Eben da ist also Shakespeare Sophokles Bruder, wo er ihm dem Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern, ganz wie Er, zu seyn »<sup>13</sup>.

An keiner Stelle seines Aufsatzes spricht Herder darüber, welche Bedeutung Shakespeare für die im Entstehen begriffene, neue deutsche Literatur dieser Jahre hat, was die jungen Schriftsteller von Shakespeare lernen können, um ihre Werke schlagkräftiger und realistischer zu machen. In der berühmten Schlußpassage des Aufsatzes, die merkwürdigerweise häufig als Huldigung an Goethes *Götz* interpretiert wird<sup>14</sup>, bezeichnet er Goethes Versuch, von Shakespeare zu lernen, als zwar verständlichen und ehrenwerten Wunsch eines jungen Enthusiasten, der aber als « Traum »<sup>15</sup> notwendig scheitern muß. Die jungen Schriftsteller werden von ihm gerade nicht ermuntert und das Beispiel des *Götz von Berlichingen*, mit dem es Goethe gelungen war, Shakespeare beerbend, ein historisches Drama mit der sehr aktuellen Stoßrichtung gegen die Fürstenherrlichkeit in Deutschland zu schaffen, dient ihm nicht dazu, die Möglichkeit des realistischen Dramas für die deutsche Bühne zu erläutern.

<sup>13</sup> A.a.O. Bd. 5, S. 225.

<sup>14</sup> So zuletzt bei dem Herder-Forscher Wilhelm Dobbeck. In der Einleitung seiner *Herder-Ausgabe* schreibt er: « Aus all seinen begeisterten Worten spüren wir den Wunsch, hier möchten Vorbilder auch für ein deutsches volkstümliches Drama gewonnen werden. Darum hatte sein den Aufsatz abschließender Anruf an Goethe, dessen *Götz von Berlichingen* in dieser Zeit entstand, eine besondere praktische Bedeutung ». In: Herders *Werke* in 5 Bänden, Berlin, Weimar 1969, Bd. 1, S. XXV f. Anmerkungen - 2.

<sup>14</sup> Fortsetzung: Vgl. auch den Kommentar der Berliner *Goethe-Ausgabe*: « Herders Shakespeare-Aufsatz aus dem Jahre 1773 schließt mit der warmen Huldigung an einen jungen Dichter, den er als Erben Shakespeares bewundert und in dem man unschwer den Schöpfer des *Götz* erkannte ». Goethes *Werke*, Berlin, (DDR) 1963, Bd. 7, S. 847.

<sup>15</sup> HA Bd. 12, S. 224.

Goethes Leistung nimmt er lediglich zum Anlaß, melancholische Gedanken über das Wanken des dramatischen Gebäudes, das Unverständnis des Pöbels und einen in späteren Jahrhunderten mit einiger Sicherheit auftretenden, einsamen, verständigen Nachkommen, der Goethes Grab besucht, zu verbreiten. Die Quintessenz des Aufsatzes ist, daß nur derjenige zu einem wirklichen Verständnis Shakespeares vorgedrungen ist, der selbst auf den Versuch einer Aneignung verzichtet und sein Interesse lediglich darauf lenkt, sich in Shakespeare als 'erhabene Ruine' eines vergangenen Zeitalters einzufühlen und so seine Größe wahrhaft zu genießen.

Im Unterschied hierzu ist Goethes Rede von dem Bemühen, Shakespeares Aktualität aufzuweisen, geprägt. Dabei geht es ihm nicht in erster Linie um die Nachahmung des Shakespeareschen Dramas, sondern um die Kampfansage an die klassizistische Hofkunst, die eben nicht nur in Frankreich, sondern auch an den deutschen Fürstenhöfen den Ton angab. Es wäre falsch, die Bewegungs- und Freiheitsmetaphorik dieser Rede als ein politisches Programm in ästhetischer Verkleidung zu interpretieren; dies hieße die Literaturrevolution des Sturm und Drang mit dem Willen zur politischen Revolution zu verwechseln, der in Deutschland erst unter dem Eindruck der Französischen Revolution bei einigen Schriftstellern heranreifte. Der Vergleich mit Herders ausgewogenem Aufsatz zeigt jedoch deutlich, daß Goethe hier, indem er Shakespeare aktualisiert, im und für den Bereich der Kunst ein antihöfisches Emanzipationsstreben artikuliert.

Im Kontrast zur Vorstellung des antiken Künstlers, der, in sich selbst ruhend, Werke von « edler Einfalt und stiller Größe » schafft, preist Goethe Shakespeare als größten Wanderer, den man nur würdigen kann, wenn man sich nicht davor scheut, selbst auf die Reise zu gehen. Die Spur eines einzigen Schrittes von Shakespeare wiegt den Anblick eines königlichen Einzuges auf, der hier als Inbegriff sinnloser zeremonieller Prachtentfaltung des absolutistischen Staates kritisiert wird; trotz seines Poms ist er als « tausend-

füßiger »<sup>16</sup> Aufmarsch in Wirklichkeit klein und machtlos wie ein Insekt. Shakespeare ist ein Gegengift sowohl gegen die hohle Repräsentationskunst des absolutistischen Staates, der wie eine überholte Maschinerie die Schwerfälligkeit und Langsamkeit einer Prozession an die Stelle lebendigen Fortschreitens setzt; nicht weniger aber auch gegen die scheinbare Kehrseite dieses Systems, die luxurierende Sphäre des Genusses im Ziergarten des « guten Geschmacks »<sup>17</sup>, dessen Adepten, anstatt ihr Leben mit Inhalt zu füllen, eine Schattenexistenz führen.

Die Lehre von den drei Einheiten, an die der klassizistische Dichter gebunden ist, wird als Gefängnis charakterisiert, das den Dichter einsperrt und seine Phantasie in Fesseln schlägt. Goethe sagt dieser Zwingburg den schärfsten Kampf an; sie muß « zusammen geschlagen »<sup>18</sup> werden, um die darin noch Schmachttenden zu befreien.

