



Per
52

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XXI, 1

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1978

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Giovanni Chiarini, 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, Ida Porena, Maria Rosaria Saquella, Marina Vitale, Luciano Zagari.

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

XXI, 1

1978

STUDI TEDESCHI

a cura di M. Freschi, I. Porena e L. Zagari

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

Marino Freschi, Herz: <i>una parola-chiave nel lessico del giovane Goethe</i>	pag. 7
Klaus R. Scherpe, <i>Rettung der Totalität durch Konstruktion. Fontanes vierfacher Roman Der Stechlin</i>	» 53
Anna Macchi Giubertoni, <i>Strawinsky ovvero la parodia come « solitudine alternativa » nel Doctor Faustus di Thomas Mann</i>	» 107
Ralf R. Nicolai, <i>Die « Johanna Brummer »-Episode in Kafkas Amerika</i>	» 129

NOTE

Ulrike Böhmel Fichera, <i>Anmerkungen zur deutschen Exilliteratur</i>	» 157
---	-------

RECENSIONI

Grimmelshausen, <i>Deß Weltberuffenen Simplicissimi Pralerey und Gepräng mit seinem Teutschen Michel</i> , (I. Michele Battafarano)	» 173
Andreas Gryphius, <i>Horribilicribrifax Teusch. Scherzspiel</i> , (I. Michele Battafarano)	

RIASSUNTI	» 179
COLLABORATORI al presente fascicolo	» 183
COMUNICAZIONI	» 187



AION
SEZIONE GERMANICA
STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XXI, 1

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56989

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1978

ANNALI

STUDI MEDICI

1871
L. B. S. P. S.
L. B. S. P. S.
L. B. S. P. S.

ARTICOLI E SAGGI

HERZ: UNA PAROLA-CHIAVE NEL LESSICO
DEL GIOVANE GOETHE

di
MARINO FRESCHI
Napoli

ad
Anna Maria del PRA

Nel suo saggio sul romanzo goethiano Mittner nota che:

« il Werther, che per oltre un secolo ha esaltato lettori di ogni nazione, ceti, età e cultura, sembra uno dei rarissimi grandi libri della letteratura mondiale che sono belli insieme e facili, belli anche perché facili; un libro aperto cioè, com'è aperto il cuore del giovane innamorato »¹.

¹ L. Mittner, *Il « Werther », romanzo antiwertheriano*, (1950) in *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, p. 45. La critica si è confrontata anche di recente ampiamente con il romanzo: cfr. P. Müller, *Zeitkritik und Utopie in Goethes « Werther »*, Berlin 1969; K.R. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert. Anhang: Vier Wertherschriften aus dem Jahre 1775 in Faksimile*, Bad Homburg v.d.H.-Berlin-Zürich 1970; M. Freschi, *Il « Werther » e la crisi dello « Sturm und Drang »*, Roma 1972; G. Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il « Werther », Foscolo e Leopardi*, Firenze 1973. Per quanto riguarda la polemica (assai notevole per comprendere le tendenze ideologiche della germanistica tedesca di questi anni) suscitata dal saggio di Scherpe — tacciato di « marcusianesimo » sia da G. Kaiser (*Zum Syndrom modischer Germanistik. Bemerkungen über Klaus Scherpe, Werther und Werther-Wirkung*, in « Euphorion », 1971, H. 2, pp. 194-9) che da P. Müller (*Angriff auf die humanistische Tradition*, in « Weimarer Beiträge », 1973, H. 1, pp. 109-27 e H. 3, pp. 92-109) — si può ora confrontare l'ampia ed esauriente replica dello stesso Scherpe (*Natürlichkeit und Produktivität zur « bürgerlichen Gesellschaft »*. *Die literarische Opposition des Sturm und Drang — Johann Wolfgang Goethes « Werther »*, pp. 189-215) apparsa nel volume miscelaneo *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert. Die Funktion der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert*, a cura di G. Mattenklott e K. Scherpe, Kronberg/Ts. 1974.

Ma la descrizione apparentemente semplice dell'amore infelice, filtrata in una rappresentazione poetica di comprensione immediata, nasconde implicazioni di vasta portata culturale mediate da una scrittura diretta, fluida, mai spezzata o interrotta da rimandi e disquisizioni, pur così cari al gusto 'filosofico' dell'epoca. E anche se ogni confronto col romanzo è destinato a aprire nuovi problemi, risulta pur tuttavia sempre interessante rivisitarne la natura specifica, che possiamo ora anche rimeditare sulla scorta di un'osservazione di Fortini:

« Goethe trova nel proprio lavoro quotidiano sul linguaggio, ossia nell'espressione letteraria, il limite che lo salva dalla disperazione »².

L'approccio critico a tale lavoro può essere agevolato mediante la ricognizione storico-culturale dei materiali dell'espressione letteraria, tentando di non trascurare gli stessi prodotti di 'giornata' spesso assai eloquenti (come le lettere, le poesie d'occasione ecc.).

Fra tali materiali — limitati per ora alla produzione giovanile — emerge una parola-chiave, che ricorre con singolare insistenza specie nel *Werther: Herz*, di evidente importanza in un secolo così 'sentimentale' come il Settecento³.

² F. Fortini, *Introduzione a J.W. Goethe, I dolori del giovane Werther*, Milano 1973.

³ Un rapido rilevamento delle occorrenze di 'cuore', che sono più di mille, di cui ben centosette nel romanzo, dimostra la giustezza dell'osservazione di Ernst Beutler: « Il cuore, ecco la parola sempre ricorrente nelle lettere di Werther, tema dominante del romanzo » (*Nachwort a J.W. Goethe, Die Leiden des jungen Werthers*, Stuttgart 1963, p. 148). Cfr. inoltre E. A. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775* (ed. inglese 1959), tr. ted. di H. G. Schürmann, Stuttgart 1966, pp. 343, 363, 389-92; O. Brahm, *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts*, Straßburg 1880 (*Exkurs über das « Herz »*); A. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1968, 2^a ed., pp. 434-6 e 460-4, nonché sempre di A. Langen, *Der Wortschatz des 18. Jahrhunderts*, in *Deutsche Wortgeschichte*, a cura di F. Maurer e H. Rupp,

Ma l'opera è anche nello stesso tempo una critica al 'cuore': una critica — dall'interno — all'esperienza 'sentimentale', sottilmente complice dell'ambiguità stessa dello *Herz*, che solo successivamente verrà avvertito come inadeguato alla creazione artistica. Nel romanzo, intanto, sia pure implicitamente si profila la necessità di un principio spirituale diverso. Goethe lo intuisce nell'operare artistico inteso come sublimazione della natura da parte dell'uomo, come via di realizzazione interiore e contemporaneamente come strumento 'tecnico' e concreto di creazione. Nell'arte il poeta intravede l'itinerario umano per trascendere sia la passività estatica verso la natura che la *Beschränkung* individuale, la finitezza umana proposta dalla concezione razionalistica (« *il faut cultiver nôtre jardin* » voltairiano) e, per giunta, imposta dalla *misère* della Germania dell'epoca. La ricerca goethiana viene stimolata dalla profonda crisi esistenziale e ideologica culminata nel distacco dallo *Sturm und Drang*, preannunciato dal dramma di Werther. La sua tragedia si compie nello scontro insanabile del soggettivismo esasperato, simbolizzato dallo *Herz*, con la *Natur*, che in quanto totalità vanifica nella sua sfera di manifestazione ogni pretesa di autonomia da parte del sentimento individuale. I *Leiden*, i dolori e la passione del giovane non riescono più a pacificarsi nell'esperienza religiosa tradizionale. Il sacrificio non redime il sognatore: nella cultura ormai secolarizzata si è visto in lui il protomartire di una nuova ambigua religiosità individuale. I numerosi riferi-

vol. II, Berlin-New York 1974, 3^a ed., pp. 69, 77 e 87-90, come pure J. Müller, *Der Begriff des Herzens in Schillers « Kabale und Liebe »*, GRM 22 (1934), p. 429 sgg. e il saggio di M. L. Baeumer, « *Fülle des Herzens* ». *Ein biblischer Topos der dichterischen Rede in der romantischen Literatur*, in « *Jahrbuch der Schillergesellschaft* », 15, (1971), pp. 133-56. Di più ampio respiro è l'accurato studio di G. Jäger, *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1971. In un recente studio G. Liebman ha evidenziato l'importanza dello *Herz* per i poeti stürmeriani: *Werther fra impegno morale e autonomia nei Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers di J.M.R. Lenz*, in « *Studi Tedeschi* », 17, 1, 1974, pp. 7-18.

menti evangelici — finemente studiati da Schöffler⁴ — suggeriscono l'immagine, empia per i tradizionalisti, di un novello Cristo laico. La poetica della rivolta soggettivistica — al di là di motivazioni psicologiche contingenti — dilata gli orizzonti culturali della *Aufklärung*: l'ottimismo razionalistico (se è pur mai esistito) risulta intimamente insidiato dall'intuizione goethiana della natura, oscurità primordiale, corrosiva di ogni entusiasmo sentimentale, e dall'inquietante scoperta (o riscoperta?) del dolore. A queste concezioni Goethe giunge a seguito dell'intenso contatto con il pietismo, la « chiesa del cuore » e il « sostrato della cultura tedesca del Settecento »⁵. Di ritorno da Lipsia gravemente malato lo scrittore frequenta il circolo pietistico di ispirazione zinzendorfiana vicino alla madre, Frau Aja (1731-1808)⁶. Il giovane viene salvato dalla singolare terapia dell'enigmatico medico alchimista Johann Friedrich Metz (1721-1782), che con Susanna Katharina von Klettenberg (1723-1774), zia materna del poeta, la celebre Cordata — la *schöne Seele* del *Meister* — partecipa alla comunità con spiccati interessi per la tradizione ermetica. Per loro due⁷ il pietismo è la necessaria manifestazione secolare, l'espressione storica, la dottrina profana complementare al nucleo profondo, esoterico, magico e alchemico della loro ricerca spirituale, che li distingue, appunto per questa caratteristica occulta, dai numerosi pietisti esoterici. Per Goethe la vera attrattiva di questa pratica religiosa era costituita

⁴ Cfr. H. Schöffler, *Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*, in « Wissenschaft und Gegenwart », n. 12, 1938 (ora in *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte*, Göttingen 1967², pp. 155-181).

⁵ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, pp. 35-40; cfr. anche l'accurato studio di B. Bianco, *Motivi pietistici nel pensiero dell'età di Goethe, I*, Trieste 1976.

⁶ Cfr. K. Heinemann, *Goethes Mutter. Ein Lebensbild nach den Quellen*, Leipzig 1892³.

⁷ Cfr. l'importante studio di R. C. Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, München 1969, p. 307.

dalla speciale 'tintura' ermetica⁸. Infatti già dai primi mesi di Strasburgo si mostra insofferente del gruppo pietistico locale, i cui devoti: « sono così cordialmente noiosi che la mia vivacità proprio non ci resiste ».

Il 24 novembre 1768, durante le prime settimane di frequentazione della conventicola pietistica, confida all'amico Ernst Theodor Langer (1743-1820):

« Con tutto ciò non sono ancora cristiano. [...] Tuttavia da parte della comunità mi si lascia assistere alle riunioni, con una tacita connivenza [*mit einer stillen Connivenz*] » (I, 261)⁹.

⁸ Per i motivi e gli spunti ermetici nel pensiero e nell'opera di Goethe si può confrontare, oltre all'ampia e impegnata ricerca di Zimmermann, H. Birven, *Goethes Faust und der Geist der Magie*, Leipzig 1924², B. A. Wachsmuth, *Goethe und die Magie*, in « Goethe », 8, 1943, pp. 98-115 e 215-31 e ancora C. Lepinte, *Goethe et l'occultisme*, Paris 1957 (studi alquanto sommarî). Più stimolanti risultano le osservazioni di K. Viëtor in *Goethes Anschauung vom Menschen*, Bern-München 1960. Sui motivi esoterici dell'*Aufklärung* cfr. anche F. Jesi, *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano 1972 e le acute osservazioni di G. Cusatelli in *Le carte tedesche*, Parma 1974, pp. 15-7; mi permetto di rinviare anche al mio articolo *Goethe e l'utopia massonica*, in *L'utopia nel Settecento tedesco*, Napoli 1974, pp. 75-127. Molto utili sono le considerazioni a questo proposito di R. Saviane, *Faust tra Mefistofele e lo Spirito della terra (Il problema dell'azione nell'« Urfaust » di Goethe)*, in « Studi Tedeschi », 17, 1, 1974, pp. 7-85. Dallo Zimmermann ho tratto molte sollecitazioni, specie per quanto riguarda il rapporto tra l'ermetismo e il pietismo, considerato dal critico tedesco come subordinato alle precedenti dottrine ermetiche (pp. 306-7).

⁹ Le traduzioni sono state condotte sull'edizione *Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden*, a cura di H. Fischer-Lamberg, Berlin New York 1963-1973. Per le opere goethiane fino all'ottobre 1775 cito da questa edizione, limitandomi a indicare in numeri romani il volume e in cifre arabe la pagina, così pure per le opere successive consultate nella *Hamburger Ausgabe* (HA). Ho utilizzato, inoltre, la traduzione del *Werther* di A. Spaini, Torino 1963 (W), per *Dichtung und Wahrheit* quella di A. Cori, Torino 1966, (PV), nonché la traduzione del *Faust* di F. Fortini, Verona 1970 (F). Per le opere giovanili ho anche tenuto presente l'edizione curata da Max Morris in sei volumi (Leipzig 1909-12).

Non riporto quasi mai i testi originali tedeschi, che sono facilmente rintracciabili nelle opere citate.

Qualche settimana dopo nella terza lettera a Langer, documento importante dell'esperienza goethiana con gli *Stillen im Lande*, comunica commosso, pur mantenendo un tono lievemente distaccato, che:

« Il Salvatore mi ha finalmente acchiappato, fuggivo da troppo tempo e troppo velocemente e così mi ha afferrato per i capelli. [...]

Talvolta me ne sto proprio ben tranquillo, in silenzio, completamente in silenzio [*still*] e allora sento in me tutto il bene che scorre dalla fonte eterna » (I, 264).

Lo stesso tono garbatamente spregiudicato svela l'intenzione di non ridursi come un bigotto pietista o come uno dei tanti *Schwärmer*, invasati che pullulavano per la Germania. Proprio a Cordata esprime una critica feroce per gli zelanti pietisti alsaziani:

« Solo gente di modesto comprendonio che, avendo provato con il primo sentimento religioso anche il primo pensiero razionale, ora crede che ciò sia tutto perché non conosce nient'altro » (II, 13).

Due anni dopo Goethe provoca Lavater affermando:

« Io non sono cristiano »

anche se, proprio in quelle settimane, il mistico pastore zurighese gli confessa:

« Come è assetata l'anima mia di imparare la teologia da un Doctor Juris [...] e soprattutto come desidero ardentemente un ideale di Cristo secondo la Sua intuizione e di Sua mano »¹⁰.

La stessa Fräulein von Klettenberg si dimostra tollerante per le concezioni eterodosse del giovane e del resto definiva se stessa « un libero pensatore [*Freigeist*] cristiano »¹¹. L'unità della loro ricerca oltrepassa le scelte e

¹⁰ Cit. in *Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe*, vol. I a cura di K. R. Mandelkov, Hamburg 1965, p. 17 (30 novembre 1773) e p. 6 (1 febbraio 1773).

¹¹ Cit. in K. Heinemann, *op. cit.*, p. 74 e p. 358.

le storie personali nell'adesione — critica, ma effettiva — al processo di evoluzione intellettuale promosso dalla *Aufklärung*¹². Il graduale distacco dalla pratica alchemica viene provocato non tanto da un contrasto ideologico quanto da un profondo dissidio psicologico sulla determinazione dell'autentica vocazione goethiana. Nel poeta agisce intensamente una potente suggestione: il richiamo, ancora oscuro e incerto, verso una missione diversa che all'inizio gli si presenta perfino come ostacolo alla redenzione. Confessa con toccante schiettezza a Langer:

« La mia testa focosa, il mio spirito, i miei sforzi e la speranza abbastanza fondata di divenire col tempo un bravo scrittore sono adesso, per parlare francamente, gli impedimenti principali al mio completo cambiamento interiore e alla serietà appropriata a ricevere con più desiderio i cenni della Grazia.

Lei vede che parlo direttamente: è soprattutto la scintilla di un amor proprio malamente applicato che è ancora potente e che, temo, diverrà sempre più potente » (I, 261).

La stessa riservatezza imbarazzata che prova con Herder (1744-1803) per i suoi studi alchemici, rivela il suo turbamento interiore. Il giovane comprende allora di non essere destinato a realizzarsi nell'*ars regia*, ermetica e alchemica, bensì nell'arte poetica.

Il contatto con l'esoterismo resta, tuttavia, un punto di riferimento costante per Goethe, che sembra mutuare dalla filosofia ermetica un atteggiamento di profonda comprensione 'ermeneutica' della natura, per lui suscettibile di trasformazioni mediante pratiche e studi adeguati. La trasmutazione principale riguarda, comunque, l'uomo, che deve tendere all'integrazione di tutti i propri poteri. Questo

¹² Perfino l'esperienza cristica di Lavater, più interna al cristianesimo tradizionale, cerca di fondarsi « sull'esperienza sensibile » (lettera di L. a Goethe del 1 maggio 1774, in *Briefe an Goethe*, cit., p. 27). Il suo tentativo di una scienza fisiognomica, cui collabora attivamente anche Goethe, resta sospeso tra la cristologia mistica e lo sperimentalismo settecentesco. In ciò può forse riscontrarsi una 'polarizzazione' di certi contenuti culturali della tradizione ermetica a contatto con le nuove tendenze scientifiche del secolo.

ideale, presente anche nello *Sturm und Drang* per influsso di una certa lettura di Hamann (1730-1788), rappresenta una delle affinità culturali più cospicue tra l'ermetismo e la nuova letteratura tedesca¹³. E Goethe non tralasciò mai definitivamente di occuparsi di esoterismo. Nel giugno del 1780 aderì infatti alla massoneria, che a quel tempo in Germania era intimamente pervasa da suggestioni e dottrine magiche. Né è senza significato che mentre egli rinuncia alla pratica alchemica, il suo Faust inizia il lungo viaggio, dandosi alla magia: l'*Urfaust*, composto in quegli anni, si apre, infatti, col celebre monologo. È che in Goethe coesistono, in una contraddizione particolarmente produttiva, la cultura accademica — quella della *Aufklärung* e dei *philosophes* criticamente rivisitati —, la nostalgia ermetica e l'entusiasmo stürmeriano. Le insuperabili aporie di questi elementi opposti innescano nella cultura tedesca della fine del Settecento un originale processo di aggregazione e trasformazione. Scienza e poesia, filosofia e natura, fisiocrazia e assolutismo, libertinismo e *Schwärmerei*, secolarizzazione ed escatologia, teologia ed esoterismo, illuminismo e pietismo si intrecciano in un singolare confronto creativo. Il poeta vive intensamente queste sollecitazioni, elaborando gradualmente una sua proposta culturale, intuita anche nella trasposizione laica e moderna dell'*ars regia*. La trasmutazione alchemica, che salva la forma umana dalla disgregazione nella 'materia prima', nel 'caos primordiale' della natura, si secolarizza nel potere dell'arte. La figura poetica rappresenta il « *Widerspiel* » (III, 95), l'antagonista della *Natur*, intesa come « la forza distruttiva del tutto » (III, 95). La pretesa prometeica del 'cuore' stürmeriano

¹³ Cfr. A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme. Illuminisme - Théosophie 1770-1820*, Paris 1969² (1^a ed. 1927), notevole è anche lo studio sugli aspetti più 'triviali' della produzione letteraria tedesca compiuto da M. Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der deutsche Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Berlin 1923 (riproduzione fotografica Nendeln/Liechtenstein 1969). A livello di storia della cultura risulta utile il saggio di A. Faivre, *L'esoterisme au XVIII^e siècle en France et en Allemagne*, Paris 1973.

si sublima, realizzandosi nell'operare artistico: la « *innere Form* », lo « *innerer Sinn* » (V, 352) sono le espressioni usate da Goethe per indicare il principio organizzatore dell'arte. Esse derivano direttamente dalla sfera dell'interiorità sentimentale della poesia giovanile. Il 'cuore' risulta però subalterno alla natura, di cui costituisce la manifestazione privilegiata. L'esaltazione soggettivistica, segnata dalla rivolta o dall'estasi, è destinata a testimoniare l'inadeguatezza umana nella contrapposizione immediata alla matrice universale. In una memorabile lettera a Goethe, Fritz Jacobi (1743-1819) trova espressioni emblematiche dell'aura di ambigua religiosità e del timbro sentimentale dell'epoca:

« Ho ricevuto il *Werther* l'ho letto tre volte. Il tuo cuore, il tuo cuore è tutto per me. È il tuo cuore che ti illumina, Ti rafforza e Ti fonda. So che è così perché anch'io odo la voce, la voce dell'Unigenito Figlio di Dio, del Mediatore tra il Padre e noi.

La mia anima è troppo piena, mio caro, tutto inesprimibile, perciò per oggi addio »¹⁴.

Spetta a Goethe filtrare la pienezza del 'cuore' e mediare l'estasi, la commozione inesprimibile tramite l'operare artistico: l'arte conserva per lui il sapore classico ed ermetico di *techne*, *ars*, trasmutazione spirituale e pratica della natura e dell'uomo. L' 'illuminazione', la 'forza' e il 'fondamento', per Jacobi ancora incentrati nel 'cuore', per il poeta sono la manifestazione di un principio alternativo alla natura e, dunque, allo stesso cuore: la *Kunst*, il *Bild*, il *Widerspiel*, su cui lo scrittore costruisce la propria proposta culturale.

Anche il distacco dallo *Sturm und Drang* — come quello dalla tradizione ermetica — avviene solo dopo averne maturato l'intima natura spirituale. Queste due esperienze fondamentali confluiscono, rielaborate e rivis-

¹⁴ Lettera del 29 ottobre 1774, in *Briefe an Goethe*, cit., p. 40. Sul rapporto tra i due scrittori cfr. H. Nicolai, *Goethe und Jacobi. Studien zur Geschichte ihrer Freundschaft*, Stuttgart 1965, nonché l'importante monografia di V. Verra, *F. H. Jacobi dall'illuminismo all'idealismo*, Torino 1963, pp. 9-14.

sute interiormente, nell'intuizione della specifica originalità del poeta. Quest'intima acquisizione di Goethe è sintetizzata nel « magnifico saggio » (IV, 364) — così Lavater chiama una meditazione, notevole anche se assai breve, dal titolo significativo *Über das was man ist*:

« Se il cuore può accogliere liberamente il bene lo promuoverà sempre più che se glielo s'imporrà » (IV, 188).

La storia di *Herz* nell'opera giovanile può contribuire a mettere a fuoco determinati aspetti della formazione poetica dell'autore del *Werther* e proprio in questo romanzo si incontrano alcune tra le principali accezioni di cuore.

I. Le prime testimonianze (ancora con la grafia *Hertz*) risalgono al periodo dell'adolescenza: elaborati scolastici e componimenti poetici d'occasione di pretto sapore moralistico-devoto¹⁵. Al periodo universitario di Lipsia dobbiamo le prime composizioni letterarie, che già denotano un vivace piglio lirico, pur nella dipendenza dai moduli poetici del rococò allora imperante nella città sassone, la « piccola Parigi » tedesca¹⁶. Maggiore autonomia delle preziose costruzioni poetiche intellettualistiche mostra la lirica di gusto 'sentimentale', anche se Goethe, già in quegli anni, intrattiene un rapporto difficile e spesso polemico nei confronti della cultura *empfindsam*. Talvolta il suo atteggiamento

¹⁵ Come risulta da questo componimento scolastico: « Ein falsches Hertz ist wie ein Lockvogel auf dem Kolben, und lauert, wie er dich fahen möge » (26 agosto 1757, I, 28: « Un cuore falso è come un uccello da richiamo sull'asta in agguato per vedere come acchiapparti »). All'inizio dello stesso anno in una poesiole d'auguri per il nonno Goethe scrive: « Die Ehrfurcht heist mich hier aus reinem Herten dichten » (I, 70: « Il rispetto mi comanda di poetare con cuore puro »).

¹⁶ Cfr. per l'uso di *Herz* come *Modewort* A. Langen, *Der Wortschatz*, cit., p. 77 e per Goethe, I, 156 e I, 319. Tributaria al raffinato e leggero gusto rococò intrecciato con quello 'sentimentale' è la poesia della *Lili-Zeit: Neue Liebe, Neues Leben* (V, 27).

mento si irrigidisce — in polemica, appunto, con i languori lagrimeggianti — vagheggiando quell'ideale stoico-illuministico con garbo ironizzato (ed esaltato) nella *Minna von Barnhelm* lessinghiana. E il Goethe ventenne sembra proprio un Major Tellheim in sedicesimo quando, in una lettera a una amica, afferma con una saggezza non sua:

« Si dice che l'amore renda coraggiosi. Giammai! Appena il cuore si intenerisce, diventa debole » (II, 7).

Il poeta si distacca con dolore dalla fiamma di Lipsia, mentre i giochi rococò e gli struggimenti *empfindsam* non lo soddisfano più soprattutto nel momento, in cui comincia ad addentrarsi nell'esperienza ermetica e pietistica. Nella stessa lettera un passo preannuncia la grande stagione lirica stürmeriana, anche se la metafora rivela ancora l'influenza mistica:

« Quando parlo d'amore penso all'ondeggiante sensazione, in cui nuota il mio cuore » (II, 7)¹⁷.

Intanto la polemica con il sentimentalismo assume via via connotati più precisi. E mentre ancora nel *Werther* il nome di Klopstock viene evocato per suggellare la commozione suscitata in Lotte da un temporale, Goethe lavora già al radicale rinnovamento espressivo e ideologico dello *Sturm und Drang*¹⁸.

¹⁷ Franz Saran ha attentamente studiato il simbolismo acqueo negli inni giovanili, ricollegandolo alla concezione mistica di Madame de Guyon (*Goethes Mahomet und Prometheus*, Halle 1914).

¹⁸ Cfr., oltre al già citato studio di G. Jäger, G. Baioni, *Prefazione* a W. Goethe, *Inni*, Torino 1967, p. 11, nonché dello stesso autore, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1969, pp. 33-4. Durante la stesura di questo articolo ho tenuto presente il lavoro di Baioni specie per gli esiti della sua ricerca sui connotati culturali e ideologici dello *Sturm und Drang*. Sulla letteratura 'sentimentale' del Settecento tedesco molto giuste sono le considerazioni di A. Rendi in *Klopstock. Problemi del Settecento tedesco*, Roma 1965. Di vasto respiro è il primo volume dell'opera critica sull'argomento di G. Sauder, *Empfindsamkeit*. Bd. I: *Elemente und Voraussetzungen*, Stuttgart 1974.

La faticosa emancipazione dalla cultura *empfindsam* corre parallela alla critica alla *Aufklärung*, collegata, del resto, strettamente alla poetica 'sentimentale'. Goethe, che sarebbe diventato scienziato e uomo di stato, non sottovaluta il contributo al 'rischiamento' delle coscienze intrapreso dalla cultura del tempo, ma ne comprende le aporie interne, meditate fin dalla giovinezza. L'esperienza ermetica e pietistica lo mette a contatto con l'altra 'anima' della cultura settecentesca. Si tratta dell'istanza di realizzare totalmente la propria umanità anche nelle potenzialità più remote dalla dimensione intellettuale, che trovano la loro cifra emblematica nel cuore come centro 'ardente' della personalità. Nell'estate del 1770 incontriamo due importanti lettere che testimoniano la carica critica nei confronti del razionalismo. Quella del 14 luglio al giovane Hetzler è una delle più dense dell'epistolario giovanile del poeta, che osserva polemicamente a proposito della corrente 'berlinese' della *Aufklärung*:

« Mendelssohn e gli altri, di cui il nostro rettore è allievo, hanno tentato di acchiappare la bellezza come una farfalla e di fissarla con spilli per l'osservatore curioso. Ma è proprio come acchiappare farfalle: il povero animale tremando nella rete perde i colori più belli e se viene sorpreso intatto si irrigidisce senza vita. Il cadavere non è tutto l'animale, ci vuole qualche altra cosa e cioè una cosa essenziale e in questo caso, come in ogni altro, una essenzialissima cosa essenziale [*ein sehr hauptsächliches Hauptstück*]: la vita, lo spirito che rende tutto bello.

Si goda la Sua giovinezza lietamente esultando con l'occhio e col cuore nel vedere le farfalle che volano intorno ai fiori. Per me dovremo lasciare alla gente vecchia o fredda quella sete di esperienze nemica della gioia [*Freudenfeindliche Erfahrungssucht*] che non sa far altro che uccidere gli uccelli d'estate e anatomizzare i fiori. Mi devo costringere a interrompere. Lei sa che in questa materia [...] sono inesauribile » (II, 8).

In questa minuta copiata in un brogliaccio regalato a Charlotte von Stein (1742-1827), si distingue una chiara consapevolezza per i suoi interessi specifici, per il suo « *hauptsächliches Hauptstück* » in contrasto con « la gente vecchia o fredda » della cultura 'ufficiale'. Proprio gli ag-

gettivi opposti « *jung* » e « *warm* » sono tipici predicati del 'cuore' stürmeriano¹⁹.

La critica antirazionalistica corre per tutta l'opera giovanile, caratterizzandola per la tensione culturale e per la ricerca appassionata delle contraddizioni, che ormai minacciavano le scelte di fondo dell'intellettualismo settecentesco. In quel tempo Goethe prova un intenso impeto religioso vissuto — al di fuori di ogni ortodossia e con una simpatia zinzendorfiana — come processo creativo e insieme contemplativo, che si svolge principalmente nell'interiorità fino ad assumere le forme di una *Privatreligion*, di cui il poeta ci ha lasciato un documento suggestivo ed enigmatico nel mito di Lucifero²⁰.

Il 28 luglio 1770 Goethe ritorna, in un'altra lettera, a confrontarsi con lo stesso tema:

« Le riflessioni sono una merce molto leggera, con la preghiera invece si ha un commercio assai proficuo, un unico trasporto del cuore in nome di colui che per ora chiamiamo un *Signore* finché non lo potremo appellare *nostro Signore* e siamo colmati di innumerevoli benefici » (II, 11).

Lo stile si personalizza nella tipica tendenza all'interruzione, alla sincope della frase tramite un esaltante potenziamento della sfera interiore del cuore, mediante il quale Goethe rivive autonomamente la *Herzensreligion*²¹

¹⁹ Così nel 1772 nel manifesto stürmeriano *Von deutscher Baukunst*: « [...] da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, thöriger und besser als jetzt » (III, 101: « [...] allora ero profondamente turbato nell'anima e il mio cuore più giovane, più caldo, più folle e migliore di adesso »).

²⁰ Cfr. l'autobiografia HA IX, 350-3. Sul mito goethiano di Lucifero cfr. R. C. Zimmermann, p. 90 sgg.

²¹ Cfr. A. Langen, *Der Wortschatz*, cit., p. 83. Siffatta impostazione culturale si sviluppa nei due saggi 'teologici' del giovane poeta con il loro appello alla tolleranza — spesso predicata, ma non praticata dai razionalisti (cfr. *Brief des Pastors zu + + + an den neuen Pastor zu + + +*, III, 110) — come all'istanza ultima del cristianesimo, inteso come religione dell'amore universale, accessibile immediatamente allo *Herz* (ivi, pp. 112-3 e 116), poiché:

al di là della tradizione teologica luterana, ma invece all'interno delle ricerche e degli esiti culturali più avanzati, come dimostra la vivace mutuazione di motivi e temi rousseauiani²². In questo contesto si inserisce la polemica contro la neologia — la corrente razionalistica nella teologia del tempo — condotta perfino nel *Werther*. Nello stesso romanzo è, inoltre, documentata una problematica centrale nella formazione culturale di Goethe: la sostituzione del primato del *Verstand* con quello dello *Herz*. In suo nome Werther rifiuta il sapere libresco²³, preannunciando la crisi di Faust ed esprimendo il proprio dissenso dalla cultura razionalistica. Werther avvia un rapporto di immediatezza con gli aspetti quotidiani dell'esperienza, rivalutati contro l'accademismo erudito. Ma Goethe non abbandona, certo, il lavoro culturale, anzi sono anni di alacri letture. Perfino

« Chi osserva con cuore colmo d'amore la storia della parola di Dio fra gli uomini, adorerà le vie della saggezza eterna » (III, 112).

In un simile contesto di *Herzensreligion* la stessa pratica devota viene subordinata allo *Herz*, la validità della stessa Parola Rivelata dipende dalla « *Lage des Herzens* » (III, 116). Una tale affermazione doveva avere in ambito luterano una carica contestativa dirompente, tuttavia occorre registrare anche l'altrettanto importante polemica continua contro le correnti razionalistiche, che in campo teologico erano rappresentate dagli innovatori della *Neologie* (cfr. K. Aner, *Die Theologie der Lessingzeit*, Halle 1929, riproduzione fotografica Hildesheim 1964). Nei loro confronti Goethe si dimostra vivacemente critico: « Per questo non posso sopportare coloro che vogliono migliorare i canti religiosi. Può andar bene per gente che dà molta importanza all'intelletto e poca al cuore [...] », III, 116).

²² Nell'interessante profilo del giovane Goethe a cura di Kestner all'inizio della loro amicizia a Wetzlar, questi a proposito dei rapporti tra il poeta e Rousseau annota: « Rispetto ai principi Goethe non si è ancora pronunciato pur tendendo sempre verso un sistema preciso. Per dire qualcosa su questa questione si può affermare che tiene in gran considerazione Rousseau, anche se non è un suo cieco seguace » (*Goethe und Werther. Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit*, a cura di A. Kestner, Stuttgart-Tübingen 1854, p. 38).

²³ Cfr. IV, 108, lettera del 13 maggio.

nel periodo di più intenso fervore pietistico il poeta studia con grande impegno:

« E poi sottomano cerco di procurarmi una piccola conoscenza dei grandi libri » (II, 6).

« Sottomano » indica il tempo sottratto, per approfondire la filosofia ermetica, allo studio e alle lezioni universitarie pur frequentati con assiduità. Il giovane assiste anche ai corsi liberi presso la facoltà di medicina oltre a discutere le principali opere letterarie e filosofiche.

È un momento particolare nella sua evoluzione interna caratterizzata da uno stretto intreccio tra vita e poesia, sicché le sue composizioni sono spesso illuminanti per la comprensione del suo pensiero, anche se — come dimostra il rifiuto dei libri da parte di Werther — hanno bisogno di essere interpretate e verificate con il materiale biografico.

II. La lettura non costituisce più il mezzo principale di conoscenza e comunque all'interno del processo conoscitivo si profilano per Goethe dimensioni ed esperienze cognitive differenti, che trascendono la sfera intellettuale nel sentimento inteso e vissuto autonomamente e non più subalterno al razionalismo. Per Goethe il centro privilegiato della personalità non è più la mente o l'anima, ma il 'cuore', mutuato dalla cultura pietistica, con cui i principali esponenti della corrente letteraria stürmeriana hanno contatti e legami profondi. La carica sentimentale, che il pietismo aveva concentrato nello *Herz* come organo eletto al colloquio mistico (il nome religioso della Fräulein von Klettenberg, Cordata, appartiene a questo rapporto col 'cuore'), si manifesta nei giovani scrittori in un ambito espressivo mondanizzato. Il simbolo religioso — il 'sacro cuore' della contemplazione mistica cristiana — diviene metafora secolarizzata, priva di connotati confessionali eppure correlata drammaticamente con la tradizionale estasi religiosa. Queste radici culturali vengono trasferite poeticamente nella possibilità universale del 'risveglio', della

'rinascita', dell'intuizione folgorante realizzata misteriosamente nello *Herz stürmeriano* e in esso intimamente vissuta.

Il 'cuore ardente' è il simbolo vivente del genio poetico e dell'originalità creatrice. L'estasi naturale — derivata dalla *Erweckung* illuminata ancora perseguita da Jung-Stilling (1740-1817), di cui è ben nota l'amicizia con Goethe²⁴ — si fonda sulla visione della *Natur*, che si manifesta allo *Herz*. Esso è ugualmente il centro vivificante dell'individualità, il 'luogo' della settecentesca *Bestimmung des Menschen*, intesa dai giovani entusiasti di Rousseau come valore unico inimitabile²⁵.

Per tentare di comprendere le vaste implicazioni culturali e psicologiche del complesso nodo problematico rappresentato dal 'cuore' nella poesia stürmeriana di Goethe conviene specificare, sia pure sommariamente, la sua posizione ideologica. Una significativa testimonianza è fornita da Kestner che all'inizio della sua amicizia con il poeta annota che:

« Non è ciò che si chiama un ortodosso. Tuttavia non per orgoglio o capriccio o per voler parere qualcosa. Su certi argomenti di fondo si pronuncia solo con pochi intimi non disturbando gli altri nelle loro tranquille concezioni. Pur odiando lo scetticismo aspira alla verità e alla definizione di certi argomenti essenziali, tuttavia crede di essersi già determinato rispetto ai principali. Ma per quanto ho potuto notare non lo è ancora. Non va in chiesa, né riceve l'eucarestia e prega di rado perché dice di non essere abbastanza ipocrita per farlo [...]. Aspira alla verità pur considerando più importante coglierla col sentimento che con le dimostrazioni.

²⁴ Cfr. M. Geiger, *Aufklärung und Erweckung. Beiträge zur Erforschung H. Jung-Stillings und der Erweckungstheologie*, Zürich 1963.

²⁵ Si ricordi soltanto l' 'attacco' veramente 'stürmeriano' delle *Confessions de J. J. Rousseau*: « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes ».

Sull'influenza di Rousseau si può ancora vedere lo studio di E. Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*, Jena 1924 (1ª ed. 1875).

Ha fatto molto e ha molte conoscenze, molte letture, ma ha ancor più pensato e ragionato logicamente. Il suo principale interesse è rappresentato dalle arti e dalle scienze o meglio da tutte quelle scienze che non servono al suo sostentamento»²⁶.

Una saggezza, questa, che sorprende nel giovane avvocato durante l'irrequieto soggiorno a Wetzlar; ma Goethe rispetto a certe « *Hauptmaterien* » si è sempre mosso con cauta discrezione, attento a proseguire un processo di chiarificazione e approfondimento interiore, di cui si mostra così geloso da sottrarlo all'acre sarcasmo critico di Herder:

« Ma soprattutto nascosi a Herder la mia chimica mistico-cabalistica e tutto quello che vi si riferiva, sebbene in segreto cercassi ancora molto volentieri di elaborarla più logicamente di come mi era stato insegnato » (PV 562).

Gli stessi 'segreti' interessi sono riaffermati nella lettera già ricordata alla Klettenberg scritta alla vigilia del suo ventunesimo compleanno:

« La chimica è sempre la mia amante segreta » (II, 13).

Con questo atteggiamento riservato, « *heimlich* » egli intende coprire problemi e ricerche, che lo coinvolgono intimamente: sente che è opportuno celarli per la loro delicatezza e per l' 'inattualità' dell'*ars regia*, la quale non può essere comunicata, ma solo intuita. All'interno della sua poesia riappare questo carattere esclusivo, generato dalla qualità stessa di simili esperienze. La vocazione all'isolamento spirituale si fonda sulla natura singolare e irripetibile del 'cuore', che fa esclamare a Werther:

« Ah, quello che io so, lo può sapere chiunque — ma il mio cuore lo possiedo io solo » (W 95).

Si istituisce così, di fatto, una profonda differenziazione tra gli uomini, che solo il messaggio poetico e la sua intuizione possono tentare di eliminare o limitare. Ancora

²⁶ *Goethe und Werther*, cit., p. 38.

una volta si incontra una trasposizione di una struttura religiosa: la condizione poetica ricalca infatti lo stato di Grazia degli eletti, interiormente separati dal resto dell'umanità.

Quando Goethe si avvicina al superamento dello *Sturm und Drang* ripropone criticamente il sentimento originale di un *principium individuationis*, sollevato dalla sfera della manifestazione direttamente naturale:

« Ogni forma anche la più profondamente sentita, rivela qualcosa di falso, malgrado ciò essa è la lente attraverso la quale i sacri raggi della molteplice natura convergono focalizzandosi nel cuore dell'uomo. Ma la lente! Chi non la riceve, non può procurarsela: è come la misteriosa pietra degli alchimisti, recipiente e materia, fuoco e refrigerio » (V, 352).

Uno scritto, che occorrerà riprendere: per ora si può notare l'adesione convinta a una concezione esoterica dell'arte, che, però, non si riduce alla sola esperienza poetica, poiché la « *innere Form* », di cui precedentemente lo scrittore parla, è il centro creativo dell'universo conoscitivo goethiano.

Il carattere di elezione, così nitidamente affermato:

« Chi non la riceve non può procurarsela »

viene confermato quasi letteralmente dal deciso giudizio di Faust, composto in quel tempo:

« Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen » (V, 367) ²⁷.

Proprio nella scena del dialogo tra Faust e Wagner si ripropone la riflessione sul pericolo della rivelazione della verità 'segreta' del loro cuore:

« Die wenigen die was davon erkannt,
Die Thörig gnug ihr volles Herz nicht wahrten,

²⁷ « Chi non lo sente, non ci arriva » (F, 43). Cfr. R. C. Zimmermann, *op. cit.*, pp. 95-7.

Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbaarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt » (V, 279) ²⁸,

dove il ricordo di Cristo si fonde in una provocazione cosciente con quello di Giordano Bruno. Questo atteggiamento culturale indica una struttura intellettuale con una sua logica compattezza riscontrabile già nell'età giovanile in una serie di testimonianze precise, anche se spesso di carattere privato, come ad esempio la lettera a Jacobi del 21 agosto 1774:

« Guarda, caro, ciò che è principio e fine di ogni scrittura è la riproduzione del mondo intorno a me attraverso il mondo interiore che tutto afferra, unisce, ricrea, impasta, riproduce nella sua propria forma e a proprio modo: tutto ciò resta un mistero eterno, Dio sia lodato, né io lo svelerò ai curiosi e ai pettegoli.

Vorrei poter stare con te [...] perché ho mille cose in cuore da dirti » (IV, 243-4).

È una delle prime lettere al nuovo amico, con cui il 22 giugno precedente Goethe ha stretto un profondo e appassionato legame. La recente amicizia conferisce maggiore incisività espressiva alle parole. Si è quasi di fronte a una vera professione di fede, che contiene *in nuce* gli elementi fondamentali della più riposta intuizione goethiana: quella incentrata nell'energia originaria, fisica e psichica, ancora caos simbolico e fonte di tutte le possibilità, magico *Erdgeist* faustiano. La potente forza creatrice della « *innere Welt* » nella meditazione goethiana è l'« eterno segreto » della matrice cosmica, il cui disvelamento è riservato solo a chi è capace di sentirlo, come ricorda, di nuovo, un'altra lettera 'esoterica' dell'11 maggio 1770 a Langer:

« E poi sottomano cerco di procurarmi una piccola conoscenza letteraria dei grandi libri in parte ammirati e in parte derisi dal pubblico erudito perché non li capisce. Soltanto il sapiente sen-

²⁸ « I pochi che hanno saputo qualcosa, che hanno dato corso, pazzi, alla piena dell'anima e fatte palesi alle plebi le proprie passioni e i pensieri, li hanno da sempre messi in croce o sul rogo » (F 49).

sibile ha il peculiare diritto [*Pekulium*] di penetrarne il segreto. Caro Langer, è veramente una grande gioia essere giovani e aver riconosciuto l'insufficienza della maggioranza degli studiosi e imbattersi in tale tesoro. Oh è davvero una ben lunga catena quella che va dalla tavola di Ermete fino al Musarion di Wieland» (II, 6).

È questa una significativa testimonianza del travaglio interiore e della tensione spirituale che anima lo scrittore, per il quale esiste, quindi, una separazione tra chi è alla ricerca del « segreto » e il « pubblico erudito », con cui la polemica seguita mordente nel monologo iniziale dell'*Urfaust*. Goethe crede nella tradizione ermetica di « *eine gar lange Reihe* » di sapienti iniziati. Una delle sue prime letture alchemiche è appunto la *Aurea catena Homeri, eine Beschreibung von dem Ursprung der Natur und der natürlichen Dinge*, opera ermetica apparsa nel 1723, rievocata ancora nella autobiografia. Il poeta accetta così uno dei principi fondamentali dell'esoterismo: quello dell'esistenza di una tradizione²⁹, di una 'catena' di maestri e di adepti, che dalle origini in poi hanno trasmesso per via iniziatica i misteri dell'*ars regia* a coloro che ne risultassero degni e che presentassero le qualificazioni adeguate a riceverli, staccandosi in tal modo nettamente dalla corrente psichica della vita quotidiana, dagli interessi volgari.

L'esperienza 'esoterica', conoscitiva e creativa, che non è possibile:

« Wenn es Euch nicht von Herzen geht »³⁰

marca la distanza sempre più notevole che separa il poeta dalla *Aufklärung*.

²⁹ Sul significato della tradizione — come trasmissione spirituale — cfr. le acute osservazioni di E. R. Curtius, *Studi di letteratura europea*, tr. it. di L. Ritter Santini, Bologna 1963, pp. 79-96.

Sul complesso problema del rapporto tra Goethe e le esperienze culturali passate cfr. il volume miscelaneo a cura di H. Reiss, *Goethe und die Tradition*, Frankfurt a.M. 1972.

³⁰ V, 278: « Se non vi viene dal cuore ».

III. L'altro aspetto del « *Pekulium für den empfindsamen Weisen* », complementare all'orgoglio esclusivista, si manifesta nell'angoscia interiore, nel dolore esistenziale, nel sentimento di separazione e di infelicità causata da una sensibilità eccessiva. Nella mobilità poetica e psichica del poeta, il carattere di elezione si capovolge, in maledizione. L'incapacità a comunicare, a inserirsi nella quotidianità è il segno distintivo di Werther: la sua vera « *Krankheit zum Tode* », una disperata e 'insensata' (perché al di fuori della struttura iniziatica) 'notte oscura' dell'anima moderna, preludio al misticismo nichilista contemporaneo³¹.

Questa condizione di solitudine e di povertà spirituali dell'individuo restituisce all'esoterismo e al prometeismo goethiani il carattere di esperienza esemplare. Il suo nucleo profondo non si esaurisce in una riesumazione colta della tradizione ermetica, caso mai attualizzata polemicamente nella rivisitazione eretica di Gottfried Arnold³². Si tratta invece di una effettiva presa di coscienza dell'emarginazione umana al di là della *Ketzergeschichte*, come pure oltre la 'catena' iniziatica, se intesa riduttivamente come approdo sicuro, nuova *ecclesiola* e non come stimolante senso della continuità della ricerca culturale. È certo un singolare viaggio sentimentale quello che conduce il giovane Goethe alla visione della *Natur* come grandiosa e originale reinter-

³¹ Cfr. W. Hof, *Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland*, Tübingen 1970.

³² Il dramma interiore di Goethe offre esiti ben più problematici e culturalmente cospicui delle crisi di conventicole massoniche e rosacrociane segnate dal disfacimento e dall'ispessimento delle categorie spirituali dell'Occidente cristiano-feudale, che riescono tuttavia a influenzare profondamente la cultura dell'epoca come testimoniano il lessinghiano *Nathan der Weise* e la *Zauberflöte* mozartiana. Numerosi riferimenti critici e bibliografici sull'influenza dell'esoterismo nel Settecento si possono trovare nello studio di A. Faivre già citato. Cfr. anche R. Brinkmann, *Goethes « Werther » und Gottfried Arnolds « Kirchen- und Ketzerhistorie »*. *Zur Aporie des modernen Individualitätsbegriffs in Versuche zu Goethe. Festschrift für Erich Heller zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 1976, pp. 167-89.

pretazione del principio creatore e dinamico della filosofia ermetica, che il poeta si è riproposto di

«elaborare più logicamente di come mi era stata insegnata» (PV 562).

La natura, come origine insieme di esaltante amore e di spaventevole distruzione, che trova proprio nel *Werther* la testimonianza poetica più compiuta, compare anche in un'importante recensione goethiana a Sulzer già nel 1772:

«Ciò che vediamo della natura è forza, che divora altra forza: per essa niente è presente e tutto fuggevole. Calpesta migliaia di germogli, mentre ne genera ogni attimo altre migliaia. È grande e significativa, varia fino all'infinito, bella e brutta, buona e malvagia. In essa tutto coesiste con lo stesso diritto» (III, 95).

Tale concezione della natura del giovane Goethe — tributaria forse ancora della tradizione eterodossa luterana³³, cui erano vicini i pietisti esoterici di Francoforte — può essere colta solo in un particolare stato di consonanza dal cuore e dai sensi in quanto totalità virtuale, o meglio 'fatale', poiché nel momento in cui lo *Herz* intuisce la totalità, viene annientato, folgorato al cospetto dell'assoluto. La stessa tradizione pietistica premeva per una soluzione tragica con il sacrificio del nucleo individuale di fronte al tutto; Goethe la ripropone alla cultura laica, identificando la totalità con la visione immanente della *Natur*.

IV. Nel periodo 'classico' della maturità Goethe elabora autonomamente una concezione della natura ricca di complesse e delicate mediazioni scientifiche, poetiche, concettuali e civili, che sottendono la proposta weimariana della *Humanität*. Durante lo *Sturm und Drang* il poeta si avventura, invece, alla ricerca di un nuovo fondamento conoscitivo da sostituire alle logore certezze tradizionali e alle evidenze razionalistiche ormai rivelatesi insufficienti

³³ Cfr. le illuminanti annotazioni sull'argomento di E. De Negri, *La teologia di Lutero. Rivelazione e Dialettica*, Firenze 1967, p. 309.

per risolvere i problemi culturali, che emergono in Europa nella seconda metà del Settecento. Considerando complessivamente l'itinerario culturale goethiano, l'esperienza giovanile rappresenta un appassionato e sorprendente cammino nell'insidiosa regione della soggettività umana. L'apprendistato goethiano si sviluppa in una teoria di stazioni vissute intensamente come se fossero approdi definitivi.

Goethe se ne lascia completamente coinvolgere per comprenderne, attraverso la raffigurazione poetica, i contrasti interni. La sua separazione dallo *Sturm und Drang* avviene per un 'eccesso' di esperienza, quando il poeta ne ha sperimentate tutte le possibilità. La 'vittima' simbolica di questo superamento è proprio il vero protagonista poetico di quell'età — e soprattutto del romanzo: lo *Herz*. Esso, che ha pur rappresentato la liberazione della metafora letteraria della *Aufklärung*, impedisce ora a Goethe un approfondimento ulteriore per sottrarsi alla dimensione sostanzialmente tragica della soggettività. La perfetta autonomia artistica e concettuale del *Werther* è raggiunta con la completa assimilazione del proprio contesto culturale. *Werther* non ha nulla dell'edificante artificiosità che spesso connota i personaggi dei romanzi mutuati meccanicamente dalla tradizione ermetica, dalla moda esoterica o dalla devozione pietistica³⁴. Il protagonista dell'opera goethiana si muove con problemi e motivi saldamente radicati nella sua storia, che si sviluppano all'interno della rappresentazione poetica. In essa è contenuto un seme di 'verità', che è poi la sua ragione artistica: la *Krankheit zum Tode*, il male fatale del giovane, trascende la storia d'amore pur necessaria, che svolge una funzione paradossalmente 'maieutica' per evidenziare un dolore più remoto. Lotte stessa avverte

³⁴ Oltre alle importanti opere della Thalmann e di Viatte cfr. anche l'ampia ricerca di F.J. Schneider, *Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, Prag 1909. Assai notevoli — anche se si tratta di monografie specifiche — sono gli studi di L. Guinet, *Zacharias Werner et l'esoterisme maçonnique*, Le Haye 1962, e quello ricchissimo di materiali di H. Grassl, *Aufbruch zur Romantik. Bayerns Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte 1765-1785*, München 1968.

nell'impossibilità della loro relazione il fascino segreto, che avvince Werther, attratto da esperienze fatali per esaltare il proprio desiderio di assoluto. Il tema centrale della 'morte' (e dell'evoluzione al di là della vita terrena) costituisce uno dei più saldi fili della sottile e variegata trama poetica di Goethe, che continuerà a confrontarsi con il problema inquietante del *post mortem*. Nel romanzo Werther si pone in situazioni che richiamano i momenti tipici della prassi interiore dell'ermetismo pietista: il disinteresse per onori, riconoscimenti e ricchezze, una sincera benevolenza per gli umili, il rifiuto del sapere erudito, la semplificazione degli interessi esterni, il distacco 'purificatore' dalla vita 'profana', la solitudine e la commozione sentimentale, il silenzio e l'ascolto delle voci della *Natur*, l'estasi e la malinconia, la meditazione sui temi 'cruciali', l'amore, la morte, la sopravvivenza, il desiderio del tutto. E proprio l'amore — come platonico desiderio del tutto — esalta il giovane Werther alla visione, al dolore e alla passione senza riuscire, però, a compiere l'*opus* alchemico della trasmutazione dell'egocentrismo, sicché gli spunti ermetici si dissolvono in uno stato d'animo incerto tra il misticismo e l'esasperazione soggettivistica. L'impulso di autenticità di Werther lo spinge verso la speranza e l'utopia, verso il sogno di un mondo di tenera umanità, di attenta delicatezza, di slanci infantili, di gioie semplici, di simpatia umana nel riconoscimento interiore della fratellanza universale. Questa luminosa filantropia settecentesca è quella serenità 'antiwertheriana' (ma così tipicamente goethiana) indicata da Mittner. Eppure, in ultimo, il mondo appare oscuro e ingiusto. Almeno così lo vuole e lo deve sperimentare Werther, che si getta nella disperazione mistica, assai lontana dalla strenua e silenziosa disciplina iniziatica. Nel romanzo traspare una tensione distruttiva e contemporaneamente sacrificale generata dal contrasto tra finitezza e totalità. E in questo senso Goethe parla giustamente di Werther come del fratello minore di Faust: il giovane è animato da un desiderio, che resta indefinito e inappagato, da un sentimento pericolosamente evocato e nutrito nell'isolamento.

Ma mentre alla 'discesa' agli inferi di Faust segue la rinascita simbolica, l'opera al nero di Werther si conclude icasticamente con un suicidio disperato³⁵: l'esperienza del giovane, pur presentando affinità strutturali con il viaggio iniziatico, si compie nella negatività di una mistica dissoluzione nel tutto, che, a sua volta, costituisce il senso culturale profondo del romanzo come documento di una insidia spirituale dell'uomo moderno. Il simbolismo cattolico dell'ascensione celeste dell'entelechia faustiana raffigura adeguatamente l'esperienza spirituale che trascende l'individualismo, il 'cuore' di Werther risulta, invece, segnato dall'egocentrismo; è quasi paradossale che proprio lo Herz sia incapace di aprirsi e sentire veramente l'Eterno appena intuito. Werther si trova coinvolto in un'avventura dello spirito, inoltrandosi temerariamente in una 'irregolare' via mistica senza disfarsi del suo soggettivismo esasperato: l'individualità risulta scoperta e priva degli appoggi quotidiani forniti dal lavoro, dagli affetti e dalle stesse cure. Il rifiuto di ogni sostegno lo conduce alla visione terrificante della *Natur* come totalità che annienta il particolare. Il 'prometeismo imperfetto' di Werther — l'assenza, cioè, di un'attiva solidarietà umana — lo spinge all'isolamento e alla morte. La sua purezza, la sua mancanza di scienza, la sua immaturità e la sua affascinante giovinezza caratterizzano i suoi dolori con un senso di intima compassione. Eppure Werther non è poi così miticamente innocente come Ganimede, né così umanamente impegnato come Prometeo. Il romanzo si apre infatti con un accenno sibillino a una strana avventura sentimentale conclusasi tragicamente per colpa — sia pure indiretta — di Werther.

Già nella prima lettera sono contenuti tutti gli elementi dell'atteggiamento psicologico, del gusto culturale e del destino intimo di Werther: senso di colpa, amore

³⁵ Cfr. L. Mittner, *art. cit.*, pp. 88-9 e il saggio di A. Thorlby, *From what did Goethe save himself in «Werther»*, in *Versuche zu Goethe*, cit., p. 155.

del paesaggio naturale, fuga dalla città, predilezione per luoghi appartati, ricerca della solitudine, simpatia umana senza coinvolgimento effettivo, commozione estatica, sfuggente morbosità sentimentale. L'interesse psicologico della prima parte della lettera — quella con il ricordo della « povera Leonore » — si concentra nel tentativo di dominare la « *Emsigkeit der Einbildungskraft* », l'« affanno dell'immaginazione », avvertito subito come il male interiore.

Torna ancora utile il raffronto con Faust, che usa la forza evocatrice e magica dell'immaginazione per entrare in contatto con l'*Erdgeist*. Werther, privo del carisma faustiano, viene travolto dalle energie psichiche radicate nella natura 'demonica', che vanifica i labili tentativi di cambiare strada, di non cedere all'estasi disgregatrice, alla *Fülle des Herzens*, che egli non riesce a filtrare nell'interiorità: gli manca la disperazione consapevole e matura, sapiente e operativa del Doctor Faust. Il giovane, in balia dei propri sentimenti, non sa trarne l'insegnamento fondamentale di capovolgere la tavola delle leggi tradizionali dell'umanità reificata, restando, inoltre, estraneo al presentimento della libertà utopica: un'intuizione di potenza e di amore universali, che scioglie Faust morente da ogni idolo e patto diabolici. Werther è troppo occupato con se stesso per istaurare un rapporto dinamico di trasformazione e rigenerazione del proprio essere profondo. Nelle pagine dell'autobiografia il poeta tenta di analizzare la struttura intima di questa energia fondamentale. Tracciando un rapido bilancio del proprio apprendistato *sub specie religionis* (e l'euristica religiosa goethiana ha ben poco in comune con l'ortodossia confessionale) lo scrittore riconosce la sua originale 'scoperta' nell'elaborazione della potenza demonica tramite l'esorcizzazione artistica, mimesi secolarizzata dell'operazione rituale magica:

« Credetti di scoprire nella natura vivente e non vivente, animata ed inanimata, qualcosa che si manifestava solo in contraddizioni e che perciò non poteva venire racchiuso in un concetto né tanto meno in una parola. [...]»

Questo ente, che sembrava penetrare fra tutti gli altri esseri

separarli, collegarli, io lo chiamavo *demonico*, nell'esempio degli antichi e di coloro che avevano intuito qualcosa di simile.

E da questo terribile ente cercavo di salvarmi rifugiandomi com'era mia consuetudine dietro un'immagine » (PV 1008-9).

Sempre nell'autobiografia Goethe evoca ancora con singolare intensità la fenomenologia minacciosa del mistero demonico:

« Nel modo più terribile appare questo elemento demonico quando si manifesta dominante in qualche individuo. Durante la mia vita ne ho potuti osservare parecchi, parte da vicino e parte da lontano. [...] Da loro viene una forza enorme, ed essi esercitano una potenza incredibile su tutte le creature anzi persino negli elementi; e chi può dire fin dove possa estendersi una simile efficacia? Tutte le forze morali riunite non possono nulla contro di loro; invano la parte più ragionevole dell'umanità vuole renderli sospetti come ingannati o come ingannatori: la massa vien sempre attratta da essi. Raramente o addirittura mai, si trovano più individui simili nella stessa epoca; essi non possono venir sopraffatti da nulla, se non dall'universo stesso, con il quale hanno iniziato la loro lotta » (PV 1011-2).

Questa riflessione si riferisce al celebre conte Egmont, l'eroe di San Quintino e della libertà delle Fiandre, e apparentemente poco si adatta al borghese Werther. Tuttavia entrambi vengono travolti dall'elemento demonico, che trascende ogni finitezza in una nostalgia per le origini notturne della totalità, ricordate nella presentazione di Mefistofele³⁶, nonché dall'inquietante mito delle Madri: eco remota e sotterranea nella cultura moderna del primato

³⁶ Cfr. la celebre risposta di Mefistofele

« Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht » (F 104).

(« Una parte della parte sono io che, un tempo, è stata il Tutto, una parte della tenebra che la luce generò, la luce orgogliosa che ora a sua madre l'antico rango e lo spazio contende » F 105).

Mittner, nella sua *Storia della letteratura tedesca*, ha spesso accennato, parlando di Goethe, al primato matriarcale dell'universo spirituale del poeta di Francoforte.

matriarcale delle tenebre sulla 'boria' della soggettività, che, come nel *Werther*, rischia la dissoluzione se staccata dal principio solare della *Vernunft* e dalla laboriosità ermetica dell'*ars*. Il 'cuore' acquista per paradosso proprio con l'annientamento nella demonia della natura il suo senso compiuto in conformità alla sua 'legge' interna, che lo destina alla deflagrazione spirituale. Questa necessaria disintegrazione della parte anelante alla fusione col tutto rappresenta un'esperienza fondamentale per Goethe. L'intuizione dello *Herz* stacca lo scrittore dalla concezione razionalistica, ma con la crisi del progetto culturale dello *Sturm und Drang* egli avverte l'esigenza di rifondare la propria visione del mondo. Per afferrare il nucleo intimo di simile problematica egli ricorre ancora una volta alla verifica poetica, alla « grande confessione » (PV 399), sente la necessità di rivivere nell'« immagine », nella « poesia » (PV 398) la nuova crisi spirituale. Da qui quella sua profonda partecipazione ai 'dolori del giovane Werther', che costituisce da sempre una delle ragioni principali del fascino commovente dell'opera, quasi diario delicato e cupo di uno dei grandi amori fatali della letteratura mondiale: l'infelicità sentimentale, sublimata nella malinconia del 'cuore' per la natura, diviene un paradigma poetico dei tempi moderni.

Sia lo *Herz* che la *Natur* si manifestano nel loro rapporto allo stato puro con una intensità che fonde ogni residuo esterno: il 'cuore' disvela così la sua incapacità a contrapporre la propria unità e autonomia alla demonia della natura.

V. La tragedia del 'cuore' è possibile solo con una sapiente operazione di isolamento dal contesto socio-culturale. Werther si prepara alla fine tragica con un meticoloso lavoro, che vanifica ogni soluzione capace di conciliare i dissidi interiori. Il giovane rifiuta, infatti, i canoni della cultura 'ufficiale'³⁷ in serrata polemica con gli aspetti in-

³⁷ Cfr. IV, 112.

telleltualistici della *Aufklärung*³⁸. Del resto proprio lo *Sturm und Drang* intende esasperare le potenzialità umane per ricercare un nuovo modo di essere e di sentire, raggiungendo così, già ai confini con lo stato permanente di crisi della cultura contemporanea, una delle più produttive contraddizioni della letteratura moderna. Il 'cuore' stürmeriano e prometeico, lo « *heilig glühend Herz* » (III, 78) si stacca dal « *mein Herz* » dell'« introversione lirica » della *Gefühlskultur* del tempo. L'esaltazione lirica e insieme religiosa ne ha fuso la « *harte Hülle* » (III, 128)³⁹, restituendolo all'universo poetico nella pienezza 'sacra' e 'ardente', cifra perfetta dell'entusiasmo passionale stürmeriano. L'uomo nuovo è il suo 'cuore'. E ancora una volta è nel *Werther*, che si esprime il nuovo principio d'individuazione unico e irripetibile:

« Il principe apprezza la mia intelligenza e i miei talenti più del mio cuore, che è pure l'unica cosa della quale sono superbo, che è pure la fonte di tutto, di ogni forza, di ogni beatitudine e di ogni miseria. Oh, quello che io so, lo può sapere chiunque — ma il mio cuore lo possiedo io solo » (W 95).

Il romanzo si caratterizza per questa specifica centralità degli eventi interiori assunti a chiave interpretativa del mondo esterno. La tecnica usatissima del continuo riferimento diretto (quasi ossessivo e alla fine drammatico) alla soggettività, oltre a essere ampiamente testimoniata nell'epistolario, connota la struttura tipica e il timbro narrativo del *Werther*, che si apre proprio con tale allacciamento immediato dell'universale con l'individuale:

« Come sono contento di essere partito! Mio ottimo amico, che cosa è mai il cuore dell'uomo? Abbandonare te, che amo tanto, di cui ero l'inseparabile, ed essere contento! » (W 8).

³⁸ « Ed ora che vedevo quanta ingiustizia mi avevano procurato nella loro prigione i signori delle regole e quante anime libere si contorcono ancora, mi sarebbe scoppiato il cuore se non avessi dichiarato loro guerra cercando di abbattere quotidianamente le loro fortificazioni » (II, 84).

³⁹ L. Mittner, *op. cit.*, p. 101.

La stessa situazione ritorna, evidenziando l'interdipendenza tra l'universalità umana e l'atteggiamento individualistico dello *Sturm und Drang* nella lettera del 10 agosto:

« Non è facile riunire tante circostanze fortunate per rallegrare il cuore di un uomo, come quelle nelle quali io ora mi trovo. Oh, come è vero che solamente il nostro cuore ci può dare gioia » (W 55)⁴⁰.

Il 'cuore' è il centro dell'io e dell'universo, il 'cuore' del singolo è anche il 'cuore' dell'umanità. La sua commozione universale si verifica in armonia con le espressioni profonde del sentimento, ora rappresentate dall'ingenua immediatezza dell'infanzia⁴¹, ora dalle gioie innocenti e semplici della vita patriarcale⁴² e soprattutto dalla percezione esaltante dell'amore⁴³ e della natura. Werther soffre allo stesso tempo la mancanza di comprensione, l'insuperabile barriera tra gli esseri umani e, angosciato da questa separazione e incomunicabilità, rivela nel dolore la sua esaltazione sentimentale: la sua tragica *charitas* incapace di estendersi al di là della soggettività:

« Spesso vorrei dilaniarmi il petto e fracassarmi il cervello quando mi chiedo come mai possiamo avere così poca importanza l'uno per l'altro. Ah, l'amore, la gioia, il calore e la felicità che io non possiedo dentro di me -- nessun altro potrà darmela, e se avrò tutto il cuore pieno di beatitudine, non potrò far felice un altro che mi sta davanti freddo ed inerte » (W 109).

La pietistica *Fülle des Herzens*⁴⁴ — documentata nel romanzo⁴⁵ — permette di comprendere le dimensioni più

⁴⁰ Cfr. inoltre per situazioni analoghe IV, 245, V, 257.

⁴¹ Cfr. IV, 243, lettera del 29 giugno.

⁴² Cfr. IV, 242, *ivi*.

⁴³ Cfr. IV, 129, lettera del 18 luglio.

⁴⁴ Per il concetto di *Fülle* — oltre al già citato saggio di Baeumer — cfr. A. Funder, *Die Ästhetik des Franz Hemsterhuis und ihre historischen Beziehungen*, Bonn 1913, nonché le osservazioni di A. Langen (*Der Wortschatz*, cit., p. 231).

⁴⁵ Cfr. IV, 150, lettera del 20 gennaio.

intime dell'essere umano e di stabilire una comunanza sentimentale tra coloro che riescono a realizzarla⁴⁶. Ma laddove simile sensibilità si differenzia radicalmente dall'atteggiamento *empfindsam* per dilatarsi a una comprensione veramente universale — e non solo riservata ai fedeli di una chiesuola — è nella disponibilità sacrificale a condividere le sorti dolorose dell'intera umanità:

« Io cado da un turbamento in un altro e senza supporlo mi trovo coinvolto di nuovo con il mio cuore in tutte le parti dell'umana sorte » (V, 21).

Un'affermazione, questa, che fa già presentire l'urgenza faustiana di sperimentare l'intero destino umano. Eppure nel periodo stürmeriano la vera e profonda esperienza del cuore è costituita non tanto dalla partecipazione al dramma dell'umanità quanto ancora dal fascino della natura così intenso da condurre alla dissoluzione dell'individualità.

Le pagine più dense del giovane Goethe in generale e del *Werther* in particolare sono dettate dalla straripante *Fülle des Herzens* a contatto con la natura. La poesia ha

⁴⁶ A Bürger Goethe scrive nel febbraio del 1774 — proprio in pieno fervore 'wertheriano' —: « Le nostre voci insieme con i nostri cuori si sono incontrate molto spesso. [...] Lei mostrerà i Suoi lavori poetici solo all'amico del cuore così come pure farò io » (IV, 7).

L'intenso sentimento di riservare soltanto ai più intimi i segreti del 'cuore' è documentato altresì anche da Lavater, cui Goethe avrebbe confidato: « Appena si è in società si deve togliere via la chiave dal cuore e mettersela in tasca. Chi la lascia appesa è uno stupido » (*Der junge Goethe*, ed. a cura di M. Morris, cit., IV, 85).

Anche nel *Werther* lo *Herz* si manifesta solo a chi sa comprenderlo: il giovane protagonista del romanzo sperimenta una profonda sofferenza vedendo Lotte nelle braccia di Albert: si tormenta non tanto per gelosia, bensì perché immagina che solo lui riesca a capire veramente la donna amata tramite un rapporto simpatetico nella comunione dei cuori (cfr. IV, 156, lettera del 29 luglio). L'unione dei cuori trascende la presenza fisica; in essa si spiegano i presagi e le intuizioni sulla sorte della persona amata. E così è il cuore a predire a Lotte la sciagurata fine di Werther quando questi invia un servo per farsi prestare le pistole da Albert (cfr. IV, 183-4).

fornito una ricchissima gamma di visioni affini, eppure l'entusiasmo stürmeriano può essere considerato come una svolta decisiva nella poesia moderna. Già dai primi accenni al formarsi di questa esperienza registrati nell'epistolario goethiano⁴⁷ si avverte l'improvvisa esplosione di una nuova sensibilità umana. Si può agevolmente ricostruire (evitando di riportare tutto il romanzo tanto numerosi sono i luoghi che interessano) la storia dell'estasi naturale di Werther:

⁴⁷ In questo contesto ogni giustificatissimo richiamo all'adesione al panteismo spinoziano (che, comunque, si completerà nel periodo weimariano), alla rivalutazione ermetico-pietistica della natura in chiave antiluterana (se si prescinde dalle correnti eterodosse sempre vive nel luteranesimo) e antirazionalistica, al fecondo sodalizio strasburghese con Herder, nonché alle stesse vicende personali di Goethe ci aiuta a renderci meglio conto di questa 'rivoluzione copernicana' nella storia della rappresentazione poetico-espressiva, la quale pur resta completamente autonoma nella sua specificità estetica.

Gli esempi di questa 'scoperta' poetica dell'immersione nella natura sono innumerevoli, specie dall'estate del 1770. Nella minuta di una lettera, probabilmente per Katharina Fabricius del 27 giugno di quell'anno, il poeta scrive profondamente commosso dal paesaggio renano: « Ieri avevamo cavalcato tutto il giorno. Venne la notte e noi eravamo proprio allora arrivati sui colli della Lorena, dove la Saar scorre nell'amabile vallata sottostante. Mentre a destra guardavo la verde pianura con il fiume che al tramonto scorreva così grigiastro e silenzioso e a sinistra la pesante oscurità del faggeto calava su di me giù dal monte e mentre gli uccellini luminosi volavano per la macchia intorno alle rocce scure, nel mio cuore si fece un gran silenzio, così grande come nella regione e tutti i disagi del giorno erano dimenticati come un sogno, che occorre sforzarsi per ritrovare nella memoria. Che fortuna è avere un cuore libero e leggero! » II, 6-7).

La stessa intima partecipazione 'cordiale' con la natura l'incontriamo ancora negli anni seguenti, quelli più intensamente stürmeriani, come possiamo emblematicamente riscontrare nella lettera del 10 aprile del 1773 a Kestner, ispirata dall'esaltazione sentimentale per Lotte Buff: « E oggi ho avuto una bella giornata. Così bella che in me si fondevano lavoro e gioia, e tendere e godere scorrevano insieme. Anche in quella bella e sublime sera piena di stelle tutto il mio cuore era colmo di quel meraviglioso istante in cui ai piedi della vostra amata giocavo con la sua guarnizione e, ahimé, con un cuore che non doveva godere più nemmeno di questo e parlava dell'al di là » (III, 29-30).

storia che già dall'inizio, apparentemente così felice, è sorretta dalla logica tragica della « pienezza del cuore ».

Il romanzo si articola in una serie complessa di stratificazioni espressive e ideologiche, che convergono poi nel dramma finale. Lo strato superficiale è costituito dalle occasioni 'perdute' di Werther, da quelle dell'ambito sentimentale a quelle che si riferiscono alla sua mancata affermazione sociale: è che egli è destinato dalla ragione poetica profonda, che lo ha creato — quella della crisi stürmeriana fusa nel magma interno dell'opera — a 'fallire' (e quindi a realizzarsi poeticamente), poiché la sua vocazione intima è aspirazione a soccombere nell'incontro con la totalità della natura. Già la terza lettera esprime un'intima tensione tragica, terminando, infatti, d'improvviso, con la lucida percezione della fine a causa dell'estasi nella natura:

« Non resisto a tanto e mi do per vinto [*ich erliege*] davanti alla meravigliosa potenza [*herrliche Gewalt*] di queste immagini » (W 10).

La luce della natura acceca il suo adoratore-profana-tore come analogamente la *Herrlichkeit* del Dio biblico e luterano non era umanamente esperibile. La natura, che per il 'cuore' di Werther è anche resurrezione, « balsamo »⁴⁸, si manifesta nel suo splendore aurorale e primaverile, goduto « con tutto il cuore »⁴⁹, sollevandolo a una irreal ebbrezza paradisiaca:

« Non so se vi sono spiriti ingannatori in questo paesaggio, o se è la calda celestiale fantasia nel mio cuore che trovo qui d'intorno » (W 11).

Con moduli più sfocati e depotenziati la stessa tenue malinconia si incontra anche in altre opere minori del tempo, ma ciò che connota il romanzo è la 'precipitazione' e la fusione delle due anime dello *Sturm und Drang*

⁴⁸ Cfr. IV, 106, lettera del 4 maggio 1771.

⁴⁹ Cfr. IV, 106, lettera del 10 maggio.

goethiano (raffigurate miticamente da Prometeo e da Ganimede) nella realtà tedesca con la sua *misère*, la sua complessità socio-politica, la sua arretratezza economica e la sua ricca cultura ancora contrassegnata dalla plurisecolare tradizione di studi teologici. Werther traversa esperienze sentimentali e culturali, che confermano l'esito tragico già oscuramente presentato in quelle prime lettere 'antiwertheriane' ancora colme di gioia vitale, di ariosa leggerezza, espressa con poetica semplicità. L'entusiasmo iniziale conduce ineluttabilmente alla disgregazione individuale: l'epifania dell'universale abbaglia il nucleo profondo della personalità, il 'cuore', che sperimenta dolorosamente i limiti dell'umano. La serenità omerica dei primi tempi si trasforma nella cupa atmosfera finale scandita dai tristi canti di Ossian, mentre Werther si sente completamente solo e disperato. Del resto già confrontandosi con la sciagura suicida di Jerusalem (la cui vicenda ha influenzato l'opera) Goethe afferma:

« Dio solo lo sa che la solitudine ha minato il suo cuore » (III, 7)

e, scrivendo all'amica Sophie La Roche, cui era devoto con affetto filiale, condivide la spiegazione che si dà del dramma del giovane Jerusalem:

« La più angosciosa tensione verso la verità e la bontà morale ha minato il suo cuore in modo tale che tentativi falliti di vita e di passione lo spinsero alla triste decisione » (III, 10).

Il confronto con questa morte disperata provoca, insieme con pensieri di suicidio provati da Goethe in quello stesso periodo, una crisi radicale, che coinvolge la sua esperienza stürmeriana. L'unica via d'uscita si delinea, a livello poetico-espressivo, in un autentico processo di conoscenza dell'aporia di fondo dello *Sturm und Drang*.

L'allontanamento dalla fede e dalla devozione tradizionale ammette solo un'evasione instabile, che si conclude con la dissoluzione dell'individualità⁵⁰. La liberazione, appena intravista nella 'comprensione' di tutti gli uomini e

⁵⁰ Cfr. IV, 111, lettera del 22 maggio.

gli esseri naturali, si perde sul confine invalicabile della *Einschränkung* egoistica, che il poeta non sa ancora sublimare (o 'calcinare') nella concezione classica della forma, né vuol più mortificare all'interno della *pietas* cristiana. La stessa mimesi del gesto religioso — tacitamente e in modo definitivo contestata dallo sfacelo fisico del giovane suicida — viene, inoltre, frustrata dalla trasmutazione della natura da fonte beatificante e vivificatrice in una visione orribile di arsura mortale. Il tramonto dell'ultima salvezza di Werther — quella del suo rapporto con la natura — avviene nella lettera del 18 agosto, la più significativa forse, in cui viene stravolta l'interpretazione della totalità. Siamo di fronte a una delle principali professioni di fede nella « intima, ardente, sacra vita della natura » (W 64); la « *unendliche Fülle* », la « *unendliche Welt* », lo « *ungemessenes Meer* », lo « *Unendliches* » è percepito « *mit warmen Herzen* » (IV, 138-9) alla ricerca di un principio sostitutivo della divinità tradizionale. L'estatico fedele non è più riparato dai sostegni ecclesiali, non può più ricorrere al rito propiziatorio della *salus*, né affidarsi alla lettura della Parola Rivelata, né rifugiarsi all'interno del 'popolo di Dio' o di una comunità di eletti dalla Grazia. Questa commossa raffigurazione di un *pathos* eroico, questa morte senza speranza accompagna poeticamente un'età di grandi svolte nella storia spirituale dell'umanità contemporanea. L'originalità ideologica del romanzo è rappresentata dall'evocazione intensa del sovvertimento della natura da madre a matrigna, da fonte di serenità a istanza crudele di morte; un rovesciamento, che trova panteisticamente la sua legge nella natura stessa:

« Sembra che davanti al mio spirito sia stato tirato via un velario e lo spettacolo della vita infinita si è trasformato per me nell'abisso della tomba eternamente aperta. [...] »

Mi sconvolge il cuore la forza distruttiva che è insita nell'universo della natura [*im All der Natur*], la quale non ha creato nessun essere che non sia causa di distruzione per il proprio vicino e per se stesso. Una vertigine mi prende, che mi riempie di angoscia! Il cielo e la terra e le loro forze che turbinano intorno a me! Non vedo null'altro che un mostro il quale eternamente rumina ciò che ha divorato » (W 65-66).

Nell'inverno successivo il giovane sperimenta l'esaurimento delle forze esistenziali con la mistica metafora dell'arsura, opposta sia al 'sacro ardore' del 'cuore' che alla 'quieta' fertilità indicata dall'acqua:

« Come divengono aridi i miei sensi; neppure un istante di pienezza del cuore, non ho una sola ora colma di lagrime e felicità. Niente! niente! » (W 83).

Il peregrinare di Werther è ormai divenuto senza meta, il cerchio inevitabilmente si chiude. Prima della fine avverte ancora:

« Ed ora questo cuore è morto, non nasce più da esso nessuna estasi [...]. Soffro molto perché ho perduto quella che era l'unica gioia della mia vita; la sacra forza vivificatrice colla quale potevo creare universi intorno a me, è finita! [...] Oh! quando la magnifica natura [*herrliche Natur*] mi sta davanti rigida come un quadretto laccato, e non v'è gioia che riesca a spingere una sola goccia di felicità dal cuore al cervello, ma l'essere intero se ne sta al cospetto di Dio come una fontana inaridita, come un secchio vuotato fino all'ultima goccia! » (W 110).

Con l'avvicinarsi dell'acme tragica il linguaggio riscopre metafore bibliche, che sono quelle più radicate nella cultura del giovane poeta. Il 'sacro ardore' del 'cuore' si tramuta in arsura disperata, la fonte di vita è inaridita, la « *herrliche Natur* » si irrigidisce fino alla reificazione degli esseri prima animati, mentre il desiderio occulto, senza scopi e senza traguardi possibili, trascina Werther alla conclusione drammatica. Werther giunge a sovvertire la *Herzensreligion* zinzendorfiana in un'immagine di *Herzensreligion* della morte:

« Se il Padre mi volesse trattenerne per sé, come mi dice il mio cuore! » (IV, 162).

Il problema, tuttavia, non è tanto rappresentato dalla plausibilità dell'ultima fede nella resurrezione⁵¹ quanto

⁵¹ « M'avvicino alla finestra, mia cara! e vedo ancora attraverso le nuvole, che passano veloci nella tempesta qualche stella del fir-

dall'intima adesione poetica alla crisi spirituale del *Werther*. Il naufragio dell'individualità fa risaltare il nodo tragico dello *Sturm und Drang*, che cerca di esorcizzare con la poesia le reali contraddizioni storiche⁵². In questo senso

mamento! No, voi non cadrete! l'Eterno vi porta nel cuore, voi e me insieme » (W 157).

Il tema del suicidio non era estraneo alla letteratura tedesca del Settecento, lo stesso Gottsched aveva composto, su modello inglese, *Der sterbende Cato*, ispirato all'istanza stoica del primo illuminismo tedesco; più complessa è la tragedia del suicidio-omicidio dell'*Emilia Galotti* lessinghiana.

⁵² Il rifiuto di ogni mediazione storica determinata sia tradizionale che rivoluzionaria, sia religiosa che sociale suscitò violente reazioni da parte delle autorità ecclesiastiche e secolari, ma anche un'accoglienza entusiastica, specie tra i giovani, che si riconoscevano nel pathos sentimentale di Werther, mordacemente ironizzato da Lichtenberg allarmato da tanto « *furor wertherinus* ».

Cfr. J. W. Appell, *Werther und seine Zeit*, Oldenburg 1882, E. ed.; H. Blumenthal (curatore), *Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes « Götze » und « Werther »*, Berlin 1935; cfr. inoltre P. Müller (curatore), *Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil*, Berlin 1969, nonché lo studio di K. R. Scherpe già ricordato. Una lettura di queste testimonianze risulta assai utile per cogliere la vigorosa protesta sociale espressa nelle stesse lettere del giovane Werther. La portata 'eversiva' trova una interessante verifica nell'accusa che il governo bavarese rivolse agli Illuminati a causa di una parafrasi del romanzo sequestrata insieme con le carte 'secrete' dell'Ordine (Cfr. *Gedanken über den Selbstmord in Einige Originalschriften des Illuminatenordens, welche bey dem gewesenen Regierungsrath Zwack durch vorgenommene Hausvisitation zu Landshut den 11. und 12. Oktob. u. 1786 vorgefunden worden. Auf höchsten Befehl Seiner Churfürstlichen Durchleucht zum Druck befördert*, München 1787, pp. 111-14). La replica ferma e dignitosa del funzionario incriminato, F. X. Zwack, uscì nello stesso anno anonima: *Anhang zu den Originalschriften des Illuminatenordens* [...], Frankfurt-München 1787 (39 pp.). È interessante inoltre ricordare che uno dei più eminenti membri dell'Ordine degli Illuminati, il barone Tommaso Francesco Maria de Bassus, che era podestà di Traona e di Poschiavo nei Grigioni, scampato alle persecuzioni, si ritirò nei suoi possedimenti svizzeri, dove aprì una tipografia, che si distinse nelle pubblicazioni di opere illuministiche di carattere pedagogico e 'popularphilosophisch'. Il barone promosse inoltre la prima traduzione italiana del *Werther* per opera del milanese Gaetano Grossi (Cfr. C. Francovich, *Storia della massoneria in*

Werther appartiene più pertinentemente all'avanguardia poetica che alla schiera eroica dei precursori della Grande Rivoluzione⁵³. La rivolta dell'*ordo*, sia nella sua manifestazione secolare che nella sua concezione sacrale, approda a un oscuro misticismo tellurico: l'istanza stürmeriana di umanesimo integrale, vissuta con implacabile coerenza giovanile, accelera la crisi irreparabile, che sovrasta ogni proposta esclusivamente umanistica. Il 'cuore', incapace di costruire una nuova via di salvezza, resta consegnato all'impossibile impulso di affermazione totale. L'esaurimento interno della 'sacralità ardente' del 'cuore' turba intimamente il poeta, che confessa alla contessa Stolberg:

«Ma sentirà finalmente il mio cuore la gioia e il dolore per quella felicità vera e commovente che è stata concessa agli uomini, senza essere trascinato su in cielo e giù nell'inferno sulle onde dell'immaginazione e della sensualità?» (V, 259).

È ormai pronto a prendere le distanze dagli aspetti 'estatici' dell'esperienza stürmeriana. La sua crisi è segnata da una singolare consapevolezza, che suggerisce un'interpretazione del 'dopo-Werther' non come tempo di rassegnazione, bensì di impegno più maturo per realizzare la spinta di emancipazione dello *Sturm und Drang*. Goethe medita così profondamente il modello raffigurato dal romanzo fino a sentirsi liberato tanto da compiere scelte

Italia dalle origini alla Rivoluzione francese, Firenze 1974, pp. 316-7; sul Werther in Italia cfr. l'acuto studio di G. Manacorda già menzionato).

In tale contesto si può leggere la provocante attualizzazione che C. Cases offre del romanzo, riconoscendogli una carica utopica ancora oggi efficace (*Plenzdorfs entsublimierter Werther*, in «Studi Tedeschi», 18, 3, 1975, pp. 129-43).

⁵³ Si deve a G. Lukács una lettura 'giacobina' del Werther, che probabilmente riflette l'urgenza politico-culturale di ripensare positivamente l'eredità 'umanistica' della cultura borghese. Il saggio del grande critico ungherese è infatti del 1936, esso fu pubblicato nel volume *Goethe und seine Zeit*, Berlin 1950, pp. 19-40, appartiene, quindi, piuttosto alla storia politica e ideologica di questo secolo che alla filologia e critica goethiane, pur restando una stimolante riflessione a proposito del romanzo.

esistenziali e artistiche opposte, come l'autonoma accettazione di entrare al servizio del duca di Weimar, nonché l'elaborazione di un principio poetico superiore all'immediatezza lirica dello Herz stürmeriano. Ancora una volta — e non sarà l'ultima — il poeta si allontana da una esperienza compiuta con un viaggio verso un ambiente sociale e culturale affatto diverso. Seguono gli anni della *Ernüchterung*, della sobria disciplina (più liberamente voluta che imposta), dell'attività precisa e responsabile nell'apparato statale, dell'amicizia intensa e discreta con Charlotte von Stein, dell'osservazione paziente e continuata della natura: i *Lehrjahre* dell'umanista. Egli prosegue, tuttavia, il confronto col problema nodale della propria esistenza: scoprire e fornire una struttura culturale adeguata al desiderio di totalità del cuore:

«Tutta la mia azione interiore si è dimostrata una euristica vivente, che, riconoscendo una regola misteriosa eppur presentita, ha tentato di trovarla nella realtà esteriore e nello stesso tempo di introdurla nel mondo esterno» (HA XII, 398).

Al primato dell'estasi naturale succede, dunque, la rivalutazione della prassi umana e della possibilità creatrice, cui l'uomo perviene attraverso l'intenso noviziato sotto il segno della scienza e della *techne*.

VI. L'accorata malinconia del Werther — così finemente elaborata nei toni sfuggenti e allusivi della psicologia settecentesca — svela l'assenza di soluzioni positive. Un'assenza, che, pur segnando il superamento della fragile ideologia *popularphilosophisch* — manifesta un'appassionata ricerca poetica. A Weimar Goethe percorre l'altro versante della negazione, l'utopia, trasferendosi, come osserva Schiller (1759-1805):

«con un salto mortale in un mondo d'opera per vedere — un sogno»⁵⁴.

⁵⁴ F. Schiller, *Über «Egmont». Trauerspiel von Goethe, 1788*, in *Sämtliche Werke*, a cura di G. Fricke e H.G. Göpfert, vol. V,

Con l'immaginazione creatrice o — come scrive Goethe nell'epoca subito successiva al *Werther* — con la « *innere Form* » si profila quel graduale passaggio dal grado « comparativo » dell'esaltazione stürmeriana a quello « superlativo »⁵⁵. Anche in questa delicata fase Goethe è attento a non interrompere senza necessità il contatto critico con la cultura precedente. Ben diverso è l'atteggiamento di *Werther*, che rifiuta ogni confronto culturale e sociale. E questo anche perché l'intensità lirica dell'opera tenta di esplorare forme e motivi del tutto inediti o radicalmente rinnovati. In tale contesto si può leggere l'annotazione goethiana:

« Col *Werther* e col *Faust* dovetti invece attingere dal mio proprio cuore, poiché ciò che mi offriva la tradizione era troppo poco »⁵⁶.

München 1967, p. 942. Sul significato del 'salto mortale' nell'opera di Goethe cfr. il saggio di L. Zagari, *Sovramondo melodrammatico e periodo estetizzante nell'ultimo Goethe. A proposito della Novelle*, in *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma 1965, pp. 83-119.

⁵⁵ In una lettera del 24 maggio 1828 al Cancelliere von Müller Goethe accetta di essere stato l'ispiratore di un sorprendente frammento, redatto da uno dei generi di Lavater, il pastore G. C. Tobler, intitolato *Die Natur*, che riecheggia le idee del poeta nel suo periodo stürmeriano, pur essendo del 1780. Probabilmente Tobler, traduttore degli *Inni orfici*, ha riadattato e semplificato la concezione goethiana ormai più complessa e articolata. E del resto con la lettera Goethe ha cura di chiarire il proprio pensiero: « Di avere scritto quelle considerazioni, non riesco effettivamente a ricordarmi, ma esse vanno bene d'accordo con i pensieri che, in quel tempo, il mio spirito aveva concepito. Il grado di quel momento vorrei chiamarlo 'comparativo', come quello che esprime la propria direzione verso un superlativo non ancora raggiunto. Vi si scorge l'inclinazione verso una sorta di panteismo, ascrivendosi ai fenomeni del mondo un fondamento inindagabile, incondizionato, paradossale e contraddicente se stesso, quasi come un gioco sotto cui vi sia qualcosa di più serio » (tr. di V. Mathieu in *Grande Antologia Filosofica. Il Pensiero Moderno*, vol. XVI, Milano 1968, pp. 441-2).

⁵⁶ J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, a cura di T. Gnoli, Firenze 1947, p. 141.

Il romanzo è dunque un esperimento letterario giocato abbastanza al di fuori dai modelli affermati, sostenuto dal fitto intreccio tra il sentimento individuale e la natura. Una natura, che si pone come forza originaria contrapposta all'arte. Questa concezione è già delineata nella recensione a Sulzer, in cui Goethe si stacca con provocante ironia e con consapevolezza critica dalle teorie poetiche alla Batteux per affermare di fronte all'energia dissolutrice della natura una visione operativa dell'arte:

« L'arte è proprio l'antagonista [della natura], originata dagli sforzi dell'individuo per conservarsi contro la forza distruttrice del tutto » (III, 95).