Während für Herder Shakespeares Drama trotz seiner Kraft und Fülle unwiederbringlich dahin ist und sich bald in eine erhabene Ruine verwandeln wird, die den Menschen nicht mehr verständlich ist, sieht Goethe in Shakespeares Charakteren unverfälschte « Natur »<sup>19</sup>; nach ihr zu streben und sie schließlich zu erlangen, ist höchstes Ziel des Dramatikers. Im Lichte Shakespeares kritisiert er seine eigenen bisherigen Menschendarstellungen als Produkte von « Seifenblasen, von Romangrillen aufgetrieben »<sup>20</sup>. Shakespeare, der die Darstellung der inneren Natur der Menschen mit extensiver Erfassung der Welt verbindet, wird von Goethe als Vorbild propagiert, das die jungen Schriftsteller ermutigt, eine klassizistische Convenues bekämpfende, die ganze Wirklichkeit erfassende, realistische Literatur zu schaffen.

Mit seinem Drama *Götz von Berlichingen* hat Goethe dieses Programm, von Shakespeare zu lernen, ausgeführt.

<sup>16</sup> Ebd. S. 224.

<sup>17</sup> Ebd. S. 227.

<sup>18</sup> Ebd. S. 225.

<sup>19</sup> Ebd. S. 226.

<sup>20</sup> Ebd. S. 227.

An dessen historical plays anknüpfend, gestaltet er einen « Wendepunkt der deutschen Geschichte »<sup>21</sup>. « Den notwendigen Gang des Ganzen »<sup>22</sup>, von dem Goethe in der Shakespeare-Rede spricht, zeigt das Drama in der unaufhaltbaren Formierung der absolutistischen Territorialstaaten nach der Niederschlagung des Bauernkrieges. Dieser Nachweis der Entstehung der Territorialstaaten auf Kosten der Reichseinheit, begleitet von sozialem Elend und politischer Entrechtung breiter Schichten, war eine scharfe Kritik an der Fürstenherrlichkeit im Deutschland des 18. Jahrhunderts, deren Voraussetzung die Zerstörung der Reichseinheit war. In der Figur des Weislingen zeigt das Drama die Widersprüche des Adels beim Übergang in den Hofdienst, wo er als Nutznießer und Instrument rücksichtsloser Ausbeutung des Volkes eine neue Stellung zu erhalten versucht. Mit der aggressiven Darstellung des Bamberger Hofes hält Goethe dem Hofleben in Deutschland einen Spiegel vor. Angesichts dieser Misere kleinstaatlicher Despotie war es für niemanden schwer einzusehen, wie sehr sich Götz' Prophezeiung, mit der das Drama schließt, bewahrheitet hatte: « Es werden kommen die Zeiten des Betrugs; es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen »<sup>23</sup>. Diese Sätze moralischer Kritik an der Fürstenherrschaft stehen im Einklang mit der breiten antihöfischen Literaturbewegung, die mit Klopstocks Dichtung ihren Ausgang nahm<sup>24</sup>.

Die marxistische Kritik hat die Frage nach der Fortschrittlichkeit des Helden zum ausschlaggebenden Kriterium ihrer Beurteilung des Dramas gemacht. So sieht Georg Lukács, der große Verdienste bei der Analyse antihöfischer Tendenzen beim jungen Goethe hat, in dem beschränkten « Selbsthelfertum » des Helden lediglich eine Vorstufe zu

<sup>21</sup> A.a.O. Bd. 9, S. 576.

<sup>22</sup> A.a.O. Bd. 12, S. 226.

<sup>23</sup> A.a.O. Bd. 4, S. 175.

<sup>24</sup> Vgl. Wolfgang Stammmler, *Politische Schlagworte in der Zeit der Aufklärung*. In: *Kleine Schriften zur Sprachgeschichte*, Berlin 1954, SS. 48.100.



der späteren « Universalität der Fragestellung »<sup>25</sup> in der Faust-Dichtung. Die Verfasser des Bandes *Klassik, Erläuterungen zur deutschen Literatur* gehen in der Fixierung auf die Positivität des klassischen Helden soweit, daß sie selbst den Bauernverräter Götz als heute noch positiv aufzufassende Gestalt zu retten versuchen. Mit dem Hinweis, daß « am Ende des 18. Jahrhunderts nicht die bäuerliche, sondern die bürgerliche Revolution auf den Plan trat »<sup>26</sup>, preisen sie Götz als Ausformung eines bürgerlichen Revolutionärs, über dessen Verrat an den Bauern sich niemand entrüsten darf, weil dies zum Wesen des bürgerlichen Revolutionärs gehöre.

Der verfeinerten bürgerlichen Literaturwissenschaft ist natürlich die Crux, die die Marxisten mit dieser Heldenfigur haben, nicht entgangen und sie vertritt deshalb hier mit besonders gutem Gewissen die alte These von der irrationalen, ungerichteten Protesthaltung des Sturm und Drang. So schreibt Gerhard Kaiser zusammenfassend: « Das Rechte erscheint als das Vergangene, das Falsche als das Kommende, in Wirklichkeit aber geht es um einen Konflikt, der mit einem zeitlichen, geschichtlichen Nacheinander nichts zu tun hat: um die Unversöhnlichkeit von Ich und Welt »<sup>27</sup>. Die Frage, warum das « Falsche als das Kommende » dargestellt wird, schiebt Kaiser kurzerhand beiseite und verwässert den von Goethe geschichtlich exponierten Konflikt im geschichtslosen Dualismus von « Ich und Welt ».

Für die antihöfische Tendenz des Dramas gibt es jedoch bei Goethe selbst ein sprechendes Zeugnis, das unseres Wissens bisher nicht herangezogen worden ist. In seiner des literarischen und politischen Sansculottismus gewiß unverdächtigen Autobiographie behandelt er unmittelbar vor der

<sup>25</sup> Georg Lukács, *Faust und Faustus, Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst*. Ausgewählte Schriften II, Hamburg 1967, S. 134.