Nel *Werther* non si accenna, invece, all'arte come principio dinamico opposto alla natura in quanto il romanzo stesso, proprio come opera d'arte, è l'effettivo « antagonista », « *Widerspiel* », che realizza nel « *Bild* » la tensione interiore generata dal contatto con le potenze primordiali. La riflessione sul valore dell'arte come alternativa alla natura e poi come conciliazione dialettica tra l'individuo e il mondo esterno diventa, intanto, sempre più ricorrente e precisata. Negli stessi mesi, in cui esce il *Werther*, lo scrittore ritorna sul problema:

« La natura forma l'uomo ed egli si trasforma e questa trasformazione è poi di nuovo naturale.

Vedendosi posto nel grande e vasto mondo, egli si circonda in esso con uno più piccolo cinto di spesse mura, preparandolo a sua immagine » (IV, 276).

All'arte — come tecnica — spetta anche il compito di difesa e di riparo, dalla stessa forza del « demonico » (PV 1009).

« Arte: un'altra natura, anch'essa segreta, ma più intellegibile poiché originata dall'intelletto » (HA XII, 467).

Nella lunga e articolata meditazione goethiana si conferma il richiamo — spesso implicito e completamente assimilato — a una concezione 'rituale' dell'arte. Un rito

e una *techne*, che sono sempre secondo 'natura', ma a uno stato 'sublimato', come assicura un altro aforisma:

« Colui al quale la natura comincia a svelare il suo segreto palese sente una nostalgia irresistibile per una sua più degna interpretazione: l'arte » (HA XII, 467).

In questo contesto la concezione dell'arte di Goethe è (schillerianamente) *naiv*, 'ingenua' perché ingenerata nella natura interna dell'uomo e non più espressa dal cuore 'sentimentale' considerato quale principio soggettivistico in drammatico contrasto con la natura:

« Proprio ciò che in un'opera d'arte agli incolti appare come natura, non è natura (esteriore), bensì è l'uomo (natura interiore) » (HA XII, 478).

Il tutto viene ancora sperimentato nella *Natur*, solo che ora si instaura una reale dinamica interna ad essa: una reinterpretazione dei miti ermetici e neoplatonici (adombrata dalla *Privatreigion* dell'autobiografia), che si può facilmente verificare, ritornando alle principali proposizioni d'ermetismo come quelle della *Tabula smaragdina* (cui allude Goethe nella lettera a Langer dell'11 maggio 1770):

« Ciò che è in alto è come ciò che è in basso e ciò che è in basso è come ciò che è in alto per le meraviglie di una sola cosa unica ».

La filosofia ermetica ha probabilmente influenzato la concezione estetica di Goethe sia nella visione di una unità naturale, con una sua dialettica interna, come pure nella considerazione dell'arte come tecnica 'sacrale', che spetta all'uomo sviluppare e approfondire.

L'itinerario spirituale goethiano risulta connotato da precise scansioni storiche e culturali: la cultura illuministica viene integrata e superata, almeno in parte, dalla concezione vitalistica e immanentistica della natura (e del 'cuore') delle esperienze ermetica e stürmeriana. In entrambe comincia a manifestarsi l'intuizione dell'arte come conciliazione e sublimazione delle aporie interne alla na-

tura. A simile convinzione lo scrittore arriva attraverso una elaborazione concettuale sempre più puntuale: dall'arte come « antidoto », come « *Widerspiel* » il poeta giunge all'interpretazione dell'arte come « altra natura », risultato della « natura interna » umana, degli « sforzi dell'individuo », della cultura. Infatti l'entusiasmo per una natura, rousseauianamente intesa, si trasforma in una rivalutazione di altri momenti 'naturali', come l'attività umana e il processo culturale:

« Artisti perfetti devono più all'insegnamento che alla natura » (HA XII, 478).

Una saggezza, questa, ormai lontana dal *Werther*. Del resto si è visto come il romanzo non esaurisce la concezione culturale del poeta. Anche precedentemente egli aveva riflettuto sul ruolo dell'arte intesa come lavoro specifico fondato su un insieme di tecniche. All'interno dell'evoluzione intellettuale (spesso sotterranea) di Goethe, il *Werther* verifica il pericolo mortale per la soggettività di abbandonarsi estaticamente alla natura. In tal senso l'arte è ancora il rifugio, la necessaria « grande confessione » liberatrice, quasi la 'stanza di compensazione' poetica, in cui l'individuo pareggia l'« eccesso » sentimentale. La funzione antagonista dell'arte (preludio a un grande tema 'inattuale' della cultura ottocentesca) non coincide ancora con la proposta della mediazione: un ulteriore e decisivo approfondimento si registra nella presentazione degli scritti di Mercier, che anche cronologicamente segna una svolta nell'opera di Goethe. Al termine dell'estenuante travaglio stürmeriano si profila un passaggio dal soggettivismo all'approdo classico della *Humanität*. La concezione estetica giovanile del poeta comincia a considerare la natura come energia originaria, mentre l'arte ne costituisce il momento di organizzazione interna. Simile sistemazione concettuale spiega il 'salto mortale' dal cuore all'arte. La forma poetica diviene:

« come la misteriosa pietra degli alchimisti » (V, 352)

una realizzazione dell'individuo non più travolto dal caos naturale. Goethe recupera, a livello metaforico, il più famoso simbolo ermetico per esprimere il carattere 'magico' e operativo insito in tale formulazione. Come la pietra filosofale anche la « *innere Form* » è riservata a pochi:

« Chi non la riceve, non può procurarsela » (V, 352).

Il suo segreto è da ricercarsi nel dominio sulla condizione estatica — *Fülle des Herzens* —, ma nello stesso tempo nell'immersione in essa, nella consonanza con l'armonia universale. In questa doppia polarità, si conforma la nuova esperienza 'geniale' dell'artista ormai 'classico' col suo 'amore' attivo e contemplativo con il tutto.

Nel frammento sulla *Natur*, questa idea del primato dell'eros viene chiaramente enunciata:

« La corona della natura è l'amore. Solo mediante l'amore la si può avvicinare. Esso crea abissi tra tutti gli esseri e li vuole tutti intrecciare. Ha isolato tutto per tutto riunire. Un paio di sorsi dal calice dell'amore risarciscono di una vita piena di stenti » (HA XIII, 47).

L'intuizione dell'amore universale come quintessenza della natura riprende, esaltandola, l'eredità della filantropia illuministica. La stessa metafora settecentesca della 'luce' si potenzia, nella nota a Mercier, in quella ermetica e stürmeriana del fuoco, così intimamente legata al 'cuore' e all'amore.

L'estasi luminosa del poeta razionalista e 'sentimentale' si intensifica nella visione del 'genio' goethiano. Nel suo 'cuore' si concentrano i « sacri raggi della natura » (V, 352), che generano — attraverso la « lente » (V, 352) della « forma interna » — la nuova poetica moderna.

Ma è l'umile « lavoro quotidiano sul linguaggio » a costruire la « lente », il prezioso strumento capace di 'speculazione' e di 'riflessione', di appropriazione dialettica e di mediazione culturale con la tradizione. Nello stesso tempo in cui Goethe afferma « lo sforzo dell'individuo », torna anche a ribadire il carattere esoterico e mistico

dell'arte: « Chi non la riceve, non può procurarsela ». Così il poeta resta fedele agli esiti della ricerca giovanile, ermetica e stürmeriana: l'idea della missione personale, che in lui si realizza nella vocazione poetica.

La consapevolezza dell'originalità poetica, su cui si fonda la 'verità' di Werther:

« Oh, quello che io so, lo può sapere chiunque — ma il mio cuore lo possiedo io solo » (W 95),

è alla radice dell'inimitabile equilibrio 'classico' e del tono sobrio ed elusivo della sua opera.

RETTUNG DER TOTALITÄT DURCH KONSTRUKTION.
FONTANES VIERFACHER ROMAN « DER STECHLIN »

von
KLAUS R. SCHERPE
Berlin

Die « rationalistische Heiterkeit », die der noch junge Thomas Mann am alten Fontane zu schätzen wußte¹, war so harmlos nicht. Viel ist gewonnen, so meinte Fontane, « wenn die moderne Menschheit zur Einsicht der Sachlage kommt, wenn sie sich im Spiegel sieht und einen Schreck kriegt. » Dies erscheint ihm aktuell in einer Zeit, in der sich « eine höhere Idealität der Gemüther » nicht mehr oder noch nicht herbeizaubern läßt: « Was ein Mann wie *Krupp* thut, vielleicht großartig in seiner Art, ... wurzelt verstandesmäßig in sozialer Frage, nicht in einem schönen Herzen und liebevoller Menschlichkeit. »

Diese Sätze aus einem Brief an Georg Friedlaender² gehören nicht zu dem Hausschatz an Zitaten, über den viele Fontane-Forscher souverän verfügen. Statt heilsamem Schrecken suchen sie eher die eigene Gelassenheit in Fontaneschen Weisheiten wie der vom « heiteren », « freien Darüberstehen », oder seinem berühmten « Fünfe-gerade-sein-Lassen ». Hoch im Kurs steht der Fontanesche « Mittelkurs zwischen Freisinnigkeit und Verbindlichkeit », « frei, aber nicht frech », wie Dubslav von Stechlin es sagt, oder

¹ Thomas Mann: *Der alte Fontane*. (1910). In: Thomas Mann: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Bd. 1 Frankfurt a. M. und Hamburg 1968, S. 37.

² Brief vom 27. Mai 1891. In: Theodor Fontane: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hg. u. erl. v. Kurt Schreinert. Heidelberg 1954, S. 147.



auch, an anderer Stelle: « Unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht, und wenn es welche gibt, so sind sie langweilig. » Damit läßt sich auch schon eine ästhetische Devise formulieren, ergänzt etwa durch die Fontanesche Faustregel: Alles Typische ist langweilig, alles Interesse steckt im Detail. Das typisch Fontanesche « Alles ist zweideutig, auf nichts ist mehr Verlaß » kann dann als Aufforderung begriffen werden, im Ambivalenten sofort das 'Eigentliche' der Fontaneschen Romankunst zu entdecken.

Es liegt gewiß nicht nur an Fontanes trefflichem, zur Sentenz neigendem Causeur-Talent, daß er bei seinen Interpretationen derart ins Gerede gekommen ist. Die so reden sind auch keineswegs absichtslos geschwätzig. Vielmehr wird Fontane als Gesinnungsautor ernst genommen, auch dort, wo es scheinbar nur noch um Formales, um das rein künstlerische Prinzip geht³. Fontane wird eingemeindet in eine pädagogische Provinz unter zutiefst konservativem Regiment. Hier gilt Fontanes « Lehre » von der « Despotie der Gesellschaft », die der Einzelne letztendlich doch akzeptieren muß, als Gesetz. Wer als Leser « sich dem Erzähler anheim gibt », lernt die Zurückhaltung vor der stets einsinnigen, rebellischen Tat. Und er lernt durch einen existentialistisch drapierten Fontane, sich mit seinen Hoffnungen « einen Spalt der Freiheit »⁴ zu bewahren. Fontane wird zum Kronzeugen gegen « Tendenz » und « Dogmatismus », da er nach der Überzeugung dieser Interpretationen in seiner Romankunst, und eben gerade in seiner *sozialen* Romankunst, die « Gleichgewichtslage des Menschlichen »⁵ erreicht hat. Gesellschaftskritik im Werk

³ So exemplarisch bei Peter Demetz (*Formen des Realismus: Theodor Fontane*. München 1964), dem das « ironisierende und relativierende Prinzip » in der Kunst Fontanes für seine « Lehre » von « der segensreichen Pluralität der Dinge » steht. Dem Leser bleibt kein Zweifel, daß dieses auch Demetz' « Lehre » ist.

⁴ Richard Brinkmann: *Theodor Fontane: Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen*. München 1967, S. 18, bes. auch S. 85 ff.

⁵ Walter Müller-Seidel: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart 1975, S. 453. — Dieses respektable Werk

dieses Autors wird demnach eingestuft als Mittel zum Zweck, das « Allgemein-Menschliche » dichterisch zu gewinnen durch « Humor » und « Verklärung »⁶.

Nun ist gar nicht zu bestreiten, daß Fontane letzten Endes als ein Autor von konservativem Habitus zitierbar ist. Ganz unsinnig wäre es, seinen « Schwanzzustand » im Protest gegen die konservative Inanspruchnahme nach der Seite des stramm Fortschrittlichen hin aufzulösen. Wichtiger und interessanter ist es, eben dieses « Schwanken », die tatsächlichen Widersprüche in Fontanes Roman sowohl nach den Inhalten (die Liebe zum Alten, wo das Neue als notwendig längst anerkannt ist) als auch nach der Form (die poetische Ordnung einer in Prosa erstarrten Wirklichkeit) zu entdecken und zu begreifen. Das Elend eines Großteils der Fontanewissenschaft liegt wohl darin, daß sie zur historischen Philologie nicht fähig und willens ist, das « Historische » sich vielmehr eilig als Soziologismus, Empirismus oder Ideologie vom Halse schafft⁷. So angelegt ist die konservative Fontaneforschung Fontanes Konservativismus allemal unterlegen. Die « tapfere Modernität »,

bringt eine Fülle neuer Erkenntnisse, auch wenn es die alten Prämissen der Fontaneforschung bestätigt. So verdammt Müller-Seidel das Klischee vom « heiteren Darüberstehen » (S. 8), um es doch sogleich wieder zu verwenden (S. 437). Obwohl sachlich heiter und gelassen wirkend, schreibt Müller-Seidel im Zorn gegen Dogmatismus, Humorlosigkeit und das Nicht-Ausgewogene, also ihm gegenwärtige 'Phänomene', wozu Fontane Beistand leistet. Könnte diese latente Aktualisierung und Tendenz einmal theoretisch offengelegt werden, so ließe sich verbindlicher darüber ein Gespräch führen.

⁶ Exemplarisch bei Wolfgang Preisendanz: *Die verklärende Macht des Humors im Zeitroman Theodor Fontanes*. Nachdruck in: Wolfgang Preisendanz (Hg.): *Theodor Fontane*. Darmstadt 1963, S. 289. (zuvor: Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München 1963, S. 216 ff.).

⁷ So z. B. bei Brinkmann im Anschluß an seine Polemik gegen Georg Lukács (Brinkmann, *Fontane*, S. 13 f.) oder bei Müller-Seidel (*Gesellschaft und Menschlichkeit im Roman Theodor Fontanes*. In: W. Preisendanz (Hg.), *Theodor Fontane* S. 174 ff.), der das Historische letztlich nur als das Historisch-Befangene gelten läßt und so vor dem « Allgemein-Menschlichen » desavouiert.

die Thomas Mann an dem «alten Fontane» rühmte⁸, meint doch nichts anderes als die verzweifelte Anstrengung, der modernen «Sachlage» der bürgerlichen Gesellschaft noch einmal mit der besseren Bürgerlichkeit, etwa der des «rationalistisch-humanitären» achtzehnten Jahrhunderts⁹, beizukommen. Vom Schrecken, daß dies kaum gelingen wird, ist das Alterswerk Fontanes geprägt. Erschreckt mischt er sich ein ins «Soziale», in den Streit von «Staats-erhaltenden» und Sozialdemokraten, sogar mit seiner Dichtkunst, die er aufs Spiel setzt angesichts der Tendenzen des Zeitalters.

Aus der Distanz von 80 Jahren Weltgeschichte, in der mehr vom «Alten» anachronistisch wurde als Fontanes Preußen, wird man diesem Autor nicht gerecht, wenn man seine Kritik und seine Illusionen rekapituliert, vermindert noch um die Einsicht in die historische «Sachlage» auch dieser Kritik und dieser Illusionen. Ist Desillusionierung geboten, so muß die Fontanelektüre darum nicht lieblos werden. Es liegt ein Reiz in der Entdeckung der Widersprüche. Um den Charme Fontanescher Schreibweise sollte sich kein noch so ideologiekritischer Leser betrügen. Echt Fontanesch wäre ein heiteres Abschiednehmen vom Alten, das man besitzt, aber doch nicht mehr so einfach gebrauchen kann, also z. B. ein Abschiednehmen von jener Unmittelbarkeitsmentalität im Umgang mit der Dichtung, die Fontane angesichts einer hochgradigen Vergesellschaftung der Literatur gelegentlich schon als anachronistisch empfinden mußte¹⁰, die Verabschiedung jener nostalgischen Idee vom 'Kunstschönen', mit der Fontane seinen Gesellschaftsroman unbedingt im Lot halten und sogar mit einer Zukunftsperspektive ausstatten wollte, und, nicht zuletzt, die «Gesinnung» betreffend, die für Fontane allemal das

⁸ Thomas Mann, *Der alte Fontane*, S. 50.

⁹ Ebd., S. 55.

¹⁰ Diesen Schluß erlaubt die Tonart eines Aufsatzes wie der über «*Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller* (1891). In: Theodor Fontane: *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*, Bd. 1. München 1969, S. 573-577.

wichtigste war: die Überwindung jener Berührungsangst mit dem «Gesellschaftlichen», die in jedem seiner Gesellschaftsromane zu bemerken ist, wenn auch keineswegs als jene panische Angst vor der «roten Gefahr», wie sie die Tonart vieler der schreibenden Zeitgenossen und mancher der Nachgeborenen erkennen läßt. Daß diese echt Fontanesche Heiterkeit des Abschiednehmens bei klarem Kopf nicht mehr von Fontane selber bezogen werden kann: wer kann es ernsthaft leugnen?¹¹

Liest man weiter in dem schönen Essay jenes anderen konservativen Schriftstellers über Fontane, dem von Thomas Mann, der seinen konservativen Interpreten ähnlich überlegen blieb, so erhält man einige Hinweise, die eine Fontaneinterpretation auch heute noch methodisch zur Besinnung bringen können. Seine Figur des «alten Fontane» läßt sich anschauen wie ein Gustav Aschenbach, der dem Leben erhalten blieb. Thomas Mann respektiert und verachtet doch ein wenig den ehrpußligen Fontane, der sich der preußischen Notwendigkeit unterwirft, zugleich wundert er sich über den «Romanschreiber [als] heimlichen

¹¹ Eine Strafpredigt gegen die Fontane-Literatur kann auch die marxistische Forschung, zumal die älteren Datums, nicht ausnehmen, wobei die üblichen Anschuldigungen der bürgerlichen Literaturwissenschaft (Soziologismus, Kunstfeindlichkeit) bei Autoren wie Lukács und Reuter kaum anschlagen. Ohne dies hier näher ausführen zu können, ist zu bedenken, daß sowohl der eher oberflächliche Aufsatz von Lukács (*Der alte Fontane*. In: Georg Lukács: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1956, S. 260-305) als auch das halbe Lebenswerk von Hans-Heinrich Reuter (*Fontane*, 2 Bde. München 1968) in Sachen der Fontaneschen Romankunst einen Konservativismus teilen, der sich an das Kunstideal der deutschen Klassik hält. Deutlich erkennbar ist z. B. die Orientierung an Goethes Symboltheorie, wenn Reuter die Poetisierung und «Verklärung» bei Fontane erklärt. Kann der Goethesche «Realismus» der Maßstab des Fontaneschen sein? (Vgl. Hans-Heinrich Reuter: *Fontanes Realismus*. In: *Fontanes Realismus*. Hg. v. Hans-Heinrich Teige und Joachim Schobeß. Wiss. Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam. Berlin 1972, bes. S. 55). Wesentlich anders liest sich die marxistische Fontane-Arbeit von Dietrich Sommer im gleichen Sammelband, von der noch die Rede sein wird. Zu Reuter vgl. auch Anm. 39, 50, 51.

Sänger »¹². Es kommt ihm der Verdacht, daß dieser Autor der guten Gesellschaft nur zum Schein ein Causeur war. Die Gesprächskunst Fontanes als schöner Schein? Thomas Mann, der den Briefwechsel Fontanes mit den Freunden und der Familie rezensiert (und später noch einmal den mit Georg Friedlaender), erkennt, wie energisch dem konservativ geprägten Romandichter das Revolutionäre auf den Leib rückte. Und er schließt ganz einfach auf das Wesentliche: « seine politische Psyche war künstlerisch kompliziert »¹³. Die Mannschen Aperçus lassen sich ordnen und direkt in Fontanesche Schlagwörter zurückübersetzen: Hier treffen wir auf das Kernwort « Lebensanschauung » (im Sinne des 'Ansehens' des gesellschaftlichen Lebens), auf das von der « Gesinnung » (die moralische Ordnung des Angeschauten, die Bewertung von 'Ansichten', die, wenn es sein muß, auch *politisch* ausfällt), und auf Fontanes Vorstellung von der 'Poetisierung' (wodurch das Angeschautete und Bewertete erst als Kunst würdig wird)¹⁴.

¹² Thomas Mann, *Der alte Fontane*, S. 49.

¹³ Ebd., S. 52. — Katharina Mommsen, die zuletzt Fontane und Thomas Mann in einem Essay verglichen hat, läßt wenig die Differenzpunkte zwischen beiden Autoren gelten, welche die Beziehung aus der Sicht Thomas Manns doch erst interessant machen. Ihr geht es um die Vereinheitlichung im Weltanschaulichen. Im Namen der angeblich erreichten 'Überparteilichkeit' werden die beiden Dichter als die wahrhaft Fortschrittlichen in Geist und Bildung reklamiert, umstellt vom politischen Parteiengeist, der an sie nicht heranreicht und hinter ihnen zurückbleibt.

¹⁴ Daß Fontane nicht eben ein starker Theoretiker seiner Literatur war (sehr im Unterschied zu Thomas Mann) sollte bei den ständigen Wiederholungen seiner wenigen Äußerungen zum « Realismus » nicht aus dem Blick geraten. Ingrid Mittenzwei (*Theorie und Roman bei Theodor Fontane*. In: Reinhold Grimm, Hg: *Deutsche Romantheorien*, Bd. 2. Frankfurt a. M. 1974, S. 277-294) stellt ihn auf die Höhe der zeitgenössischen europäischen Romandiskussion, wobei der alte Fontane zuletzt auf die Seite der latent Modernen fällt: « Ist das nicht doch schon — beinahe — Joyce? » (S. 294) schreibt sie zu einer Szene aus *Irrungen Wirrungen*, Kap. 21. Das ist es gewiß nicht, was am *Stechlin* zu zeigen ist. — In der Beurteilung fremder Werke blieb Fontane bekanntlich stets 'Fontanesch'. In einer Besprechung von Turgenjews « Neuland » gibt er die drei

Hinzutun müssen wir in methodischer Absicht den Begriff der « Konstruktion ». Er muß zunächst einmal den des « Nachvollzugs » oder gar noch den der « Einfühlung » ersetzen, die an diesem Autor hinreichend erprobt wurden, ohne daß ein Plagiat seiner Liebeshwürdigkeit gelang. Will man nicht gänzlich unterschlagen, was bereits Georg Lukács' denkwürdige *Theorie des Romans* 1914 geschichtsphilosophisch ausmachte: die « Brüchigkeit des Weltaufbaus » in der Formenwelt des modernen Romans¹⁵, so kann man als Interpret auch nicht naiv genug sein, Fontanes Anstrengung zur kunstvollen Versöhnung des Gegensätzlichen — seine Wahrnehmung des gesellschaftlichen Lebens, seine moralische Bewertung des Wahrgenommenen so, wie es sein soll, und seine bedeutungsträchtige Poetisierung und « Verklärung » — schon auf den ersten Blick als Kunst auszumachen. Bei genauem Hinsehen sollten erst einmal die Konstruktionsprinzipien sichtbar werden, mit denen Fontane seine epische Welt beieinander hält. Widersprüche sind zu erwarten und nicht gleich künstlerische Vollendung. Fontanes Anstrengung zur Kunst steht im Konflikt mit der sich in seiner Zeit maßlos auswachsenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Und gerade die künstlerische Anstrengung zeigt die Spuren der gesellschaftlichen Antagonismen, die sie tilgen möchte. Bei der künstlerischen Arbeit, die für ihn allemal mit dem Streben nach einer « höheren Idealität » verbunden war, mußte Fontane vor der gesellschaftlichen Wirklichkeit erschrecken.

Die Probe aufs Exempel scheint dort besonders sinnvoll, wo Fontane selbst Bilanz zieht, die Summe seiner Erfahrungen und Erkenntnisse einem letzten Romankunstwerk zusetzt: dem in der Literaturgeschichte wohl zu Recht so eingetragenen Vermächtnisroman *Der Stechlin*. Es hat sich

genannten Losungen aus, die das eigene Werk betreffen: « Gesinnung, Lebensanschauung und eigentlichstes (!) Dichtertum. » (In: Theodor Fontane: *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*, Bd. 1. München 1969, S. 520).

¹⁵ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. (1914/15). Neuwied 1963, S. 33.

eingebürgert, Fontane 'rückwärts' zu lesen, von der 'summa' der reifen Werke aus die früheren als Bausteine zu betrachten¹⁶. Dies mag akzeptabel sein. Nicht, weil die Altersweisheiten, die Fontane seinen märkischen Junker Dubslav von Stechlin sagen läßt, besonders verlässlich wären. Sondern deshalb, weil hinter der durch Dubslav geprägten « heiteren Zuständigkeit »¹⁷ der Stechlinwelt, stärker als in allen anderen, konfliktgeladenen Gesellschaftsromanen zuvor, in diesem ein unhaltbarer Gesellschaftszustand sichtbar wird: sichtbar in der Kunstform des Romans, welche die widersprüchliche Wirklichkeit noch einmal aushalten soll. Betrachten wir die *Konstruktion*, die dem *Stechlin* als Romankunstwerk nach Fontanes Absicht Halt geben sollte und Hoffnung in einer Wirklichkeit, die, nach des Autors fortgeschrittener Meinung, aus den Fugen ist, da sie von den Mächtigen falsch eingerichtet wird. In der Übersicht stellen wir fest, daß Fontanes Versuch zur Konstruktion einer Romantotalität im *Stechlin* eigentlich mehrere « Romane » zusammenfügt: einen Geselligkeitsroman, einen politischen Roman, einen Gesinnungsroman und — als Krönung gedacht — den poetischen Roman.

¹⁶ Die andere Aufgabe, die Beschäftigung auch mit den historischen Romanen, v. a. mit dem meisterhaften *Schach von Wuthenow* (Pierre-Paul Sagaves Ausgabe in der Reihe *Dichtung und Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. und Berlin 1966) und mit dem jungen Fontane (Helmut Nürnberger: *Der frühe Fontane*. Hamburg 1967, Taschenbuch 1975) ist erst als zweite Etappe der Fontane-Renaissance in Angriff genommen worden.

¹⁷ Auf diesen Begriff zieht Heinz Schlaffer seine *Stechlin*-Interpretation zusammen (*Das Schicksalsmodell in Fontanes Romanwerk*. In: GRM, N.F. XVI, 1966, S. 402 ff.) wobei er glaubt, daß die Auflösung des « Schicksalsmodells » der früheren Romane im *Stechlin* eine leere Seinsimmanenz zurückläßt: « die Welt ist die Welt ». Die geschichtsphilosophische Konstruktion macht Fontane in letzter Instanz zu einem « Modernen ». Die künstlerische Konstruktion der Fontaneschen Romane, in der die « Zuständigkeit »/« Gegenständigkeit » nur ein Faktor ist, fügt sich diesem Muster jedoch nicht.

Fontanes Geselligkeitsroman — musterhafte Wahrnehmung

Jedem Fontane-Leser muß die vorbildliche Ordnung in seinen Romanen auffallen. Es scheint, als wollte der Autor geradezu pedantisch im Gesellschaftsroman erst einmal die Ordnung und Übersicht schaffen, welche die gesellschaftliche *Wirklichkeit* zunehmend vermissen ließ. Über eine geordnete Wirklichkeit ließ sich sinnvoller reden, eine 'dichterische Wahrheit' gewinnen.

Fontanes Art der künstlerischen Wahrnehmung der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist von vornherein auf ihr mögliches szenisches Arrangement im Roman hin angelegt. Diese Feststellung diskreditiert keineswegs seinen Wirklichkeitssinn und seine schier unerschöpfliche Lust, Erfahrungen zu machen. Vielmehr folgt sie der Einsicht, daß wir in Fontanes möglichem Kunstrepertoire eine Unmittelbarkeit der Welt- und Naturerfahrung zwangsläufig vermissen müssen. Seine künstlerische Wahrnehmung haftet an der sinnlichen Evidenz der ihm zugänglichen Wirklichkeit, und das war, wie wir wissen, vor allem die kodifizierbare Wirklichkeit der guten Gesellschaft und ihrer weniger guten, aber doch noch ansehnlichen Randbezirke. Die Bedingung für die Möglichkeit, die gesellschaftliche Wirklichkeit, wenn nicht in ihrer Totalität, so doch im Aufriß eines Panoramas ihrer geselligen Umgangsformen künstlerisch vorzuführen, war zunächst einmal ihre Reduzierung auf einen status der fertigen Phänomene. Hierbei ist durchaus keine Entschlußkraft des Autors maßgeblich, sondern vielmehr jene angeschaute Gesellschaft selber, deren Verkehrsformen die menschlichen Beziehungen und Tätigkeiten in immer stärkerem Maße nur noch als « sachlich », funktional und von dorthier als repräsentativ erscheinen ließen¹⁸. Die Standardisierung der Wirklichkeit

¹⁸ Eine Theorie der verschiedenen historischen Formen der künstlerischen Wahrnehmung existiert nicht. Auf materialistischer Grundlage versuchte Klaus Holzkamp eine historische Bestimmung der « sinnlichen Erkenntnis »: *Sinnliche Erkenntnis — Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*. 3. Aufl. Kronberg 1976.

als 'Geselligkeit', die Fontane auf der Ebene der beobachteten Phänomene vornimmt, ist keineswegs mit Oberflächlichkeit zu verwechseln. Was er wahrnimmt und aufnimmt in seine Romanszenarien, korrespondiert dem déjà vu des Lesers und nimmt auch von dort her seine Bedeutung.

In der Topographie des Fontaneschen Geselligkeitsromans sind die Angaben von Name und Adresse, die Wahl der Ausflugs- oder Reiseziele, das Restaurant, das man besucht und die Uhrzeit, zu der man sich dort trifft, stets bedeutsam, in der Regel sogar vorentscheidend für das, was sich im Ensemble der Romanfiguren an Bedeutsamem herauskristallisiert. In *Irrungen Wirrungen* sind Hillers Restaurant unter den Linden oder Hankels Ablage vor der Stadt Orte, wo die *Menschen* sich treffen und das *Gesellschaftliche* über sie entscheidet. — Vom *Stechlin* - Schauplatz erfährt man beiläufig, daß die alte Schloßkate die Hypothekenlast vielleicht schon bald nicht mehr tragen wird und die tadellose Etikette des märkischen Junkers vor der « Geldwirtschaft » kapitulieren muß (S. 316)¹⁹. — In bedeutungsträchtigen Episoden verstärkt Fontane die soziale Topographie, die über den Zustand der Gesellschaft Aufschluß gibt. « Straßename dauert noch länger als Denkmal », denkt sich Frau Schickedanz, während sie ihrem sterbenden Mann, dem Hagelversicherungssekretär Schickedanz, von Herz und Liebe spricht, aber den Hausbesitz meint (S. 120). Dabei muß sie allerdings darauf rechnen, daß Mieter wie die gräflichen Barbys am Kronprinzenufer Wohnung nehmen^{19a}. Wohnungswechsel bedeutet selbstverständlich sozialen Abstieg oder Aufstieg. Die Kommerzienrätin Jenny

¹⁹ Ich zitiere Fontanes Roman nach der Hanser-Ausgabe, u. z. in der billigen und leicht erreichbaren Taschenbuchform des Ullstein-Verlages (Ullstein Buch Nr. 4507). Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

^{19a} In der Schickedanz-Episode des *Stechlin* hat Robert Minder eine Art Mikrokosmos des Romans entdeckt. Robert Minder: *Über eine Randfigur bei Fontane*. In: « Neue Rundschau » 77 (1960), S. 402-413.

Treibel und die Fabrikantenfrau von Gundermann denken äußerst geniert an ihre kleinbürgerliche Herkunftsadresse. — Das « Gesellschaftliche » macht sich in Fontanes Roman bemerkbar durch die genaue Benennung des Details, das durch die Geselligkeitskonventionen in seiner Bedeutung festgelegt ist. Die äußere Handlung wird erst einmal festgeschrieben auf die Exekution des geselligen Rituals, wobei natürlich die Abweichung von den Regeln Interesse und Spannung schafft. Der *Stechlin* allerdings enthält recht wenig von solchen Spannungsmomenten, die zum Konflikt und damit zur Handlung taugen. Fontane reiht ein Wahrnehmungsmuster an das andere, fast könnte man sagen: lebende Bilder von einer sterbenden Gesellschaft. Daß dieser Eindruck dann doch nicht entsteht, jedenfalls nicht als vorherrschender, dafür sorgt die Fontanesche Romankunst auf höherer Ebene: auf der der « Gesinnung » und der poetischen « Verklärung ». Auf der Ebene der Wahrnehmung werden jedoch schon einige Gesellschaftsbilder zusammengestellt, die nach dem, was sie zeigen, dazu bestimmt sind, in der Versenkung der Geschichte zu verschwinden: zum Beispiel das der Stiftsdamen auf Kloster Wutz und das der altmärkischen Junker beim Wahlgang. Daß auch die bedeutungsschweren Szenen um den veredelten Junker Dubslav gegen Ende als Krankheit zum Tode angelegt sind, gibt zu denken.

Am Anfang dagegen sehen wir eine Folge jener ausgezeichneten Fontane-Szenen, in der das gesellige Reglement der guten Gesellschaft, bei guter Laune, komplett eingefangen ist. Nachdem das poetische Sinnbild des Stechlin-Sees und Dubslav von Stechlin als Hauptfigur beziehungsreich eingeführt sind — der stille See mit seiner « revolutionären » Unart fügt sich bereits zu einem Paradox, wie Dubslav es liebt —, zeichnet Fontane, entlang seiner akribischen Beobachtung des Geselligkeitsrituals, einen expositorischen Grundriß der Stechlin-Gesellschaft, der den Geselligkeitsroman eigentlich schon ganz enthält. Die standardisierte Wahrnehmung schafft im Prinzip nichts Neues.

Auf die Nachricht vom bevorstehenden Besuch seines

Sohnes Woldemar in Begleitung der beiden Kavallerie-Offiziere Czako und Rex bringt der Schloßherr durch rasche Einladungen den Kreis der Abendgesellschaft zusammen, der sich in der abgelegenen Grafschaft zu diesem Anlaß zusammenbringen läßt. Synchron gesetzt sind die Präliminarien: man macht Toilette oder promeniert im Garten. Die Art der Ankunft gibt Aufschluß darüber, *wer* da ankommt. Der neuadlige Mühlenbesitzer von Gundermann (« Autodidakten übertreiben immer ») und seine Frau (« in geblühtem Atlas mit Marabufächer ») fallen durch die Art ihrer übertriebenen Anpassung an die Adelsgesellschaft formell wieder aus dieser heraus. Die ausgetauschten Höflichkeiten, in welche die einheimischen Repräsentationsfiguren wie der Pastor Lorenzen und der Oberförster Katzler sogleich einbezogen werden, garnieren die einfache Links-Rechts-Choreographie, mit der der Autor seine Gesprächspartner zusammenstellt. Diese paarweise Zuordnung und die Abfolge der Gänge beim Abendessen bestimmen den Fortgang der Handlung, die allein spannend ist zwischen dem Gelingen oder Mißlingen der Konversation. Als Maître d'honneurs et de plaisir wacht Dubslav über dem Fortgang und glücklichen Ausgang der Geselligkeit bei Tisch. Nach dem Essen gruppiert man sich im Salon neu. Mit kompletten Szenenanweisungen geleitet der Autor seine Paare zum Billardtisch, auf die Veranda oder in die Fensternische, wo Frau von Gundermann weiterhin von ihren falsch plazierten Intimitäten nicht lassen kann. Nach der Auffahrt und Abfahrt der Wagen und Chaisen (dem Pastor wird zu Fuß nach Hause geleuchtet) folgt beim Schlafengehen das im Arrangement der Gesamtszene unerläßliche Nachgespräch, in dem die beiden Militärs als die mit dem Stechlin-Schauplatz noch am wenigsten Vertrauten ihre Eindrücke ordnen zur Sentenz: « Das Überlieferte, was einem so vor die Klinge kommt, namentlich wenn Sie sich die Menschen ansehen, wie sie nun einmal sind, ist doch sehr reparaturbedürftig... » (S. 47).

Die genaue Wahrnehmung der Umgangsformen, ergänzt durch eine exakte Raum-Zeit-Ordnung der Szene, schafft den Plafond für die Gespräche, auf die es im

Fontaneschen Roman recht eigentlich ankommt. Der kunstvoll angelegte Diskurs wiederum arbeitet für die « Idee » des Romans. Bedeutsam ist, daß alle Reden, die geführt werden, voll eingebunden sind in die sinnliche Evidenz der durch die künstlerische Wahrnehmung als « fertig » vorgestellten Szenerie. Die Bedingung des sinnreichen Dialogs ist selbstverständlich die Form der Konversation. Zur Ausstattung des geselligen Dekors gehört die Aufmerksamkeit dafür, wie *viel* und *wie* man redet. « Also wer am meisten red't, ist der reinste Mensch », sagt Dubslav (S. 23), und von sich selber: « Ich bin im Ausdruck mitunter ungenierter, als man vielleicht sein soll » (S. 23). Wenn Dubslav « ungeniert » spricht, so hat er etwas Besseres und Wichtigeres zu sagen, als die im Geselligkeitsritual konventionalisierte Rede es zuläßt. Wenn dagegen die Mühlenbesitzergattin Frau von Gundermann in einen ungenierten Ton verfällt, so scheitert sie an den verpflichtenden Regeln der Konversation. Ihr « Berliner Stil » verrät die « geborene Helfrich » aus Berlin NO. Nimmt man die Fontaneschen Gespräche als Plauderei, so legt man sie fest auf den Status des musterhaft Wahrgenommenen unter Anrechnung seiner artistischen Verstärkung. Das Redenkönnen bleibt dann das Entscheidende, der ästhetische Reiz liegt ganz beim Zufälligen, beim « Einfall », besonders beim gekonnten Relativismus, der die Konversation in Gang hält: « Wenn ich das Gegenteil gesagt hätte, wäre es ebenso richtig » (S. 27). Ist der nächstliegende Gesprächsstoff das Sprechen, so wird dadurch die Fixierung des « Wie » der Rede auf die gesellschaftlichen Konventionen zusätzlich unterstrichen.

Darüber hinaus jedoch ist die Suche nach dem « guten Gesprächsstoff » durchaus nicht beliebig. Im Gegenteil: er drängt sich auf. Die von Fontane zur Exposition seines Romans nach allen Regeln der Kunst fest etablierte Tischgesellschaft spricht, indem sie die Form wahrt, über Sachen, die ihrem geselligen Ritual gänzlich konträr sind. Der *gesellschaftliche Fortschritt* wird beredet anläßlich der leidigen Notwendigkeit der Telegraphie (« Jede Spur von Verbindlichkeit fällt fort, und das Wort 'Herr' ist beispielsweise

gar nicht mehr anzutreffen.» S. 26) oder auch anlässlich der bevorstehenden Wahl in Rheinsberg-Wutz, welche die neuen politischen Kräfte zwangsläufig begünstigen wird (der als Phrase erkennbare Satz Gundermanns: «Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie» (S. 26) setzt den Sprecher sofort ins Unrecht). Wird als nächster Gang der Karpfen präsentiert, so kommt damit, sans phrase, das Thema Revolution auf den Tisch: Der Stechlinkarpfen ist der «Nächstbeteiligte», wenn der rote Hahn aus dem See steigt, um die revolutionären Weltereignisse anzuzeigen. Was die munter plaudernden preussischen Gardeoffiziere — den jungen Czako und den alten Stechlin — daran interessiert, ist die Frage, auf welche Seite sich so etwas Dummes und Träges wie der «Mooskarpfen», dem die Revolution geschieht, wohl schlägt. Viel spricht für den Karpfen als «Bourgeois, der am andern Morgen fragt: «'Schießen sie noch?'... Wir verkriechen uns nämlich alle. Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage.» (S. 28) Genau diese «Zwangslage» bleibt das Gesprächsthema, ob beim Burgunder aus «alten, besseren Tagen» oder, in aller Behaglichkeit, bei der Meer-schaumpfeife. Pastor Lorenzen erhält Gelegenheit das «Christlich-Soziale», für das er einsteht, auf seine Formel zu bringen: «Lieber mit dem Alten, soweit es irgend geht, und mit dem Neuen nur, soweit es muß» (S. 31)²⁰; Dubslav endet seinen Exkurs in die Regimentsgeschichte mit dem Spruch «... und was revolutionär ist, das wackelt.» (S. 46) «In solchem alten Kasten ist man nie sicher von Spuk und Ratten» (S. 48), heißt es im 'Nachgespräch' der beiden Schloßgäste. Und Czako resümiert noch einmal: «sehr reparaturbedürftig»!

Die 'gute Gesellschaft' findet einen ergiebigen Gesprächsstoff in dem, was ihr eigentlich gar nicht paßt: der

²⁰ Daß Fontane eine gewisse ideologische Bandbreite in den Sätzen seiner Figuren ausprobierte, zeigen z. B. die aus den Entwürfen erschießbaren Veränderungen der Figur des Pastor Lorenzen, der dem alten Stechlin als eine Art Angelus Novus zur Seite steht. Vgl. hierzu den Kommentar der Aufbau-Ausgabe von Fontanes Romanen und Erzählungen, Bd. 8, Berlin 1969, S. 427.

Revolutionsgefahr. Das heikle Thema bleibt eingebunden in die sinnliche Evidenz des wahrgenommenen Geselligkeitsrituals. Fontane läßt seine Romangesellschaft der Junker und Offiziere, des Geldadels, der Oberförster und Pastoren durchaus aus eigenem gusto, nicht unverblümt darüber reden. Gleichwohl zeigt die Heftigkeit des Diskurses, was sie betroffen macht. Der Roman vermeidet es aus Prinzip Weltgeschehen, und schon gar revolutionäres, als «Handlung» darzustellen. Was davon bleibt, ist die Rede darüber. Und dies ist sofort einsichtig, wenn man die soziale Physiognomie der Gesprächspartner anschaut: Keiner von ihnen ist disponiert, agitatorisch zu reden und die Welt zu verändern. Die sich in der zeitgenössischen Klassengesellschaft bekämpfenden Machtblöcke — das seine Repräsentanz verlierende, zur Anpassung an die Kapitalisierung gezwungene Junkertum, die neue Bourgeoisie und das aufstrebende Proletariat — bestimmen jene historische Lage, von der im Roman als «Zwangslage» die Rede ist. Die Kunstform des Romans reproduziert das Dilemma zwischen der Notwendigkeit zur gesellschaftlichen Veränderung und der Beharrlichkeit der bestehenden Gesellschaftsform unter dem Kommando der herrschenden Klassen. Die statische Wahrnehmung einer sich noch einmal nach ihrem eigenen Gesetz einrichtenden Gesellschaft wird in Frage gestellt durch die Dynamik der Gesellschaftsveränderung, von der dauernd die Rede ist. Die Sicht des Autors von dem, was er als Gesellschaftsroman kunstvoll herrichtet, ist keineswegs überparteilich. Indem er das Thema der notwendigen Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse einer statisch-komtemplativen Wahrnehmung des Bestehenden unterstellt²¹, wahrt auch Fontane, als

²¹ Der hier unter dem Stichwort «musterhafte Wahrnehmung» aufgeführte Aspekt ist scheinbar verwandt mit dem, was in der Forschung als gesellschaftliche 'Determination' angesprochen wurde. Doch dominiert dort in der Regel die direkte ideengeschichtliche Zuordnung (z.B. 'Sozialdarwinismus'). Dem von mir exponierten Aspekt näher stehen Arbeiten, die den ideologiekritischen Aspekt dem beobachteten Phänomen nicht nur zuordnen, sondern das Phänomen selbst als einen typischen Ort der Ideologieproduktion

Erzähler, die Form. Indem er die Gesprächsform als Darstellungform verabsolutiert, macht er sich die Totalität der Welt verfügbar, doch nur im Zitat — durch die gute Gesellschaft. Die auf der Ebene der musterhaften Wahrnehmung neu gewonnene Totalität des Romans hängt ab von der *contenance*, durch die sie vermittelt ist. Und die war nicht jedermanns Sache. Gewiß nicht eine Sache derjenigen, die in ihrer Wirklichkeit ohne das Privileg des Parlierens und Rasonierens auskommen mußten, dafür aber zur Tat schritten, sehr zum Schrecken der Privilegierten. Mit seinem 'Geselligkeitsroman' steht Fontane 'der Form nach' auf der Seite der Privilegierten. Doch dabei bleibt es nicht. Denn Fontane, der Autor von Gesellschaftsromanen, war gewiß kein 'Formalist'.

Fontanes politischer Roman — unpolitische Betrachtungen

Hätte Fontane die formvollendete Geselligkeitsrhetorik, mit der er den politischen Sprengstoff als Gesprächsstoff behutsam einhüllte, nur einmal radikal beiseitegesetzt (wie gelegentlich in seinen Privatbriefen): *Der Stechlin* hätte Aussicht gehabt, den Zensurbehörden verdächtig zu werden. Fontanes « Gesinnung » und sein Bekenntnis zum « eigentlich Dichterischen » jedoch bewahrten ihn vor solchen Scherereien. — Daß in diesem Roman die Reflexion die Handlung ersetzen soll und muß²², wird nirgendwo so

in der arbeitsteiligen und warenproduzierenden Gesellschaft unter kapitalistischen Bedingungen begreifen. Vgl. nach diesem Gedanken Diethelm Brüggemann: *Fontanes Allegorien*. In: « Neue Rundschau » 82 (1971), S. 290-310, S. 486-505. Zur « sozialen Determination » im Frühwerk vgl. Dietrich Sommer: *Prädestination und soziale Determination im Werk Theodor Fontanes*. In: *Theodor Fontanes Werk in unserer Zeit*. Symposium zur 30-Jahr-Feier des Fontane-Archivs. Potsdam 1966, S. 37-52.