<sup>26</sup> Verfasserkollektiv, *Klassik, Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Berlin, (DDR) 1974, S. 90.

<sup>27</sup> *Geschichte der deutschen Literatur, Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730-1785*. Gütersloh 1966, S. 85 f.

Entstehungsgeschichte des *Götz von Berlichingen* die Frage, wie es dazu kam, daß die an sich gutmütigen Deutschen mit einem Mal eine Literatur hervorbrachten, deren Inhalt darin bestand, « die höheren Stände herabzusetzen und sie mehr oder weniger anzutasten ». Er fährt fort: « Die prosaische und poetische Satire hatte sich bisher immer gehütet, Hof und Adel zu berühren. [...] Den entschiedensten Schritt jedoch tat Lessing in der *Emilia Galotti*, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind. Alle diese Dinge sagten dem aufgeregten Zeitsinne vollkommen zu, und Menschen von weniger Geist und Talent glaubten das gleiche, ja noch mehr tun zu dürfen »<sup>28</sup>. Nach diesem entschuldigenden Hinweis auf den Zeitgeist dieser Jahre, erzählt Goethe die Entstehungsgeschichte des *Götz*. Goethe selbst ordnet also sein Drama in die breite antihöfische Literaturrichtung der siebziger Jahre ein, die mit Lessings *Emilia* ihren Ausgang nahm.

Im Unterschied zu Goethe, der seine Hochachtung für *Emilia* zum Ausdruck brachte, indem er dieses Drama neben Homer und Ossian als Lektüre Werthers darstellte, nahm Herder in den siebziger Jahren Lessings Drama frostig auf. In seinem Briefwechsel klammert er die antihöfische Tendenz des Dramas aus und beschäftigt sich ausschließlich mit dem Charakter der Heldin, der ihm fragwürdig scheint. So bleibt es der lebenswürdigen Briefpartnerin vorbehalten, ihre Hochachtung vor Lessings Mut, ein solches Stück an einem Hoftheater aufführen zu lassen, zu äußern: <sup>29</sup> « Er [Lessing] muß ein ganzer Mann seyn, das Ding für den Hoff zu geben ». Es ist also keine Vorsicht, die Herder zu dieser Zurückhaltung veranlaßt. Vielmehr

<sup>28</sup> HA Bd. 9, S. 569. Vgl. dazu auch Engels Kritik an Goethes « feigen Widerruf » des *Götz*, den Goethe in seinem Brief an Jenny Vogts vom 21. Juni 1781 als « die Produktion eines freien und ungezogenen Knaben » bezeichnete. In: *Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa*, MEW Bd. 4, S. 243.

<sup>29</sup> In: Herders *Briefwechsel mit Caroline Flachsland*, a.a.O. S. 150.

deutet sein Vorwurf, der *Götz* sei ebenso ausgedacht wie *Emilia Galotti* darauf hin, daß er damit vor allem die anprangernde Darstellung des Bamberger Hofes, der Goethe die altväterliche Welt der Burg von Jaxthausen gegenüberstellt, treffen will und die Ansicht vertritt, eine Literatur, die zum Haß gegen das Hofleben aufreizt, sei ausgeklügelt und wegen ihrer politischen Stellungnahme unkünstlerisch.

Erst 1792, als sich Herder unter dem Einfluß der Französischen Revolution politisch radikalisierte und sich gegen Goethe und Schiller, deren Ästhetizismus er in diesen Jahren ablehnte, mit Jean Paul verbündete, hat er im 37. Humanitätsbrief *Emilia Galotti* gewürdigt. Ohne sich nunmehr an « Ausgedachtem » stoßend, arbeitet er jetzt heraus, wie überzeugend Lessing das Wesen des absolutistischen Despotismus darstellt: Der Despotismus greift nicht nur zu grausamen Mitteln — gerade die Liebenswürdigkeit des Prinzen sei bedrohlich. Er vernebelt Vater und Tochter den Kopf derart, daß ihnen die Selbstzerstörung als einziges Mittel zur Manifestierung ihres Widerstandes erscheint.

Herder verübelt Goethe jedoch nicht nur die antihöfische Tendenz. Wenn er dem jungen Dichter vorschlägt, er müsse sich in « Schönheit und Größe » einfühlen, um etwas wirklich Wertvolles zu schaffen<sup>30</sup>, dann bezieht sich dies auf das Stoffliche des Dramas, vor allen Dingen auf seine Wahl des Helden. Liest man Herders *Denkmal Ulrichs von Hutten*, für den er Mitte siebziger Jahre Partei ergreift<sup>31</sup>, dann wird deutlich, welch ein Greuel ihm der illiterate Haudogen *Götz* als Held eines Dramas gewesen sein muß. Herder, der in seinem *Denkmal* den Bauernkrieg mit keinem Wort erwähnt, begeistert sich für Hutten und Sickingen als untadelige Ritter, bei denen sich Bildung und praktische Energie hervorragend ergänzten, nicht weniger enthusiastisch als später Ferdinand Lassalle in seinem Sickingen-

<sup>30</sup> Vgl. Anm. 6.

<sup>31</sup> Gleichzeitig wendet sich Herder jedoch gegen den moderierten Humanismus des Erasmus von Rotterdam, den er als furchtsamen Gelehrten anprangert.