²² Dies nachgewiesen und historisch begründet zu haben ist das Verdienst eines Aufsatzes von Dietrich Sommer: *Probleme der Typisierung im Spätwerk Theodor Fontanes « Der Stechlin »*, in: *Fontanes Realismus*, Berlin 1972, S. 105-119. Diesem Aufsatz, der nach meiner Einschätzung einen Durchbruch bedeutet gegenüber

deutlich wie dort, wo der Roman dem « Politischen » sich direkt zuwendet. Fontane selbst bekannte sich noch während der Arbeit dazu, einen « politischen Roman » zu schreiben. Dabei dachte er an die Adelsproblematik, die 'soziale Frage', die Wahlszene und das « Sozialdemokratische », dessen Vorkommen in der seriösen Belletristik außerhalb der jüngstdeutschen Naturalistenbewegung allein schon für eine gewisse « Modernität »²³ sorgen mußte. So schonend wie Fontane seine Freunde und Bekannten auf das mögliche Skandalon eines « politischen Romans » vorbereitete²⁴, so behutsam packt er das Politische im Roman selber an. Und diese Behutsamkeit hat, wie alles bei Fontane, was als Behaglichkeit und Jovialität erscheint, ihre bestimmte Methode. Mit ihr muß man rechnen und nicht nur auf einen Blick den Grad des politischen Scharfsinns und der politischen Einsicht des Autors abmessen²⁵.

der anfangs gescholtenen konservativen Ausrichtung der Forschung, verdankt die vorliegende Arbeit manche Anregung. Nicht zustimmen kann ich Sommers Einschätzung der « symbolisch-typisierenden » Bedeutungen in Fontanes Roman und der damit zu einfach verknüpften Wertung des Autors als « fortschrittlich ». Hier scheint mir noch der Klassizismus der Lukácsschen Ästhetik Pate gestanden zu haben.

²³ Das Wort von der « sozialdemokratischen Modernität » fällt im Zusammenhang mit dem Störtebecker-Projekt, das Fontane vermutlich zugunsten der Arbeit am « Stechlin » zurückstellte. Die leicht anachronistische Fassung des « Sozialdemokratischen » (als Landverteilung) blieb dem « Zeitroman » jedoch erhalten.

²⁴ So zum Beispiel Carl Robert Lessing in einem Brief vom 8. Juni 1896, dem er, in einem ihn betreffenden Fall, die Übereinstimmung des Romans mit der Wirklichkeit ausreden muß. (*Fontanes Briefe*. Hg. v. Gotthard Erler, Bd. 1, Berlin und Weimar 1968, S. 398 f.).

²⁵ Dazu neigt gewiß die auf Ideologiekritik als Positionsbestimmung fixierte marxistische Forschung (vgl. etwa den Kommentar zur Aufbau-Ausgabe des *Stechlin*, Fontanes Romane und Erzählungen Bd. 8, S. 428: « immerhin » siegt bei der Wahl ein Sozialdemokrat!). Vom « Primat der Politik » spricht auch Reuter (*Fontane*, S. 838), nur unterstellt er Fontane eine so großzügige « humanuniversale Ausweitung des Begriffs », daß das Setzen von Prioritäten sich eigentlich erübrigt.

Die Wahl von Rheinsberg-Wutz, die als Zentrum des « politischen » Romans gilt, kommt als Politikum erstaunlicherweise gar nicht recht in den Blick. Fontane leistet sich den Widerspruch, eine Reichstagswahl in Szene zu setzen, ohne dafür eine politische Bühne zu bauen. « Und nun war Wahltagmorgen » (S. 179) heißt es unvermittelt zwischen einem Gespräch über die Pflicht im Hause Katzler und einem Dubslavschen Räsonnement über das Wetterwendische des menschlichen Charakters. Das Arrangement der Szene ähnelt der in Fontanes Romanen unvermeidlichen Ausflugszenerie: als ginge es nach Halensee, nach dem « Eierhäuschen » und nicht ins Wahllokal auf dem Marktplatz. Im Vordergrund stehen die Auffahrt im Kaleschewagen bei prachtvollem Herbstwetter, die Begrüßung der Freunde, der Spaziergang im Park und, als Ziel aller Wünsche, wie es scheint, das gute Essen im « Prinzregenten »: « ' Siegen ist gut, aber Zu-Tische-Gehen ist noch besser ' . Und in der Tat, gegessen mußte werden. Alles sehnte sich danach, bei Forellen und einem guten Chablis die langweilige Prozedur zu vergessen. » (S. 191) Das ' Politische ' an der Szene erscheint betont unpolitisch. Nirgendwo sonst in den Romangesprächen häufen sich derart die Anekdoten, teils vaterländisch, teils bildungsmäßig oder gar « siamesisch » (S. 198 ff.). Die Ablenkung vom öffentlich-politischen Anlaß ist perfekt organisiert. Die Spannung der Wahl ist von vornherein eliminiert, da Dubslav von Anfang an zu erkennen gibt, daß er als Wahlsieger der « Staatserhaltenden » wohl nicht in Frage kommt. Von der Wahl bleibt aus der Sicht der Junker nur die « Komödie » der öffentlich-offiziellen Handlung, die man « durchmachen » muß (S. 185). Der Wahlsieg des sozialdemokratischen Feilenhauers Torgelow wird beiläufig zur Kenntnis genommen, ohne Nachwirkungen auf die gute Stimmung im Lager der Rittergutsbesitzer und Domänenpächter. Auch hier, so scheint es, hat Fontane die Dinge, die die Welt bewegen, absichtlich stillgestellt, indem er sie seiner Art der musterhaften Wahrnehmung der Gesellschaft der Form nach ihrer konventionellen Geselligkeit unterstellt. Ostentativ setzt der Autor gegen die öffentliche Aufregung, die

der Leser des « politischen Romans » womöglich erwartet, die reizende Langeweile, mit der die Herrschaften den Tag verbringen.

Das Ganze ist allerdings als absichtsvolle Diversion vom Politischen zu auffällig inszeniert, als daß der Leser nicht darauf kommen müßte, daß die Wahrnehmung des Wahlsonntags der alten Herren noch nicht die politische Wahrheit des Romans ausmacht. Das betont Unpolitische der Szene, das Fontane bei seiner Abneigung gegen alles Offiziös-Politische²⁶ durchaus mit besonderer Sympathie gezeichnet hat, ist doch das eigentlich Verräterische. Fontane verschweigt nicht, daß die nach ihrem eigenen Reglement zur politischen Handlung untauglichen Altmärker eben deshalb als ausgediente Komödianten auf der politischen Szene herumstehen. Dubslav, der eine für ihn ohnehin kaum denkbare politische ' Funktion ' an den sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten Torgelow abgibt, bleibt dem Kontrahenten « menschlich » überlegen. In regelmäßigen Abständen, bis auf sein Sterbelager, läßt er sich dies vom Dorfpolizisten Uncke, der in der ländlichen Gegend für die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie zuständig ist, bestätigen. Diese Konstellation, die das Komödiantische der Situation mehrfach herausbringt, zeigt an, mit welchen Mitteln und zu welchem Ende der politische Roman fortgeschrieben wird. Da der Sozialdemokrat im Reichstag keine gute Figur macht (« wenn er auch vielleicht reden kann, reiten kann er noch lange nicht »), wähnt Dubslav von Stechlin sich schon bald wieder oben auf (jedenfalls vertraut er sich damit seinem Faktotum Uncke an, für den dies eine « Zulage » bedeuten würde):

²⁶ Fontane mokierte sich mehrfach über den « Wahlrummel » (Briefe an Zöllner vom 22.2.1887, an Hertz vom 20.2.1890). Insofern verhält er sich « unpolitisch » als ihm der äußerliche Vorgang nicht als das « Wahre » gilt. « Wahrer » wird ihm nach seiner zuletzt gefaßten Meinung (1898) der Wahlvorgang übrigens nicht dadurch, daß der Adel eine bessere Figur macht, sondern dadurch, daß hinter der « Volkswahl » eine « Volksmacht » steht (vgl. Aufbau-Ausgabe, Bd. 10, S. 428).

'...vorläufig aber müssen wir abwarten und den sogenannten 'Ausbruch' verhüten und dafür sorgen, daß unsere Globower [Arbeiter] zufrieden sind. Und wenn wir klug sind, glückt es vielleicht auch. Glauben sie nicht auch, Uncke, daß es kleine Mittel gibt?' 'Zu Befehl, Herr Major, kleine Mittel gibt es. Es hat's schon.' 'Und welche meinen sie?' 'Musik, Herr Major, und verlängerte Polizeistunde.' (S. 364)

Der « politische Roman », so könnte man meinen, setzt sich an der Hintertreppe fort, was aber der tieferen Wahrheit der Szene keineswegs Abbruch tut: es darf gelacht werden über die Hinfälligkeit der alten Gesellschaft, auch über Dubslav, ihr liebenswertes Exemplar. Taugte das 'Revolutionäre' ganz im Allgemeinen als apartes Tafelgespräch, so wird das Sozialdemokratische, das in seiner Aufdringlichkeit nicht zu übersehen ist, hübsch, aber doch mit erheblicher Anstrengung an der Peripherie festgehalten, wo es nach der Wahrnehmungsstrategie dieses Romans hingehört.

Kamen die kleinen Leute und Arbeiter in der Wahlszene kaum ins Bild, schon gar nicht als Klassengegner, so gehört ihnen doch das im Gesamtarrangement der Szene vorgesehene « Nachspiel ». Auf der Heimfahrt begegnet Dubslavs Kutsche « kleinen Trupps von Häuslern, Teerschwelern und Glashüttenleuten ». « Frauenvolk war dazwischen und gab allem einen Beigeschmack. » (S. 201) Die angedeutete Szenerie paßt ganz in die Optik des adligen Herrn, vergleichbar der Ansicht, die Botho von Rienäcker bei seinem Spazierritt im Tiergarten dem « Etablissement » eines Walzwerkes und seinen Arbeitern abgewinnt²⁷. In der anschließenden Begegnung mit dem alten Tuxen, der nach seinem Wahlgang betrunken am Wege liegt und zuvor ohne Not und Überzeugung auf die sozialdemokratischen Wahlversprechungen hereingefallen ist, kann Dubslav seine patriarchalische Bonhomie beweisen: « Un nu macht, daß Ihr zu Bett kommt, und träumt von 'Tüffelland'. » (S. 202) Der « politische Roman » kommt hier abrupt zum Ende in einem

²⁷ Irrungen Wirrungen, Kap. 14.

Genrebild, das um so stimmungsvoller ausgemalt ist, je mehr Vorurteile der üblichen Art gegen die Arbeiterpartei es zusammenfaßt. Daß das direkt und aufdringlich Politische, der politische Gegner also, ins Genrebild gebannt wird, ist literarisch kein Zufall. Diese Art der Literarisierung mußte offenbar aushelfen, wo die das konservative Trutzbündnis formal begünstigende kontemplative Wahrnehmung nicht ausreichte.

Der « politische Roman », so scheint es, wird dort, wo er sich regt, offiziell wird, 'Funktion' ansetzt oder gar auf Aktionen hindeutet, von Fall zu Fall abgebrochen. Der Autor der sich und seinen Lesern das « Politische » auf Distanz hält, hat politisch jedoch gar nichts gemein mit dem Dorfgendarmen, der hinter dem Baum lauert und die Bebelverdächtige Rede für die Obrigkeit notiert. Die Wahrnehmungsstrategie des Romans funktioniert als *Vermeidungsstrategie* der politischen Handlung und nimmt sie zurück ins Medium der Konversation, mit dem der Autor die Totalität seines « Zeitromans » beisammen hält. Damit ist jedoch auch ausgeschlossen, daß die politische Thematik je zum Schweigen kommt. Es gelingt auf dieser Ebene nicht, ihre Neutralisierung zugunsten des « Allgemeinmenschlichen »: das also, was die konservativen Interpreten an Fontanes kunstvoller Literarisierung der gesellschaftlichen Wirklichkeit so rühmen. Neutralität und Ausgewogenheit aus Prinzip wären allemal langweilig. Lange weile jedoch kommt beim Leser nicht auf. Spannend bleibt Fontanes Roman nach seiner Lust, das Widersprüchliche absichtsvoll zusammenzuführen, nach seiner kunstvollen Art, das Unvermeidliche zu vermeiden.

In unmittelbarer Konkurrenz stehen das *dem Inhalt nach* « Politische », aufgefaßt als « soziale Frage », und die auf den Horizont der Adelsgesellschaft eingestellte *Form der Wahrnehmung* in jener Szene, die die Globower Glasarbeiterjugend und die Herrenpartie von Schloß Stechlin unverhofft zusammenführt. Hauptmann Czako — an Causeur-Talent eine Exzellenz, wie sie eben nur im Roman vorkommt — faßt das Geschehen auf dem Fabrikgelände in ein höchst bemerkenswertes Bild zusammen:

« 'Oh, es war wirklich scharmant', sagte Czako, 'wir steckten noch unter den Waldbäumen, als wir schon Stimmen wie Kommandorufe hörten, und kaum daß wir auf einen freien, von Kastanien umstellten Platz hinausgetreten waren (eigentlich war es wohl schon ein großer Fabrikhof), so sahen wir uns wie mitten in einer Bataille... Auf unserer Seite stand die bis dahin augenscheinlich siegreiche Partei, deren weiterer Angriff aber wegen der guten gegnerischen Deckung mit einem Male stoppte. Kaum zu verwundern. Denn eben diese Deckung bestand aus wohl tausend, ein großes Karee bildenden Glasballons, hinter die sich die geschlagene Truppe wie hinter eine Barrikade zurückgezogen hatte. Da standen sie nun und nahmen ein mit den massenhaft umherliegenden Kastanien geführtes Feuergefecht auf. Die meisten ihrer Schüsse gingen zu kurz und fielen klappernd wie Hagel auf die Ballons nieder. Ich hätte dem Spiel, ich weiß nicht wie lange, zusehn können. Als man unserer aber ansichtig wurde, stob alles unter Hurra und Mützeschwenken auseinander. Überall sind Photographen. Nur wo sie hingehören, da fehlen sie. Genauso wie bei der Polizei. » (S. 66 f.) Was Czako zu sehen bekommt und was « scharmant » auf ihn wirkt, ist mehr ein Waldidyll als ein Fabrikhof, nicht das Volk bei der Arbeit, sondern beim Spiel. Er macht sich ein Bild, von dem, was er sieht, indem er das Beobachtete mit Bedeutungen versieht, die ganz dem preußischen Kavalleriehauptmann eigen sind. Diese Bildkonvention jedoch, die darauf angelegt ist, die Wirklichkeit im Ausschnitt zu isolieren und so zu fixieren, daß sie eben « scharmant » wirkt, ist durchlässig für die politische Thematik, um die es dem Autor geht. Unter Czakos militärischer Observanz ordnet sich das Spiel der Arbeiterjungen zum Barrikadenkampf. Der Reiz der Szene scheint dadurch keineswegs gefährdet, zumal das Ganze sich in « Hurra und Mützeschwenken » auflöst.

Doch das Gefährliche, was sich in Czakos « Dichtung » (« Dreiviertel ist immer Dichtung » bei ihm, sagt Rex) unterschwellig bemerkbar macht, wird weiterhin bedeutungsgemäß verstärkt: durch den assoziativen Vergleich von Czakos « Bild » mit einem Polizeiphotographen

durch die Deutung, die ihm Dubslav im nachfolgenden Gespräch hinzufügt. Dubslav nämlich hat an dem den Globsovern angedichteten militärischen Spiel doch nicht die rechte Freude, da er an das gewisse « Infernalisches » jener « Glasballons » denken muß, die Czako nur spielerisch wahrgenommen hat. Zwar lobt er gemeinsam mit Woldemar den Frieden seiner lieben Grafschaft (« So was wie Streik kommt hier ja gar nicht vor »), doch hat er dabei seine düsteren Ahnungen: « in dies Bild richtiger Gliederung, oder meinetwegen auch richtiger Unterordnung (denn ich erschrecke vor solchem Worte nicht), in dieses Bild des Friedens paßt mir diese ganze Globsover Retortenbläserei nicht hinein. Und wenn ich nicht fürchten müßte, für einen Querkopf gehalten zu werden, so hätt' ich bei hoher Behörde schon lange meine Vorschläge wegen dieser Retorten und Ballons eingereicht. » (S. 68) Dubslav also traut dem Frieden nicht. Das Bild von Ruhe und Ordnung, das er dem Czakos beifügt, fällt aus dem Rahmen; die « Retorten und Ballons », die darin vorkommen, sind mehr als eine charmante « Idiosynkrasie » in der Plauderei des alten Herren. Sie sind, kurz gesagt, das Werkzeug der Revolution, das die doch so gutwilligen Globsover Arbeiter, mitten in der friedlichen Stechliner Landschaft, seit « über hundert Jahren » produzieren: « Das ist das Zeichen unsrer Zeit jetzt, 'angebrannt und angeätzt'. Und wenn ich dann bedenke, daß meine Globsover da mittun und ganz gemütlich die Werkzeuge liefern für die Generalweltanbrennung, ja, hören Sie, meine Herren, das gibt mir einen Stich. » (S. 69) Auch diese Partien des « politischen Romans » dauern nicht länger als ein Intervall im Frühstücksgespräch auf Schloß Stechlin. Doch es lohnt sich, sie mehrfach zu lesen. Zeigt sich darin doch ein Extremfall der erzählerischen Tendenz, das Beunruhigende in der sozialen Wirklichkeit bis zum Extrem der « Generalweltanbrennung » im gepflegten Gespräch zu konventionalisieren. Daraus jedoch wird auch hier durchaus kein Ausgleich des Gegensätzlichen — weder ästhetisch, noch politisch —, den der Leser nur zu seiner Beruhigung zur Kenntnis nimmt. Zu deutlich erkennbar ist die Anstrengung der

literarischen Methode, die in der Wirklichkeit angelegte soziale Revolution ins Bild zu bannen²⁸. Das Thema Revolution wird jetzt, angesichts derer, die womöglich für sie arbeiten, nicht mehr wie zuvor mit der imponierenden Gelassenheit einer Tischgesellschaft beredet, die es sich vor allem gut schmecken läßt. Der Einbruch der revolutionären Gefahr in die vermeintlich friedliche soziale Landschaft verursacht ad personam Unbehagen; generaliter fordert sie zur Stellungnahme heraus. Und damit zögert der besorgt in die Zukunft blickende Dubslav von Stechlin keineswegs. Er mischt sich ein in die politischen Debatten, die in der Tagespresse über die «rote Gefahr» geführt werden. Auch seine Erwägungen reichen von der Absicht, bei den Behörden vorstellig zu werden (S. 68), über die von Uncke empfohlenen «kleinen Mittel» von Tanz und Musik zur Beruhigung des arbeitenden Volks (S. 364) bis zum vagen Entschluß, mit der Sozialdemokratie zu gehen, so weit es eben sein muß. Was Dubslav dem alten Tuxen humorig streitig macht, die nebulöse Schwärmerei vom eigenen «Tüffelland», präsentiert er, redselig wie immer, als eigene, bei Tageslicht besehen, saubere Lösung:

Und ich muß ihnen sagen, ich wollte, jeder kriegte lieber einen halben Morgen Land von Staats wegen und kaufte sich zu Ostern ein Ferkelchen, und zu Martini schlachteten sie ein Schwein und hätten den Winter über zwei Speckseiten, jeden Sonntag eine ordentliche Scheibe, und alltags Kartoffeln und Grieben. (S. 69)

Fast scheint es, der Autor habe seine Freude daran, daß seine perfektionierte Strategie, das direkt Politische künstlerisch zu vermeiden, hier nicht greift. Wie jene andere

²⁸ Natürlich hat Müller-Seidel Recht (auch er weiß übrigens den «Blick», die «Momentaufnahme» als Konstituentien der Fontaneschen Romanwirklichkeit zu würdigen), wenn er sagt, daß «die soziale Lage des Arbeiters» nur am Rande erwähnt wird und der Adel zentral figuriert (Müller-Seidel, *Theodor Fontane*, S. 434). Aber hat Fontane deshalb und dadurch legitimiert tatsächlich primär einen Roman vom märkischen Junker geschrieben? Wo liegt denn der historische Primat dieser Literatur?

Fontanesche Lieblingsfigur, der Treibel-Freund Professor Schmidt, der von sich fürchten mußte als Sozialdemokrat zu enden, wenn er nicht Professor wäre²⁹, gerät auch Dubslav mit seiner Neulandtheorie, gemeint als Vorschlag zur Friedfertigkeit, in den Verdacht des Umstürzlerischen, das man den Sozialdemokraten nachsagte. Dubslavs «Ach was» und «Prosit», mit dem er entsprechende Vorhaltungen seines Pastor Lorenzen abwehrt (S. 70), sind für die Interpretation des *Stechlin* fast so wichtig wie das berühmte «Ach» der Alkmene für die Deutung von Kleists *Amphytrion*...

Fontanes Gesinnungsroman — Bürgerlichkeit gegen das Bourgeoise

Mit Dubslavs «Ach was» — wie an anderer Stelle mit dem «Un nu macht, daß Ihr zu Bett kommt» oder auch Unckes Polizeiräson «wenn die Mädchens zufrieden sind, Herr Major, dann sind sie alle zufrieden» — wird der «politische Roman» gerade noch abgefangen, bevor er gegen den Willen des Autors, womöglich als Tendenzroman, seinen Lauf nimmt. Das 'Politische' oder, wie wir allmählich vielleicht genauer sagen können, das 'Revolutionäre', bleibt von der ersten bis zur letzten Seite das beherrschende Thema des Romans. Weniger beständig und durchaus nicht ausgewogen sind Fontanes ästhetische und moralische Anstrengungen, das Thema in einer bestimmten literarischen Façon zu halten und so sein Dichtwerk vor dem Abgleiten in den für unkünstlerisch befundenen Tendenzroman zu bewahren. Die künstlerische Methode, die brisante Thematik der musterhaften Wahrnehmung einer in ihren Gewohnheiten und Ansprüchen verharrenden Gesellschaft zu unterstellen, war nur begrenzt strapazierfähig. Gegen Einbrüche des politisch Bedrohlichen und Gefährlichen war sie nicht unbedingt gesichert.

Stärker noch eingebunden als in die Wahrnehmungs-

²⁹ Frau Jenny Treibel, Kap. 13, Schluß.

form sind die bedrohlichen Tendenzen des Zeitalters in die Moral, die der Autor in seinem Roman walten läßt, in die « Gesinnung », auf die es ihm ankommt, um die Kunst der Wirklichkeit streitbar entgegenzustellen. Damit kommen wir dort an, wo die Fontane-Philologie sich immer schon aufhält: bei der « echt Fontaneschen » Sowohl-als-auch-Philosophie, für die im Roman Dubslav von Stechlin einstehen muß. Und neben ihm die Diskutanten zwischen « alt » und « neu »: die amphibische Melusine und der bekenntnisfreudige Pastor Lorenzen, der wegen seiner ausgeprägten sozialpolitischen Neigungen eigentlich schon keiner mehr ist. Die viel zitierte Fontanesche « Vielschichtigkeit », die « segensreiche Pluralität der Dinge »³⁰, das viel gelobte Vermeiden einer eindeutigen Stellungnahme, das verbindlich Unverbindliche oder, einmal anders gesagt, diese reizende Prinzipienlosigkeit: all' diese Attribute, die man aus dem *Stechlin* als summa des Fontaneschen Werkes herausfinden konnte³¹, haben doch mit einer handfesten Interessenlage des Autors zu tun.

Es bedarf keines ausgreifenden soziologischen Experiments um festzustellen, daß Fontane, wie jeder andere bürgerliche Schriftsteller (einschließlich der Naturalisten), sich zur *Legitimation seines Dichteranspruchs* für 'freischwebend' und über den Dingen stehend erklärte³². Nur so glaubte man gegen die durchgreifende Kapitalisierung des gesellschaftlichen Lebens, die vor der Schriftstellerexistenz keineswegs Halt machte, aufzukommen. Je stärker der

³⁰ Demetz' Formulierung, vgl. Anm. 3.

³¹ Eine solche Summierung bietet die Dissertation von Heiko Strech: *Theodor Fontane: Die Synthese von Alt und Neu*. « Der Stechlin » als Summe des Gesamtwerks. Berlin 1970 (= Philologische Studien und Quellen, Heft 54): « Vieldeutigkeit » (S. 9), « Prinzipienlosigkeit » (S. 15), « eine eindeutige Stellungnahme Fontanes läßt sich nicht aufweisen » (S. 11) etc.

³² Da hier nicht der Ort für genauere Ausführungen ist, darf ich in puncto 'Naturalismus' und 'Soziologie der literarischen Intelligenz' auf meine Beiträge in dem Sammelband « *Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus* », hg. v. Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe. Kronberg 1973 (Literatur im historischen Prozeß Bd. 2) verweisen.

Druck der Verhältnisse, desto überschwenglicher die Hypostasierung des Dichterberufs: der Dichter als Seher, trotzdem, jenseits der Interessenkämpfe und festgefahrenen Ideologien. Fontanes Position läßt sich in dieses Schema allerdings nur bedingt und behutsam einordnen. Seine literarisch so reizvoll ausformulierte Ambivalenz — sollte sie denn dem Dubslavschen « Schwanzkeuzustand » entsprechen — hat im *Stechlin*-Roman durchaus eine solide Grundlage, die viele seiner Interpreten in ihrem Phlegma vor dem *Ambivalenten an sich* oft nicht mehr wahr haben wollen. Bei aller Skepsis und trotz des Krisenbewußtseins, das auch seine künstlerische Existenz erfaßt hat, traut Fontane es sich noch zu, seine Romanwelt nach einer *Idee* zu ordnen. Er folgt — und das bedarf der Klärung — einer bestimmten Humanitätsphilosophie. Allerdings nicht — und gerade dort kommt das Ambivalente ins Spiel —, ohne sie im Roman der zeitgenössischen Erfahrungswirklichkeit auszusetzen. Wird diese Konstellation sichtbar, so erübrigt es sich von selbst, den alten Fontane den « Modernen » von Henry James bis zu James Joyce zuzugesellen³³, denen auf ganz andere Weise die Erkennbarkeit der Welt und die Möglichkeit ihrer Darstellung in Sprache zum Problem und damit auch zum eigenmächtigen literarischen Gegenstand wird. Halten wir uns also an das Fontane-Mögliche, und das heißt an dieser Stelle: an die ideologische Konstruktion, mit der er die spürbar gefährdete Totalität seines Romans zusammenhält. Man tut Fontanes Kunst keinen Torte an, wie die Fontanegemeinde vielleicht befürchten könnte, wenn man ihm eine durchgreifende Ideologisierung seiner Romanwirklichkeit nachweist. In der künstlerischen Anstrengung, mit der er der schlechten Wirklichkeit auf dem Wege ins Romanwerkwerk eine bessere hinzudichtet, liegt, bei aller Widersprüchlichkeit, das begründet, was Thomas Mann Fontanes « tapfere Modernität » nannte.

Wie ernst es Fontane meint mit der ideellen Rekonstruktion und Aufklärung der dargestellten Wirklichkeit

³³ Vgl. oben, Anm. 14.

in seinem Roman, zeigt das Kapitel vom « revolutionären Diskurs ». Kein Leser kann überlesen, daß der Autor ihm hier ein Orientierungszentrum gebaut hat. Obwohl das Thema « Revolution » darin seine Fortsetzung findet, zählt dieses Kapitel nicht eigentlich zum « politischen Roman ». Das Wort vom « revolutionären Diskurs » äußert die charmante Gräfin Melusine als Bonmot. Die *direkte* erzählerische Konfrontation mit der Tagespolitik oder der « sozialen Frage », die allemal, wie zu zeigen war, zur Entscheidung drängt (und daher das Tendenziöse angestrengt vermeiden muß), findet in diesem Diskussionskapitel nicht statt. Stattdessen spricht man, fern von der Praxis³⁴ dessen, wovon man redet, ein offenes Wort. Das Memento für den Leser ist ein aufklärerischer Diskurs wie er im Buche steht.

Der Ausnahmezustand des « revolutionären Diskurses » im Romanganzes wird schon dadurch kenntlich, daß das Beiwerk an szenischem Dekors auf ein Minimum beschränkt ist. Das gesellige Drum und Dran, das sonst die reizvollen Causerien in Gang setzt und in der Schwebe hält, gibt es hier nur als Randbemerkung. Auch stehen die beiden Diskutanten, Melusine und Pastor Lorenzen, im sozialen Panorama des Romans eher am Rande. Beide sind mehr als sie nach ihrer Rolle scheinen: *sie* « mehr als eine liebenswerte Dame aus der Gesellschaft » (S. 269), *er* *mehr* als der im Dorf zuständige Seelenhirt, « beinahe Sozialdemokrat »³⁵ aus Dubslavs Sicht (S. 135). Die lockere Bindung an das Romangeschehen macht sie frei (freisinnig) für die Diskussion der « Fragen, die die Welt bewegen ».

Diese absichtvolle Disposition ist allerdings auch schuld daran, daß Fontanes « Diskurs » dasteht wie ein Weltanschauungsunterricht mit verteilten Rollen. Unter dem

³⁴ Hier trifft voll Sommers Feststellung der « Praxisarmut » des Romans (D. Sommer, *Probleme der Typisierung*, S. 108 u. ö.).

³⁵ Bei dieser Gelegenheit sei zumindest angemerkt, wie lax Fontane mit der Zuordnung des Etiketts « sozialdemokratisch » häufig verfährt. Oft ist es ihm nur das Fortschrittliche, Aufsässige, das ebenso Notwendige wie Bedrohliche in der politischen Entwicklung schlechthin.

Stichwort « demokratische Weltanschauung » (S. 274) werden ideologische Positionen und politische Standorte addiert. Sie ließen sich unschwer als Zitate aus dem öffentlichen Meinungsstreit der 90er Jahre belegen, die Fontane filtert und an seine Diskutanten im Roman weitergibt. Da es sich um Standards bürgerlicher Ideologie handelt, ist es nicht besonders ergiebig, den hier ganz selbstverständlich und 'natürlich' mitdenkenden Autor wegen der darin auftauchenden Widersprüche ideologiekritisch zu maßregeln. Pastor Lorenzen fällt der mit Überzeugung gesprochene schöne Satz zu: « die Menschen... haben jetzt die Freiheit, ihre Fähigkeiten nach allen Seiten hin und auf jedem Gebiete zu betätigen. » (S. 271) Das ist der demokratische Fortschritt gegenüber dem Geburtenprivileg, allerdings ohne Hinweis darauf, daß die Feudalaristokratie nicht durch *die* Menschheit schlechthin abgelöst wurde. Der Fortschritt in der Geschichte wird durch ein Epochenbild beglaubigt, das vom Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. über den wegen seiner Aufgeklärtheit gefeierten « Alten Fritz » bis zu den großen Erfindern und Entdeckern wie James Watt und Siemens reicht (S. 272 f.). « Das Heldische », obwohl ramponiert, bringt die Geschichte voran. Die Gegenfrage, die Melusine stellt, geht auf das der historischen Entwicklung angemessene « Regime »:

Wer ist dies Regime... Mensch oder Ding? Ist es die von alter Zeit her übernommene Maschine, deren Räderwerk tot weiterklappert, oder ist es *der*, der an der Maschine steht? Oder endlich, ist es eine bestimmte abgegrenzte Vielheit, die die Hand des Mannes an der Maschine zu bestimmen, zu richten trachtet? (S. 273)

Melusine selbst spricht mit der « auflehnenden Stimme », die sie Lorenzen anmerkt. Sie spricht nicht mehr, wie ihre Standesgenossen, vom « Staatsgebäude », sondern, pragmatischer, von der « Staatsmaschine ». Dadurch räumt sie die Möglichkeit ein, das Bild auch anders anzusehen: von der Seite des an den Maschinen arbeitenden Volkes. Die Sympathie gehört aber wohl der « bestimmten abgegrenzten Vielheit », dem Parlamentarismus preußischer Art, als Berufungsinstanz für den gesellschaftlichen Fortschritt. Das

« Demokratische » liegt aufs Ganze gesehen weniger in dem ausgebreiteten Gesprächsstoff (es sei denn man setzt « demokratisch » ganz formal gleich mit ' Sichvorwärtsbewegen ', mit Evolution), mehr dagegen in der vorurteilslosen Art, derer sich die Diskutanten gegenseitig versichern, um die « heiklen » Themen zur Sprache zu bringen.

Ist der eine Pol des Gesprächs die große Weltbewegung, so wie sie von den Zeitgenossen als öffentliche Angelegenheit verhandelt wird, so steht an dem anderen die private Humanität in ihrer Verbindung zum « Sozialen ». Hier rückt die Frage in den Mittelpunkt, die bei der Proklamation der Fortschrittsideale beiseite bleibt: die nach dem « Egoismus » in der Gesellschaft. Der Autor sucht nach Exemplaren der Opposition. Die Geschichte des portugiesischen Dichters, der « für die Armen gelebt hatte und *nicht für sich* », wird an anderer Stelle in den Roman eingeführt als beispielhaft für das praktische Christentum, nach dem Lorenzen strebt:

' Dieser Joao de Deus ... war genau *das*, was ich wohl sein möchte, wonach ich suche, seit ich zu leben, *wirklich* zu leben angefangen, und wovon es beständig draußen in der Welt heißt, es gäbe dergleichen nicht mehr. Aber es gibt dergleichen noch, es muß dergleichen geben oder doch *wieder* geben. Unsre ganze Gesellschaft (und nun gar erst das, was sich im besonderen so nennt) ist aufgebaut auf dem Ich. Das ist ihr Fluch, und daran muß sie zugrunde gehen!' (S. 158)

Der « revolutionäre Diskurs » verstärkt diese Haltung. Gegen den zerstörerischen « Egoismus » « von unten an » wird die « Demut » ins Feld geführt (S. 270). Wie ernst es Fontane mit dieser Leitidee meinte, zeigt sich darin, daß er sie auch einer anderen Figur, Melusines glücklicheren Schwester Armgard, überschreibt, die sich die Elisabeth von Thüringen zum Vorbild erwählt hat (S. 244). Schließlich erweitert Fontane die konstruktive Idee zur Roman-konstruktion, indem er sie an entscheidenden Stellen sinn-prägend in die rudimentäre Handlungsstruktur einbringt. Im Namen des verehrten Joao de Deus, dem es durch seine vorbildliche Demut und Nächstenliebe gelang, « die Minister und die Leute vom Hofe und die Gelehrten und die Hand-

werker » und auch « die Fabrikarbeiterinnen » zusammen-zuschließen (S. 158), im Namen *seiner* Idee und *seines* praktischen Wirkens schließt die junge Generation der Stechlin-Gesellschaft feierlich einen Bund auf die Zukunft, der dem Ehebund von Woldemar und Armgard als eine Art höhere Weihe zugehört (S. 159). Dieser « Bund » wird im « revolutionären Diskurs » bekräftigt durch den « Pakt », den Lorenzen und Melusine für ihre Schützlinge, die in der Ehe vereinigten neuen « Stechline », abschließen. Die Schlußzeilen des Romans schließlich gelten der Erinnerung an diesen Pakt, wobei über die individuellen Vertreter der Idee des gesellschaftlichen Wandels durch Humanität hinweg das Prinzip selber als Vermächtnis ausgezeichnet wird: « es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*. » (S. 388).

Die Bestandsaufnahme rechtfertigt von der bloßen Anschauung her ein Urteil, wie es Müller-Seidel gelegentlich formuliert hat: hier handele es sich um « Bekenntnisse zum Sozialen im Fontaneton »³⁶. Die Wahrheit über diese « Bekenntnisse », die einer voreiligen Erbschaft des Christlich-Sozialen womöglich im Wege steht, erschließt sich jedoch erst, wenn man auf die *Konstruktion* acht gibt, die Fontane braucht, um seine Bekenntnisse dem Roman beizubringen. Daß seine Erkenntnisse über das, was den « Egoismus » in der arbeitsteiligen und warenproduzierenden kapitalistischen Gesellschaft ausmacht, nicht eben sehr weitreichend waren, ist leicht feststellbar. Auch der Erwerb des *Kapital* von Karl Marx, den Georg Lukács sich im Nachhinein für Fontane wünscht^{36a}, hätte seinen Romanen wohl kaum zur klareren Perspektive verholfen. Die Widersprüche, mit denen es Fontane als moralisierender Romancier zu tun hatte, waren durch ein besseres Bewußtsein und eine größere Entscheidungsfreudigkeit keineswegs zu

³⁶ Müller-Seidel, *Theodor Fontane*, S. 448. Auf das « Christlich-Soziale » als das 'Eigentliche' der Fontaneschen Gesinnung legt Müller-Seidel im *Stechlin*-Kapitel seines Buches besonderes Gewicht, z. B. S. 427, 448, 450 u. ö.

^{36a} Georg Lukács, *Deutsche Realisten*, S. 275.

bewältigen. Die heikle Konstruktion, zu der er sich im *Stechlin* genötigt sieht, verrät mehr als die reine Intention des Autors zu erkennen gibt. Um die Idee der sozialen Versöhnung in seinem Roman « praktisch » durchzusetzen, benötigt er — im Paradox liegt die Wahrheit — die Abstraktion von der Wirklichkeit. Das soziale Christentum des Pastor Lorenzen wird gereinigt von den antisemitischen und chauvinistischen Elementen in der Lehre des Hofpredigers Stoecker, auf den Lorenzen sich abstrakt (!) beruft. Aus dem Großstadtagitator des sozialen Christentums wird im Roman der stille Landpfarrer, der sich praktisch (!) nur um seine kleine Gemeinde zu sorgen braucht. Die Bekämpfung des « Egoismus » durch « Demut » hat in der gesellschaftlichen Wirklichkeit des sich vollendenden Konkurrenzkapitalismus kein wirksames Vorbild, das sich im Roman abbilden ließe. Die fehlende gesellschaftliche Praxis muß durch Bildungszitate (Joao de Deus, Elisabeth von Thüringen) ersetzt werden, damit die « Idee » sich im Roman konstituieren kann. Der fehlende Praxisbezug erklärt auch den moralischen Rigorismus des Pastor Lorenzen (« Aber es gibt dergleichen, es muß dergleichen geben... »), mit dem er seinem Bekenntnis zum Leben verhelfen will. Der humanitären Idee in der Form des praktischen Christentums entspricht im Roman keine wahrgenommene gesellschaftliche Wirklichkeit. Auch der Konflikt mit der konträren Wirklichkeit (wie etwa der zwischen der Zukunftsperspektive der sozialen Revolution und der gesellschaftlichen Konvention) kommt nicht direkt zur Sprache. Den Indizienbeweis dafür schließlich, daß die als Ideal gesetzte moralische Lösung der Kardinalfrage der Gesellschaft (« Egoismus ») eben nicht von dieser Welt ist, die Fontanes Roman auf seine Weise widerspiegelt, diesen Beweis liefert die Romanstruktur selbst: die mangelhafte Verknüpfung der bekennenden Idee mit den szenischen Tableaus ist offensichtlich. Die fixierte « Idee » sucht und findet ihre Sprecher, sie wird 'gesetzt' und muß sich nicht weiter an der Wirklichkeit abarbeiten.

Vielleicht ist dies der Grund dafür, warum im Rahmen des « Diskurs »-Kapitels die Gräfin Melusine, noch bevor

die Argumentation ihr Ziel erreicht hat, das Ergebnis formelhaft vorwegnehmen kann:

Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende, denn eben dies Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. (S. 270)

Im ideellen Glanz dieser Lebensweisheit, deren endgültige Formulierung Fontane sich schwer gemacht hat³⁷, ist alles Widersprüchliche und Krisenhafte, das der Autor in seinem Roman bewegt, zum Stillstand gebracht. Fontane braucht diese Sentenzen. Er gebraucht sie aus Überzeugung. Mit ihnen kontrolliert er seinen Gesinnungsroman. Jedoch gibt es, was zu zeigen ist, Grund genug, die historische Wahrheit des Fontaneschen Romans nicht auf diese Rhetorik einzugrenzen. Auch die neuere Rezeptionsgeschichte zu diesem Punkt macht skeptisch. Sowohl der konservative Interpret Walter Müller-Seidel als auch der marxistisch sich orientierende Hans-Heinrich Reuter nehmen die Fortschrittsrhetorik des « revolutionären Diskurses » wörtlich in Anspruch als Fontanes « herrlichstes » Vermächtnis, ohne auf die historische Widersprüchlichkeit der sich darin artikulierenden « Gesinnung » einzugehen. Müller-Seidel sieht hier die Krönung eines « Romans der politischen Erziehung » und bewundert zustimmend « eine in die Totalität der Kunst überführte Politik »³⁸. Reuter seinerseits behauptet: « Die berühmten Postulate des 'revolutionären Diskurses' im 29. *Stechlin*-Kapitel sind in unserer Deutschen Demokratischen Republik aus einer visionären Idee zur politisch-sozialen Realität geworden »³⁹.

Die reine « Gesinnung » Fontanes — sei es die des humorigen Ausgleichs oder seine, wie sich zeigt, durchaus

³⁷ Vgl. die im Kommentar der Aufbau-Ausgabe mitgeteilten Lesarten (Fontane, *Romane und Erzählungen* Bd. 8, S. 443).

³⁸ Müller-Seidel, *Theodor Fontane*, S. 453, 454.

³⁹ Reuter, *Fontanes Realismus*, S. 64.

gradsinnige Sozialethik — ist nicht schon identisch mit dem humanistischen Vermächtnis seiner Romankunst. Was als summierbare « Idee » aus dem Roman herausfällt, unterliegt zumindest teilweise (zum Beispiel im « revolutionären Diskurs ») den Widersprüchen und Verzerrungen der *zeitgenössischen* bürgerlichen Ideologie, die Lukács pauschal als « Zerstörung der Vernunft » bezeichnet hat. Vorsicht ist also geboten, wenn der humanistische Künstler Fontane als Gesinnungsgenosse gewonnen werden soll. Zu finden ist er eher dort, wo er seine « Gesinnung » vor der widersprüchlichen Wirklichkeit der Bewährung aussetzt, als dort, wo er sie abstrakt in den Roman hineinkonstruiert oder deklamatorisch verkünden läßt. Melusine, Lorenzen oder gar der alte Dubslav erschöpfen sich ja keineswegs als Wasserträger der Gesinnung ihres Autors. In der umfassenden Konstruktion des Romans bewähren diese Figuren sich gerade dort, wo der Autor sie einsetzt, um die dem Roman vorgegebene « Gesinnung » auf die Probe zu stellen.

Dubslav von Stechlin als Leitfigur betrachtet die Welt « comme philosophe », wie der größte der Preußenkönige, von dem er nur in Verehrung spricht. Das Reizvolle dieser « Kunstfigur » comme il faut, ganz nach Fontanes Geschmack, sucht man mit Recht in ihrer Widersprüchlichkeit. Doch erschöpft sich diese keineswegs in der Dubslav eigenen Passion für das Paradoxe (S. 10). Die Souveränität, die der Alte dadurch an den Tag legt und die zu guten Teilen seine famose Menschlichkeit ausmacht, steht in einem fundamentalen Widerspruch, der über die Charakterphysiognomie hinausreicht und in der Konstruktion des Romans konsequent offengelegt wird. Nach seiner *Lebensform*, nach seiner Herkunft, seinen Anschauungen und den für seinen Stand mustergültigen Umgangsformen ist Dubslav märkischer Junker: eines jener « reizenden Exemplare » der ansonsten unausstehlichen Kaste, die nur noch die Kunst gelegentlich reizvoll macht⁴⁰. Nach seinem *Lebensin-*

⁴⁰ Daß seine Adelsdarstellung nicht als literarische Soziologie des märkischen Junkertums gelesen werden soll, hat Fontane selbst

halt jedoch, der kaum etwas zu tun hat mit dem, was die Sozialhistoriker von den ostelbischen Junkern notieren, ist er der Advokat einer reinen Menschlichkeit, die mit dem 'Gesellschaftlichen', wenn auch nur zum Schein, leichtes Spiel hat. Das bestimmte Maß an Humanität, mit dem Dubslav souverän seinen Kreis beherrscht (jedenfalls soll der Leser ihm dies nach des Autors Willen und Sympathie wünschen), ist leicht auf den Begriff zu bringen und in seine ideologischen Bestandteile zerlegbar — trotz des charmanten parlando, das eigentlich jedes analytische Nachfragen gehörig ins Unrecht setzt.

Nüchtern betrachtet ist Dubslav ein Mann von Grundsätzen, die seine aparte Individualität ergänzen, ihn aber auch widersprechen. So ist er der streitbare Verfechter einer praktischen Vernunft, die er beim Namen nennt und sich zu eigen macht, ebenso der Verkünder einer individuellen Freiheit, die auf « Selbstentschließung » hinausläuft (S. 306). Der Idee nach ist er für die menschliche Gleichheit, vielleicht sogar im Sozialen (sein Neuland-Projekt, das mit Fontanes urkommunistischem Likedeeler-Entwurf in Verbindung steht). Vor allem aber ist Dubslav ein unerbittlicher Verteidiger eines unbedingten Persönlichkeitsideals, das allein ihm wahre Menschlichkeit verbürgt. Nach « Herz » und « Gesinnung » « recht eigentlich frei » (S. 377): Diese Tugend rühmt Lorenzen in seiner Grabrede auf Dubslav als das Überzeitliche, das sich über den gegenwärtigen Konflikt zwischen « alt » und « neu » erhalten soll. Ohne historische Konturen ist dieses Ideal jedoch keineswegs. Dubslav, der junkerliche Charakterkopf, schätzt die an das Persönlichkeitsideal gebundenen Tugenden vor allem in ihrer aristokratischen Façon, zum Beispiel in der des prinzlichen Frondeurs oder der des soldatischen Helldentums. Nach dem Gehalt dieser « Gesinnung » jedoch — nimmt man noch das Bildungsideal hinzu, das umso mehr

deutlich gemacht (z.B. im Brief an Friedlaender vom 2.9.1890 oder dem vom 14.5.1894. *Briefe an Friedlaender*, hg. v. K. Schreinert, S. 133 f., 255 f.).

gilt, wenn der « Besitz » fehlt⁴¹ — rekapituliert Fontane für seine Dubslav-Figur die ideale Bürgerlichkeit des vorrevolutionären 18. Jahrhunderts: private Humanität, innere Freiheit, Gleichheit als Ausgleich, die praktische Vernunft und die unverletzliche Moral der die Geschichte prägenden Persönlichkeit. Daß gerade ein Liebhaber des alten Fontane wie Thomas Mann dies bemerkt hat, ist sicher kein Zufall. Wie zuvor Fontane opponiert Thomas Mann mit dem Begriff einer idealen « Bürgerlichkeit », die er historisch idealisierend noch weiter versetzt in die Zeit der deutschen Hanse und die des Hans Sachs, gegen das Bourgeoise, das im eigenen Zeitalter die Menschlichkeit aufzehrt⁴². Das « Allgemeinmenschliche », das in der bürgerlichen Emanzipationsbewegung des 18. Jahrhunderts gegen das feudale Klasseninteresse stand, ohne sein eigenes bürgerliches kenntlich zu machen, wird bei Fontane als « Gesinnung », unter dem Druck der Verhältnisse, noch viel rigider als 'naturhaft' und 'elementar' herausgekehrt als in der Humanitätsphilosophie der Aufklärer, zum Beispiel bei Herder. Denn nicht nur erscheint das « Gesellschaftliche »,

⁴¹ In Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* ist der Gymnasialprofessor Willibald Schmidt als Träger Fontanescher « Gesinnung » zu ermitteln. Er ist der Vertreter eines Humanitätsideals in praktischer Absicht, das gegen die « Geldsackgesinnung » der Treibelschen Bourgeoisfamilie opponiert. Das « Klassische », das ihm als das Höchste gilt, ist zugleich das « Schmidtsche »: die rechte Lebensweise, in der sich Anspruch und Wirklichkeit idealiter decken: « Keine Kleinigkeit, keine Eitelkeit, immer aufs Rechte und immer aufs Ganze. » (Hanser-Ausgabe, *Romane*, Bd. 4, Kap. 15, S. 467) Gegen den maßlosen Besitzanspruch der zeitgenössischen Bourgeoisie behauptet er den bürgerlich-humanistischen Bildungsanspruch, wenn auch, mangels Gelegenheit, nur in seinem Gymnasium und im häuslichen Gelehrtenzirkel der « Sieben Waisen (!) Griechenlands. »

⁴² Ich nehme Bezug auf Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*, die als Gedanken zum Kriege einen chauvinistischen Zug in das bürgerliche Humanitäts- und Kulturideal hineinbringen, den man dem freundlichen Fontane-Essayisten von 1910 noch nicht zugetraut hätte. Vgl. insbesondere das Kapitel « Bürgerlichkeit » (*Politische Reden und Schriften*, Bd. 1, S. 75-110).

gegen das das « Menschliche » aufkommen soll, in der Gestalt des Kapitalismus noch viel bedrohlicher. Auch die Widersprüchlichkeit des bürgerlichen Tugendideals kann im « modernen Leben » nicht verborgen bleiben. Das Humanitätsideal des *Stechlin* stammt aus einer Welt, von der der Roman nicht erzählt. Deswegen wird man jedoch die humanistische Gesinnung, wie sie vor allem mit der Dubslav-Gestalt in den Roman Einzug hält, nicht einfach als Anachronismus abstrafen. Bei der *Konstruktion* seines Gesinnungsromans folgt Fontane zwangsläufig den historischen Gegebenheiten der eigenen Zeit. Wo waren in dieser Wirklichkeit des heraufziehenden Imperialismus für ihn Kräfte sichtbar, denen er den Kampf für mehr Menschlichkeit hätte nachsagen können? Die Bourgeoisie gilt ihm als Inkarnation der « Geldsackgesinnung » und des zerstörerischen « Egoismus »; der Adel hat, realiter betrachtet, abgewirtschaftet⁴³, wenn er auch seine Machtposition im Staat und im Militär noch hält; das aufstrebende Proletariat schließlich kann Fontane mit einer visionären Menschlichkeit verbinden (wovon noch zu reden sein wird), nach ihrer realen Existenz jedoch oder dem, was der Romancier davon in Erfahrung gebracht hat, sind die Proletarier ihm nicht « echt » — nach dem aufklärerischen Ideal der Humanität⁴⁴. Angesichts der realhistorischen Konstellation, die Fontane sah, ist die Konstruktion der Kunstfigur des Dubslav von Stechlin als Träger des 'Gesinnungsromans'

⁴³ Vgl. hierzu die Friedlaender-Briefe, z. B. den vom 5.4.1897 (hg. Schreinert, S. 309 f.).

⁴⁴ Vgl. folgende aufschlußreiche Geschichtsmoral des alten Stechlin: « Die Proletarier — wie sie noch echt waren, jetzt mag es wohl anders damit sein — waren auch bloß immer dazu da, die Kastanien aus dem Feuer zu holen; aber ging es dann schief, dann wanderte Bruder Habenichts nach Spandau und Bruder Protz legte sich zu Bett. » (S. 247) Schade, daß Fontane nicht den Roman der 48er-Revolution geschrieben hat! « Echt » ist das Proletariat nach Dubslavs Gesinnung, wenn es Heldenmut zeigt und an das vorgegebene Persönlichkeits- und Heldenideal Anschluß findet (wie vielleicht Bebel an Bismarck). Wie es im Alltäglichen damit aussieht, bezeugt ihm dagegen der Augenschein des SPD-Kandidaten Torgelow.

durchaus verständlich. Die Lebensform dieses Landadligen ließ noch am ehesten absehen von der schlechten Wirklichkeit: sie gewährt den Spielraum für die Humanität, die im Prinzip eine *bürgerliche* ist, von der Bourgeoisie aber *nicht mehr* und vom Proletariat *noch nicht* erfüllt wird. Der « neue » Adel — der « Adel wie er sein soll », den Fontane auch in seinen Briefen zur moralischen Norm erhebt⁴⁵, — wird zum Träger der « alten » bürgerlichen Gesinnung.

Die derart konstruierte Leitfigur des Dubslav von Stechlin macht den Roman zum 'Gesinnungsroman'. Doch folgt daraus bekanntlich kein Dogmatismus. Zwar stützt sich die Sympathie des Lesers für Dubslav darauf, daß dieser, der « es hinter sich hat », es auch besser weiß. Seine Werteskala für die ihn umgebenden Personen — vom Geldjuden Baruch bis zum Superintendenten Dr. Koseleger — ist die « menschlich richtige ». Seinen Eindruck beim Leser macht Dubslav aber vor allem dadurch, daß er fähig ist zur Skepsis, zur Ironie, die geprägt ist von Selbstkritik. Gedeckt von diesem « Charakter » wird die Dubslavsche Humanität nie so formelhaft und lehrhaft wie das, was Lorenzen und Melusine im « revolutionären Diskurs » zusammendiskutieren. Dubslavs Ironie ist jedoch mehr als eine Charaktereigenschaft. Wenn Dubslav im Gespräch ironische Töne anschlägt, so immer dann, wenn Disparates und Diskrepantes zur Sprache kommt. Die Heiterkeit, mit der er das Aufgedeckte gern wieder verdeckt (in der Regel ein gesellschaftliches Übel, wenn oft auch nur en miniature), geht nicht auf in Versöhnung. Unbeschädigt bleiben eigentlich außer den auserwählten (und in sich « problematischen ») Gesinnungsträgern wie Lorenzen und Melusine nur Randfiguren, denen von vornherein keine auf die 'gute Gesellschaft' hin berechnete Repräsentanz zugemutet wird, wie Krippenstapel, Uncke oder Agnes, Dubslavs

⁴⁵ Vgl. hierzu den Brief an Friedlaender vom 8.7.1895 (hg. Schreinert, S. 284 f.). Das « alte » Persönlichkeitsideal ist auch hier offen für « neuzeitliche Vorbilder », doch bleibt es das traditionell humanistische mit seinem Aufklärungsoptimismus, als ob das 'wahrhaft Persönliche' das 'Egoistische' ausschließen könnte.

poetisches Kind, von dem zum Schluß noch die Rede sein wird.

Und Dubslav selber? Wie übersteht er die eigene Widersprüchlichkeit, die Selbstironie, die permanente Heiterkeit? Seine Tugenden können ihn nicht überleben! Dubslavs gegen die « Gesellschaft » ausschlagende, fürs « Menschliche » wirkende Ironie versagt zunehmend, die Gesellschaft wird ihm über. Es herrscht « Sonnenuntergangs »-Stimmung. Zwar bleibt Dubslav bis zum Tode nach seiner Lebensform souverän und gelassen, seine Krankheit zum Tode jedoch ist als eine ernste Geschichte erzählt, die nicht aufgewogen wird durch Heiterkeit. Als er sich zum Sterben legt, kommt noch einmal, nacheinander, die ganze Stechlin-Gesellschaft bei ihm zu Besuch. Dabei erlebt Dubslav eine Enttäuschung nach der anderen. « Der Pferdefuß kommt raus », wie er sagt. Seine Menschlichkeit wird durch die hervorbrechenden egoistischen Interessen der Menschen entwaffnet. Die Prinzessin und Oberförstergattin Ermyntrud, in einem Dubslav denunzierenden Brief, macht den Anfang:

Ich bin ihm menschlich durchaus zugetan. Aber sein Prinzip, das nichts Höheres kennt als 'leben und leben lassen', hat in unserer Gegend alle möglichen Irrtümer und Sonderbarkeiten ins Kraut schießen lassen. (S. 322)

Damit meint sie auch Lorenzen, den sie vor Dubslav herabsetzen will. Baruch Hirschfeld, Dubslavs Kreditgeber, wittert die Leiche und versucht seine Überredungskunst, um durch eine finanzielle Transaktion das Dubslavsche Anwesen langfristig an sich zu bringen (S. 315 ff.). Superintendent Koseleger, als Vertreter der Kirchlichen Behörde, verklagt ihm seinen « guten Freund » Krippenstapel, der dem Alten als letzter aus der Gesellschaft, neben dem unersetzlichen Lorenzen, noch zur Seite steht. Daß ihn schließlich auch noch seine Schwester, die standesbewußte Domina, quasi verstößt, da er sich in ihren Augen durch seine Duldsamkeit gegenüber der « Ungehörigkeit und Verkehrtheit » der Welt gar zum Werkzeug der Revolution machen läßt (S. 352), rundet das Bild ab. Dubslavs Humanitätsphilosophie als

Lebensinhalt versagt vor der Wirklichkeit, in der sich die Menschen unmenschlich benehmen. Die Ironie als Drehpunkt sowohl der ästhetisch reizvollen Gesprächskunst wie auch der « Gesinnung » (insofern sie der 'alten' Humanität scheinbar zum Sieg verhalf über die egoistischen Unarten der 'neuen' Gesellschaft) versagt jetzt ihren Dienst — auch als Konstruktionsprinzip des Romans. Dubslav verabschiedet sich selber als « Causeur », als der er einmal galt: « ... freilich schon lange her, und jetzt ist es damit total vorbei. Zuletzt stirbt selbst die alte Kindermuhme in einem aus. » (S. 366). Grüblerisch zieht er sich auf sich selbst zurück. In die Abschiedsgespräche eingelagert sind immer häufiger Monologe, in denen Dubslav, der Menschenfreund, sich bittere Wahrheiten sagt. Der « Egoismus » als Krankheit, der die persönliche Freiheit aufzehrt (« Alle Menschen sind Egoisten... » S. 371), erscheint ihm jetzt als unheilbar. Das eigene « Ich » hat keine Lebensberechtigung mehr:

Das 'Ich' ist nichts — damit muß man sich durchdringen... Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts, und dieser Vollzug, auch wenn er 'Tod' heißt, darf uns nicht schrecken. In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn. (S. 372)

Damit wird in seinen letzten Worten die auf persönliche Freiheit verpflichtete Menschheitsphilosophie Dubslavs als Lebensprinzip außer Kraft gesetzt. Das abstrakt gefaßte Persönlichkeitsideal findet keinen Halt mehr und gerät unaufhaltsam ins « Schwanken ». Im Gleichnis von dem Nordpolfahrer Greeley führt Lorenzen Dubslav vor Augen, daß die Menschlichkeit ihren Preis hat, daß sogar Gewalt nötig sein kann, um im Widerstand das Gemeinwohl zu erhalten (S. 343). Das sind Gedanken, die der aufklärerischen Humanitätsphilosophie, so wie Dubslav sie sich als « Gesinnung » erhält, ihren Sinn für die Gegenwart bestreiten⁴⁶. Und Dubslav muß dies anerkennen (S. 344). Als letzte

⁴⁶ Auch hier sei angemerkt, daß die in Fontanes Roman ausbreitete humanistische Weltanschauung nicht frei ist von den Spuren antihumanistischer bürgerlicher Ideologie aus der eigenen

Möglichkeit bleibt, den eigenen Tod — ohne Pathos, was 'unfontanesch' wäre — als Opfertod zu begreifen und so den « sittlichen Menschen » im notwendigen « Vollzug » der Geschichte zu bewahren:

Eigentlich kommt's doch immer bloß darauf an, daß einer sagt, 'dafür sterb' ich'. Und es dann aber auch tut. Für was, is beinah gleich. Daß man überhaupt so was kann, wie sich opfern, das ist das Große. (S. 326)

Es scheint in der Tat als Ende der Gesinnungsroman Fontanes mit einem fatalen Vermächtnis: dem der Resignation. Da das « Alte » — aristokratische Lebensform wie auch bürgerlicher Lebensinhalt — für das Leben der Gegenwart nicht mehr taugt und das « Neue » kein Vertrauen verdient, ist auch die Moral des Sterbens dahin. Oder das Sichaufopfern könnte beliebig in Anspruch genommen werden — und das wäre eine gefährliche Moral. Aber ist Dubslavs Tod tatsächlich derart ohne Glauben, Liebe und Hoffnung?

Fontanes poetischer Roman — alte Bilder für das Neue

Mit seiner Vorstellung von der 'wahren Kunst' — seiner ethisch verantwortlich, ästhetisch jedoch nicht anders als konventionell zu nennenden Verehrung des

Gegenwart. In den zitierten Passagen klingt die mechanistische Evolutionstheorie an, in der der Positivismus den gesellschaftlichen Fortschritt verbürgt sah, mit der die anti-wissenschaftliche Kulturphilosophie jedoch ihren Pessimismus angesichts der « Zivilisation » begründete. Die Gesellschaftsmoral des Zukunftsadvokaten Lorenzen ist sogar, ohne daß dem Autor dies bewußt geworden wäre, anfällig für eine Herrenmoral, die sich im imperialistischen Deutschland erst noch bewähren sollte: « In solchem Augenblicke richtig fühlen und in der Überzeugung des Richtigen fest und unbeirrt ein furchtbares Etwas tun, ein Etwas, das, aus seinem Zusammenhang gerissen, allem Gebot, allem Gesetz und aller Ehre widerspricht, das imponiert mir ganz ungeheuer und ist in meinen Augen der wirkliche Mut... Der Bataillonsmut, der Mut in der Masse (bei allem Respekt davor), ist nur ein Herdenmut. » (S. 344)!!

Kunstschönen — verwahrt sich Fontane gegen das Gossenhafte und allzu Pessimistische in der Literatur seiner Zeit⁴⁷. Die Wirklichkeit könne nie so schlecht und häßlich sein, daß sie nicht auch Respekt verdiene. In Sachen der Kunst versteht Fontane keinen Spaß⁴⁸; sie darf der Wirklichkeit nie unterlegen sein. Eine ernsthafte Aufgabe: Die « höhere Idealität der Gemüther » in der Kunst zu fördern, wo die Wirklichkeit sie unkenntlich macht. Die Spurenelemente des Positiven, die er in der gesellschaftlichen Wirklichkeit findet, verstärkt Fontane im Roman. Die für den Roman wahrgenommene Wirklichkeit wird über das Wahrnehmbare hinaus « verklärt » durch das 'rein Menschliche'. So geschieht die Distanzierung des aus der Gesellschaft allzu Aufdringlichen, des Politischen; so soll die humanistische Gesinnung der gesellschaftlichen Wirklichkeit Paroli bieten. Doch kommt es zwangsläufig zu Einbrüchen in diese *Konstruktion*; das Widersprüchliche tritt entgegen aller Duldsamkeit und Versöhnung unverhüllt hervor. Das Thema Revolution kommt nicht vom Tisch. Es bricht sich

⁴⁷ Es fällt nicht leicht, Fontanes ästhetische Urteilskraft derart zu bewerten, da ja eine systematische Kunsttheorie durchaus nicht seine Sache war. Die der Tendenz nach richtige Einschätzung seiner Kunstauffassung als Besonderheit jenseits des 'poetischen Realismus' und jenseits des zeitgenössischen Naturalismus sollte nicht über das Obsolete seiner in den Romanen platzgreifenden Poetisierung hinwegtäuschen. Zur Problematik vgl. Günther Mahal: 'Echter' und 'konsequenter' Realismus. Fontane und der Naturalismus. In: *Prismata. Dank an Bernhard Hanssler*. Hg. v. Dieter Grimm u. a. Pullach bei München 1973, S. 194-204. — In *Frau Jenny Treibel* wird das « Poetische » selber thematisch: als falscher Bildungsdünkel der Bourgeoisie (Jenny Treibel) und als Ausdruck echter Humanität (Prof. Schmidts heimlicher Romantizismus).

⁴⁸ Interessant ist die Staffelung der Bewertungskategorien von « Kunst », die Fontane anlässlich seiner Zola-Kritik vornimmt, wobei die dem naturalistischen Antipoden zugeordneten Elemente in anderer Façon auch die der eigenen Romankunst sind: « In Anschauungen bin ich sehr tolerant, aber Kunst ist Kunst. Da verstehe ich keinen Spaß. Wer nicht selber Künstler ist, dreht natürlich den Spieß um und betont Anschauung, Gesinnung, Tendenz. » (Brief an seine Frau, v. 12. Juni 1883. *Fontanes Briefe*, hg. v. G. Erler, Bd. 2, S. 103 f.).

Bahn durch die konventionalisierte Form der Wahrnehmung; es drängt sich auf als Zentrum der Diskussion; Dubslavs letzte Gedanken in dem für ihn ohne Menschenfreundlichkeit freudlos gewordenen Leben gelten « den Torgelowschen », den Arbeitern, denen man wohl keinen Riegel wird vorschieben können (S. 367).

Doch ein Mittel hat der Romancier Fontane immer noch in Reserve, um seine Romanwirklichkeit im Lot zu halten, sie in ihrer Zerbrechlichkeit zu stützen und sie mit Hoffnung zu versetzen: die durchgreifende Poetisierung der Wirklichkeit, die nach seinem Geschmack den Roman erst zum Kunstwerk macht. Und das Erstaunliche ist, daß diese Poetisierung, die er in letzter Instanz als « Gefühlsintensität » und derart als « verklärende Aufgabe der Kunst » faßt⁴⁹, der Revolutionsthematik ganz nahe kommt. Fontane setzt hier, entgegen der pessimistisch beurteilten « Sachlage » der modernen Gesellschaft, noch einmal an, um der Wirklichkeit durch seinen Roman eine « höhere Idealität » abzutrotzen. Der Widerspruch spitzt sich noch einmal zu: im literarischen Medium selbst, das die Gegensätze aushalten soll. Für die 'letzten Wahrheiten' bemüht Fontane die intensivste poetische Verschlüsselung. Und dies eigentlich von Anfang an. Der stille Stechlinsee als « pièce de résistance », der gute Geist der schönen Melusine und das geheimisvolle Wirken von Agnes, dem poetischen Findelkind, das dem alten Stechlin das Sterben dann doch leicht macht: dies alles sind Sinnbilder, die den Roman bedeutungsvoll zusammenschließen und abschließen.

Die Forschung hat Fontanes Art der Poetisierung neben dem « Gesellschaftlichen » (und oftmals auch dagegen) allemal als das « Eigentliche » erkannt. Im Streit um die Begriffe spiegelt sich der um den Realismus Fontanes.

⁴⁹ Theodor Fontane: *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*. Bd. 1, München 1969, S. 568. — Die Realismusdebatte der Fontaneforschung setzt in der Regel bei diesen resümierenden Begriffen an, so bei Reuter (*Fontanes Realismus*, S. 58), der seinerseits noch einmal die Positionen von Brinkmann, Ohl u. a. resümiert.

Fontanes unbestrittener Hang zur künstlerischen Verallgemeinerung im Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit⁵⁰ wird diskutiert nach den poetischen Mitteln, mit denen er sie erreichen will. Erklärt man Fontanes poetische Bilder als « Symbole » im Goetheschen Sinne, so unterstellt man ihm die bedeutungsvolle « Natur » Goethes, über die ein Schriftsteller im wilhelminischen Deutschland wohl kaum noch verfügt⁵¹. Eine Korrektur bringt demgegenüber die durch Hegel vermittelte Rede von der « bewußten Symbolik » Fontanes⁵², seiner Trennung von Bedeutung und Ausdruck, die Auflösung ihrer Identität in ein Funktionsverhältnis. Wird somit gegen die mit dem Symbolbegriff möglichen Mystifikationen das Rationalistische betont, also Fontanes « Setzen » von Bedeutungen vom Allgemeinen her, so liegt es nahe, auf den « Allegorie »-Begriff überzuwechseln⁵³. Dies setzt voraus, daß man in Fontanes Romanwelt die vom « natürlichen » Lebenszusammenhang abgesetzten Bedeutungen erkannt hat, die « allegorisch » geprägt werden mit der sprachlichen Konvention des Autors wie der des Lesers. Das 'Kunstschöne', das Fontane als Theoretiker seiner Kunst noch naiv verehrt, haftet in seinem Roman effektiv an der Widerspiegelung

⁵⁰ « Verallgemeinern » bzw. « Typisieren » als Modus der künstlerischen Erkenntnis sind das erste Kriterium der marxistischen Realismusbestimmung nach Georg Lukács. In bezug auf Fontanes Romane verfährt die bürgerliche Forschung im Grunde nicht anders, mit dem allerdings entscheidenden Unterschied, daß « Kunst » und « Gesellschaft » in ein schlechthin antipodisches Verhältnis gebracht werden, statt des 'Typischen' also das in der Kunst prinzipiell 'Anti-Typische' bemerkt wird — ein bemerkenswerter Mangel an Dialektik im Umgang mit dem Allgemeinen in der Kunst, hier wie dort.

⁵¹ Dies lese ich aus Reuters Plädoyer für Fontanes Realismus heraus. Reuter kann auf dieser Grundlage Fontanes zukunftsweisenden Realismus im Rückblick auf Goethe gewinnen: eine einfache Kontinuität (vgl. Reuter, *Fontanes Realismus*, S. 60 f. u. ö.).

⁵² Hubert Ohl: *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Heidelberg 1968, S. 29-36.

⁵³ So bei Diethelm Brüggemann: *Fontanes Allegorien*. In: « Neue Rundschau » 82 (1971), S. 290-310, 486-505.

einer Welt der « fertigen Phänomene » (und nicht mehr der einer Lebenstotalität), welche die sich perfektionierende bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft hervorbringt. Daß Fontanes musterhafte Wahrnehmung nach solchem Gesetz 'funktioniert', das er zweifellos nicht als das eigene erkennen oder gar anerkennen konnte, scheint plausibel⁵⁴. Fontanes poetische Sinnbilder sind dennoch nicht reduzierbar auf die voyeurhafte Anschauung einer in Kunst erstarrten Welt⁵⁵. Im *Stechlin* legt er in die zentralen poetischen Bilder Bedeutungen, die geeignet sind, sie aus ihrem Rahmen zu sprengen. Die Revolutionsthematik des Romans findet sich wieder in einem dichten Netz von poetischen Sinnbildern. Daß die so eingelagerte revolutionäre Semantik dann doch keine Sprengkraft entfaltet, liegt im wesentlichen an der Wachsamkeit der Fontaneschen « Gesinnung », die auch das 'rein Poetische' nicht von der Leine läßt. Außerdem an der antiquierten, nicht gerade mitreißenden Art seiner Poeterei (rot ist das Kind der Revolution und schwarz die reaktionäre Domina, die Schwankenden dazwischen sind « Wetterfahnen »). Bei dieser Sachlage ist es wohl aussichtslos, Fontane als einen allegorierenden Dichter der Moderne umzudeuten.

Vergewissern wir uns des Tatbestandes am Text. Das sinnprägende poetische Netzwerk, das Fontane seinem Roman überwirft, ist recht bunt geflochten, aus unterschiedlichem Material. Zum einen schafft der Erzähler durch

⁵⁴ Vgl. oben, S. 67 f.

⁵⁵ So der Tendenz nach Brüggemann, *Fontanes Allegorien*, S. 493. — Wenn ich mich terminologisch für « Sinnbild » statt « Symbol » oder « Allegorie » entscheide, so v. a. zur Vermeidung der Assoziationen, die Reuter mit Goethes Symbolbegriff und Brüggemann mit Benjamins Allegoriebegriff nahelegen. In dem hier nur heuristisch und nicht definitorisch angebotenen Begriff « Sinnbild » wäre die emblematische Komponente durchaus festzuhalten: in der historischen Bestimmung der « erstarrten » Gesellschaft, mit der Fontanes Romankunst es zu tun hatte. Allerdings sehe ich gegen Brüggemann keinen Sinn darin, Fontane in die (nach Benjamin) mit dem Allegoriebegriff fixierte Linie von der barocken zur modernen Kunst einzufügen.

seine poetischen Mittel punktuelle Bedeutungsakzente, die einer Szene ihren Sinn geben und von dorthin auf die Bedeutungsstruktur des Romans ausgreifen. Zum andern nutzt er 'konstruktive', konzeptionelle Sinnbilder, die er als Leitmotive durch den Roman führt. Punktuelle Bedeutungen werden gesetzt zum Beispiel durch die Bedeutsamkeit einer bedeutungslosen Phrase (das « Invalide ist ja doch eigentlich jeder » des Kriegsveteranen und Hausbesitzers Schickedanz, S. 120) oder auch durch die absichtsvoll-absichtslos plazierte Anekdote (das Gespensterschiff « Rolf Krake », das aus der Dunkelheit auftaucht wie der sozialdemokratische « Umsturz »: « Und wenn solch Gespenst einen packt, ja, da ist man weg... », S. 168, 263). Diese sinnträchtigen Poetismen kommen meistens noch ohne das romantisierende Element aus, das bei Fontane das « Poetisieren » eigentlich ausmacht und das seinen konstruktiven und konzeptionellen Sinnbildern zu ihrer bedeutenden Funktion verhelfen soll. Das Sinnbild des Stechlinsees, das den Roman zusammenschließt, ist, wie das von der schönen Melusine, aufgebaut auf dem Geheimnisvollen, dem Unbegreiflichen, das den Leser erst einmal aufmerksam macht, um ihn sodann eine Wahrheit wissen zu lassen, die er sehr einfach begreifen kann. Der Stechlinsee ist — so hätte Fontane gesprochen, wenn er sich hätte analysieren können, — in erster Linie ein 'Formalist' und ein 'Idealist'. Der stille See rührt sich, wenn draußen in der Welt die « Natur » gewaltsam in Bewegung gerät (S. 7), er hat « Weltbeziehungen » (S. 135), und er schafft Beziehungen: er steht für den Zusammenhang der Dinge. Sieht man nur dies, so ist er in der Tat nur 'Formalist': nach seinem Prinzip konstituiert sich der Gesamtzusammenhang des Romans. Heraus käme eine Formel wie: 'Der Stechlin ist der Stechlin'⁵⁶. Als 'Formalist' ist

⁵⁶ Dies ist meiner Meinung nach die Konsequenz aus Müller-Seidels *Stechlin*-Interpretation, wenn er, nicht unberechtigt, das Stechlin-« Symbol » als Konstitutionsprinzip des Romans setzt, darin aber auch das 'Ideologische' in Kunst schlechthin aufgelöst findet: « Der Zusammenhang der Dinge ist das, was die Romanstruktur

der Stechlin zugleich auch 'Idealist'. Er hält das Widerstrebende zusammen: die Enge der märkischen Landschaft und die Weite der Welt, die Ruhe im Land und die Unruhe unter der Oberfläche. Das Ambivalente als sein 'Eingentliches': das wäre sein Idealismus. — Das Stechlin-Sinnbild ist in der Ambiguität, die es benennt, aber durchaus eindeutig. Zu groß ist die Kluft des Widerspruchs, die es zusammenfügen soll. Dem Kontemplativen, für das der stille See steht, widerspricht das Aktionistische, das ihm auch eigen ist: das aufgewühlte Element oder gar der rote Hahn, der aus der Tiefe empor steigt. Geradezu penetrant (die obsoleete poetische Technik!) wird der Leser an das Revolutionäre gemahnt. Wie einseitig das scheinbar Ambivalente ausschlagen kann, zeigt sich in den bedeutungsvollen Assoziationen, die Fontane um seine « Stechlin-Symbolik » wuchern läßt: « Das Eis macht still und duckt das Revolutionäre. Da kann selbst unser Uncke [der Gendarm] nichts notieren » (S. 266). Der poetische Zeigefinger weist eindeutig auf das Sozialistengesetz. Daß der revoltierende See womöglich nur durch eisige Kälte zu « ducken » ist: das stellt vielleicht auch die friedfertige Schlußsentenz in Frage mit welcher der Roman zum guten Ende kommt: « es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*. »

Nicht weit vom poetischen Sinnbild des Stechlinsees ist das der schönen Melusine angesiedelt. Dieses märchenhafte Wesen ist schon nach seiner « Natur », die es aber eigentlich nicht mehr hat, aufs Doppeldeutige und Widersprüch-

künstlerisch konstituiert, was sie sichtbar macht und erreicht — keine Weltanschauung, kein Weltbild und kein Glaube; vielmehr ein Zusammenhang neuer Art: ein Weltzusammenhang, der eine neue, allem Sicheinmauern abgekehrte Denkweise voraussetzt. Der Kunstgegenstand wird zum Zeichen neuen Denkens, und im Zeichen des Großen Stechlin wird zusammengeführt, vereinigt und verbunden! » (*Theodor Fontane*, S. 451 f.). Dagegen: Das « Neue » ist mehr als das « Zusammenhängende » schlechthin. Der Formalismus der Betrachtungsweise kann den 'Sinn' des Fontaneschen Sinnbilds — das Erschrecken vor dem « neuen » Gedanken der Revolution — nicht verdrängen.

liche hin angelegt. Die vielfache Verwendung des Motivs in Fontanes Werk⁵⁷ zeigt an, wie ausdauernd er sich mit seinem poetischen Geschmack (und der war eben nicht sonderlich « modern ») aufs Romantisieren verlegte. Allerdings verfährt er geradezu spröde und leidenschaftslos, fern jeder gläubigen Romantik, wenn er sich die Melusine-Figur je nach Bedarf und Funktion zurechtstellt, mal nach der Seite des Elementaren, mal nach der des Prophetischen, als pikant-erotisch oder dem Menschen gefährlich (wegen ihrer Unnatur), stets jedoch voller Sehnsucht nach dem, was sie in ihrer amphibischen Unvereinbarkeit nie ganz sein kann. Im *Stechlin*-Roman kann das 'Melusinische' sich reich entfalten. Die damit poetisch ausgestattete Gräfin Barby untersteht vorbehaltlos der Sympathie des alten Dubslav; man muß sagen: sie 'unterstützt' seinen « Schwanzzustand »! Im « revolutionären Diskurs » entzieht Fontane ihr fast ungehörig das poetische Element und läßt sie über das « Alte » und « Neue » in ausgewogenen Sentenzen referieren. Tiefgründiger (und darum eindeutiger in ihrer unvermeidlichen Doppeldeutigkeit) bleibt sie, wenn der Erzähler sie dort hinstellt, wo ihr eigentlich poetischer Ort ist: unter die ihr lieben Menschen an den Rand des Sees. Spielerisch verbindet Dubslav das Bedeutungsträchtige mit der Geselligkeit der Szene, wenn er der Gräfin vorschlägt, das Eis aufzuschlagen, um den roten Hahn aus der Tiefe zu locken:

Um Gottes willen, nein. Ich bin sehr für solche Geschichten und bin glücklich, daß die Familie Stechlin diesen See hat. Aber ich bin zugleich auch abergläubisch und mag kein Eingreifen ins Elementare. Die Natur hat jetzt den See überdeckt; da werd' ich mich also hüten, irgendwas ändern zu wollen. Ich würde glauben, eine Hand führe heraus und packte mich. (S. 267)

Woher dieser Schrecken der Gräfin Melusine, die im « revolutionären Diskurs » doch so klug und verbindlich das « Alte » und « Neue » durch « lieben » und « leben » in

⁵⁷ Vgl. hierzu v. a. die erschöpfende Studie von Renate Schäfer: *Fontanes Melusine-Motiv*. In: « Euphorion » 56 (1962), S. 69-104.

Verbindung setzt?⁵⁸ Nach jener der Melusine-Gestalt zuzuordnenden Mythologie ist das Wasser das Element, in das sie zurück muß, ob sie will oder nicht. Das Elementare des Stechlinsees, das, was ihn interessant macht, ist sein revolutionäres Gebaren. Melusine fürchtet den Einbruch dieses « Elementaren » in die Gesellschaft, der sie sich zugehörig fühlt und zu der sie hält, obwohl sie brüchig geworden ist. Daher ihr Schrecken, sie müßte « eingreifen » oder sie könnte « gepackt » werden. Mit der Melusine-Mythologie unterstreicht Fontane die auch Dubslav eigene Ergebnisheit in den « Vollzug » der Geschichte. Das « Neue » wird kommen und, wie zu befürchten ist, in Gestalt der Revolution. « Furchtbare Schlachten » müssen geschlagen werden, schreibt Fontane in einem Brief an Friedlaender⁵⁹, bevor das « Neue » Gestalt gewinnt: Melusines Erschrecken. Wer Melusine kennt nach ihrem märchenhaften Wesen, der weiß, was geschehen wird. Melusine zieht es mit Notwendigkeit in das ihr bestimmte Element. Man wird sie ins Wasser werfen, wenn sie nicht selber hineinspringt! Sie wird dort, wo der rote Hahn kräht, nicht glücklich sein, aber dort wird sie « leben » müssen, obwohl sie ihr jetziges Leben viel mehr « liebt ». Die Poetisierung, obwohl konventionell, erweist sich als tauglich für die tiefere Bedeutung. Sie greift tiefer, wie man sieht, als die abgehobene Debatte über das Revolutionäre. Deutlich pointiert durch das Naturhafte des Vorgangs, der ins poetische Bild gebannt wird, erscheint Fontanes Geschichtsdeterminismus zugunsten des Fortschrittlichen, ja sogar der Revolution. Melusines Doppelwesen zwischen « alt » und « neu » wird eine gewaltsame Auflösung prophezeit. In der Szene am See ist dies unübersehbar angelegt. Die Domina, Fontanes Inkarnation eines unhaltbar gewordenen Gesellschaftszu-

⁵⁸ Vgl. oben, S. 85.

⁵⁹ « Mein Haß gegen alles, was die neue Zeit aufhält, ist in einem beständigen Wachsen, und die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit, daß dem Sieg des Neuen eine furchtbare Schlacht vorausgehen muß, kann mich nicht abhalten, diesen Sieg des Neuen zu wünschen. » (6.5.1895, Briefe, hg. v. G. Erler, Bd. 2, S. 377).

standes, « rückte mit Ostentation von Melusine weg, mehr der Banklehne zu, wo, halb wie das gute Gewissen, halb wie die göttliche Weltordnung, Uncke stand und durch seine bloße Gegenwart den Gemütszustand der Domina wieder beschwichtigte... » (S. 267). Die Domina und der Dorfgendarm — das signalisiert der Erzähler ganz prosaisch — sind keine zuverlässigen Stützen dieser Gesellschaft, die heiter plaudernd an das Ufer des unheimlichen Sees tritt, wo sich ein Abgrund auftut. Doch diese durchs Poetische erschlossene Abgründigkeit haftet der im Roman vorgestellten Gesellschaft nur wie ein unheimlicher Schatten an. Die « Natur », die Fontane hier in der Tat vollständig 'allegorisiert', meint es gnädig. Bedeutet sie im Prinzip dieser Gesellschaft ihren Untergang, so verschont sie sie doch für dieses Mal. Das Eis, obwohl « nicht dicker als zwei Fuß », hält, Schnee senkt sich über das Land, der Weg zu den Globower Arbeitern wird nicht fortgesetzt, man kann heimkehren:

Der Himmel hatte aber ein Einsehn. Schon seit einer Viertelstunde lag ein grauer Ton über der Landschaft und plötzlich fielen Flocken, erst vereinzelte, dann dicht und reichlich. Den Weg bis Globow fortzusetzen, daran war unter diesen Umständen garnicht mehr zu denken, und so brach man denn auf, um ins Schloß zurückzukehren. (S. 267)

Fontanes poetische Sinnbilder sind trefflich dort, wo sie mit dem 'Geselligkeitsroman' in Verbindung bleiben und die allgemeine Bedeutung, aus der sie entwickelt werden, nicht allzu lehrhaft und abstrakt sich dem Prosaischen zugesellt. Ein Zuordnungsverhältnis bleibt es allemal, eine *Konstruktion*, die nötig wird, wo in Erwägung der vom Widerspruch zerklüfteten Klassengesellschaft, mit der Fontane es zu tun hat, eine lebensvolle Totalität sich im Roman *organisch* nicht realisieren lassen will. Wir wollen uns darauf beschränken, hier diagnostisch zu verfahren. Vieles spricht dafür, jedenfalls sollte davon die Rede sein, daß man von Fontanes Romankunst wenig sagt, wenn man sie in dem Dilemma zwischen dem « Kunstschönen », an das der Autor — Dilettant in aestheticis, der

er ist, — zweifellos glaubt, und der Avantgarde der bewußt nicht mehr schönen Künste einfach stehen läßt. — Zur Sprache kommen muß gerade deshalb noch der schmerzhafteste Fall des Versagens der poetischen Sinnbildlichkeit, schmerzhaft deshalb, weil Fontane es hier mit seiner Kunst und seiner Gesinnung so auffällig ernst meint, zu einer feststellbaren Perspektive gar sich durchringt und dabei künstlerisch scheitert. Gemeint ist die Agnes-Geschichte, die episodisch in den Roman eingefügt ist, aber doch, deutlich genug, das Wesentliche poetisch sagen soll.

Agnes, das Kind aus dem Walde, von dunkler Herkunft (also ohne gesellschaftlich bestimmbar Ort!), begleitet nur von der « Buschen », einer alten Kräuterhexe, steht Dubslav zur Seite als er, von den meisten Repräsentanten seiner Gesellschaft verlassen, einsam stirbt. Agnes' Auftritt ist vom Erzähler durchaus absichtsvoll vorbereitet. Schon zur Hälfte des Romans taucht sie einmal kurz auf. Sie kommt aus dem Walde, aus der Richtung der Globower Fabriken (!), ihr Haar leuchtet wie ein Heiligenschein: « Das Kind, ein Mädchen, mochte zehn Jahre sein, und das Licht fiel so, daß das blonde wirre Haar wie leuchtend um des Kindes Kopf stand. » (S. 226). Als es zu Ende geht, holt Dubslav sich das Naturkind in sein Haus. « Ich brauche das Kind. Und Du wirst auch bald sehn, warum », sagt er zu Engelke, dem es schwerfällt, das fremde, ungepflegte und undefinierbare Wesen in der sozialen Landschaft von Schloß Stechlin unterzubringen. Dubslav braucht sie zu seiner Pflege. Der Erzähler hat mit ihr Wichtiges vor. Agnes träumt viel vor sich hin und dieses Wesen ist es « recht eigentlich, was den alten Herrn so an sie fesselte » (S. 362). Hellwach ist Agnes, wenn in ihrer Nähe vom Politischen gesprochen wird: « Agnes horchte. Verhaftung! Demokratennest ausgenommen! Das war doch besser als ein Märchen 'vom guten und bösen Geist'. » (S. 363). Damit wäre eigentlich schon genug gesagt. Man ahnt, warum gerade dieses fremde Kind Dubslavs Liebe gewinnt und sein Sterben begleitet. Doch Fontane häuft die Bedeutungen bis zur Überdeutlichkeit. Agnes' Farbe ist das Rot. Sie strickt an einem « sehr langen Strumpf, brandrot »

(S. 350). Auch noch mit dem Märchen vom « Rotkäppchen » wird sie in Verbindung gebracht, von dem Dubslav selbstverständlich annimmt, daß sie es kennt. Die erkonservative Domina, die auch schon bei Melusine das Umstürzlerische witterte, ist es wiederum, die Agnes vor dem Leser entlarvt: « die roten Strümpfe, die sind ein Zeichen, eine hochgehaltene Fahne... die Revolution... » (S. 353) Und:

Die Globower, solange sie bloß Globower sind, können gar nichts erschüttern. Aber wenn erst der Buschen ihre Enkelkinder... ihre Knöpfstiefel und ihre roten Strümpfe tragen, als müßt' es nur so sein, ja, Dubslav, dann ist es vorbei. Mit der Freiheit, laß mich das wiederholen, hat es nicht viel auf sich; aber die roten Strümpfe, das ist was. (S. 353 f.)

Was die Domina äußert — das Revolutionäre ist in den Augen des Reaktionären stets am deutlichsten: die Rede geht unzweifelhaft von der sozialen Revolution —, meint eigentlich auch Dubslav, wenn er Lorenzen droht, ihm nach seinem Tode « zu erscheinen », wenn er nicht hilft, das Gespenst des « Umsturzes » zu bannen (S. 370). Dennoch drückt er Agnes, das poetische Kind der Revolution, wie sein eigenes ans Herz, während die Domina ihrem liebevollen Wesen unterliegt und den Kampfplatz räumt. Als Dubslav stirbt, ist ihm Agnes, außer dem Diener, am nächsten. Sie öffnet das Sterbezimmer zur Veranda, die unter dem das Land zudeckenden Schnee (!) hervorbrechenden ersten Blumen (!) pflückt sie für den Sterbenden: « Und nun ging sie, mit den Blumen in der Hand, noch ein paarmal auf und ab und sah, wie die Sonne drüben aufstieg. Sie fröstelte. Zugleich aber kam ihr ein Gefühl des Lebens. Dann trat sie wieder in das Zimmer und ging auf den Stuhl zu, wo Dubslav saß. Engelke, die Hände gefaltet, stand neben seinem Herrn. Das Kind trat heran und legte die Blumen dem Alten auf den Schoß. 'Dat sinn de ihrsten', sagte Engelke, 'un wihren ook woll de besten sinn.' » (S. 373) Die ersten Frühlingsblumen, die aufsteigende Sonne, ein Gefühl des Lebens... Was Fontane hier an das Ende seines poetischen Romans setzt — die mit der kindlichen Lichtgestalt verbundene Vision einer anderen, humanen

Welt liest sich, kaum zu glauben, wie Dubslavs Himmelfahrt in die proletarische Revolution. Der 'Geselligkeitsroman', der ohne den alten Stechlin fortgeführt wird — zu einem guten Ende, aber mit der Erbschaft der bläßlichen « Stechline » Woldemar und Armgard —, ist nach der durch ihre Poetisierung bedeutungsvoll hochgeschraubten Sterbeszene eigentlich nicht mehr als ein Epilog.

Den sensiblen, auf die Subtilitäten der Fontaneschen Erzählkunst eingeschworenen Leser muß dieser Abschluß mit seiner unmäßigen Poetisierung, der, isoliert genommen, nicht weit von der Kolportage stünde, ästhetisch Schmerzen bereiten. Zumal dann, wenn ihm nicht eben der Sinn nach der Bedeutung dieses Sinnbilds ist. Denn das ist gewiß: Fontanes, in seinem Alterswerk schon längst verblaßter Romantizismus feiert fröhliche Urständ. Die geheimisvolle Agnes-Figur dient einem guten Zweck wie einstmals das Märchenkind Marie Kniehase in seinem ersten Roman *Vor dem Sturm*. Doch ist dies jetzt ein *bestimmter* Zweck, historisch unverwechselbar und herausfordernd gegenüber dem « Guten » und « Sittlichen », zu dem Fontanes Leitfiguren sonst stehen. Jenseits des *Geselligkeitsromans*, über den *Gesinnungsroman* hinaus, der bei der gefährdeten Humanität resignierend stehenbleibt, und als Überhöhung des *politischen Romans* leistet sich Fontane diese « Verklärung » eines sterbenden Grandseigneurs in die revolutionäre Zukunft. Vom Widersprüchlichen in seiner Romankunst kann und will er sich damit nicht freischreiben. Es bleibt dabei, daß er das Revolutionäre, das kaum verheimlichte Thema seines Altersromans, als das ganz Andere, in die Stechlinwelt hineinzielt. Der Blick voraus braucht die Optik einer antiquierten Poetisierung, wie aus einem zeitgenössischen Poesiealbum. Die « höhere Idealität », die er in der schrecklichen « Sachlage der modernen Gesellschaft » verschüttet sieht, zaubert er in der Dichtung herbei. Die als richtig und befreiend erahnte Utopie fällt zurück in eine *dem Stil nach falsche* Idylle.