Drama. Heinz Stolpe schreibt am Schluß seines wertvollen Buches über *Die Mittelalterauffassung beim jungen Herder*: « Herder zeigt faktisch ein Bemühen, irgendwie (gesperrt v. Vf.) an die Tradition der Bauernkriegsepoche anzuknüpfen, die es tatsächlich bei einem erneuten revolutionären Anlauf in Deutschland damals zu nutzen galt »<sup>32</sup>. Dabei übersieht er jedoch, daß Herder in den siebziger Jahren lediglich an den Vorstellungen der Führer eines aussichtslosen Adelsaufstandes anknüpfte, nicht aber an dem darauf folgenden Bauernkrieg. Herder, obwohl Entdecker der Volkspoesie, der Goethe gelehrt hat, « daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feiner, gebildeter Männer »<sup>33</sup>, besaß für die sozialen und politischen Inhalte der Volksliteratur in dieser Zeit sehr wenig Verständnis und Interesse. Als Alternative zu dem von ihm abgelehnten *Götz von Berlichingen* verbreitete Herder um 1773 unter den Freunden das Distychon: « Ihr Deutsche, wo ist Euer Huß / und Sickingen und Hutten blieben? / Sind aufgerieben! / Der Deutschen Freiheit Morgengruß! »<sup>34</sup>.

Dies zeigt, wie wenig Einsicht in den begrenzten Handlungsraum der Adligen Sickingen und Hutten Herder besaß, die außer einem kämpferischen antipäpstlichen Programm keine positiven Losungen für die breiten Massen bieten konnten.

Goethe wendet sich gegen die aufklärerische Überschätzung humanistischer Heroen, wenn er nicht Sickingen oder Hutten, sondern einen Raubritter wie *Götz* zum Helden seines Dramas macht. Herder mußte es besonders übelnehmen, daß Sickingen in der ersten Fassung wie Weislingen als einer der Liebhaber Adelheids auftritt und durch diese Passion in die Hofkabaln verstrickt wird<sup>35</sup>. Goethe überschätzt jedoch auch nicht die « Kraftnatur », sondern zeigt,

<sup>32</sup> Weimar 1955, S. 511.

<sup>33</sup> HA Bd. 9, S. 408 f.

<sup>34</sup> Suphan Bd. 29, S. 395.

<sup>35</sup> Vgl. Bernhard Abeken, *Goethe in den Jahren 1771-1775*, Hannover 1865, S. 166.



die die unaufhaltsame Formierung des Territorialabsolutismus selbst eine solche Berserkergestalt wie Götz beiseite drängt. Rache übt in diesem Drama das Femegericht des Volkes, vor dem die Herrschenden ebenso zittern wie vor den rebellischen Bauern. In den späteren Fassungen hat Goethe darauf verzichtet, den Kampf der Bauern als gerecht darzustellen. Gleichwohl hat sein Drama einer idealistischen Geschichtsbetrachtung wie der Herders im *Denkmal Ulrich Huttens* das Wichtige voraus: Eine realistische Darstellung des « Wendepunkts der deutschen Geschichte »<sup>36</sup>, die die Gesetzmäßigkeit des Prozesses sichtbar macht. Das Drama zeigt, wie unaufhaltsam die Errichtung der Territorialfürstentümer sich auf dem Rücken der besiegten Bauern vollzieht, ohne dabei zu verdecken, daß sich die Fürsten vor einem Aufstand des Volkes fürchten, der ihre Herrschaft ins Wanken bringen könnte.

FRIEDRICH ROTHE

---

<sup>36</sup> HA Bd. 9, S. 576.

RECENSIONI

CORNELIS GEERAARD VAN LIERE, *Georg Hermann. Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes*. Amsterdam, Rodopi N. V., 1974, 240 p.

« Mach Notizen, Notizen, Notizen. Das heißt kleine Reportagen von den Dingen » scriveva Georg Hermann Borchardt (1871-1943) a sua figlia Hilde il 19-1-1941, consigliandole appunto quel metodo di lavoro impressionista, fatto di sensazioni, di note, di *Naturschilderungen*, di *stimmungsvolle Atmosphäre* che caratterizzava un po' tutto i suoi romanzi. La chiusura quasi totale dello scrittore ebreo nei confini del mondo ebraico è poi da considerare all'origine di quel ripiegamento intimistico fatto di autocommiserazione e di patetica rassegnazione che lo costrinse a una progressiva regressione alla ricerca di un tempo e di un ambiente 'intangibili'.

Proprio per cogliere questa stretta interrelazione fra mondo ebraico, biografia e realizzazione artistica — senza cadere nell'eccesso dell'esaltazione — l'A. imposta questo studio (l'unico che si interessi a fondo di H., se si esclude una dissertazione di Vera Wentworth del 1973) sull'individuazione di strutture, di temi propri della prosa di Hermann e con lo scopo preciso di fornire notizie ed elementi anche bibliografici indispensabili per affrontare un lavoro critico.

Ai cinque capitoli nei quali è suddiviso il volume l'A. premette una biografia esauriente, nel tentativo di valutare in senso psicologico e caratteriologico gli eventi della vita di questo giornalista-scrittore, già commerciante e impiegato. Siamo a Berlino, negli anni intorno alla fine-secolo, e Hermann lavora per lo Ullstein-Verlag come *Kunstkritiker*. Tutta la sua prosa di questo periodo ha la forma di 'impressione' di tipo giornalistico, di *farbenreiche Darstellung* o addirittura di *Selbstdarstellung* come nei romanzi della *Kette-Pentalogie*. Intanto il lavoro di raccolta minuziosa e di ricostruzione estremamente particolareggiata del periodo biedermeieriano prende vita letteraria nel romanzo più riuscito di H.: *Jettchen Gebert* (1906). Sono gli anni in cui lo scrittore 'avverte' i sintomi di un eclettismo che però si esaurisce in un individualismo nevrotico pieno di contraddizioni: « Er war ein guter Erzähler; aber wer ihm zuhörte war unwichtig. Er brauchte Hörer, aber kein Echo; bekam er letzteres, so empfand er es als störend » (pp. 34-36). Rifiuta l'apertura, la maturazione, si sente uno *Spielkind* e sa che