Die *vor* der Utopie angesiedelten konkreten Erfahrungen mit dem Sozialismus fehlten diesem Autor und, wo er

doch etwas davon in Erfahrung brachte, konnte er es nicht einfach gelten lassen: aus eigenem Vorurteil oder unter dem Eindruck des mangelhaften Alltags des « Sozialdemokratischen » in jenen Tagen. *Konkret* ist im Roman nur von dieser Mangelhaftigkeit der Arbeiterbewegung die Rede. Für die Idee der sozialistischen Revolution, die er dennoch ganz ungeniert zur Perspektive seines 'poetischen Romans' macht, muß er dagegen mit einer hochgradigen *Abstraktion*, noch dazu im alten Stil, auskommen. Auch hat Fontane es *nicht* vermocht, die Zukunft «gedanklich zu entbürgerlichen.»⁶⁰ Im Gegenteil. Das Proletarische war für ihn — dafür gibt es Belege über sein «Stechlin»-Vermächtnis hinaus⁶¹ — *besten-falls* die Fortsetzung der alten Humanität mit neuen Mitteln. Das war allerhand für den preußischen Schriftsteller und aller Ehren wert. Aber eben doch ein Widerspruch, vielleicht der aufschlußreichste in seinem mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit um eine sinnvolle Totalität streitenden Roman.

⁶⁰ Zu diesem Schluß kommt der Verfasser (Dietrich Sommer?) des *Stechlin*-Passus in der *Geschichte der deutschen Literatur* (Bd. 8/2, Berlin 1975, S. 998).

⁶¹ Oft wird der «fortschrittliche» Briefeschreiber Fontane, der weiß, daß dem «vierten Stand» die Zukunft gehört, dem in der Perspektive aus Prinzip zurückhaltenden Romankünstler konfrontiert: ein nicht unbedingt notwendiges Divisionsverfahren. Das 'Proletarische' in Gestalt des 'einfachen Lebens' steht Fontane hier wie dort für die in der zeitgenössischen Klassengesellschaft zu Schanden gekommene Humanität. Der «vierte Stand» ist «echter, wahrer, lebensvoller». (So in dem in diesem Zusammenhang viel zitierten Brief an James Morris vom 22.2.1896. *Briefe*, hg. v. G. Erler, Bd. 2, S. 396). Vgl. auch Anm. 44.

STRAWINSKY OVVERO LA PARODIA
COME « SOLITUDINE ALTERNATIVA »
NEL *DOCTOR FAUSTUS* DI THOMAS MANN

di
ANNA MACCHI GIUBERTONI
Torino

L'affermazione di Thomas Mann circa l'intima affinità tra la solitudine «mistico-tragica» di Adrian Leverkühn e quella «umoristico-criminale»¹ di Felix Krull è tutt'altro che un semplice paradosso.

Questo elemento di comunanza è infatti determinato dall'«individualismo culturale e atomistico»² proprio del *Bürger* del quale sia Adrian che Felix sono gli estremi rappresentanti in una civiltà ormai appartenente al piccolo borghese integrato nello stato, al filisteo cittadino del *Reich*.

Un identico cerchio di solitudine racchiude infatti il borghese — che è per Mann l'opposto del filisteo³ — e l'artista, perché l'uno non è che la continuazione e l'esponente dell'altro, portavoce ambedue di quella *Bürgerlichkeit* «prodotto spirituale di un'epoca sovra-politica o almeno, scrive Mann, pre-politica, l'epoca della *Humanität*»⁴ sempre più estraniata dall'assetto sociale industrializzato

¹ Thomas Mann, *Romanzo di un Romanzo*, Milano, Mondadori, 1972, trad. E. Pocar, p. 78.

² Thomas Mann, *Considerazioni di un Impolitico*, Bari, De Donato, 1967, trad. M. Marianelli, p. 115.

³ Cfr. *op. cit.*, p. 115: «Borghese e filisteo non sono solo cose diverse, sono cose opposte».

⁴ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 115.

che teme in essa un pericolo al proprio imperativo di produttività.

Adrian e Felix sono gli estremi rappresentanti dell'antica borghesia e l'aggettivo « criminale » ironicamente attribuito da Mann alla solitudine di Krull, riflette la condanna filistea di una connotazione (l'esigenza di conservare le proprie energie libidiche fuori dagli schemi di produzione organizzata) propria tanto del *Bürger* come dell'artista, che il diavolo non esiterà a definire « fratello del delinquente e del mentecatto »⁵.

La solitudine nella duplice accezione indicata da Mann è dunque la dimensione che permette all'artista di preservare lo spirito borghese « giramondo », « libertino » e « antifilistea »⁶, dalla sopraffazione operata dall'ascetismo del *bourgeois*, dal « borghese indurito »⁷ che si è disumanato e ha perso l'anima, deformando il cosmopolitismo del *Bürger* in imperialismo e degradando il codice mercantile dell'antica borghesia anseatica, in capitalismo industriale.

Il linguaggio nel quale la *Bürgerlichkeit* aveva trovato la sua più compiuta espressione era quello musicale⁸ ed è in esso che ora si manifesta al grado più intenso la sua crisi: nel musicista tedesco Adrian Leverkühn si possono infatti leggere entrambe le dimensioni della solitudine con le quali lo spirito della musica si difende dalla mercificazione dell'arte operata dalla *Kulturindustrie*.

Per Mann entrambe le possibili connotazioni di questa solitudine sono difese anti-filistee: l'una, quella « mistico-tragica » che oppone all'*a priori* tonale una convenzione alternativa, rigidamente vincolante e creata dall'artista stesso, con la quale comporre una musica che non pretende

⁵ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 1968, trad. E. Pocar, p. 453.

⁶ Thomas Mann, *Considerazioni di un Impolitico*, ed. cit., p. 115.

⁷ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 116.

⁸ Cfr. Theodor Adorno, *Filosofia della musica Moderna*, Torino, Einaudi, 1959, trad. G. Manzoni, p. 131: « Fino ad oggi la musica è esistita solo come prodotto della classe borghese, che incorpora come contrasto e come immagine l'intera società e la registra al tempo stesso esteticamente ».

affatto di raggiungere la soggettività ormai perduta dei fruitori; l'altra, quella « umoristico-criminale » che rimedia alla dissoluzione del soggetto facendo ricorso all'autoironia e alla parodia, con le quali l'artista schernisce la reificazione delle categorie musicali e giocando con esse, paradossalmente, conferisce alle forme del passato la dignità di una nuova e vitale presenza.

Anche la parodia è una dimensione della solitudine perché per sua natura essa, fondandosi sulla citazione, esclude l'immediatezza e l'ingenuità esigendo da chi la attua, il distacco necessario a cogliere con chiarezza gli stili di epoche lontane.

Tuttavia è una solitudine questa che, a differenza di quella « mistico-tragica », non assolutizza se stessa ma si offre invece come mediatrice tra il passato e il presente, riportando in vita ciò che è considerato perduto e sottraendo alla banalità il già noto.

Poiché presuppone un mondo preesistente, già completamente esplicito, le cui forme ormai cristallizzate si offrono come materia al libero gioco dell'artista, la parodia rappresenta un fenomeno tipico delle epoche tarde⁹ e deve misurarsi con la sovrabbondanza del materiale di cui dispone, fare i conti con la nausea per l'eccesso di cultura, quella che Nietzsche denominava « malattia storica »¹⁰, e che Leverkühn ben conosceva.

L'ambivalenza è dunque un tratto costitutivo della parodia: essa può infatti accelerare il disfacimento di un'epoca impotente ad assimilare il passato schernendone nichilisticamente le forme, oppure può offrirsi come un filtro purificatore attraverso il quale far rivivere il passato nella pienezza organica del presente.

Nel primo caso la parodia scaturisce dall'impotenza ad attingere alla tradizione culturale forza ed esperienza, si fa quindi strumento della decadenza e dell'istrionismo,

⁹ Cfr. Beda Allemann, *Ironia e poesia*, Milano, Mursia, 1969, cap. VII.

¹⁰ F. Nietzsche, *Considerazioni Inattuali*, Milano, Adelphi, 1967, p. 350.

giustificando il proprio nichilismo con la credenza, di tipo spengleriano, che si sia ormai giunti alla morte di una cultura, che si sia gli epigoni e che non resti alternativa a tutta un'epoca se non ironizzare se stessa.

Di questo aspetto della parodia è ben consapevole Adrian quando, nell'accingersi all'apprendistato musicale, indica in essa il *medium* nel quale si riflette la dimensione collettiva dell'esaurimento storico poiché, se lo sfruttamento dei mezzi artistici è ormai compiuto, l'arte non può che servirsi della « dannata inclinazione a vedere le cose sotto l'aspetto della loro parodia, del senso del comico »¹¹ per mantenersi in vita.

La parodia appare dunque a Leverkühn come l'estrema manifestazione della decadenza inarrestabile di una cultura e il suo segno — sotto il quale egli si dispone allo studio della composizione musicale — suona come una condanna: « Perché mi deve sembrare che quasi tutti, anzi addirittura tutti i mezzi e le convenienze dell'arte possano oggidì servire soltanto alla parodia? »¹².

La connotazione nihilistica, il potere dissolutore della parodia costituisce anzi per Adrian un argomento per « tirarsi indietro » e « continuare umilmente lo studio della scienza di Dio »¹³: occorrono infatti gli argomenti di Kretzschmar sul carattere paradossalmente vitale della parodia, la sua assicurazione che proprio il senso del comico unito alla nausea intellettuale sarebbero state qualità ottimali per la volontà di vita e il progresso dell'arte, per indurre Adrian a stabilirsi a Lipsia, per studiare musica, nell'inverno 1905.

Mann, per bocca di Kretzschmar, fa dunque luce sull'altra faccia della parodia, quella opposta al nichilismo, sul salvifico gioco con le forme arcaiche che consente all'elemento apollineo di riplasmare il magma culturale nel quale è sommersa la civiltà, offrendo al futuro il frutto del passato.

¹¹ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, ed. cit., p. 255.

¹² *op. cit.*, p. 257.

¹³ *op. cit.*, p. 257.

Se la parodia nasce all'epoca della *finis musicae* ne può però nel contempo rappresentare l'antidoto infatti « la parodia — precisa Mann — era l'orgoglioso sgambetto alla sterilità con cui lo scetticismo e il pudore spirituale minacciano i grandi ingegni »¹⁴.

Giocando sulla connotazione « enarmonica » della parodia Adrian compone la sua prima opera, la fantasia sinfonica *Meerleuchten* « un miscredente capolavoro di splendore coloristico e orchestrale, avente tratti parodistici »¹⁵, e si pone così al polo opposto della poetica dodecafonica che pure avrebbe contraddistinto il periodo compositivo posteriore al patto col demonio: egli adotta infatti la poetica musicale dell'antagonista *par excellence* di Schönberg, il musicista russo Igor Strawinsky¹⁶ che, tra l'altro, proprio in quegli anni tra il 1906 e il 1908 aveva « parodiato » nella *suite Le Faune et la Bergère* e nei *Feux d'artifice* l'impressionismo musicale con un procedimento analogamente riproposto da Leverkühn in questa sua prima opera che parodizzava appunto il genere « pittura sonora » e « paesaggio musicale ».

A sottolineare inequivocabilmente il carattere strawinskiano dei *Meerleuchten*, Mann immagina che questa sinfonia venga eseguita per la prima volta a Ginevra, dalla « Orchestre de la Suisse Romande » sotto la direzione di Ernest Ansermet¹⁷ che, come è noto, è stato un entusiasta ammiratore ed interprete di Strawinsky, e uno dei più accesi sostenitori della sua poetica.

Era stato Strawinsky, infatti, il massimo teorico e realizzatore delle possibilità vitali e creative della parodia, ad operare lo « sgambetto alla sterilità » auspicato da Adrian, nell'intento di « riannodare una tradizione per far

¹⁴ *op. cit.*, p. 289.

¹⁵ *op. cit.*, p. 289.

¹⁶ L'amicizia tra Strawinsky e Mann è documentata in molti punti del *Romanzo di un Romanzo* e in particolare rileviamo l'annotazione del XI-1943: « Studiavo con la matita — scrive Mann — cioè sottolineando i passi su cui tornare, le memorie di Igor Strawinsky » cfr. ed. cit., p. 69.

¹⁷ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, ed. cit., p. 341.

del nuovo » poiché, come nota Strawinsky, soltanto « la tradizione garantisce la continuità della creazione »¹⁸.

L'esordio compositivo di Leverkühn è dunque agli antipodi di quello che aveva contraddistinto la musica di Schönberg, che prima del periodo atonale e poi dodecafonico aveva spinto all'estremo il procedimento wagneriano della melodia infinita¹⁹, quella dissoluzione della forma « che è il perpetuo divenire di una musica che — scrive Strawinsky — non aveva alcun motivo per cominciare come non ne ha alcuno per finire »²⁰.

All'opposto della indefinitezza, propria della « variazione »²¹, ciò che Leverkühn cerca invece nella parodia è il cerchio chiuso e ben definito della « citazione » nel cui limite « niente è assoluto — scrive Strawinsky — eccezion fatta per il relativo »²².

La parodia, privilegiando il finito e il valore del limite, non costituisce soltanto un antidoto alla sterilità, ma è anche uno « sgambetto » opposto alla *hybris* faustiana: come già Kretschmar aveva affermato, la parodia garantisce l'elemento vitale dell'arte, perché togliendo all'uomo il valore in sovrappiù che esso si arroga, essa conferisce all'umano un nuovo organico centro di equilibrio consentendo di ritrovare la misura interna delle cose.

Nel rifiuto della *hybris* la parodia si rivela arte anti-faustiana per eccellenza: non per questo essa ha una connotazione di facile ottimismo, perché fonda il proprio valore sul riconoscimento della problematicità e ambivalenza della dimensione umana, sull'accettazione del dato tragico della vita « bella e crudele »; ma proprio sull'im-

¹⁸ Igor Strawinsky, *Poetica della Musica*, Milano, Curci, 1971, p. 72.

¹⁹ Cfr. la sinfonia *Verklärte Nacht* composta da Schönberg nel 1899.

²⁰ I. Strawinsky, *op. cit.*, p. 57.

²¹ Cfr. Th. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, p. 105: « La dodecafonia è scaturita dal principio tipicamente dialettico della variazione — scrive Adorno — innalzando il principio della variazione a totalità ».

²² I. Strawinsky, *op. cit.*, p. 39.

possibilità di trascendere i limiti essa fonda una nuova e paradossalmente consapevole ingenuità che consente di gustare fino in fondo la festa della vita.

L'aspetto umanisticamente creativo della parodia sembra rafforzarsi nel successivo capolavoro di Adrian, la versione operistica della commedia shakespeariana prediletta da Leverkühn il *Love's Labour's Lost*, che composta « con proposito assai poco wagneriano e più che mai lontano dal demonismo della natura e dal pathos mitico, era un rinnovamento dell'opera buffa nello spirito della canzonatura artistica »²³.

Quest'opera buffa è il *topos* nel quale la concezione manniana della parodia chiarisce come i suoi fondamenti siano radicati ben addietro, al di là del romanticismo, nell'umanistica *humus* shakespeariana; si definisce, nella congiunzione di spirito tragico e comico di questa parodia, il significato delle molte letture shakespeariane compiute da Mann durante la stesura del romanzo e attribuite, nel corso della narrazione, proprio a Leverkühn.

Nel mondo poetico shakespeariano, che Adrian fa suo, il *Love's Labour's Lost* è infatti il manifesto poetico della « civil war of wits »²⁴, della civile guerra delle freddure, nella quale il dato tragico e quello comico della vita ristabiliscono i propri limiti, ribadendo ciò che anche Strawinsky avrebbe posto alla base del principio musicale della parodia, cioè l'organica delimitazione delle « leggi fondamentali dell'equilibrio umano »²⁵.

Come la parodia era in Shakespeare la risposta umanistica all'ascetismo puritano, ora essa si fa nell'opera di Leverkühn l'estrema difesa dall'ascetismo dodecafonico e della tentazione di « marinare la scuola »²⁶ misconoscendo « i doni che, generosamente concessi dall'alto — riconoscerà

²³ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 312.

²⁴ Cfr. Ernst Cassirer, *La rinascenza Platonica in Inghilterra e la scuola di Cambridge*, Firenze, La nuova Italia, 1968, cap. VI.

²⁵ I. Strawinsky, *op. cit.*, p. 42.

²⁶ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, ed. cit., p. 943.

Leverkühn — avrei potuto sfruttare con modestia e onore »²⁷.

Contro ciò che già il puritanesimo negava in nome di una ascesi che ammantava di giustificazioni teologiche l'imperativo del rendimento del lavoro, Shakespeare difendeva con la parodia la pienezza organica dei sentimenti umani: il dualismo « civiltà » - « barbarie » è infatti il motivo di fondo della shakespeariana « civil war of wits ».

Dove « civiltà » è per Shakespeare, come nota Leverkühn, « ascetismo dello spirito » mentre « barbarie » rappresenta « vita, immediatezza e sentimento umano »²⁸, concetti questi che Adrian aveva già fatto propri al tempo delle conferenze di Kretschmar²⁹.

La parodia poteva dunque soddisfare, come Shakespeare aveva dimostrato, l'esigenza del recupero della barbarie, cioè il contatto con l'istintualità, con le forze paniche della natura, e il *medium* musicale pareva rafforzare la possibilità di operare questo ritorno: « proprio la musica, pensavo, — scrive Thomas Mann — sarebbe stata chiamata per sua intima natura a far da guida per uscire dall'atmosfera di assurda artificiosità, all'aperto, al mondo della natura e dell'umanità »³⁰.

Ma a questo punto si profila lo scacco di Adrian, la parodia pur attuata con un procedimento iper-strawinskiano³¹, non riesce però ad aver ragione della tentazione nichilisticamente faustiana di svuotare le forme per meglio padroneggiarle: « in quell'esoterismo concentrico e perfettamente freddo che lì però, — scrive Mann — in quanto esoterismo,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 417.

²⁹ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 115.

³⁰ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 418.

³¹ Il testo shakespeariano del *Love's Labour's Lost* avrebbe poi segnato, in prospettiva, un effettivo punto di confluenza tra la musica immaginaria di Leverkühn e quella reale di Strawinsky: sta di fatto che il compositore russo per il terzo canto dei *Three songs from William Shakespeare* — composto nel 1953 — avrebbe scelto il testo *Wen Dasies Pied*, tratto dall'ultimo atto *Love's Labour's Lost*, effettuando su di esso una parodia del metodo seriale.

si faceva in tutti i modi beffe di se stesso, secondo lo spirito della commedia, e diventava una parodia esagerata, mescolando in tanta delizia una goccia di tristezza, un grammo di disperazione »³².

La *hybris* si insinua proprio nel mezzo artistico che pareva escluderla e l'imminenza della scelta « mistico-tragica » affiora anche nel contesto parodistico dell'opera, nella struggente malinconia del verso prediletto da Adrian « mirth cannot move a soul in agony », l'allegria non può commuovere un'anima agonizzante³³, nel quale l'incontro con Esmeralda e la conseguente affezione della « spirocheta pallida » si tinge dei colori della « disperazione sempre comica e grottesca dell'opera »³⁴.

L'ambivalenza della parodia tocca in quest'opera il diapason: la connotazione umanistica di matrice shakespeariana deve fare i conti con il nichilismo tardo romantico e con la *hybris* sempre più pesante.

Adrian attua dunque un gioco parodistico « teso sull'orlo dell'impossibile »³⁵ ma dal quale non pareva uscire che tristezza, mentre il « barbarismo, la spontaneità dunque e la naturalezza non vi trionfava per niente »³⁶.

Non stupisce dunque che proprio durante la stesura di quest'opera, nella quale il parodismo viene soverchiato dalla tensione faustiana a trascendere i limiti dell'umano, avvenga — a Palestrina nell'estate 1912 — l'incontro e il patto col demonio.

L'alternativa di Strawinsky viene ora posta di fronte alla solitudine mistico-tragica di Schönberg, Leverkühn deve scegliere tra un ulteriore potenziamento della fusione parodistica del materiale sonoro oppure rinchiudere la composizione nella dimensione ascetica della pura conoscenza, della pura relazione tra i suoni.

³² Thomas Mann, *op. cit.*, p. 419.

³³ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 313.

³⁴ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 413.

³⁵ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 419.

³⁶ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 418.

Un giorno, mentre se ne stava seduto in un angolo della sala a Palestrina intento a leggere il *Don Giovanni* di Kierkegaard, Adrian si sente colpire « da un gelo tagliente », alza gli occhi ed ecco « c'è qualcuno seduto nella penombra sul divano di crine »³⁷: si delinea davanti ad Adrian, dopo una prima metamorfosi la maschera di « un intellettuale, come quelli che scrivono d'arte, di musica nei soliti giornali, un teorico un critico che compone musica fin dove il pensiero glielo consente »³⁸.

La maschera del diavolo assume, come del resto è noto³⁹, nelle connotazioni fisiche, « nelle mani morbide e sottili che accompagnavano con gesti finemente maldestri le parole che diceva e passavano — scrive Mann — ogni tanto delicatamente sui capelli fitti alle tempie e all'occipite »⁴⁰, i tratti fisionomici di Theodor Adorno.

E dunque Adorno *in persona* che induce Adrian ad abbandonare la parodia e a creare una « neue Musik ».

In Leverkühn si fronteggiano ora i caratteri antitetici propri delle poetiche di Schönberg e Strawinsky, sulla cui contrapposizione Adorno avrebbe articolato il suo saggio *Philosophie der neuen Musik* pubblicato nel 1949. Mann attribuisce dunque ad un unico personaggio la parodia strawinskiana e l'ascetismo dodecafonico schönberghiano, quando ancora Adorno non aveva pensato di conferire al suo saggio una struttura duale⁴¹.

³⁷ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 429.

³⁸ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 457.

³⁹ Cfr. J. F. Lyotard, *Des Dispositifs Pulsionnels* il cap. *Adorno come Diavolo*, Paris, Union Générale d'Édition, 1973.

⁴⁰ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 457.

⁴¹ Ricordiamo che inizialmente il saggio di Adorno *Philosophie der neuen Musik* terminato nel 1941, verteva unicamente su quella che ne avrebbe in seguito costituito la prima parte, riguardante *Schönberg und der Fortschritt*, che Mann aveva attentamente consultato nella versione manoscritta, durante la genesi del romanzo, mentre soltanto nell'imminenza della pubblicazione, nel 1948, Adorno aveva aggiunto la seconda parte, intitolata *Strawinsky und die Restauration* (Cfr. Th. Adorno, *Filosofia della Musica Moderna. Prefazione*, ed. cit., p. 4).

Pur non avendo gli elementi per sostenere che sia stata la duplice connotazione della poetica di Leverkühn a far sorgere in Adorno l'esigenza di contrapporre al saggio su Schönberg quello su Strawinsky, non ci sentiamo di escludere aprioristicamente questa ipotesi, tenendo conto di quanto già la parte schönberghiana della *Philosophie der neuen Musik* fosse connessa al pensiero manniano: « Questi pensieri del manoscritto di Adorno — scrive infatti Mann — mi si presentavano familiari. Dopo una lunga attività spirituale accade di frequente che *cose seminate al vento qualche tempo prima, rimpastate da altra mano e collocate in altri nessi* ritornino a noi e ci ricordino le cose nostre »⁴².

E indubbiamente « certe idee sulla morte e sulla forma, sull'io e sul mondo oggettivo, potevano ben passare — scrive Mann — per ricordi di se stesso all'autore di una novella veneziana che risaliva a trentacinque anni addietro »⁴³; quanto però differissero le concezioni manniane dagli « altri nessi » adorniani si può rilevare ricordando che ai tempi della « novella veneziana » le simpatie di Thomas Mann andavano tutte, entusiasticamente alla musica tonale di Pfitzner contro le teorie di Busoni⁴⁴.

La presenza nella poetica immaginaria di Leverkühn di una cospicua propensione alla musica di Strawinsky testimonia quanto i « nessi » adorniani fossero « altro », appunto, dal pensiero manniano: forse proprio la possibilità della scelta parodistica lasciata aperta da Mann, nonostante gli esiti della vicenda di Leverkühn, può aver indotto Adorno ad apporre al suo saggio una seconda parte per « precludere la comoda scappatoia secondo cui — scrive Adorno — se il progresso della musica porta ad antinomie, si può sperare da esso qualcosa dalla restaurazione di ciò che è stato »⁴⁵.

⁴² Thomas Mann, *Romanzo di un Romanzo*, ed. cit., p. 95.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. Thomas Mann, *Considerazioni di un Impolitico*, ed. cit., p. 362.

⁴⁵ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 4.

Anche Adorno tuttavia aveva rilevato nel saggio su Schönberg che le « maschere di Strawinsky e le costruzioni di Schönberg » rivelavano ad un'indagine approfondita « gradi diversi di coerenza in un'identica condizione »⁴⁶: soltanto nel secondo saggio, dopo che Mann nel Faustus aveva indicato nella parodia un'effettiva e auspicabile alternativa alla solitudine dodecafonica, essa viene indicata come principale responsabile del « peccato restaurativo » di Strawinsky⁴⁷.

La parodia si comporta quindi come un reagente chimico che permette di rilevare quanto la « pubblica solitudine »⁴⁸, che rappresentava per Mann l'« elemento vitale della coscienza »⁴⁹ borghese, differisce dalla « fenestrose Monade »⁵⁰ della solitudine artistica indicata da Adorno.

Se Adrian sceglie la solitudine monadistica ciò accade perché la tragedia dei tempi sconfinata nell'inumano, tuttavia rimane aperta alle nuove generazioni, e allo stesso Mann delle ultime opere, la « pubblica solitudine » garantita dalla parodia, nella quale il carattere « giramondo » è presente nella disponibilità a tutti i tipi di linguaggio e il « libertinismo » è garantito dal piacere di giocare con le svariate forme dell'apparenza.

Adorno identifica la parodia di Strawinsky, nella quale « il principio autoritario di scrivere *musica al quadrato* è tanto disinvolto — scrive Adorno — che rivendica a tutte le immaginabili forme musicali del passato una necessità che storicamente esse hanno perduto e sembrano possedere solo quando non la posseggono più »⁵¹ con il nichilismo e con il sarcasmo: « la musica diventa qui immagine di una concezione che si fa beffe della serietà ascrivendosi all'orrore »⁵².

⁴⁶ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 201.

⁴⁸ Thomas Mann, *Considerazioni di un Impolitico*, ed. cit., p. 9.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 55.

⁵¹ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 201.

⁵² Th. Adorno, *op. cit.*, p. 208.

Tuttavia ciò che ripugna ad Adorno non è la specifica parodia di Strawinsky, ma molto più genericamente e fuori dallo stretto contesto musicale, il momento ludico in sé e per sé, che Adorno identifica nella « copia della prassi »⁵³ affermando che « il momento ripetitivo del gioco è copia del lavoro non libero » concludendo che « l'arte che nel gioco cerca la salvezza dall'apparenza, passa al nemico, cioè allo sport »⁵⁴.

Il disprezzo per il carattere ludico copre anche Schiller, naturalmente, in quanto teorico dell'esigenza ludica dell'arte: solo un gioco è consentito, il « gioco numerico della dodecafonica »⁵⁵, fondato sulla radicalizzazione del principio della « variazione » condotto sino alla pura « parafrasi », ma il motivo per il quale Adorno accetta questa forma ludica, è indicato nella « dissoluzione dei caratteri di apparenza che — scrive Adorno — nell'opera d'arte è richiesta dalla sua interiore coerenza »⁵⁶.

Ciò che non deve mai accadere perché il gioco sia consentito è il provare gioia e felicità nell'ascoltare e nel fare musica: l'ascetismo è assoluto.

Il rancore di Adorno e la malignità con la quale egli stigmatizza la parodia musicale strawinskiana, nascono dal dato edonistico presente nella poetica di Strawinsky, alla quale egli, teutonicamente, rimprovera la « mancanza di serietà »⁵⁷, « l'accentuazione oggettivistica del gioco per amore del gioco che significa — scrive Adorno — oltre ad un programma estetico, anche che tutto non va preso troppo sul serio »⁵⁸: accusa, questa, infamante, secondo Adorno, molto meno grave, invece, per Thomas Mann, per il quale il non prendere le cose troppo sul serio è una legittima difesa dal radicalismo e dalla *hybris* faustiana.

Non stupisce dunque che durante l'incontro a Pale-

⁵³ Th. Adorno, *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 449.

⁵⁴ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁵ Th. Adorno, *Filosofia della Musica Moderna*, ed. cit., p. 71.

⁵⁶ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁷ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁸ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 208.

strina il demonio con la maschera di Adorno affermi: « È finita per le convenzioni di valore anticipato e obbligatorio, le quali garantivano la libertà del gioco »⁵⁹. E ci si aspetta anche l'argomentazione strawinskiana che Leverkühn oppone: « Si potrebbe sapere tutto ciò e riconoscere la libertà al di là di ogni critica. Si potrebbe — continua Adrian — potenziare il gioco, giocando con forme dalle quali, come si sa, la vita è sparita »⁶⁰.

Ma il diavolo « con l'esperienza del conoscitore »⁶¹, ribatte: « Tu alludi alla parodia, che potrebbe essere allegra se non fosse tanto triste nel suo nichilismo aristocratico »⁶².

L'argomentazione del diavolo-Adorno è ancora molto lontana dall'acredine del giudizio espresso alcuni anni dopo nel saggio su Strawinsky, anzi qui la condanna è ingentilita dall'aggettivo « aristocratico », tuttavia l'uso che Leverkühn farà della parodia, dopo questo colloquio, anticipa le accuse di Adorno: « la parodia, cioè la forma fondamentale della musica al quadrato significa — avrebbe scritto in seguito Adorno — imitare qualcosa e nell'imitarla deriderla »⁶³ e in ultima analisi « la cattiveria con cui è guardato il modello confina la musica al quadrato — conclude Adorno — nell'illibertà »⁶⁴.

Il diavolo « intenditore di musica » distoglie Leverkühn dalle esortazioni di Kretzschmar all'uso umanistico della parodia⁶⁵: egli continuerà ancora a servirsi, nella compo-

⁵⁹ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, p. 463.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 464.

⁶² Thomas Mann, *op. cit.*, p. 463.

⁶³ Th. Adorno, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ La connotazione umanistica della parodia strawinskiana è, al contrario di Adorno, ben rilevata da Massimo Mila: « La parodia diventa la categoria fondamentale dell'arte di Strawinsky, non necessariamente intesa nel senso di caricatura burlesca, bensì di travestimento: travestimento a scopo di appropriazione, secondo una pratica che era ben nota alla musica religiosa del Medioevo, del Rinascimento, della Riforma e della Controriforma. Tutte le grandi e tipiche istituzioni del passato egli si sforzò di afferrare e di anettere a sé, in una diuturna conquista, a passo a passo, della civiltà

sizione delle due opere successive al patto, del procedimento parodistico, ma nel senso indicato da Adorno.

Notiamo infatti che Leverkühn risponde con un'opera parodistica dal titolo patetico-ironico *Die Wunder des Alls*, composta nel 1913, allo sfaldamento dei presupposti della scienza fisica newtoniana, operata dalla einsteiniana teoria della relatività, sfaldamento che, per l'intima connessione esistente tra astronomia e musica, si rifletteva nella dissoluzione del sistema tonale.

Grottesco appare a Leverkühn il carattere dell'universo della nuova scienza, davanti al quale il soggetto non ordina e non schematizza più un bel nulla ed egli conclude che « l'essenza del ritratto orchestrale del mondo è la derisione »⁶⁶.

Il dissolvimento del concetto di cosmo si specchia dunque nella perdita del centro tonale e l'unica possibilità consentita al soggetto di riaffermare la propria presenza sembra essere la parodia spinta però al sarcasmo con il quale Adrian elogia la « spaventevole orologeria dell'universo »⁶⁷ deridendo la musica stessa poiché in essa si dovrebbe riflettere « il cosmo dei suoni »⁶⁸.

La connotazione salvifica della parodia, la tenerezza con la quale essa prende in considerazione le cose del tempo perduto, in quest'opera si incrina e si deforma in « tono sardonico-infernale »⁶⁹: Adrian ha ormai venduto l'anima al diavolo accettando la *Weltanschauung* di Adorno e ha, di conseguenza, rinunciato all'uso della parodia indicati da Kretzschmar.

Il senso shakespeariano della « misura » è rotto e il gioco parodistico si involge in « virtuosismo anti-artistico »⁷⁰

occidentale. Né si limitò ad una superficiale e divertente imitazione stilistica, ma le voci del passato furono rivissute in un travaglio di intensa partecipazione personale.» (M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963, p. 376).

⁶⁶ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 526.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

attirando su quest'opera l'accusa di « bestemmia, di delitto nichilistico »⁷¹.

Adrian usa sì ancora la parodia ma in senso radicalmente opposto a quello delle due opere *Meerleuchten* e *Love's Labour's Lost*: egli diventa lo Strawinsky indicato da Adorno, che usa le forme del passato non in senso costruttivo, ma per deriderle ed annientarle.

Ciò che Adrian aveva in un primo tempo presagito acquista ora una dimensione effettuale, il potere dissolutore della parodia ha il sopravvento: egli si sente infatti attratto dal « candore storico »⁷² delle antiche leggende *Gesta Romanorum*, ma « era — scrive Mann — un'attrattiva spirituale non senza una vena di malizia e di parodia dissolvente, visto che scaturiva dal riflesso critico sulle patetiche ampollosità di un'epoca artistica volgente al tramonto »⁷³.

La parodia musicale che egli compone su queste leggende viene compiuta « in modo distruttivo — scrive Mann — in quanto la buffonata, specie in campo erotico, subentrava al sacerdozio morale, la pompa dei mezzi era eliminata e l'azione era affidata al teatro dei burattini che per sé è burlesco »⁷⁴.

La garanzia di mediazione che la parodia costruttiva pareva assicurare è qui smentita anche con l'uso delle marionette, come spiegava il saggio di Kleist *Über das Marionettentheater* (1810), che Adrian teneva sul suo tavolo da lavoro, « la libera grazia è riservata ai burattini — scrive Mann — e al Dio, cioè all'incosciente o a una coscienza infinita, mentre ogni riflessione che sia tra lo zero e l'infinito uccide la grazia »⁷⁵.

La *hybris* ha dunque spezzato il cerchio del limite e si è insinuata nella parodia e ora Leverkühn ripete la mas-

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Thomas Mann, *op. cit.*, p. 603.

⁷³ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 610.

⁷⁴ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 611.

⁷⁵ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 589.

sima di Kleist che la coscienza « deve essere passata attraverso l'infinito perché appaia la grazia »⁷⁶.

La parodia è qui usata da Leverkühn per fare *tabula rasa* del passato e darsi interamente alla creazione dodecafonica: l'opera *Gesta Romanorum*⁷⁷ che Mann immagina rappresentata per la prima volta al festival di Baden, col famoso teatro per burattini di Hans Planter, nel 1920, conclude la sua esperienza parodistica.

Ma il nichilismo che Adorno aveva denunciato, per bocca del diavolo, come fondamento della parodia, diventa invece, in senso forte, la sostanza stessa delle opere dodecafoniche di Leverkühn: in esse il suono rinvia alla serie e la serie a tutte le possibili combinazioni su se stessa, acquistando così, nel rappresentare l'astrazione inaudibile, una assoluta connotazione nichilistica.

Il valore e il significato della « neue Musik » si riprende nel riferimento *in absentia* alla tonalità, così come nella assenza radicale del piacere essa rievoca la sensualità: « sicché — si può dire con Fedele d'Amico — la negazione in atto del sistema tonale ne accerta l'esistenza a quel modo che, come diceva Chesterton, una moneta falsa attesta l'esistenza della Banca d'Inghilterra »⁷⁸. Leverkühn infatti dopo aver aderito alle tesi di Adorno, finirà per portare alle estreme conseguenze la rimozione dell'investimento libidico dalla tonalità al puro vuoto ascetico della relazione seriale.

Al momento del patto Adrian ha, non a caso, tra le mani il saggio di Kierkegaard sul *Don Giovanni*⁷⁹ di Mo-

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Ricordiamo che Mann, nel romanzo *L'Eletto* (1951), si sarebbe servito di queste leggende per farne una parodia narrativa nel senso umanistico, abbandonato da Leverkühn.

⁷⁸ Fedele D'Amico, *I casi della Musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 510.

⁷⁹ Cfr. Sören Kierkegaard, *Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 1976: La musica è per Kierkegaard espressione dell'immediatezza erotica che il cristianesimo esclude da sé, conferendo così ad essa una autonomia di sussistenza nella sfera del demoniaco. Di fronte alla espressione del demoniaco determinato come sensualità, ed

zart: Mann evoca dunque la musica tonale colta nella sua espressione più emblematica, nell'immediatezza erotica del demoniaco del personaggio mozartiano ponendolo a confronto con il demoniaco dell'intellettualismo spirituale di Leverkühn.

È con l'eros tonale che la dodecafonia deve misurarsi, in un conflitto che non può essere che drammatico poiché è esclusa la possibilità della mediazione parodistica.

Dell'eros demoniaco-tonale del *Don Giovanni* si fa reincarnazione, nel romanzo, il musicista Rudolf Schwerdtfeger, uno dei primi violini dell'orchestra di corte di Monaco.

L'eros tonale è la connotazione di Rudi che, come il seduttore mozartiano, si abbandonava « beatamente a corteggiare il bel sesso, fossero — scrive Mann — fanciulle o donne mature »⁸⁰, citazione questa, quasi letterale, del catalogo delle sedotte, il celebre « non si picca se sia ricca, se sia brutta se sia bella, pur che porti la gonnella voi sapete quel che fa »⁸¹.

Ma il potere di seduzione di Rudi agisce anche e soprattutto sullo stesso Adrian, in un episodio di omoerotismo che va letto — a nostro parere — sotto il segno della nostalgia per la musica tonale e per il mondo perduto del quale Rudi è rappresentante.

Rudi incarna infatti nella sua stessa *physis* — l'immediatezza dell'eros tonale della musica del tempo passato,

espresso emblematicamente dalla musica dell'opera di Mozart, Kierkegaard pone il demoniaco come spiritualità, nella figura mitica di Faust.

⁸⁰ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 382.

⁸¹ Un altro personaggio è nel romanzo incarnazione di Don Giovanni, il poeta Rüdiger Schildknapp, che, come Rudi era dotato di un fascino irresistibile e di una salute non molto florida. Rüdiger, poiché si esprime poeticamente, quindi attraverso la mediazione della parola, non ha però l'immediatezza dell'erotismo di Rudi, tanto che, come già indicava Kierkegaard, poiché per un unico individuo è comico pensare di sedurre 1003 donne, egli rinuncia paradossalmente a sedurre alcuna, trovando così un inaspettato punto di coincidenza con l'atteggiamento di Leverkühn così che « la comune castità — scrive Mann — costituiva il fondamento della loro amicizia »; Thomas Mann, *op. cit.*, p. 423.

tanto da riuscire a fischiare, nel modo più istintivo, intere sinfonie con le sue labbra infantili che, insieme alla luce azzurra degli occhi, costituivano il fascino della sua persona.

Correva dunque tra Adrian e Rudi una tensione erotica che non è azzardato definire amore, o meglio, una « demoniaca metamorfosi di quel fenomeno — precisa Mann — dovuta alla diversità polare, ripeto polare, dei due interessati »⁸²: un rapporto intessuto di struggente amore per le cose perdute, per l'eros del mondo tonale al quale Adrian ha rinunciato tentando, paradossalmente, di garantirne nella negazione la sopravvivenza.

Ma l'eros tonale di Rudi è però un eros malato — si saprà infatti che egli viveva con un rene solo anche se le donne non ci pensavano — perché rappresenta l'immediatezza ormai incrinata della naturalità tonale che si infrange contro il demonismo faustiano e intellettuale di Adrian: « Povero Rudi! Breve fu il trionfo del tuo demonismo infantile — scrive Mann — poiché questo rimase impigliato nel campo magnetico di un demonismo più profondo e più fatale che spezzò rapidamente, consumò e distrusse il tuo »⁸³.

La tragica fine di Rudi, al colmo del successo musicale e amoroso, vede infatti il suo demonismo tonale disintegrato dal demonismo dodecafónico di Adrian che riconoscerà, prima di precipitare nella notte della pazzia, « dovetti ucciderlo e mandarlo a morte, secondo l'ordine ricevuto »⁸⁴.

Ciò che Adrian confessa di aver dovuto fare, e la cui responsabilità sente come un crimine, non è certo la morte dell'amico, della quale è del tutto innocente, ma la disintegrazione e la morte del mondo del quale Rudi era rappresentante, l'amata e nostalgicamente diletta musica tonale.

Sorge a questo punto il dubbio che sia stato proprio il Maligno-Adorno ad ordinare di uccidere il buon Rudi

⁸² Thomas Mann, *op. cit.*, p. 787.

⁸³ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 790.

⁸⁴ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 946.

con il suo mondo tonale, al quale andavano, insieme a quelle di Leverkühn, anche tutte le simpatie di Thomas Mann.

Faust e Don Giovanni sono dunque entrambi condannati ad una sua tragica fine: essi incarnano quelli che Jung definisce « elementi residui » di una personalità che ha scelto la scissione, la spaccatura come testimonianza della perduta unità, abbandonando ogni possibile speranza di ricomposizione, rifiutando la sola possibile mediazione, la parodia, appunto⁸⁵.

Tuttavia, contro gli esiti stessi del romanzo, è la parodia che rappresenta in senso lato l'indicazione prospettica additata da Leverkühn il quale, al momento di abbandonare la parodia come solitudine alternativa alla tragedia, afferma che l'unico mezzo per operare « la fusione degli elementi d'avanguardia con gli elementi popolari — scrive Mann — non è la sentimentalità, ma piuttosto l'ironia, lo scherno che purificando l'aria si pone contro l'elemento patetico, contro l'ebbrezza sonora e la letteratura, costituendo una fronda insieme col fatto oggettivo ed elementare, vale a dire con la riscoperta della musica come organizzazione del tempo »⁸⁶.

È dunque l'alternativa stravinskiana che Leverkühn indica, nonostante la sua scelta opposta, alle nuove generazioni e la parodia è la risposta che Mann stesso proporrà nel *Krull* contro l'ascetismo artistico predicato da Adorno.

Certo non è l'irrazionalismo vitalistico ciò che la parodia esalta, al contrario è la ragionevole e burlesca difesa del limite umano, sul quale si fonda la festa della vita, dall'iper-razionalismo dodecafonico così prossimo al confine della magia.

Un'ironica condanna della *hybris* faustiana della dodecaфония, che rifiuta i limiti umani sino ad evolversi nel

⁸⁵ Con la parodia, ancora una volta, Strawinsky avrebbe invece compiuto nella sua opera *The Rake's Progress*, nel 1951, la riattualizzazione giocosa dell'eros di Don Giovanni accostandolo a Faust in un unico personaggio, il protagonista Tom Rakewell, mediando quindi attraverso la parodia la scissione della loro dualità.

⁸⁶ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 613.

senso di una musica « meta-crono-topica »⁸⁷, di una musica letteralmente inaudita, è data da Mann — a nostro parere — nel fischiello ultrasonico usato da Leverkühn per chiamare il cane rispondente ai nomi faustiani⁸⁸ di Suso o Kasperl, dotato della sconcertante facoltà di ridere.

Se il mondo dei tigli e delle fontane fuori porta è perduto per sempre e a nulla è valso il sacrificio di Castorp sceso in trincea in nome dell'antica canzone, così come quello di Leverkühn che, dopo aver creato la dodecaфония « pianta osmotica », è pur tornato a morire all'ombra del vecchio tiglio di Büchel, la parodia rimane l'unica alternativa suscettibile di sviluppi⁸⁹.

Il *non datur* bolla il mondo tonale nella sua primitiva ingenuità e immediatezza, ma dopo essersi autoriconosciuto come perduto, può ritrovare una forma di paradossale « ingenuità consapevole » grazie alla mediazione della parodia.

Sarà l'ultimo Mann ad attuare nell'*Eletto* e nel *Krull* il recupero del mondo perduto in una dimensione di ingenuità consapevole, realizzata con il procedimento parodistico stravinskiano trasposto in una organica « narrativa al quadrato ».

Soltanto la parodia e il gioco autoironico consentono a Mann di conservare e riproporre la « pubblica solitudine », lo spirito « antifilisteo, giramondo e libertino » della *Bürgerlichkeit* indicando ad essa un modo di sopravvivere nel « qui e ora » del nostro tempo di vita e offrendo, con questa umanistica alternativa, gli strumenti per inventare un nuovo presente.

⁸⁷ Roman Vlad, *Demonicità e Dodecaфония*, Archivio di Filosofia, Roma 1955.

⁸⁸ Suso o Kasperl erano, nella leggenda, i nomi dell'aiutante di Faust.

⁸⁹ Riteniamo, dunque che nel *Faustus* la parodia sia l'alternativa artistica, che viene ad affiancarsi all'esigenza di un nuovo ordine etico-politico: non ci sembra che si possa radicalmente affermare, come ritiene invece Cesare Cases, che « Mann non offre un'alternativa artistica, bensì soltanto un atteggiamento etico-politico » (Cesare Cases, *Thomas Mann*, Milano, Cei, I protagonisti N. 49, p. 304.).

DIE « JOHANNA BRUMMER »-EPISODE
IN KAFKAS AMERIKA

VON
RALF R. NICOLAÍ
Athens - Georgia

Im dritten Oktavheft notierte Kafka:

Im Paradies, wie immer: Das, was die Sünde verursacht und das, was sie erkennt, ist eines. Das gute Gewissen ist das Böse, das so siegreich ist, daß es nicht einmal mehr jenen Sprung von links nach rechts für nötig hält. (H 97)¹

Wenn das, was die Sünde verursacht und erkennt, ein und dasselbe ist, so muß es der Erkenntnisvorgang selbst sein. Der Sündenfall ist somit die Reflexion, und das « gute Gewissen » verhindert den Sprung nach rechts, also ins Rechte als wahres Sein. Der « trostlose Gesichtskreis des Bösen » — und mithin des guten Gewissens — hat zur Folge, daß der Mensch « schon im Erkennen des Guten und Bösen » die Gottgleichheit zu sehen glaubt, wobei das Böse « eine Ausstrahlung des menschlichen Bewußtseins in bestimmten Übergangstellungen » ist (H 102), sozusagen « die Sekunde zwischen zwei Schritten eines Wanderers », mit der Kafka die Menschengeschichte identifiziert (H 74).

¹ Im Text werden folgende Standardabkürzungen verwendet: A - *Amerika* (Frankfurt/Main, 1966); B - *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß* (New York, 1946); Br - *Briefe 1902-1924* (Frankfurt/Main, 1966); Br. Mil. - *Briefe an Milena* (Frankfurt/Main, 1965); E - *Erzählungen* (Frankfurt/Main, 1967); H - *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß* (Frankfurt/Main, 1966); P - *Der Prozeß* (Frankfurt/Main, 1965); S - *Das Schloß* (Frankfurt/Main, 1967); T - *Tagebücher 1910-1923* (New York, 1949).

An anderer Stelle wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, in welchem Maße diese Gedanken auf das Werk Heinrich von Kleists (*Marionettentheater*) und Friedrich Nietzsches zurückgehen². Für Kafka befindet sich der Mensch auf einer Entwicklungsstufe, auf der er den Kontakt mit seinem Ursprung (Natur) verloren hat und zum anderen auch nicht vermag, die Natur durch Schließen des Kreises über das unendliche Bewußtsein (Hintertür des Paradieses) zurückzuerobern. Er ist die Brücke, die zugleich Übergang und Untergang darstellt, das über einem gefährlichen Abgrunde geknüpfte Seil zwischen Tier und Übermensch³.

Verbunden hiermit ist Kafkas Theorie der zweierlei Wahrheit bzw. zweierlei Welt:

Es gibt für uns zweierlei Wahrheit, so wie sie dargestellt wird durch den Baum der Erkenntnis und den Baum des Lebens. Die Wahrheit des Tätigen und die Wahrheit des Ruhenden. In der ersten teilt sich das Gute vom Bösen, die zweite ist nichts anderes als das Gute selbst, sie weiß weder vom Guten noch vom Bösen. Die erste Wahrheit ist uns wirklich gegeben, die zweite ahnungsweise. Das ist der traurige Anblick. Der fröhliche ist, daß die erste Wahrheit dem Augenblick, die zweite der Ewigkeit gehört, deshalb verlöscht auch die erste Wahrheit im Licht der zweiten. (H 109)

Der Mensch lebt derart in der in sich polaren « Welt der Lüge », in der « die Lüge nicht einmal durch ihren Gegensatz aus der Welt geschafft » wird, sondern « nur durch eine Welt der Wahrheit » (H 108). Die nicht polare Welt einer Einheit auf höherer Stufe, die Welt der Wahrheit, scheint wieder durch auf einer Vernunftebene, die man ins Reich der Utopie verweisen muß, da sie höchste Reife voraussetzt, und zwar als Entwicklung des Negativen (Bewußtsein, Vernunft) bis hinein in jene Dimension, in

² Man vgl. meine Arbeit *Kafkas Stellung zu Kleist und der Romantik*, in « *Studia Neophilologica* », XLV/1 (1973), S. 80-103, hiernach kurz: Kafka/Kleist; und das einleitende Kapitel zu meiner *Schloß-Interpretation Ende oder Anfang. Zur Einheit der Gegensätze in Kafkas 'Schloß'* (München, 1977); hiernach kurz: *Ende oder Anfang*.

³ Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Hrsg. Karl Schlechta (München, 1955), II, S. 281; hiernach kurz: Nietzsche.

welcher der Umschlag ins Positive erfolgt und sich der Kreis schließt. Daher schreibt Kafka in einer Eintragung im vierten Oktavheft, die man als sein Glaubensbekenntnis betrachten darf, er habe von den Erfordernissen des Lebens nichts mitgebracht als die « allgemeine menschliche Schwäche », zweifellos also die Fähigkeit zur Reflexion, und mit dieser habe er das Negative seiner Zeit kräftig aufgenommen:

An dem geringen Positiven sowie an dem äußersten, zum Positiven umkippenden Negativen, hatte ich keinen ererbten Anteil. Ich bin nicht von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetmantels noch gefangen wie die Zionisten. Ich bin Ende oder Anfang. (H 121)

« Der Funke, der unser bewußtes Leben ausmacht », sagte Kafka zu Gustav Janouch, « muß die Kluft der Gegensätze überbrücken und von einem Pol zum anderen springen, damit wir die Welt für einen Augenblick im Blitzlicht erblicken »⁴. Kafkas Werk war ein einziger Versuch, diesem Funken Leuchtkraft zu geben.

Auch wo Kafka bei der Niederschrift seines Amerika-Romans die amerikanische Wirklichkeit zu gestalten suchte, wie sie ihm aus Berichten zugänglich war⁵, ging es ihm

⁴ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen* (Frankfurt/Main, 1968), S. 60.

⁵ Wichtig hierbei die Amerika-Reportagen Arthur Holitschers in der von Kafka abonnierten *Neuen Rundschau* sowie die Publikation derselben in Buchform: Arthur Holitscher, *Amerika heute und morgen. Reiseerlebnisse* (Berlin, 1912); eine Ausgabe des Buches aus dem Jahre 1913 befand sich in Kafkas Handbibliothek; siehe hierzu: Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912* (Bern, 1958), S. 257, hiernach kurz: Wagenbach; zu diesem Thema insbes. Wolfgang Jahn, *Kafkas Roman « Der Verschollene » (« Amerika »)* (Stuttgart, 1965), S. 144 ff., hiernach kurz: Jahn. In gedrängter Form auch bei Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater* (München, 1976), S. 69 f., hiernach kurz: Binder, *Kom. II*; daselbst auch der Hinweis auf den Erfahrungsbericht František Soukups, *Amerika. Rada obrazu americkeho zivota*, erschienen im Verlag der Arbeiter-Zentralbücherei in Prag, 1912.

letzthin nicht um eine realistische Darstellung. Karl Roßmanns Ankunft in Amerika kennzeichnet sein Eintreffen in der Welt der Lüge nach der Vertreibung vom Ursprung. Sein Onkel konstatiert dies später in aller Klarheit, wenn er Karls Ankunft mit einer « Geburt », mit einem Eintreten in die « menschliche Welt » aus dem « Jenseits » vergleicht (A 49). Wahrscheinlich hatte Kafka anfangs vor, Karl Roßmann die Welt der Lüge durchlaufen zu lassen und auf höherer Ebene zu sich selbst und somit auch zu seinem Ausgangspunkt zurückzuführen. Max Brod berichtet, Kafka habe ihm gegenüber angedeutet, das Oklahoma-Kapitel solle versöhnlich ausklingen: « Mit rätselhaften Worten deutete Kafka lächelnd an, daß sein junger Held in diesem 'fast grenzenlosen' Theater Beruf, Freiheit, Rückhalt, ja sogar die Heimat und die Eltern wie durch paradiesischen Zauber wiederfinden werde » (A 356 f., Nachwort). An der Richtigkeit dieser Überlieferung ist wohl nicht zu zweifeln, zumal Kafka am 10. Juli 1912 in einem an Brod gerichteten Brief schrieb: « Der Roman ist so groß, wie über den ganzen Himmel hin entworfen... » (Br 96). Interessant ist hierbei, daß sich Kafka kurz zuvor stark mit Kleist beschäftigt hatte — « Kleist bläst in mich wie in eine alte Schweinsblase » (Br 87, auch 96, 104; T 43, 172) und sogar einen kurzen Kommentar über eine bei Rowohlt erschienene Sammlung von Kleists Anekdoten veröffentlichte (E 315 f.)⁶. Bei seinem Studium von Kleists im Alter von zweiundzwanzig Jahren geschriebenen Briefen (T 43) mag er auf die Stelle gestoßen sein, die für vorliegende Untersuchung von allerhöchster Bedeutung ist: Kleist schreibt an seine Schwester Ulrike von Kleist am 12. November 1799, man solle ihn auf der Suche nach seinem Ziele, welches man nur durch Einsamkeit, Denken, Behutsamkeit und Gründlichkeit erreichen könne, « auslachen, wie man den Colomb auslachte, weil er Ostindien im Westen suchte »⁷. Bei

⁶ Wagenbach, S. 158; Ludwig Dietz, *Franz Kafka* (Stuttgart, 1975: Sammlung Metzler, Bd. 138), S. 14, 34.

⁷ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Hrsg. Helmut Sembdner (München, 1965), II, S. 497; hiernach kurz: Kleist.

Kafka war es schon Alexander verwehrt, die Tore Indiens zu erreichen,

...aber ihre Richtung war durch das Königsschwert bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; niemand zeigt die Richtung; viele halten Schwerter, aber nur, um mit ihnen zu fuchteln, und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich. (E 145)⁸

Die Tore liegen heute im Westen, sind zu erreichen nur über den unendlichen Umweg und auf einer höheren Bewußtseinssebene. Auch Kafka transponiert demnach den Weg auf die Ost-West-Achse. In seinem Tagebuch befindet sich ein Zitat aus Karl Gjellerups *Der Pilger Kamanita*⁹, wo von einem Mann die Rede ist, der mit verbundenen Augen in der Einöde losgelassen wird und « nach Osten oder nach Norden oder nach Süden verschlagen wird », bevor er Erlösung findet und heimgehen kann (T 581), offensichtlich in Westrichtung; und K.s Kampf um Zugang zum Schloß ist der Kampf um die Sphäre, die dem Grafen *Westwest* untersteht (S 6).

Karl Roßmann bewegt sich gleichermaßen auf der Ost-West-Achse. Daß er die Welt der Lüge, in der die Wahrheit des Tätigen (H 109) regiert, jemals verlassen kann, ist zweifelhaft: « Sich flüchten in ein erobertes Land und bald es unerträglich finden, denn man kann sich nirgendhin flüchten » (T 577), und « ein drittes Land gibt es nicht für die Menschen » (T 565).

In seinen Romanen vermeidet Kafka nach Möglichkeit, auf die in den kürzeren Erzählungen so häufige Tier-symbolik zurückzugreifen, und nur in seltenen Fällen — z. B. wenn ein Diener Karl zu blockieren versucht, « als jage

⁸ Auf den Begriff der « Verwirrung », der ähnlich der Ambivalenz Freuds aufzufassen ist, bin ich an anderer Stelle bereits eingegangen (Kafka/Kleist, S. 82, 85, 92). Die « Verwirrung » kennzeichnet die zweite Entwicklungsstufe, die Spaltung zwischen Sein und Bewußtsein, die Affektation bzw. den Verlust der Unschuld, und die Unmöglichkeit einer Orientierung.

⁹ Vgl. Max Brods Anmerkung in T 717.

er ein Ungeziefer » (A 21), oder in den Beschreibung des Studenten Berthold im *Prozeß* (P 71, 74 f.) — knüpft er subtil an tierische Erscheinungsformen an. Deshalb ist auch in *Amerika* die Schilderung der verlassenen Daseinsform mit menschlichen Figuren verflochten. Das verwendete Vokabular zeigt aber, daß der intendierte Sinngehalt dem der Tiergeschichten weitgehend entspricht.

Im *Bericht für eine Akademie* gibt der Affe Rotpeter zu verstehen, seine Entwicklung wäre unmöglich gewesen, wenn er eigensinnig an seinem « Ursprung, an den Erinnerungen der Jugend » hätte festhalten wollen. Er fügte sich also seinem Joch, doch dadurch verschlossen sich ihm seine Erinnerungen immer mehr (E 184). Auch Karl Roßmann empfindet die Schwierigkeit der Rückerinnerung an die verlorene Heimat. Dies wird bereits deutlich bei seinem Versuch, sich in seiner Erinnerung das Dienstmädchen vor Augen zu führen (A 37), welches gemeinhin als mitschuldig an Karls Unglück angesehen wird.

Der Roman setzt ein mit der Erklärung, der sechzehnjährige Karl Roßmann sei « von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden..., weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte » (A 9). Nun scheint sich an diesem Punkt eine Ungereimtheit abzuzeichnen. Warum wird Karl Roßmann ausgestoßen, wenn er nur hilfloses Opfer ist? Auf diesen Umstand wurde in der Kafka-Forschung wiederholt hingewiesen. Mark Spilka glaubt, Kafkas Figuren seien niemals an sich einer Sündhaftigkeit zu bezichtigen, sondern ihre Schuld erwüchse aus ihrem Tun in Hinsicht auf das, was sie sind, nachdem ihre Sünden sichtbar wurden. Amerika ist demgemäß für Spilka ein Land, in dem das verstoßene Kind seine Sünde abstreifen und sich auf eine selbständige Entwicklung hinbewegen kann¹⁰. Jahn spricht von einer unzureichenden Begründung einer so « ungeheuerlichen Strafe », und wenn

¹⁰ Mark Spilka, *Dickens and Kafka, a mutual interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1963), S. 140, hiernach kurz: Spilka.

Karls eigener Vater das Urteil ausspricht und vollstreckt, so würde hier « der Mangel an sozialer Logik spürbar »¹¹; Kobs schreibt: « Mag auch die Existenz des Kindes als Anlaß für die Verbannung Karls gelten können, so dürfte doch die Tatsache, daß er der Verführte, das hilflose Objekt eines fremden Willens gewesen ist, niemals als Ursache, sondern immer nur als Hinderungsgrund erscheinen »¹². Hans Siegbert Reiss ist der Meinung, das « Böse » hafte sich an Karls Fersen — « Es ist da, als das Dienstmädchen ihn verführt, es begegnet ihm auf dem Schiff, bei seinem Onkel Jakob ... Doch Karls innere Reinheit führt ihn durch alles Böse hindurch, das ihm nichts anhaben kann »¹³. Dem darf man entgegenhalten, daß das « Böse » in dem von Reiss gemutmaßten Gepräge in der Welt des Ursprungs noch keinen Platz hat.

In einer Tagebuchaufzeichnung vom 30. September 1915 notiert Kafka: « Roßmann und K., der Schuldlose und der Schuldige, schließlich beide unterschiedslos strafweise umgebracht, der Schuldlose mit leichter Hand, mehr zur Seite geschoben als niedergeschlagen » (T 481). Wilhelm Emrich bemühte sich, diese Eintragung zu einer Formulierung der Schuld zu verwenden; Josef K. im *Prozeß* sei schuldig, da er in Unkenntnis des Gesetzes lebt, Karl Roßmann dagegen betrachtet er als « schuldlos »¹⁴. Aber lebt Karl Roßmann, im Gegensatz zu Josef K., in Kenntnis des Gesetzes? Offensichtlich nicht. Es scheint, als müsse man zwischen « Sünde » und « Schuld » eine klare Trennungslinie ziehen, was bedeutet, daß man auch als « Schuldloser » sich in den sündigen Stand versetzt sehen kann: « Sündig ist der Stand, in dem wir uns befinden, unabhängig

¹¹ Jahn, S. 123.

¹² Jörgen Kobs, *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten* (Bad Homburg, 1970) S. 259, hiernach kurz: Kobs.

¹³ Hans Siegbert Reiss, *Franz Kafka. Eine Betrachtung seines Werkes* (Heidelberg, 1953), S. 116, hiernach kurz: Reiss.

¹⁴ Wilhelm Emrich, *Franz Kafka* (Frankfurt/Main & Bonn, 1965) S. 259, hiernach kurz: Emrich.

von Schuld » (H 48, 101). Deshalb umreißt Kafka den sündigen Stand mit dem religiösen Terminus « Erbsünde ». Die Erbsünde — als Fähigkeit des bewußten Denkens — entfaltet sich mit dem Menschen als Teil seiner Entwicklung; der Mensch brachte sie aktiv hervor, sieht sich aber gleichzeitig, da sie ihm aufgezwungen schien, als deren Opfer. In der Tagebucheintragung vom 10. Dezember 1913 steht darum der Satz: « Die Entdeckungen haben sich dem Menschen aufgedrängt » (T 340).

Dieser Umstand führt schließlich dazu, daß die Erbsünde sich in dem schon reflexionsbedingten Vorwurf manifestiert, daß sie begangen wurde: « Die Erbsünde, das alte Unrecht, das der Mensch begangen hat, besteht in dem Vorwurf, den der Mensch macht und von dem er nicht abläßt, daß ihm ein Unrecht geschehen ist, daß an ihm die Erbsünde begangen wurde » (B 283). Aus diesem Grunde empfindet Kafka, wie aus einer Tagebucheintragung ersichtlich ist, auch seine eigene Unvollkommenheit, die in der Diskrepanz zwischen seinem Körper und seinem Schwerpunkt zutage tritt, als nicht verdient — « Ich habe ihr Entstehen ohne mein Verschulden erlitten. Darum kann ich in mir auch nirgends Reue finden, soviel ich sie auch suche » (T 688). Auf jeden Fall empfiehlt es sich, die Begriffe « Schuld » und « Sünde » ganz klar zu trennen.

Die Erklärung, Karl sei von einem Dienstmädchen verführt worden, erfolgt gleich zu Beginn durch den Erzähler (A 9), anschließend durch Karls Onkel Jakob (A 35-37), und ergänzend noch durch die Wiedergabe von Karls Erinnerung. Trotz der drei Perspektiven kommt es zu keinem Widerspruch.

Karl wurde, wie der Onkel erzählt,

... von einem Dienstmädchen, Johanna Brummer, einer etwa fünfunddreißigjährigen Person, verführt. Ich will mit dem Worte 'verführt' meinen Neffen durchaus nicht kränken, aber es ist doch schwer, ein anderes, gleich passendes Wort zu finden. (A 35)

Der Onkel läßt durchblicken, daß die Verwendung des Wortes « verführt » einer Not gehorcht, da es den wahren Sachverhalt nicht adäquat wiedergibt. Johanna Brummer

wird als Dienstmädchen, ferner aber auch als Köchin bezeichnet (A 38, 41). Bei Kafka befinden sich Köchinnen, Dienst- und Ausschankmädchen (in Verbindung hiermit auch Bilder des Schmutzes und des Reinigens) in jenen Randgebieten, in denen sich das reflektierende Bewußtsein mit der Natur (als weiblichem Prinzip) berührt. Hierzu gehören z.B. die Mädchen in schmutzigen Schürzen, die unten im Schiff Geschirr reinigen (A 18) und später, im Hotel Occidental, die Oberköchin Grete Mitzelbach (A 148 ff.); im *Prozeß* ist Frau Grubach, Josef K.s Wirtin, zu nennen, auch die waschende Frau in den Gerichtskanzleien (P 51, 61, 64 ff.); und im *Schloß* in erster Linie die Brückenhofwirtin Gardena, die vom Bett aus die Vorgänge in der Küche beaufsichtigen kann (vgl. S 112 f.), ferner auch die singende Frau am Waschtrog (S 20) sowie die Ausschankmädchen und Dienstmädchen (Frieda, Pepi, Emilie, Henriette) im Herrenhof (S 54 f., 61-64, 146-148, 421 f., 449 f., 493 f.)¹⁵.

Für Thalmann ist der Vorfall, in welchem « der Onkel die Erinnerung an das Dienstmädchen heraufbeschwört », ein Beispiel für « Kafkas echten Hast-Ton », in dem « die Stimmung gepreßt » wird; es stiege nun « in Karls Seele aus tiefsten Gründen die Vergewaltigungsszene wieder herauf » und würde « mit ihrer qualvollen Verlorenheit erschütternd lebendig »¹⁶. Eine solche Formulierung strapaziert den Text. Folgendes dagegen ist festzuhalten: Im Schlußteil der Erzählung des Onkels, an alle Anwesenden im Zimmer des Kapitäns gerichtet, stehen die Worte:

Aber ich will weder Sie mehr unterhalten, als es zur Aufklärung nötig ist, noch vielleicht gar zum Empfang möglicherweise noch bestehende Gefühle meines Neffen verletzen, der den Brief [Johanna Brummers an den Onkel], wenn er mag, in der Stille seines ihn schon erwartenden Zimmers zur Belehrung lesen kann. (A 37)

¹⁵ Vgl. hierzu: *Ende oder Anfang*, S. 46-49, 86 f., 91 f., 94-96, 178-186.

¹⁶ Jörg Thalmann, *Wege zu Kafka. Eine Interpretation des Amerikanerromans* (Frauenfeld & Stuttgart, 1966), S. 178.

Schon Kobs fiel auf, daß der Senator nicht « die verbindliche Wendung 'zu Ihrer Aufklärung', sondern das abstrakte Gefüge 'zur Aufklärung' wählt, dessen Härte spürbar ins Ohr fällt », und daß Karl den Brief nicht etwa « zu seiner Belehrung », sondern — in apodiktischer Kürze — « zur Belehrung » lesen mag; das lasse darauf schließen, es ginge hier um die Demonstrierung des Onkels, « aufklärend und belehrend zu wirken », obgleich doch zumindest Karl besser unterrichtet sein müßte als der Onkel¹⁷. Außerdem rechnet der Onkel mit der Möglichkeit, zur Zeit des Empfanges bestünden in Karl *noch* Gefühle, und der Wortlaut läßt vermuten, daß dies später wohl nicht mehr der Fall sein würde. Offensichtlich werden hier Verstand und Gefühl als Gegensatzpaar verwendet.

Der sich anschließende Satz « Karl hatte aber keine Gefühle für jenes Mädchen » belegt eine für einen Jungen in Karls Alter vielleicht unnatürliche und der Situation nicht angemessene Kühle. Johanna Brummer tritt ihm nun — wenn auch schon verundeutlicht — vor Augen: « Im Gedränge einer immer mehr zurücktretenden Vergangenheit saß sie in ihrer Küche neben dem Küchenschrank, auf dessen Platte sie ihren Ellbogen stützte » (A 37). Es fällt auf, daß es niemals zu einem Wortwechsel zu kommen scheint, als solle angedeutet werden, Johanna Brummer sei zu einer Formulierung kohärenter Sätze nicht fähig; sie schreibt zwar manchmal in vertrackter Stellung einen Brief, doch es entsteht der Eindruck, dies gelinge ihr nur dann, wenn Karl zugegen ist, von dessen Gesicht sie sich « die Eingebungen » holt. Weiterhin machen sich in ihren Handlungen Gegensätzlichkeiten bemerkbar: sie « sah ihn an », wenn er in die Küche kam, doch manchmal « hielt sie die Augen ... verdeckt »; zuweilen « kniete sie ... und betete zu einem hölzernen Kreuz », um bei anderer Gelegenheit herumzujagen und vor Karl « wie eine Hexe lachend » zurückzufahren; und manchmal « schloß sie die Küchentüre, wenn Karl eingetreten war, und behielt die Klinke so lange

¹⁷ Kobs, S. 492.

in der Hand, bis er wegzugehn verlangte. Manchmal holte sie Sachen, die er gar nicht haben wollte, und drückte sie ihm schweigend in die Hände » (A 37 f.). Im Spätwerk Kafkas besteht die Tendenz, durch die Verknüpfung von Motiven wie Helligkeit und Dunkel, höchstem Wissen und bewußtloser Triebhaftigkeit, Gespanntsein und Ruhe, kontinuierlicher Tätigkeit und gleichzeitigem Nichtstun usf. eine Einheit auszudrücken, welche das durch ein Unendliches vergangene Bewußtsein und somit — in der Terminologie Kleists — die Kongruenz von verlorenem und auf höherer Ebene wiedergefundenem Paradies andeutet. Da Johanna Brummer an dem dazu notwendigen Wissen nicht teilhat, muß das keinem Plan folgende Schwanken ihres Tuns zwischen Extremen auf die niedrigste Seinsstufe bezogen werden, auf den « begrenzten » und deshalb reinen Kreis ohne sichtbare Lügen (T 320) bzw. auf den Kreisangfang, der einer fernen Vergangenheit angehört. In einem Fragment aus dem Jahre 1910 heißt es:

Was die Zukunft an Umfang voraus hat, ersetzt die Vergangenheit an Gewicht und an ihrem Ende sind ja die beiden nicht mehr zu unterscheiden, früheste Jugend wird später hell, wie die Zukunft ist, und das Ende der Zukunft ist mit allen unsern Seufzern eigentlich schon erfahren und Vergangenheit. So schließt sich fast dieser Kreis, an dessen Rand wir entlang gehn. Nun, dieser Kreis gehört uns ja, gehört uns aber nur so lange, als wir ihn halten... (T 22)

Immerhin bringt Johanna Brummers Beten zu dem hölzernen Kreuz und ihr hexenhaftes Herumjagen (A 37) auf konventionelle Art das Zusammenfallen von Gut und Böse oder, genauer ausgedrückt, die Belanglosigkeit dieser Kategorien zum Ausdruck¹⁸.

¹⁸ Politzer behauptet, Johanna Brummer als auch der Heizer seien religiös in der Art der niederen Gesellschaftsklassen in Europa, da in Johannas Raum ein Kruzifix, in dem Raum des Heizers eine Madonna hänge; siehe: Heinz Politzer, *Franz Kafka. Parable and Paradox* (Ithaca, N. Y., 1966), S. 130; hiernach kurz; Politzer. Abgesehen von der Ungenauigkeit dieser Aussage — ein hölzernes Kreuz ist kein Kruzifix — könnte man abstrahieren und dieses

Die bisherigen Kommentare zur « Verführung » Karl Roßmanns scheinen sich mehr auf oberflächliche Eindrücke zu stützen als sie sich durch ernsthafte Analyse des Textes auszeichnen. Eine sich auf diesen Kontext beziehende und von Peter Sedlacek wiedergegebene Äußerung Max Brods, Kafka sei durch seine französische Gouvernante verführt worden¹⁹ — gemeint ist ein Fräulein Bailly, welches in das Haus von Kafkas Eltern kam, als Kafka fünf Jahre alt war²⁰ — ist unglaublich, da Kafka in einer Tagebucheintragung vom 27. Dezember 1910 die Gouvernante in Verbindung mit « einer versäumten Gelegenheit » erwähnt (T 35); ähnlich auch in der Eintragung vom 3. Oktober 1911, wo das Hervorlocken dichterischer Kräfte, « die man dann nicht arbeiten läßt », Kafka an sein « Verhältnis zu B. » erinnert: « Auch hier sind Ergießungen, die nicht entlassen werden, sondern im Rückstoß sich selbst vernichten müssen... » (T 76). Es ist dagegen möglich, daß Kafka auf einen Familienskandal zurückgriff, in den sein Vetter Robert Kafka in dessen Jugend aufgrund seines Verhältnisses zu einer älteren Köchin verwickelt war²¹, aber auch dann ist hiermit noch gar nichts über den Bedeutungsgehalt dieser Episode im Text gesagt. Dasselbe gilt für einen etwaigen Einfluß durch die Autobiographie Benjamin Franklins²².

religiöse Symbol als Zeichen des Kontakts mit der Sphäre der Unschuld auslegen. Auch sollte man beachten, daß der Heizer diese Sphäre über das weibliche Prinzip (« eingerahmtes Muttergottesbild »; A 17. Dem mag, schon sublimiert, das von Gregor Samsa angesichts des eingerahmten Frauenbildnisses empfundene Gefühl zugrunde liegen; vgl. E 71, 80, 113), die Köchin aber, hält man sich an den christlichen Geltungsbereich und die Kreuzigung Jesu, über den männlichen Pol sucht. Ein Kreuz ist an sich schon ein Symbol der Einheit der Gegensätze, so auch des Geistes und des Irdischen. Siehe hierzu: Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona, 1969), S. 162.

¹⁹ Peter Sedlacek, *August Strindberg und Franz Kafka. Versuch einer vergleichenden Betrachtung von Persönlichkeit und Werk*, (Wien, 1966) [Diss., Masch.-Schrift], S. 131.

²⁰ Wagenbach, S. 26.

²¹ Hierzu: Binder, *Kom. II*, S. 77.

²² Spilka, S. 125.

Wolfgang Jahn ist der Ansicht, Karl Roßmann wurde durch die Verführung aus einer festen Ordnung gedrängt: « Ein Mensch hat innerhalb einer festen Daseinsordnung gelebt. Da verführt ihn jemand zu einer Handlung, die dieser Ordnung widerspricht. Ohne Schuld schuldig, wird er von einer höchsten Autorität sofort und ohne Möglichkeit der Rechtfertigung ausgestoßen »²³. Es wird noch zu zeigen sein, daß die Verführung, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen darf, mit einer Schuldfrage wenig zu tun hat. Anfechtbar sind auch die Worte von Hermann Pongs, Kafka habe in diesem Abschnitt des Romans « seine ganze Kunst aufgewandt, aus der Einfalt eines Jungen zu erleben », wobei er sich « so tief ins Primitiv-Biologische zurückgeföhlt » habe, « daß unwillkürlich sein Hohn, der dem Geschlechtlichen als einer widerlichen Sache galt, mit eingeflossen » sei²⁴. Walter Sokel glaubt, Karl Roßmann sei schon deshalb als schuldlos erkenntlich, weil er — im Gegensatz zu anderen Helden Kafkas, welche Frauen als Mittel benützen, um sich Kraft zu borgen, und « damit gegen die Gesetze der Moral und des gesunden Menschenverstandes » verstoßen — die Frau nicht brauche: « Im Gegenteil, seine unverdorbene Jugend zieht alle Frauen an ihn ... Zwar stoßen Frauen ihn ins Unglück ... aber das Unglück treibt ihn nicht zur Frau »; und weiter: « Wen aber wie Karl Roßmann die Frauen ins Unglück stürzen, der bewahrt seine Reinheit und Keuschheit als unveräußerlichen Besitz. Ihn trifft keine Schuld, nur Mißgeschick »²⁵. Die unpassende Verwendung des Wortes « Schuld » und der mit dem Sexuellen assoziierten Werturteile der « Reinheit und Keuschheit » stellen diese Interpretation auf den Boden der Moralperspektive, die bereits den Sündenfall mit den Kategorien von Gut und Böse voraussetzt. Franz Kuna glaubt, es ginge Kafka nicht um die Schilderung einer

²³ Jahn, S. 14.

²⁴ Hermann Pongs, *Franz Kafka. Dichter des Labyrinths* (Heidelberg, 1960), S. 69; hiernach kurz: Pongs.

²⁵ Walter H. Sokel, *Franz Kafka - Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst* (München/Wien, 1964), S. 165 f.; hiernach kurz: Sokel.

Verführung, sondern es schiene, Karl Roßmann sei von einer unpersönlichen Kraft bedrängt worden, die er nicht verstanden hätte; mit dem Text geht Kuna leichtfertig um, und Karls « entsetzliche Hilfsbedürftigkeit » wird zu einer furchtbaren Sehnsucht nach Einheit — *a terrible yearning for unity* — umgebogen²⁶. Weitaus sinnvoller ist die allgemeine auf die Figuren Kafkas zielende Feststellung Peter Richters, es ginge « primär nicht um ein Schuld-bewußtsein, sondern darum, daß das Bewußtsein die Schuld selber verschuldet »²⁷.

Die eigentliche « Verführungsszene », wie sie sich in Karls Erinnerung darbietet, beginnt wie folgt:

Einmal ... sagte sie [Johanna Brummer] « Karl » und führte ihn, der noch über die unerwartete Ansprache staunte, unter Grimassen seufzend in ihr Zimmerchen, das sie zusperrte. Würgend umarmte sie seinen Hals, und während sie ihn bat, sie zu entkleiden, entkleidete sie in Wirklichkeit ihn und legte ihn in ihr Bett, als wolle sie ihn von jetzt niemandem mehr lassen und ihn streicheln und pflegen bis zum Ende der Welt. (A 38)

Aus dem Umstand, daß Karl « über die unerwartete Ansprache » erstaunt war, kann man möglicherweise auf eine gewisse sprachliche Ungewandtheit Johannas schließen. Ihr Seufzen²⁸ gehört zu dem Motivbereich des Atmens und der Suche nach jener Luft, die Kafka zu einem späteren Zeitpunkt als die im Paradies vor dem Sündenfall geatmete bezeichnete (Br. Mil. 183); es signalisiert eine potentielle Gefährdung, die noch verdeutlicht wird durch die Verkettung mit « Grimassen ».

²⁶ Franz Kuna, *Kafka. Literature as Corrective Punishment* (London, 1974), S. 72 f.

²⁷ Peter Richter, *Variation als Prinzip, Untersuchungen an Franz Kafkas Romanwerk* (Bonn, 1975), S. 108.

²⁸ Das Verb 'seufzen', mhd. siufzen, abgeleitet von ahd. sufan 'schlüpfen', ist « das hörbare Einziehen des Atems », siehe: *Der Große Duden*, Bd. 7, *Etymologie* (Mannheim, 1963), S. 641; hiernach kurz: *Etym.-Duden*. 'Seufzen' und Hinweise auf 'ersticken' oder Atem (-not) stehen z. T. auffallend dicht beieinander (vgl. A 79 f.; E 77, 99, 218; S 63, 112 f.).

Daß Kafka hier seine Bildsprache schafft, die er noch im Spätwerk beibehält, zeigt ein Vergleich mit einer Szene aus dem *Schloß*. Frieda belügt den Herrnhofwirt auf dessen Frage, ob sie wisse, wo K. sei (Gefährdung durch die Welt der Lüge); indem sie sich anschließend K. hingibt, liegt sie « wie ohnmächtig » auf dem Rücken, wobei ihr Zeitempfinden schwindet: « ... die Zeit war wohl unendlich vor ihrer glücklichen Liebe... » (S 62 f.). Die Bindung an die mit dem Musikmotiv verflochtene Welt der Wahrheit erfährt durch den Kontakt mit dem « Fremden » K. eine Reduzierung (fehlende Luft), bis K.s Gedanken sich verlieren; Frieda « seufzte mehr als sang » ein kleines Lied, schrickt dann aber auf, da « K. still in Gedanken blieb »; sodann zerrt sie an ihm wie ein Kind mit den Worten « Komm, hier unten erstickt man ja! », worauf auch K. in eine Friedas Ohnmacht entsprechende Besinnungslosigkeit verfällt, aus der er sich vergeblich zu retten sucht. In dem « Unrat, von dem der Boden bedeckt war », verbringen sie dann « Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags », und es verwundert nicht, daß gerade in der Zeit der Ausschaltung der Vernunft die Stimme Klamm an K.s Ohr schlägt (S 63). Einige Zeit darauf, nach Friedas erfolgter Absage an Klamm, ist die ursprüngliche Bewußtlosigkeit nicht mehr reproduzierbar, und an die Stelle des gemeinsamen Atems und Herzschlags tritt die bewußte, von « Grimassen » begleitete Suche mit dem Kopf (S 69).

Johanna Brummers würgende Umarmung soll wohl die Hilflosigkeit Karls veranschaulichen, wobei Karl seine Fähigkeit, sich zu verteidigen, bereits apologetisch unterbewerten mag. Von besonderem Gewicht ist aber, daß sich Karl völlig passiv von Johanna ausziehen läßt, anstelle ihrer Bitte zu entsprechen und sie zu entkleiden. So wie auch Adam und Eva ihre Nacktheit erst mit dem Sündenfall entdecken und sich zu bekleiden versuchen²⁹, ist Nacktheit bei Kafka das Zeichen der Unschuld³⁰ und des ursprüngli-

²⁹ Erstes Buch Moses, 3. Kap., 7. Vers.

³⁰ Nietzsche verspottete den Europäer, dem der « nackte Mensch... ein schändlicher Anblick » ist, wogegen « wir gerade als zahme

chen, in der Natur wurzelnden Daseinsgesetzes. Deshalb muß z. B. Josef K. im *Prozeß* beim Öffnen der alten und abgegriffenen Gesetzbücher auf Bilder stoßen, die er von seiner Moralperspektive aus nur als schmutzig erachten kann: « K. schlug das oberste Buch auf, es erschien ein unanständiges Bild. Ein Mann und eine Frau saßen nackt auf einem Kanapee, die gemeine Absicht des Zeichners war deutlich zu erkennen... » (P 67); in den *Forschungen eines Hundes* tragen die musizierenden sieben Hunde « ihre Blöße protzig zur Schau » (B 240); Rotpeter im *Bericht für eine Akademie* läßt keinen Zweifel daran, daß er seine Hosen ausziehen darf, vor wem es ihm beliebt, wogegen dies bei einem gewissen Schreiber nicht der Fall wäre und man es « als Zeichen der Vernunft » gelten lassen muß, daß er es nicht tut (E 186); und in dem Roman *Das Schloß* lassen sich aus der Kleidung der Personen bzw. aus der Fähigkeit derselben, Kleidung anzufertigen oder sich an- und auszuziehen, genaue Rückschlüsse auf den Grad ihrer Zugehörigkeit zum Dorf-Schloß-Bereich ziehen³¹. Karl Roßmann wird demgemäß von Johanna zurückgeführt an den Rand der Region, in der unsublimierte Triebhaftigkeit herrscht; sie legt ihn « in ihr Bett » (Ort des Schlafes, des Nachlassens der Vernunft), und der Nachsatz « als wolle sie ihn ... pflegen bis zum Ende der Welt »³² bringt sowohl das Schwinden des Zeitgefühls als auch das durch *Regression* mögliche Erreichen des Endes der Welt (auf dem Kreisumfang koinzidierend mit deren Anfang) zum Ausdruck.

Friedrich Beißner betont, Kafka erzähle « stets einsinnig, nicht nur in der Ich-Form, sondern auch in der dritten Person », und somit sei auch alles, was in *Amerika*

Tiere ein schändlicher Anblick » seien und « die Moral-Verkleidung brauchen », in *Die fröhliche Wissenschaft*; vgl. Nietzsche, II, S. 217 f.

³¹ Vgl. S 51 f., 146 f., 190 f., 273, 281, 383 f., 414 f., 443, 452 f., 477.

³² In dem Verb 'pflegen' (sorgen für) klingt auch die Nahrungsbeschaffung (verpflegen) an; vgl. *Etym.-Duden*, S. 506. Dieser Sinngehalt unterstreicht subtil Johannas Funktion als Köchin und Ernährerin.

erzählt würde, « von Karl Roßmann gesehen und empfunden »³³. Unter diesem Aspekt muß auch die sich anschließende Szene in Johannas Zimmer gesehen werden:

« Karl, o du mein Karl! » rief sie [Johanna], als sähe sie ihn und bestätige sich seinen Besitz, während er nicht das Geringste sah und sich unbehaglich in dem vielen warmen Bettzeug fühlte, das sie eigens für ihn aufgehäuft zu haben schien. (A 38)

Der Irrealis « als sähe sie ihn » und der Umstand, daß Karl nicht das Geringste sah, läßt auf tiefes Dunkel schließen. Dieses Dunkel, welches ein herabgesetztes Bewußtsein ausdrückt, erweist sich erst wieder mit der allergrößten Helligkeit des höchsten Wissens als deckungsleich³⁴. Der ebenfalls im Irrealis erscheinende Vergleich mit einer Besitzbestätigung muß als Spiegelung von Karls sich entwickelnden Vorstellungen gelten. Schon Kobs bemerkte, es sei « gar nicht zu überhören, wie falsch, wie plump und inkongruent diese 'Bestätigung' klingt »³⁵. Johanna Brummer ist ein auf Besitz zielendes Denken fremd, wogegen es bei Karl auf dem Schiff dann als prädominierender Faktor herausgestrichen wird und sich in aller Klarheit in dem

³³ Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka. Ein Vortrag* (Stuttgart, 1959), S. 28; ähnlich Jahn, S. 6, 32, und Kobs, S. 32 ff.; unrichtig ist aber Jahns Bemerkung, Karl Roßmann habe im Gegensatz zu den erwachsenen Helden der K.-Romane vom Baume der Erkenntnis noch nicht gegessen (Jahn, S. 104); wenn man auch den Worten Glauben schenken darf, in Karls Verhalten drücke sich « der Hang zu vorwiegend anschaulicher Betrachtung » aus und ebenfalls « das Bereitsein, sich durch fremde Phänomene faszinieren zu lassen », so ist dies keineswegs gleichbedeutend mit « kindlicher Gedankenlosigkeit » (Jahn, S. 105) in striktem Sinne.

³⁴ Diese Kongruenz wird z.B. in den *Forschungen eines Hundes* angedeutet, wo « aus irgendwelcher Finsternis » die « sieben Hunde ans Licht » treten und « überheller Tag » wird (B 236); nachdem die Einheit der Gegensätze auch räumlich etabliert ist — die Fanfaren blasende Musik erklang « in solcher Nähe, daß es schon Ferne war » (B 238; auch laut und leise ergänzen sich hier) —, verschwinden die Hunde « mit allem Lärm und allem Licht in der Finsternis, aus der sie gekommen waren » (B 241).

³⁵ Kobs, S. 514.

Verdacht äußert, ein kleiner Slowake habe es « auf seinen [Karls] Koffer abgesehen... » (A 16).

Ein Blick auf das siebente Kapitel des Romans *Der Prozeß* verhilft zu einer Erklärung, warum Karl « sich unbehaglich in dem vielen Bettzeug » fühlte. Josef K. besucht den Maler Titorelli; auf dessen suggestive Frage « Es ist doch hier sehr behaglich, nicht? » gibt Josef K. keine Antwort, doch es wird gesagt, es sei « eigentlich nicht die Wärme, die ihm Unbehagen machte », sondern die dumpfe Luft; diese « Unannehmlichkeit wurde für K. dadurch verstärkt, daß ihn der Maler bat, sich auf das Bett zu setzen » und ihn dann persönlich « tief in die Betten und Polster » hineindrängte (P 179). Da sich, wie Titorelli berichtet, unter diesem Bett die ihm nachstellenden sinnlichen Mädchen zu verstecken pflegen (P 173), die Emrich richtig als die personifizierte Mischung extremer Kindlichkeit und Geschlechtlichkeit charakterisierte³⁶, drängt sich der Schluß auf, Josef K.s Unbehagen würde durch den Kontakt mit gerade der Sphäre wachgerufen, die der Gesetzmäßigkeit des naturhaften Lebens angemessen ist³⁷. Wenn andererseits im *Schloß* K. in den Decken, Polstern und Pelzen des warmen Schlittens Klamms versinkt, ohne daß ihm unbehaglich würde, so wohl aufgrund seines momentan herabgesetzten Bewußtseins, welches Gedanken als Störung empfindet (S 151 f.)³⁸. Karls Unbehagen bekundet derart das Entstehen der 'Ambivalenz' im Sinne Freuds³⁹, einen Widerstreit zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten in bezug auf ein und denselben Gegenstand.

³⁶ Emrich, S. 289.

³⁷ Die Titorelli besuchenden Richter müssen beim Eintreten über dieses Bett steigen (P 188).

³⁸ Siehe hierzu das Kapitel « Klamms Schlitten », *Ende oder Anfang*, S. 144-148.

³⁹ Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, in: S.F., *Gesammelte Werke* (London, 1940-1952), IX, insbes. S. 83 ff.; hiernach kurz: Freud, *GW*. Siehe ferner Pongs, S. 18 f., und C. A. M. Noble, *Kafkas Männer ohne Eigenschaften*, in « Literatur und Kritik », Heft 66/67 (Juli/Aug. 1972), S. 391.

Nachdem Johanna Brummer Karl in ihr Bett gelegt hatte,

...legte sie sich auch zu ihm und wollte irgendwelche Geheimnisse von ihm erfahren, aber er konnte ihr keine sagen, und sie ärgerte sich im Scherz oder Ernst, schüttelte ihn, horchte sein Herz ab, bot ihre Brust zum gleichen Abhorchen hin, wozu sie Karl aber nicht bringen konnte, drückte ihren nackten Bauch an seinen Leib, suchte mit der Hand, so widerlich, daß Karl Kopf und Hals aus den Kissen herausschüttelte, zwischen seinen Beinen, stieß dann den Bauch einige Male gegen ihn, — ihm war, als sei sie ein Teil seiner selbst, und vielleicht aus diesem Grunde hatte ihn eine entsetzliche Hilfsbedürftigkeit ergriffen. Weinend kam er endlich nach vielen Wiedersehenswünschen ihrerseits in sein Bett. (A 38)

Die Kette der zur Verstoßung Karls führenden Ereignisse rollt in einem einzigen langen Satz ab. Der Umstand, daß Karl die « Geheimnisse », die Johanna von ihm hören will, nicht sagen kann und sie darauf « sein Herz » abhört, gibt Aufschluß über deren Natur. Das Wort 'Geheimnis' ist semantisch mit 'Heim' und 'Heimat' verknüpft⁴⁰, und Kafka macht von dieser Verknüpfung in der Erzählung *Heimkehr* Gebrauch: Ein Zurückkehrender zu des Vaters altem Hof fragt sich, ob ihm 'heimlich' ist und konstatiert zugleich seine Entfremdung. Er wagt nicht mehr, an die Küchentür zu klopfen und erhört nur « einen leichten Uhrensclag », der aus den Kindertagen herüberzuklingen scheint: « Was sonst in der Küche geschieht, ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir wahren. Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man. Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will » (B 140). Das Heimische wandelt sich zum Geheimnis, wird gedanklich unauslotbar, und die Feststellung « ich bin sehr unsicher » (B 140) läßt bereits eine Empfindung des Unheimlichen ahnen⁴¹. Das Resultat

⁴⁰ So bedeutete 'geheim' ursprünglich 'zum Haus gehörig, vertraut'; siehe *Etym.-Duden*, S. 204, auch 257.