« Männern gehört das Leben — nicht Spielkindern! »: (così nel suo primo romanzo *Spielkinder* - 1897). È lo stadio che precede la remissione totale, la rassegnazione. È contro la guerra solo perché è di temperamento antieroico (« Heldentum gedeiht in der Atmosphäre nicht, die er in seinen Werken hervorrufft » p. 40). Lascia Berlino, unico e forse ultimo punto di contatto con un'atmosfera culturale aperta, per andare ad Heidelberg. Con l'avvento del nazismo si trasferisce nella nazione più vicina: l'Olanda. Trasforma la casa in un vero museo (con ingresso libero ai visitatori per cinque giorni alla settimana dalle 10 alle 12), rifiutandosi di trasferirsi quando Hitler invade l'Olanda, nella convinzione pateticamente ingenua che la sua fama di scrittore lo avrebbe protetto. Da Hilversum partì per Amsterdam dove sarebbe stato rinchiuso nel ghetto dal quale uscì per raggiungere il *Durchgangslager* Westerbork: infine il trasferimento ad Auschwitz e la morte. Chiude l'A. la lunga biografia con le parole: « Es ist, als wäre er dem letzten Ernst des Lebens, der ihn von seinem 'Spielkindertum' endgültig erlöste, bereitwillig entgegengegangen » (p. 60).

La bibliografia che segue questa parte introduttiva e che occupa ben 44 pgg. può essere a buon diritto considerata completa. In essa vengono recepiti tutti gli scritti del poeta, le *Bearbeitungen durch andere*, le traduzioni, e tutta la *Sekundärliteratur*.

Uno degli scopi principali dello studio di van Liere è quello di individuare le strutture del pensiero e dello stile di H. In questo ambito lo *jüdisches Substrat* assume, logicamente, un rilievo tutto particolare. A questa complessa problematica l'A. dedica, ad es., tutto il V capitolo (pp. 179-198) soffermandosi più da vicino sulla verifica di un *jüdischer Stil* in H.. La paronomasia e la ripetizione, le due figure retorico-stilistiche già individuate da Buber<sup>1</sup> quali fattori determinanti la struttura epica e il carattere espressivo proprio dei testi bilici, vengono sì recuperate da H., ma ai soli fini della creazione di un 'ritmo dinamico' e di un effetto ipnotico (p. 193): il recupero, insomma, scade al livello di una « äußere Ähnlichkeit ».

Anche nel I capitolo van Liere cerca di ricondurre alla cifra ebraico-bilica, propria dell'*humus* culturale del *Großstadtjuden* Hermann, certi temi puntualmente ricorrenti nei suoi romanzi e individuati come 'strutture narrative' (l'immutabilità dell'accadere — « Alles war geblieben wie einst », « nichts war geändert », « nichts hatte sich geändert », ecc. —, la determinazione spazio-temporale ripetuta secondo le costanti dei simboli espressi dai numeri 6 e 7 —

<sup>1</sup> M. Buber, *Leitwortstil in der Erzählung des Pentateuchs*, in M. B. und Franz Rosenzweig, *Die Schrift und ihre Verdeutschung*, Berlin, 1936 e M. B., *Zu einer neuen Verdeutschung der Schrift. Beilage zu dem Werk 'Die fünf Bücher der Weisung'*, Köln, 1968. Cfr. C. van Liere, *Georg Hermann*, p. 187, sgg.

pp. 107-116). Al di là della simbologia esoterica derivata dalla Bibbia, la determinazione iniziale del tempo e del luogo assolve in H. la funzione di introduzione della *Fiktionalität* narrativa sottolineata da un uso estremamente accorto dei tempi grammaticali (pp. 120-123). Da qui dunque la duplice funzione del *Vorwort*: « Teil des Roman-geschehens » da un lato, e veicolo per trasmettere allo stato potenziale quei presupposti che determinano l'andamento narrativo. Come *pendant* rispetto al *Romananfang* emerge il *Romanschluß*, quasi sempre drammatico, con funzione retrospettiva volta a smascherare la disumanità di un ordine sociale presentato fino a quel momento come del tutto naturale e ovvio (p. 127 sgg).

Di particolare interesse ci è sembrato il paragrafo *Zwischen Anfang und Schluß*, per la capacità mostrata da van Liere di 'leggere' Hermann su due piani distinti ma paralleli combinando in maniera quanto mai felice l'approfondimento tematico e lo studio della evoluzione della tecnica narrativa nello scrittore. Ad una prima fase giovanile, che sul piano della tecnica è caratterizzata da una sistemazione impressionista del materiale in scene autonome (« Jede Szene ist eine Welt für sich », p. 145) — sono i modi di *Spielkinder* e di *Aus dem letzten Haus* —, segue un secondo momento (il periodo di *Jettchen Geberts Geschichte*) con il tentativo di articolare più armonicamente il romanzo secondo una *Schraubenverschlußtechnik* che raggiunge infine la piena fluidità di *Der kleine Gast* e di *Dr. Herzfeld*, dove sono scomparsi « Stauungen, Seitenflüsse, Zeitsprünge » (p. 156). Sul piano tematico c'è una rispondenza evolutiva quasi perfetta nel passaggio da quadri coloristico-autobiografici a contenuti di più largo respiro (« Unfähigkeit zur Liebe », ricostruzione storico-figurativa più organica, tema del 'tavolo' come centro ideale di un arco narrativo sintetizzato nel 'prima-durante-dopo') verso una interiorizzazione sempre maggiore propria dell'ultima fase, nella quale predomina lo 'stream of consciousness' e il rilievo delle categorie spazio e tempo.

È a questo punto che l'A. tenta un primo bilancio dell'opera di H, ampliando lo spettro analitico a *Kubinke, Träume der Ellen Stein, Tränen um Modesta Zamboni* e ai *Kette-Romane*. Van Liere ripropone il problema della *Entschlußlosigkeit*, della *Willenslosigkeit*, del *Mangel an Tatkraft*, del predeterminismo di tipo fatalistico che 'ammala' i personaggi di H. L'A., superando le interpretazioni riducenti che di tale fenomeno avevano dato il Kohn e il Kaufhold, ricostruisce l'*iter* creativo hermanniano individuando in esso — accanto ai condizionamenti imposti da una limitata fantasia (p. 167) e da una mai raggiunta piena maturità (p. 165) — la fuga dall'angoscia esistenziale (« Angst haben wir, bittere Angst vor dem Sein, Angst vor dem Nichts und die müssen wir um jedes Preis zu vergessen suchen ») mediante l'accettazione del modello, tutto bilico, di una predestinazione secolarizzata e tragica. « Der Autor hat seine Welt nach der Weltschöpfung konstituiert [...]. Est ist ein seltsamer und



unerbittlicher Gott, der über das Schicksal der Hermannschen Figuren waltet. [...] Er ist ein Prädestinationsgott, nicht ein Schöpfer [...]» (pp. 164-65). La consapevolezza di questo tragico destino porta H. ad 'amare' profondamente le sue creature, a riversare su di esse una *Wärme* umana e intimistica che diventa uno dei tratti più felici di tutti i romanzi di questo scrittore (pp. 176-178) legato per più versi all'Ottocento in generale e a Fontane in particolare. A questo proposito l'A. cerca di tracciare un parallelo, non sempre del tutto convincente, fra H. e Fontane (pp. 202-214), seguendo i criteri già stabiliti dal Demetz.

«Hermans Ruhm hat ihn nicht überlebt» (pp. 224) conclude van Liere. Della vasta produzione di H. in definitiva solo *Jettchen Geberts Geschichte* — questa storia di una famiglia ebrea nella Berlino biedermeieriana, fatta di quadri intimi e di «feine, lyrische Schwingungen»<sup>2</sup> e in certa misura *Spielkinder* e *Kubinke* e le ricostruzioni accurate d'epoca e di ambiente (*Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit, Sparziergang in Potsdam*) possono oggi interessare il lettore. È un interesse di natura più 'storico-letteraria' che non 'artistica' in senso stretto, volto alla decifrazione delle figure retorico-simboliche, alla verifica del marcato tratto impressionista, dell'intimismo, del tragico immobilismo quale risultante dell'emarginazione del *Großstadtjuden*, del rifugiarsi nel sogno di una 'età dell'oro' in sedicesimo, cioè di un passato innocuo, proprio perché passato, e comunque più umano e più 'vero'. Questo è il motivo e la validità della proposta di van Liere. È un invito a riconsiderare da un punto di vista moderno uno scrittore la cui fama si è dissolta con la morte, la cui opera, però, può fornire la chiave per 'entrare' in molti aspetti dei primi 40 anni del nostro secolo non del tutto noti e ovvii. Proprio per questo l'A. vuol 'trasmettere' questi «Materialien zu Georg Hermann und seinem Werk» (p. 8). Logicamente uno studio che abbraccia l'intera opera narrativa di un poeta-documento fecondo come H. porta necessariamente con sé difetti e lacune difficilmente eliminabili. La vastità, infatti, impedisce spesso una trattazione organica degli argomenti, per cui l'A. stesso deve imporsi tagli che in ultima analisi noccono al panorama 'storico' dello scrittore. Si tratta quindi di *Materialien*, raccolti con estrema cura secondo una metodologia strutturalista mitigata da valutazioni critiche che frequentemente introducono il lettore direttamente nello strumentario culturale e simbolico di Hermann.

GIOVANNI CHIARINI

<sup>2</sup> Così in *Juden im deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk*, hrsg. von Siegmund Kaznelson, Berlin 1959, p. 42.

## RIASSUNTI



I. M. BATTAFARANO, *La sentinella di Hanau. Contributo alla definizione del realismo in Grimmelshausen.*

Il realismo in Grimmelshausen viene visto non tanto come espressione di una particolare forma narrativa, quanto piuttosto come risultato del confronto ideologico e artistico dello scrittore con la storia contemporanea. Grimmelshausen considera la guerra dei Trent'Anni non una guerra di religione, e anzi la rappresenta nel suo romanzo più importante soprattutto come un conflitto tra soldati e contadini. A tal fine Grimmelshausen rielabora la grafica rivoluzionaria della guerra dei contadini tedeschi, in particolare Georg Pencz (*Planetenkinder*) e il cosiddetto Petrarca-Meister (*Ständebaum*). Egli riesce così ad illuminare il problema centrale della storia sociale tedesca all'inizio dell'epoca moderna, dando allo stesso tempo forma artistica alla dialettica passato/presente. In questo contesto l'episodio della sentinella di Hanau (*Simplicissimus* II, 4) acquista particolare significato; qui Grimmelshausen prende chiaramente posizione per i contadini in lotta.

I. M. BATTAFARANO, *Die Schildwacht bei Hanau. Beitrag zur Definition des Realismus bei Grimmelshausen.*

Der Realismus bei Grimmelshausen wird nicht so sehr als Ausdruck einer spezifischen Erzählweise gesehen, sondern vielmehr als Ergebnis der ideologischen und künstlerischen Auseinandersetzung des Dichters mit der historischen Gegenwart interpretiert. Grimmelshausen betrachtet den 30jährigen Krieg keineswegs als Religionskrieg, denn er stellt ihn in seinem Hauptroman hauptsächlich als Konflikt zwischen Soldaten und Bauern dar. Zu diesem Zweck verarbeitet Grimmelshausen die revolutionäre Graphik des deutschen Bauernkriegs, vor allem Georg Pencz (*Planetenkinder*) und den sogenannten Petrarca-Meister (*Ständebaum*). Er gelangt somit zur Erhellung des Hauptproblems der deutschen Sozialgeschichte der frühen Neuzeit und gibt zugleich der Dialektik von Vergangenheit/Gegenwart künstlerische Form. In diesem Zusammenhang gewinnt die Episode der Schildwacht bei Hanau (*Simplicissimus* II, 4) besondere Bedeutung; in ihr nimmt Grimmelshausen für die Bauern im sozialen Kampf eindeutig Stellung.

L. ZAGARI, *Il 'santo nudo' e la 'ruota del tempo'*. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder.

La fiaba di Wackenroder, lungi dall'esaurirsi in una gratuita o evasiva bizzarria fantastica, tocca alcuni essenziali nodi del dibattito culturale e degli esperimenti artistici di fine Settecento. A documentazione di tale assunto l'autore si sofferma ad analizzare: 1) la poetica, illuministica e poi romantica, della fiaba esotica, allegorica e paradossale, 2) la figurazione della 'ruota del tempo' nelle sue più ampie connessioni culturali ma anche nella sua peculiare valenza, concentrata sull'ossessiva e amusica uniformità del vivere, 3) il 'santo nudo', visto non come folle ma neanche come 'santo romantico', sì piuttosto come 'vicario iroso dell'umanità' e cioè come l'intellettuale che tenta, anche se senza successo, di risolvere in proprio i problemi della massa inconsapevole (col che si pone quasi a capostipite di un filone che va dall'Empedocle di Hölderlin allo Zarathustra nietzschiano), 4) l'apparente banalità della finale redenzione frutto dell'amore e della musica che, a un'analisi estesa alle strutture narrative e sintattiche, si rivela come l'ambiziosa proposta di una soluzione a-storicizzante della crisi che per W. non potrà mai essere risolta né dall'intellettuale di tradizione illuministica né da quello che si distingue per il suo nuovo impegno soggettivistico.

L. ZAGARI, *Der 'nackte Heilige' und das 'Rad der Zeit'*. Die Impasse des Intellektuellen in Wackenroders Märchen.

Weit davon entfernt, sich in unverbindlicher eskapistischer Bizzarrie zu erschöpfen, berührt Wackenroders Märchen einzelne Kernpunkte der kulturellen Auseinandersetzung und des künstlerischen Experimentierens des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Diese These zu erhärten werden folgende Aspekte untersucht:

1) die aufklärerische und dann auch romantische Poetik des mit exotischen, allegorischen und paradoxen Elementen arbeitenden Märchens;

2) das Bild vom 'Rad der Zeit' in seinen weiteren kulturellen Zusammenhängen und auch in seiner spezifischen Valenz als Ausdruck des bis zum Wahnsinn gleichförmigen amusischen Lebens;

3) der 'nackte Heilige', weder als ein Wahnsinniger, noch als 'romantischer Heiliger' gesehen, sondern viel eher als der 'zornige Stellvertreter der Menschheit', und d.h. als der Intellektuelle, welcher sich, wenn auch erfolglos, bemüht, die Probleme der gedankenlosen Masse zu lösen (womit er gleichsam zum Stammvater einer Tradition wird, welche von Hölderlins Empedokles bis zu Nietzsches Zarathustra reicht);

4) die scheinbare Banalität der endlichen Erlösung durch die Kraft der Liebe und der Musik, welche sich einer die erzähltechni-

schen und syntaktischen Strukturen einschliessenden Analyse als der ehrgeizige Versuch einer vom Historischen absehenden Lösung der Krise enthüllt, was in Wackenroders Augen weder vom Gebildeten aufklärerischer Herkunft, noch vom neuen Typus des subjektivistisch orientierten Intellektuellen bewältigt werden kann.

WILFRIED THÜRMER, *Critica stratificata. Il romanzo di Günter Grass* Anni da cani dal punto di vista della Teoria Estetica.

Seguendo la tesi di Adorno, secondo la quale nelle opere d'arte l'elemento sociale debba essere ricercato nella struttura formale, le peculiarità strutturali del ricordo, del « furor obiecti », della grossolanità di scene e della discontinuità dell'andamento narrativo vengono lette come tentativi volti ad equilibrare la perdita di concrezione (reificazione) chiaramente individuabile in essi. Attraverso la loro presenza, però, la compensazione di ciò che è socialmente mediato può assumere allo stesso tempo un carattere potenzialmente ideologico.

WILFRIED THÜRMER, *Sedimentierte Kritik. Günter Grass' Roman Hundejahre unter Aspekten ästhetischer Theorie*.

Der Adornoschen These folgend, daß Gesellschaftliches bei Kunstwerken in der Formstruktur aufzusuchen sei, werden Strukturmerkmale der Erinnerung, der « Gegenstandswut », der Kraßheit von Szenen und der Diskontinuität des Erzählvorgangs als Versuche gelesen, Konkretionsverlust (Verdinglichung) aufzuwiegen, womit der zwar erkennbar wird, wodurch aber zugleich die Kompensation von gesellschaftlich Vermitteltem sich als potentiell ideologisch erweist.

REINHOLD GRIMM, *Brecht, Artaud e il teatro moderno*.

Sebbene i due più radicali rappresentanti contrapposti di un teatro moderno, Brecht e Artaud, fossero all'incirca coetanei, procedettero l'uno a fianco dell'altro fin quasi al 1960 ignorandosi. Sembra tuttavia che da quel tempo tutto il teatro mondiale sia determinato dalla loro eredità contraddittoria e dai più svariati tentativi, spesso addirittura disperati, di dare ad esso una unità. Da un confronto fra la concezione brechtiana, razionale e antimetafisica di un teatro epico dell'estraniamento e quella irrazionale, metafisico-esistenziale di un teatro della crudeltà propria di Artaud, l'A. passa ad una panoramica volta a seguirne l'evoluzione fino ad oggi, al centro della quale possono essere collocati i tentativi di Peter Weiss e Arthur Adamov.



REINOLD GRIMM, *Brecht, Artaud und das moderne Theater.*

Obwohl die beiden extremsten und gegensätzlichsten Vertreter eines modernen Theaters, Brecht und Artaud, ungefähr gleichaltrig waren, standen sie bis gegen 1960 fast beziehungslos nebeneinander. Seitdem allerdings scheint das gesamte Welttheater von ihrem widersprüchlichen Erbe und den verschiedenartigsten oft geradezu verzweifelten Versuchen, es zu einer Einheit zu verbinden, bestimmt zu sein. Auf einen Vergleich zwischen Brechts rationaler, anti-metaphysischer Konzeption eines epischen Verfremdungstheaters mit Artauds irrationaler, metaphysisch-existenzieller eines Theaters der Grausamkeit folgt daher ein summarischer Überblick über die bisherige Entwicklung, in deren Mittelpunkt vor allem die Bemühungen von Peter Weiss und Arthur Adamov stehen.

ZDENKO ŠKREB, *Il messaggio lirico di Ilse Aichinger.*

Il messaggio lirico di Celan costituisce il punto di partenza della lirica di Ilse Aichinger; la poetessa si esprime però, fin dagli esordi, con accenti propri inconfondibili. Il verso libero delle sue poesie, particolarmente brevi, da leggere senza eccezione in due tempi può venire inteso come ulteriormente enucleazione dello « Schnaderhüpfel » austriaco. Nello stile e nel frasario la poetessa vuol raggiungere una estrema attenuazione. Frequentemente ricorrono nelle sue poesie termini prosaici della vita quotidiana. Questo paesaggio natio serve alla poetessa soltanto per rappresentare liricamente la sua terribile enigmaticità e la disperante solitudine. L'originale simbologia del suo messaggio lirico permette comunemente a Ilse Aichinger di far risuonare nei suoi versi toni di conforto.

ZDENKO ŠKREB, *Ilse Aichingers lyrische Aussage.*

Den Ausgangspunkt der lyrischen Dichtung Ilse Aichingers bildet zwar Celans lyrische Aussage; die Dichterin gewinnt aber von Anfang an einen unverwechselbaren Eigentum. Den freien Vers ihrer ausgesprochen kurzen Gedichte, ausnahmslos zweitaktig zu lesen, darf als Weiterbildung des österreichischen Schnaderhüpfels aufgefaßt werden. In Stil und Wortschatz will die Dichterin äußerste Dämpfung erreichen. Häufig treten prosaische Termini des Alltagslebens auf. Dieses heimatliche Landschaftsbild dient aber der Dichterin nur dazu, ihre grauenerregende Rätselhaftigkeit und verzweifelnde Zusammenhangslosigkeit lyrisch darzustellen. Die eigenartige Symbolik ihrer lyrischen Aussage erlaubt es allerdings Ilse Aichinger, auch tröstende Klänge in ihrer Dichtung aufklingen zu lassen.

FRIEDRICH ROTHE, *Götz o Sickingen? La controversia Herder-Goethe sul Götz von Berlichingen?*

La critica di Herder alla prima stesura del *Götz* non fu causata dall'umore suscettibile dello scrittore, ma ha ragioni più profonde. L'A. esamina qui le diverse concezioni di Herder e Goethe intorno agli anni 70 in merito a tre punti strettamente connessi con la valutazione del *Götz*: Shakespeare, Emilia Galotti e Franz von Sickingen. Vuol dimostrare che l'interesse di Herder per Shakespeare fu di natura tradizionale, mentre per Goethe il problema si pose in termini di attualizzazione del realistico scrittore inglese. Anche in merito all'*Emilia Galotti* le opinioni divergono: mentre per Goethe fu importante la tendenza anticortigiana del dramma, Herder vi vide unicamente una elucubrata poesia a tesi. Infine viene dimostrato che nelle lodi di Herder per Sickingen fu per lui significativa, dal punto di vista storico, non la guerra dei contadini ma la vana rivolta dei nobili. L'A. giunge alla conclusione che Herder, per la sua concezione riformistica, non è in grado di intendere compiutamente il più radicale dramma di Goethe.

FRIEDRICH ROTHE, *Götz oder Sickingen? Herders Kontroverse mit Goethe über Götz von Berlichingen.*

Herders Kritik an der ersten Fassung des *Götz* entsprang nicht der Laune des reizbaren Autors, sondern hat tiefer liegende Ursachen. Der Verfasser untersucht die unterschiedlichen Auffassungen von Herder und Goethe in den siebziger Jahren an drei Punkten, die mit der Einschätzung des *Götz* eng zusammenhängen: Shakespeare, *Emilia Galotti* und Franz von Sickingen. Er zeigt, daß Herders Interesse an Shakespeare antiquarisch gewesen ist im Gegensatz zu Goethe, dem es um die Aktualisierung dieses realistischen Autors ging. Auch in der Beurteilung von *Emilia Galotti* gehen die Meinungen auseinander; während für Goethe die antihöfische Tendenz dieses Dramas wichtig ist, sieht Herder darin lediglich ausgeklügelte Tendenzdichtung. Schließlich wird an Herders Lob für Sickingen deutlich, daß für ihn nicht der Bauernkrieg, sondern der aussichtslose Adelsaufstand historisch bedeutsam ist. Der Verfasser kommt zum Ergebnis, daß Herder wegen seiner Reformkonzeption nicht in der Lage ist, Goethes radikalstem Drama gerecht zu werden.

COMUNICAZIONI



Der Internationale Deutschlehrer-Verband (IDV) veranstaltet seine

#### 5. Internationale Deutschlehrer-Tagung

in Zusammenarbeit mit der Technischen Universität Dresden und dem Komitee für den Sprachunterricht in der Deutschen Demokratischen Republik vom 1. bis 6. August 1977 in Dresden.

Dazu lädt der Internationale Deutschlehrer - Verband die Lehrer der deutschen Sprache herzlich ein.

Das Grundthema der Tagung lautet:

Moderner Sprachunterricht - Lehrerbildung und Lehrerfortbildung. Die Tagung sieht die Behandlung wichtiger Fragen des Grundthemas in Plenarvorträgen, Sektionen und Arbeitsgruppen vor.

Nähere Auskünfte durch eine Programm-Vorschau, die den dem IDV angehörenden Verbänden zur Weiterleitung an ihre Mitglieder zugesandt wird, sowie durch das Sekretariat der Tagung.

Leiter des Sekretariats ist Dr. sc. Werner Reinhardt, Technische Universität Dresden, Institut für angewandte Sprachwissenschaft, DDR-8027 Dresden, Mommsenstraße 13, Telefon 463 6015.