⁴¹ Auf diesen Zug sowie auf die Notwendigkeit des Wörtlichnehmens der Sprache machte Sigrid Mayer in *Wörtlichkeit und*

ist die « Schweigsamkeit hinsichtlich der entscheidenden Dinge », wobei auch « Grund und Geheimnis » des Verschweigens noch mitverschwiegen werden muß (B 247).

Karl Roßmann kann Johanna keine Geheimnisse mitteilen, da ihm dieselben nicht mehr zugänglich sind; Johanna kann sie nicht mehr in ihm losschütteln und bemüht sich, sie am Herzen, am Lebenspuls, abzuhorchen. Frieda und K. im *Schloß* suchten « sich mit dem Kopf einbohrend in der Brust des anderen » (S 69), doch Karl lehnt das Behorchen von Johannas Brust trotz ihres Angebots ab. Die in sexueller Vereinigung kulminierende Initiative Johanna Brummers intensiviert das Mißverhältnis zwischen naturhaftem Gefühl und dem Verstand. Ihre Suche mit der Hand « zwischen seinen Beinen » erachtet Karls als « so widerlich », daß er « Kopf und Hals aus den Kissen herausschüttelte », offensichtlich in dem Versuch, einen klaren Gedanken zu fassen⁴². Bei Johanna hingegen verlagert sich durch das Drücken und Stoßen ihres nackten Bauches der Motor der Bewegung auf den archimedischen Punkt⁴³.

Obwohl sich Karl nicht einfach an die « theoretisch » gegebene « vollkommene Glücksmöglichkeit » hingibt oder sich ohne ein jegliches Streben dem Unzerstörbaren unterwirft, welches jeder einzelne Mensch und gleichzeitig auch allen gemeinsam ist (H 47), gelangt er dennoch, wenngleich gegen seinen Willen, durch die sexuelle Vereinigung « an die Grenze des 'Seins', des 'Gemeinsamen' »⁴⁴.

Bild in Kafkas Heimkehr, in « Germanic Notes », VII/1 (1976), S. 6-9, aufmerksam; daselbst auch eine Analyse des Zusammenhangs von « Heim » und « Geheimnis ».

⁴² Es ist zu beachten, daß der erste sexuelle Kontakt zwischen Frieda und K. im *Schloß* anfangs gestört wurde, « da K. still in Gedanken blieb » (S. 63).

⁴³ Rotpeter hört auf, Affe zu sein, indem er den archimedischen Punkt findet und sogleich gegen sich ausnützt (vgl. H 418): « ... nun, so hörte ich auf, Affe zu sein. Ein klarer, schöner Gedankengang, den ich irgendwie mit dem Bauch ausgeheckt haben muß, denn Affen denken mit dem Bauch » (E 188).

⁴⁴ Kobs, S. 514 f. In Karls Hilflosigkeit zeigt sich, wie Kobs schreibt, « der Zusammenbruch aller Bewußtseinsschranken, die

Den Namen « Brummer » vermeint Heinz Politzer durch die Übersetzung zu *horsefly* — eine das 'Roß' (Roßmann) umkreisende 'Pferdefliege' — aufzuschlüsseln⁴⁵, doch entspräche *horsefly* eher der 'Bremse'. Man kann es wohl dabei belassen, « Brummer » einfach als Manifestation des Tierischen hinzunehmen; ferner ergibt sich über ahd. brēman eine etymologische Beziehung zu *Brunft*⁴⁶.

Zu der Szene in Johannas Zimmer und der Rolle Karls bemerkt Politzer, man könne « nicht unschuldiger sündigen »⁴⁷, aber man muß fragen, ob — sofern sich « Sünde » hier auf sexuelle Tätigkeit bezieht — eine solche innerhalb der beschriebenen Umstände physiologisch überhaupt möglich ist. Karls Widerwille und sein Weinen suggerieren eine Abscheu, die einer geschlechtlichen Erregung entgegenwirken und die Zeugung eines Kindes verhindern müßte. Deshalb liegt die Vermutung nahe, daß nicht der Beischlaf mit Johanna die Versündigung bedeutet, innerhalb deren Rahmen Karl das unschuldige — da verführte — Opfer darstellt, sondern daß die Sünde sich in dem Aufkeimen des schlechten Gewissens und des Schuldgefühls, in der gedanklichen Auseinandersetzung mit dem vermeintlich Guten und Bösen offenbart⁴⁸, wodurch unsublimierte Sexualität als erstes betroffen wäre⁴⁹. Zu dem Thema des

sonst das subjektive Dasein in totaler Isolierung halten » (daselbst, Anm. 438).

⁴⁵ Politzer, S. 126.

⁴⁶ *Etym.-Duden*, S. 85; Gerhard Wahrig, *Das Grosse Deutsche Wörterbuch* (Gütersloh, 1966), S. 771.

⁴⁷ Politzer, S. 125.

⁴⁸ Bridgwater glaubt ebenfalls, daß die Entwicklung von Karls Schuldgefühl in diesen Zeitraum fällt und daß Kafka dieses Geschehen mit christlichen Symbolen assoziiere, so mit dem Kreuz in Johannas Zimmer als auch mit der vom Balkon in New York aus sichtbaren Kathedrale; siehe hierzu: Patrick Bridgwater, *Kafka and Nietzsche* (Bonn, 1974), S. 64 f.

⁴⁹ Michal Marés berichtet, Kafka habe als Teilnehmer an den Veranstaltungen des antimilitaristischen und antiklerikalen « Klub mladých » im Mai 1910 (Café de Paris) den Vortrag einer jungen Anarchistin zum Thema « Freie Liebe » besucht (Wagenbach, S. 270 f.); eine Einwirkung durch derartige Gedanken ist möglich,

Aufkommen des Gewissens schreibt Sigmund Freud in *Totem und Tabu*:

Gewissen ist die innere Wahrnehmung von der Verwerfung bestimmter in uns bestehender Wunschregungen; der Ton liegt aber darauf, daß diese Verwerfung sich auf nichts anderes zu berufen braucht, daß sie ihrer selbst gewiß ist. Noch deutlicher wird dies beim Schuldbewußtsein, der Wahrnehmung der inneren Verurteilung solcher Akte, durch die wir bestimmte Wunschregungen vollzogen haben. Eine Begründung erscheint hier überflüssig; jeder, der ein Gewissen hat, muß die Berechtigung der Verurteilung, den Vorwurf der vollzogenen Handlung, in sich verspüren.

Freud erklärt weiter,

...daß das Schuldbewußtsein viel von der Natur der Angst hat; es kann ohne Bedenken als 'Gewissensangst' beschrieben werden. Die Angst deutet aber auf unbewußte Quellen hin; wir haben aus der Neurosenpsychologie gelernt, daß, wenn Wunschregungen der Verdrängung unterliegen, deren Libido in Angst verwandelt wird. Dazu wollen wir erinnern, daß auch beim Schuldbewußtsein etwas unbekannt und unbewußt ist, nämlich die Motivierung der Verwerfung. Diesem entspricht der Angstcharakter des Schuldbewußtseins⁵⁰.

Schon Nietzsche brachte in seiner « Hypothese über den Ursprung des 'schlechten Gewissens' » seine Über-

da sie Kafkas Grundauffassung (frühe atheistische bzw. pantheistische Neigungen; vgl. Wagenbach, S. 60) berühren.

⁵⁰ Freud, *GW IX*, S. 85 f. Es scheint, als habe Jürg Beat Honegger in seinem Buch *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka* (Berlin, 1975), insbes. S. 44-50, diesen Angaspekt vernachlässigt; das gilt ebenfalls für seine Besprechung der « Ambivalenz » (S. 93 ff.), die bei Freud hier von zentraler Bedeutung ist und sich, wie erwähnt, bei Kafka in dem Begriff der « Verwirrung » niederschlägt. Es soll aber ausdrücklich hervorgehoben werden, daß Kafka mit dem zitierten Passus aus Freuds Werk wohl erst nach seiner Niederschrift des *Heizers* bekannt wurde. Max Brod berichtet, Kafka habe ihm den *Heizer* am 6. Oktober 1912 vorgelesen. Siehe: Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie* (Frankfurt/Main, 1962), S. 156. Obige Stelle aus Freuds *Totem und Tabu* befand sich in der vierten der fünf Nummern der Zeitschrift *Imago* aus dem Jahre 1912 (das genaue Auslieferungsdatum konnte nicht festgestellt werden).

zeugung zum Ausdruck, es handle sich hier um nichts anderes als um die nach innen verwiesenen Instinkte, die sich nunmehr gegen den Menschen selbst wenden⁵¹. Man könnte somit auf eine ambivalente Haltung Karls schließen, wobei die Libido zwar stark genug ist, die Zeugung eines Kindes zu ermöglichen, allerdings sich schon gegen das erstarkende Gewissen durchsetzen muß. In der Erinnerung Karls, dessen Verstand sich inzwischen weitgehend etabliert hat, kommt dies nur noch undeutlich zum Vorschein. Inwieweit nach Karls Rückschau das Denken und der Verstand wieder ganz in den Vordergrund treten, erweist sich aus dem verwendeten Vokabular:

Das alles war gewesen, und doch verstand es der Onkel, daraus eine große Geschichte zu machen. Und die Köchin hatte also auch an ihn gedacht und den Onkel von seiner Ankunft verständigt. Das war schön von ihr gehandelt, und er würde es ihr wohl noch einmal vergelten. (A 38)⁵²

Nicht von ungefähr ist das letzte Wort in Karls Gedanken-gang zweideutig⁵³.

Karls Onkel bemüht sich, die Verstoßung Karls sinnvoll, nämlich von finanziellen Beweggründen bzw. der Moralperspektive aus, verständlich zu machen und spekuliert auf Vermeidung der Alimentenzahlung oder eines Skandals; nach einem eingeschobenen, einschränkenden Satz festigt sich ihm dieser Gedanke zu unfundierter Gewißheit (man beachte den Wechsel von *oder* zu *und*):

...da die Eltern zur Vermeidung der Alimentenzahlung oder sonstigen bis an sie selbst heranreichenden Skandals — ich kenne, wie ich betonen muß, weder die dortigen Gesetze noch die sonstigen

⁵¹ Nietzsche, II, S. 824 f.

⁵² Daß die Köchin « auch » an ihn « gedacht », ja den Onkel « verständigt » hat, registriert Karl, dem Wortlaut nach, mit Überraschung.

⁵³ Es steht m. E. keineswegs fest, daß Karl « keine Rachegefühle und keinen verdrängten Groll » in sich trüge (Sokel, S. 167). Zumindest eine latente Präsenz eines Rachegedankens dürfte in dem Wort « vergelten » mitschwingen.

Verhältnisse der Eltern —, da sie also zur Vermeidung der Alimentenzahlung und des Skandals ihren Sohn ... nach Amerika haben transportieren lassen, mit unverantwortlich ungenügender Ausrüstung, ... so wäre der Junge ... verkommen... (A 36)

Zum Glück habe das Dienstmädchen dem Onkel « vernünftigerweise » den Namen des Schiffes mitgeteilt, auf dem Karl einträte (A 37).

Karl berichtet den Onkel zwar nicht, doch aus seiner Entgegnung ist zu entnehmen, daß einiges an den Darlegungen nicht stimmt; in des Onkels Rede seien neben bestimmten Vermutungen

... einige Fehler enthalten gewesen, das heißt, ich meine, es hat sich in Wirklichkeit nicht alles so zugetragen. Du kannst aber auch wirklich von hier aus die Dinge nicht so gut beurteilen... (A 39)

Aber auch Karls Erinnerung trübt sich, und er ist sich, wie der Einschub « ich meine » zeigt, des wirklichen Hergangs nicht klar bewußt.

In einer sinnvollen Deutung bezieht Walter Sokel die Vertreibung Karls gemäß dem von Freud beschriebenen Mythos auf eine « Möglichkeit sexueller Rivalität mit dem Vater »⁵⁴, doch es bietet sich eine einfachere Auslegung an, zumal Karl die Amerikareise nicht vom Vater, sondern von der Mutter angekündigt wurde (A 118). Auf der Photographie, die Karl nach Amerika mitbringt, sind die Eltern zusammen abgebildet (A 117 f.); nichts deutet auf Spannungen hin, die den Argwohn auf Rivalität seitens Karls wachrufen könnten. Feminin matriarchalisches und maskulin patriarchalisches Prinzip (Natur und Geist) sind vereinigt. Wo sich Karl Einheit bietet — « ihm war, als sei sie [Johanna] ein Teil seiner selbst » (A 38) — rebelliert er gegen sie. Er betritt die Welt des Geistes, wird selbst

⁵⁴ Walter H. Sokel, *Zwischen Drohung und Errettung. Zur Funktion Amerikas in Kafkas Roman 'Der Verschollene'*, in: Sigrid Bauschinger, Horst Denkler und Wilfried Malsch, Hrsg., *Amerika in der deutschen Literatur* (Stuttgart, 1975), S. 257; hiernach kurz: Sokel, *Drohung u. Errettung*.

folgerichtig Vater, doch auf Kosten der im Ursprung walten- den Harmonie. Die kindliche Perspektive Karls ist — ebenso wie die Reise in die neue Welt — Merkmal des Übergangs.

In einem Brief an den Verleger Kurt Wolff, der das erste Kapitel des Romans — den *Heizer* — im *Jüngsten Tag* veröffentlichte, wies Kafka auf « eine geheime Verbindung » zwischen den Geschichten *Der Heizer*, *Die Verwandlung* und *Das Urteil* hin, die er unter die Rubrik *Die Söhne* stellte (Br 116). Dies dient Sokel als Indiz dafür, daß Karl Roßmanns « Aussetzung » eine « indirekte, verzögerte Hinrichtung des Sohnes » sei, wenn auch « die Strafe nicht vollzogen wird » und « an die Stelle der Hinrichtung zunächst einmal die Verbannung tritt »⁵⁵. Auf den ersten Blick besticht die Theorie, doch ist Vorsicht geboten. Kafka schien sich später von dem Gedanken einer Zusammenfassung der Geschichten unter dem besagten Titel abzuwenden und schrieb an den Prokuristen im Wolff-Verlag, Georg Heinrich Meyer, er habe den Wunsch, die « Novelle aus der Arkadia » (gemeint ist *Das Urteil*), *Die Verwandlung* und « noch eine andere Novelle », nämlich die inzwischen entstandene Geschichte *In der Strafkolonie*, « unter dem gemeinsamen Titel 'Strafen' » herauszubringen (Br 134, 504 f.). Hierbei wird *Der Heizer* nicht mehr erwähnt. Aber abgesehen davon bestehen in den Geschichten selbst große Unterschiede. In der *Verwandlung* ist das Hauptereignis die *Rückentwicklung* Gregor Samsas zum Tier, welcher sich der 'Held' nicht widersetzen kann, obwohl er sich mit der Vernunft dagegen wehrt und seinem Vater — wie der Familie überhaupt — gern willfährig wäre (vgl. z.B. E 85 f.). Der von Gregor gefürchtete väterliche

⁵⁵ Sokel, *Drohung u. Errettung*, S. 247. Daß die « Strafaktion des Vaters den Tod des Sohnes ... kausal zur Folge » habe, glaubte schon Jahn, S. 17. Die zitierte Stelle aus dem Brief an Wolff dient auch als Ansatz der Untersuchung von Urs Ruf, *Franz Kafka. Das Dilemma der Söhne* (Berlin, 1974). Erstaunlicherweise wird von Ruf nur der Umstand des Konflikts zwischen dem Vater und dem zum Vater werdenden Sohn erwähnt, die Johanna Brummer-Episode aber ganz und gar übergangen.

« tödliche Schlag auf den Rücken oder auf den Kopf » (E 92), der sich schließlich in der Bombardierung durch die Äpfel bewahrheitet (E 117 f.), läßt starke Zweifel an einer sich entsprechenden Valenz der Väter in den drei Geschichten aufkommen. Wichtiger als eine etwaige Parallelität dürfte die Variation des Themas sein, durch die Kafka ein Spektrum absteckt: Erstens, die Vertreibung aus dem Paradies (Ursprung) nach dem Sündenfall und die Vorwärtsreise durch die Stufe des menschlichen Bewußtseins zu einem utopischen Ziel im *Heizer* (bzw. in *Amerika*), allerdings letztthin mißglückt⁵⁶; zweitens, ein Scheitern in der menschlichen Welt durch rein materialistische Orientierung und deshalb Strafvollzug im *Urteil*; drittens, eine Regression zum Tier (mit der strafenden Bombardierung durch die Früchte vom Baum der Erkenntnis) in der *Verwandlung*.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß die Ursache für Karl Roßmanns Amerika-Reise die sich in ihm vollziehende Wandlung zu einem denkenden, zwischen Gut und Böse unterscheidenden Menschen ist. Die Johanna Brummer-Episode schildert die sich in Karl anbahnende Spaltung zwischen Leben und Denken, Sein und Bewußtsein. Mit der Vertreibung vom Ursprung (Paradies) verläßt er den Bereich einer nichtpolaren, in sich geschlossenen Existenz und tritt ein in die Welt der Lüge und die Wahrheit des Tätigen, in der sich das Gute vom Bösen teilt (H 108 f.). Diese Welt ist « Amerika », nicht jedoch als Spiegel einer bestimmten Gesellschaftsordnung, sondern als die menschliche Welt schlechthin.

⁵⁶ Ein « bescheiden utopisches Element » muß Sokel hier zugehen (Sokel, *Drohung u. Errettung*, S. 247.).

NOTE

ANMERKUNGEN ZUR DEUTSCHEN EXILLITERATUR
1933-1950

di

ULRIKE BÖHMEL FICHERA
Salerno

Seit einigen Jahren stößt die deutsche Exilliteratur¹ auf wachsendes Interesse beim bundesrepublikanischen Publikum². Werke schon lange vergessener Autoren werden wiederaufgelegt, andere werden überhaupt das erste Mal in der BRD veröffentlicht³. Eine lebhafte Diskussion um

¹ Unter Exilliteratur werden die im Exil entstandenen Werke deutscher und deutschsprachiger Autoren gefaßt, die nach 1933 aus Deutschland und aus den durch das nationalsozialistische Deutschland bedrohten Gebieten flüchteten; vgl. die einführenden Werke H.-A. Walter, *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, Darmstadt/Neuwied, Band I: *Bedrohung und Verfolgung bis 1933*, (1972), Band II: *Asylpraxis und Lebensbedingungen*, (1972), Band VII: *Exilpresse I*, (1974); M. Durzak (Hrsg), *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart 1973; R. Grimm/J. Hermand (Hrsg), *Exil und innere Emigration, Third Wisconsin Workshop*, Frf/M. 1973; P. U. Hohendahl/E. Schwarz (Hrsg), *Exil und innere Emigration II, Internationale Tagung in St. Louis*, Frf/M. 1973; H. Brenner, *Deutsche Literatur im Exil 1933-1947*, in: H. Kunisch (Hrsg), *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*, München 1970².

² Wir berücksichtigen hier vor allem die Situation in der BRD, weil in der DDR eine Integration der nach 1945 zurückgekehrten Autoren stattfand und somit kein Problem in der Rezeption der antinazistischen Literatur entstand.

³ Ein Blick in die Verlagskataloge genügt, um Neuauflagen und Erstausgaben von Exilwerken festzustellen, z.B. von L. Feuchtwanger, G. Regler, O.M. Graf, H. Mann, A. Seghers, A. Döblin, um nur einige Namen zu nennen.

diese Werke, aber auch um die Exilliteraturforschung hat in vielen Zeitschriften eingesetzt⁴.

Die Besinnung auf diejenigen Schriftsteller, die 1933⁵ das nationalsozialistische Deutschland verließen, erfolgte im Zuge eines neu erwachten, kritischen Interesses für die eigene Vergangenheit⁶ mit dem Abklingen des kalten Krieges.

Andererseits war sie aber auch erst dann möglich, als die ersten Forschungsergebnisse vorlagen, die verdeutlichten, was für eine große Lücke in der Literaturgeschichte dieses Jahrhunderts bestand.

Erstmals in der deutschen Geschichte hatten zu Beginn des nationalsozialistischen Regimes Massen von Intellektuellen — nicht nur Schriftsteller, Journalisten, Regisseure, Schauspieler, sondern auch Wissenschaftler, Ärzte und andere mehr — aus politischen Gründen⁷ ihre Heimat verlassen. Sie wollten nicht mitverantwortlich für die Untaten des nationalsozialistischen Regimes werden, auch wenn ihnen persönlich « nichts Besonderes » passiert wäre⁸, wie Balder Olden bitter anmerkte. Zu den Autoren von Exilliteratur gehören neben den weltbekannten Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Heinrich Mann, Bert Brecht und Stefan Zweig fast alle deutschen Autoren von Rang und auch die vielen, die sich vor 1933 noch keinen Namen hatten machen können. Nur einige wenige über Deutschland

⁴ vgl. die Diskussion in « Akzente », 1973/1974.

⁵ Signal für die Massenflucht von Intellektuellen war der Reichstagsbrand im Februar 1933, aber auch danach flüchteten noch viele; dazu genauer H.-A. Walter, aaO, Bd. 1, S. 197 ff.

⁶ Ebenfalls mit den 60iger Jahren setzte eine theoretische Auseinandersetzung um Nationalsozialismus und Faschismus ein.

⁷ Walter schätzt die Zahl der politischen Exilanten in einem Gespräch mit H. L. Arnold (*Die Exilliteratur und ihre Erforschung*, in: « Akzente », H. 6, 20/1973) auf ca. 50.000. Davon sind die rassistischen Flüchtlinge zu unterscheiden, die im Gegensatz zu den politischen Deutschland mit dem Ziel verließen, nicht wieder zurückzukehren.

⁸ B. Olden, *Mir wäre nichts Besonderes passiert*, in: R. Drews/A. Kantorowicz (Hrsg.), *verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt*, Berlin/München 1947.

hinaus bekannte Schriftsteller, etwa G. Benn und G. Hauptmann, hatten Hitler begrüßt und waren in Deutschland geblieben⁹.

Diese Tatsachen werden in fast allen gängigen Literaturgeschichtsdarstellungen übergangen; bis vor wenigen Jahren wurden überhaupt nur einige berühmte Namen der Exilautoren für diesen Zeitraum genannt, außer den damals in Deutschland lebenden Verfassern. Dies ist symptomatisch für die Behandlung, die der Exilliteratur nach 1945 in der späteren BRD zuteil geworden ist.

Gleich nach Kriegsende war in den Westzonen¹⁰ durchaus ein Interesse für die Werke exilierter Autoren vorhanden gewesen. Erste Überblicke und Anthologien¹¹ kamen heraus; Zeitschriften brachten Beiträge von ihnen, ihre Werke¹² wurden in zum Teil hohen Auflagen veröffentlicht; der kommunistischen Schriftstellerin Anna Seghers wurde 1947 der Georg-Büchner-Preis verliehen.

Als sich jedoch im Zuge des kapitalistischen Aufbaus nach amerikanischem Vorbild in den Westzonen die Fronten des Kalten Krieges abzuzeichnen begannen, wurde die Entnazifizierungspolitik sehr schnell abgebrochen. Damit verstärkte sich die Tendenz, die jüngste Vergangenheit zu verdrängen, wovon auch die Auseinandersetzung mit den Gegnern des Nationalsozialismus betroffen war.

Das Lesepublikum wandte sich den jungen Autoren

⁹ F. Schonauer, *Deutsche Literatur im Dritten Reich: Versuch einer Darstellung in polemisch-didaktischer Absicht*, Olten/Freiburg 1961, in italienisch: *La letteratura tedesca del Terzo Reich*, Milano 1962; ferner Ch. W. Hoffmann, *Opposition und innere Emigration: Zwei Aspekte des « anderen Deutschlands »*, in: P. U. Hohendahl/E. Schwarz (Hrsg.), aaO.

¹⁰ s. Anmerkung Nr. 2 .

¹¹ W. A. Berendsohn, *Die humanistische Front. Einführung in die deutsche Emigranten-Literatur. Erster Teil. Von 1933 bis zum Kriegsausbruch*, Zürich 1946; F. C. Weiskopf, *Unter fremden Himmeln. Ein Abriss der deutschen Literatur im Exil 1933 bis 1947. Mit einem Anhang von Textproben aus Werken exilierter Schriftsteller*, Berlin 1948; R. Drews/A. Kantorowicz (Hrsg.), aaO.

¹² vgl. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. 1820-1970*, 2° tomo, Torino 1971, S. 1556 f.

zu, die während des 3. Reiches in Deutschland aufgewachsen waren bzw. zu schreiben begonnen hatten. Diese sahen sich als erste Generation nach der « Stunde Null », knüpften an ihre eigenen Erfahrungen und an das Vorbild moderner ausländischer Dichter an, kannten meistens die Werke der Exilanten gar nicht.

Materielle Hindernisse, durch die Teilung Deutschlands entstanden, erschwerten die Verbreitung der Exilwerke: es gab Schwierigkeiten mit Lizenzvergaben, mit dem Vertrieb usw. Viele Autoren lebten noch außerhalb Deutschlands, konnten sich also nicht selbst für den Absatz ihrer Bücher einsetzen.

Aber auch das Verhalten der Hochschulgermanisten¹³, der Deutschlehrer und Lesebuchverfasser war nicht geeignet, die Auseinandersetzung mit der politisch und literarisch unbequemen Exilliteratur zu fördern. Nicht wenige waren aktive Nationalsozialisten gewesen oder hatten sich zumindest ohne Schwierigkeiten angepaßt, was sie nun versuchten, zu vergessen und vergessen zu machen. Die Wendung zu literaturimmanenten Methoden, als Reaktion auf die vom Nationalsozialismus geforderte ideologische Unterordnung der Wissenschaft, vollzog sich daher schnell und gründlich.

Alle diese Gründe bildeten zusammen mit dem irrationalen Antikommunismus während des Kalten Krieges eine starke Bewußtseinssperre, die den Zugang zur Exilliteratur außerordentlich erschwerte¹⁴.

Obwohl sicherlich nicht von einem einheitlichen literarischen oder politischen Programm der Exilautoren, sondern nur von der gemeinsamen Ablehnung des deut-

¹³ vgl. E. Lämmert/W. Killy/K. O. Conrady/P. von Polenz, *Germanistik - eine deutsche Wissenschaft*, Frf/M. 1968 und auch G. Braun, *Exilliteratur und bayrische Lehrpläne*, in: « Kürbiskern », H. 2, 1975.

¹⁴ vgl. dazu die Äußerungen zum politischen und kulturellen Klima in den Westzonen von A. Döblin, I. Keun und E. Kästner in: H. Kesten (Hrsg), *Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949*, Frf/M. 1973.

schen Nationalsozialismus¹⁵ gesprochen werden kann, sind doch einige Berührungspunkte unverkennbar, die in enger Verbindung mit dem Selbstverständnis als Exilanten standen.

Schon in den ersten Exiljahren hatte eine angeregte Debatte um den « Sinn der Emigration »¹⁶ in der Zeitschrift « Das Neue Tage-Buch »¹⁷ stattgefunden. Heinrich Mann formulierte damals die Bedeutung des Exils: « Die Emigration steht für Deutschland und für sich selbst, sie enthält menschliche Werte von höherm Lebensrecht als alles, was in dem niedergeworfenen Land sich breit machen darf. Sie umfaßt Denker und Charaktere. Die Anderen dort hinten haben Gleichgeschaltete und Schwätzer... Die Emigration allein darf Tatsachen und Zusammenhänge aussprechen. Sie ist die Stimme ihres stumm gewordenen Volkes, sie sollte es sein vor aller Welt. Private Flüchtlinge, die nur gerade selbst durchkommen möchten, werden auf die Dauer keiner Teilnahme begegnen. Die Emigration wird darauf bestehen, daß mit ihr die größten Deutschen waren und sind, und das heißt zugleich: das beste Deutschland »¹⁸. Nicht alle Exilanten konnten diese aktive Zielsetzung teilen, aber sie fühlten sich doch dazu berufen, die deutsche Sprache und Kultur für einen späteren Wiederaufbau zu bewahren. Allerdings schwächte sich dieses Bewußtsein mit der Dauer des Exils und den zunehmenden Schwierigkeiten in der Kommunikation nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges.

¹⁵ Nur einige wenige Exilanten lehnten, wie E. Ludwig zB. nur den deutschen Nationalsozialismus, nicht aber den italienischen Faschismus ab.

¹⁶ Titel eines Aufsatzes von H. Mann, der auch unter dem Titel *Aufgaben der Emigration* herauskam, vgl. Anmerkung Nr. 18.

¹⁷ Erschien zwischen 1933 und 1940 wöchentlich in Paris, Hrsg. L. Schwarzschild, dazu H.-A. Walter, aaO, Bd. VII.

¹⁸ H. Mann, *Aufgaben der Emigration*, erstmals erschienen in « Die Neue Weltbühne » Nr. 50, 1933; nachgedruckt in: H. L. Arnold (Hrsg), *Deutsche Literatur im Exil 1933-1945, Band I: Dokumente*, welcher als Quelle angibt H. Mann, *Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays*. Hrsg. von W. Herden, Berlin/Weimar 1971, S. 9-16.

Für die Jahre bis 1938/40 aber¹⁹, in denen sich die meisten in Europa aufhielten, bedeutete dieses Selbstverständnis für die Exilanten Zusammenhalt und Voraussetzung für die literarische Arbeit. Noch konnten sie hoffen, deutsche Leser heimlich²⁰ zu erreichen, noch fanden sie deutschsprachige Leser in der Tschechoslowakei, Österreich und der Schweiz und zwischen den zahlreichen Exilanten selbst. In der großen Debatte um den historischen Roman²¹ setzten sich fast alle Beteiligten für einen direkten Gegenwartsbezug ein, der allerdings in sehr unterschiedlicher Form verwirklicht wurde. Wie auch die andere, bedeutende literaturtheoretische Auseinandersetzung des Exils, die sogenannte Realismus- oder Expressionismus-Diskussion²², aber auch die vielfältigen kulturellen und politischen Initiativen belegten, blieb es das Hauptanliegen der Exilliteratur, die geschichtliche Entwicklung Deutschlands kritisch zu durchdenken. Ihre Werke kreisten in ihrer Thematik um die Situation im nationalsozialistischen Deutschland, um die Zeit der Weimarer Republik, um bedeutende Momente der deutschen und europäischen Geschichte²³ sowie um das eigene Schicksal als Flüchtlinge²⁴. Ihr Bemühen war es, den Leser in diese Auseinandersetzung miteinzubeziehen, zusammen nach den Ursachen des Nationalsozialismus zu fragen. Waren besonders nach

¹⁹ Mit der Annexion Österreichs spitzte sich die Lage der Exilanten zu; es setzte die Flucht nach Übersee ein.

²⁰ In den ersten Jahren wurden einige Versuche unternommen, heimlich Exilliteratur nach Deutschland zu senden und dort zu verbreiten. Sie unterblieben aber bald, da sie wenig erfolgreich waren.

²¹ Diese wurde in mehreren Zeitschriften geführt, hauptsächlich in « Das Neue Tage-Buch » und in « Das Wort » (Moskau, 1936-1939) vgl. dazu ebenfalls H.-A. Walter, aaO, Bd. VII.

²² Sie fand in « Das Wort » statt, wiederabgedruckt in H. J. Schmitt (Hrsg), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frf/M. 1973.

²³ vgl. W. A. Berendsohn, aaO, der eine Übersicht über die häufigsten Themen gibt.

²⁴ Diese Thematik behandelt M. Wegner, *Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945*, Frf/M.-Bonn 1967.

Kriegsausbruch die meisten Arbeiten ohne Hoffnung auf baldige Veröffentlichung geschrieben worden, so glaubten ihre Verfasser doch, eine wichtige Funktion beim Aufbau einer zukünftigen demokratischen Kultur nach dem Zusammenbruch des Regimes einnehmen zu können.

Aber die heftige Debatte um die sogenannte « Innere Emigration »²⁵ zum Jahreswechsel 1945/46 zeigte deutlich, wie wenig sich diese Hoffnungen erfüllen sollten. Einige opportunistische, durch ihre Haltung und ihre Werke während des Nationalsozialismus²⁶ wenig dazu qualifizierte Autoren wie F. Thiess und W. von Molo, ernannten sich selbst zu « inneren Emigranten »²⁷, die ihre « kranke Mutter Deutschland »²⁸ im Gegensatz zu den Exilanten nicht verlassen hatten. Das teilweise zustimmende Echo auf Thiess' selbstmitleidige und verleumderische Behauptungen ließ offenbar werden, mit wie vielen Vorurteilen die im Ausland lebenden oder zurückgekehrten Exilanten betrachtet wurden²⁹. Nicht zufällig erscheint auch, daß gerade F. Thiess die Möglichkeit gegeben wurde, im Nordwestdeutschen Rundfunk — einer öffentlichen Institution — auf Thomas Manns letzte Radioansprache aus dem Ausland zu antworten, in der dieser begründet hatte, warum er nicht nach Deutschland zurückkehren wollte.

Die Verdächtigungen und Unterstellungen von seiten dieser in Deutschland verbliebenen Autoren trugen mit dazu bei, die Einstellung den Exilanten gegenüber so zu verschlechtern, daß sich nicht wenige Autoren entschlossen, nicht wieder in ihre Heimat zurückzukehren³⁰.

²⁵ vgl. *Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland*, Hamburg 1963; ferner H. L. Arnold, aaO, S. 245-268.

²⁶ vgl. zu ihren literarischen Arbeiten K. Schröter, *Der historische Roman. Zur Kritik seiner spätbürgerlichen Erscheinung*, in: R. Grimm/J. Hermand (Hrsg), aaO.

²⁷ Diesen Begriff erfand F. Thiess, vgl. H. L. Arnold, aaO, S. 247.

²⁸ aaO, S. 248.

²⁹ Außer Anmerkung 14 vgl. U. Schweikert, « Öfter als die Schuhe die Länder wechseln », in: « Neue Rundschau », H. 3, 85/1974.

³⁰ Laut H. Müssener, *Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933*, München 1974, zitiert nach U.

Ergebnis dieses Prozesses war es, daß seit den 50er Jahren kaum noch Exilliteratur verlegt wurde³¹, daß also die erhoffte Rehabilitierung der einst als « undeutsch » bezeichneten Autoren auch nach 1945 nicht stattfand. Entsprechend wurde in den folgenden Jahren nur vereinzelt an der Erforschung der Exilliteratur gearbeitet, deren Werke zudem in der ganzen Welt verstreut waren und daher mühsam zusammengetragen werden mußten. Pionierarbeit leisteten hierin einige Gruppen von ausländischen Wissenschaftlern, oft auf Anregung von Exilanten, wie beispielsweise diejenige um W. A. Berendsohn in Stockholm.

Erste Veröffentlichungen lagen erst verhältnismäßig spät vor. Sie fielen zeitlich zusammen mit der allmählichen weltpolitischen Entspannung der 60er Jahre. An den Universitäten drängten vor allem die Studenten auf eine kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit. In der Literaturwissenschaft begann sich langsam ein Interesse für die bis dahin fast unbekannte Exilliteratur zu formulieren.

Das erste, grundlegende Werk zur Exilliteratur, eine Bio-Bibliographie von W. Sternfeld und E. Tiedemann³², die auf jahrelanger Materialsammlung basierte, kam 1962 heraus. Bald darauf veranstaltete die Frankfurter Deutsche Bibliothek, die eine Sammlung aller Exilveröffentlichungen angelegt hatte, eine erste große Ausstellung zur politischen und literarischen Emigration³³. Ein breites Publikum in mehreren Städten der Bundesrepublik und im Ausland

Schweikert, aaO, kehrte nicht einmal jeder Fünfte nach Deutschland zurück.

³¹ Der zweite Teil der Arbeit von W. A. Berendsohn fand schon 1947 keinen Verleger mehr (dazu U. Schweikert, *ebenda*), und konnte erst 1975 in der BRD herauskommen (G. Heintz Verlag, Worms); eben dort befindet sich der interessante Brief des Verlegers Desch, mit dem dieser eine Veröffentlichung ablehnt.

³² W. Sternfeld/E. Tiedemann, *Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Eine Bio-Bibliographie*, Heidelberg/Darmstadt 1962.

³³ vgl. den Katalog *Exil-Literatur 1933-1945. Eine Ausstellung aus den Beständen der Deutschen Bibliothek Frankfurt*, Ausstellung und Katalog: W. Berthold, Kommissionsverlag der Buchhändlervereinigung Frf/M. 1965.

konnte sie besichtigen. Das Interesse, auf das sie stieß, war immerhin so groß, daß der Katalog trotz verschiedener Auflagen sehr schnell vergriffen war. Nicht viel später folgten weitere Veröffentlichungen³⁴ und es bahnten sich Kontakte auf internationaler Ebene zwischen den Germanisten an, die in wenigen Jahren zu einer intensiven Beschäftigung mit Exilliteratur führten³⁵.

Für die Exilliteraturforschung in der BRD stellten die ersten Ergebnisse der Arbeit von H.-A. Walter einen entscheidenden Impuls dar. Als Journalist und Autodidakt hatte er sich zuerst an eine geschichtliche Darstellung des gesamten Problems gemacht³⁶. Damit stimulierte er auch die Germanistik an den Universitäten der BRD.

Inzwischen ist die Erarbeitung dieses Teilgebiets schnell vorangeschritten. Zahlreiche Arbeiten, vor allem aus den ehemaligen Asylländern³⁷, kamen heraus: neben Dokumentensammlungen, Monographien und einzelthematichen Untersuchungen finden sich Forschungsberichte und regionale Studien. Diese Vielfalt hat seit längerem eine lebhaftere Methodendiskussion angeregt, in der sich verschiedene Ansätze abzeichnen, die im folgenden kurz umrissen werden sollen.

In einer Reihe von Aufsätzen³⁸ hat Walter sein methodi-

³⁴ Die erste germanistische Arbeit, auf einer Dissertation beruhend, war diejenige von M. Wegner, aaO, vgl. die Einführung von H.-A. Walter, aaO, Bd. I.

³⁵ Außer den beiden Internationalen Kongressen 1969 in Stockholm und 1972 in Kopenhagen fanden auch mehrere thematisch begrenztere Konferenzen statt. Die beiden Sammelbände « Exil und innere Emigration » sind aus solchen hervorgegangen.

³⁶ Seine Arbeit, von der erst 3 Bände vorliegen, ist auf 9 Bände konzipiert; das Konzept ist im 1. Band dargelegt.

³⁷ Besonders die schwedischen und nordamerikanischen Germanisten waren an den Fortschritten beteiligt. An dieser Stelle sei auf eine Art Überblick über die Exilliteratur hingewiesen, der in Italien herauskam: B. Perrotti, *La letteratura tedesca dell'esilio*, Verona 1974.

³⁸ Etwa H.-A. Walter, *Noch immer: Draußen vor der Tür*, in: « Frankfurter Rundschau », 17-10-1970; ders., *Deutsche Literatur im Exil*, in: « Merkur », H. 273, 25/1971.

sches Vorgehen angedeutet, indem er aufführte, wie die Germanistik arbeiten müßte, um die bei der Exilliteratur so offensichtlichen Beziehungen von « Literatur und Gesellschaft, Kunst und Politik »³⁹ aufzudecken. Er geht davon aus, daß die « formalistischen, werkimmanenten, ja generell literar- und kunstautonomen Interpretationen »⁴⁰, deren sich die Germanistik nach 1945 bediente, dringend erneuerungsbedürftig sind. Er sieht vor allem in der Konfrontation und der Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen für die Germanistik eine Chance, « an diesem Stoff (der Exilliteratur) einen möglichen Ausweg aus ihrer Krise zu erproben »⁴¹. Dieser interdisziplinäre Ansatz konkretisiert sich vorläufig in der Durchführung einer umfassenden « Grundforschung », die « die unerläßliche Materialaufbereitung, das Erstellen eines Hilfsinstrumentariums, dessen sich die Forschung bedienen kann » in Zusammenarbeit mit anderen Wissenschaftszweigen leisten will⁴². Augenblicklich stehen diese Vorarbeiten zur literaturwissenschaftlichen Arbeit noch weitgehend im Vordergrund der bundesrepublikanischen Exilliteraturforschung, so daß die Gefahr einer perspektivlosen Faktensammelei nicht auszuschließen ist. Erst wenn auf der Grundforschung basierende Untersuchungen vorliegen werden, wird sich entscheiden lassen, wie und ob diese die selbstgesteckten Ziele erreicht hat. Auch wird sich noch erweisen müssen, ob die eingeleitete interdisziplinäre Zusammenarbeit im Bereich der Exilliteraturforschung⁴³ zu qualitativ neuen Ergebnissen führt, die die gesamte Germanistik beeinflussen können.

Die Vertreter der in sich heterogenen Gegenposition polemisieren gegen ein angeblich rein positivistisches Vor-

³⁹ In H.-A. Walter, *Noch immer*, aaO.

⁴⁰ aaO.

⁴¹ aaO.

⁴² So Walter in einem Interview in der Zeitschrift « Die Tat », vom 25-6-1976.

⁴³ Dazu J. Hans/W. Röder, *Emigrationsforschung*, in: « Akzente », H. 6, 20/1973.

gehen und betonen die Notwendigkeit, sich auf literatur-spezifische Untersuchungen zu konzentrieren. Dabei gehen allerdings die von den DDR-Germanisten vorgebrachten Einwände⁴⁴ von ganz anderen Voraussetzungen als ihre — vor allem amerikanischen — Kollegen aus. Erstere haben hauptsächlich die Beiträge der fortschrittlichen bürgerlichen und der sozialistischen Schriftsteller zu den Exildebatten und den Problemen der marxistischen Literaturtheorie und -praxis ausgewertet. Innerhalb dieser begrenzten Problematik, die auf den Traditionszusammenhang der fortschrittlichen deutschen Literatur zielt, haben sie literaturwissenschaftliche Fragestellungen⁴⁵ herausgearbeitet, aus denen sie Kriterien für die Beurteilung der Exilliteratur gewinnen. Dieses Verfahren bleibt eben dadurch einseitig, klammert es doch den Sektor der nicht fortschrittlichen Literatur fast völlig aus. Zudem bezieht sich die Klassifizierung als fortschrittlich meist auf die politische Einstellung. Von diesem Standpunkt wird die in der BRD betriebene « Grundforschung » kritisiert, weil sie ohne genaue Zielvorstellung vorgehe, keine angemessene geschichtliche Rekonstruktion erlaube und die eigentliche literaturwissenschaftliche Untersuchung vernachlässige⁴⁶.

⁴⁴ S. Bock, *Internationaler Treffpunkt Kopenhagen*, in: « Weimarer Beiträge », H. 6, 19/1973.

⁴⁵ Außer der älteren Arbeit von K. Jarmatz, *Literatur im Exil*, Berlin (DDR) 1966, sind zu erwähnen allgemein für die Periode *Geschichte der deutschen Literatur. Von 1917 bis 1945*, hrsg. von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von H. Kaufmann, Berlin (DDR) 1973, sowie D. Schiller, « ... von Grund auf anders », Berlin (DDR) 1974; ders., *Positionen der sozialistischen Literaturbewegung im Exil*, in: « Kürbiskern », H. 3, 1975; ders., *Literatur des antifaschistischen Exils - lebendiges Erbe*, in: « Einheit », H. 1, 1975; W. Kiessling, *Alemania Libre in Mexiko*, Band I: *Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Exils (1941-1946)*, Band II: *Texte und Dokumente*, Berlin (DDR) 1974; F. Wagner, « ... der Kurs auf die Realität », Berlin (DDR) 1975, die eine Untersuchung zweier Romane von A. Seghers enthält. Angekündigt wurden außerdem das Erscheinen von H. Dahlke, *Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil*, Berlin (DDR).

⁴⁶ vgl. S. Bock, *ebenda*.

Anderen Ursprung haben diejenigen Polemiken, die ebenfalls das methodische Vorgehen der « Grundforschung » in Frage stellen, mit der gleichen Argumentation, daß die literaturspezifische Arbeit in den Hintergrund gedrängt würde. Bei ihnen zeichnet sich die, den einzelnen Verfassern vielleicht nicht immer bewußte Tendenz ab, von den konkreten historischen Bedingungen des Exils 1933 bis 1950 zu abstrahieren und zu einer übergeschichtlichen Definition von « der Exilliteratur » zu gelangen.

Diese Tendenz ist in der Konzeption des von M. Durzak herausgegebenen Sammelbandes⁴⁷ zu beobachten, in dem die Beschreibungen der Situation in den Asylländern völlig bezugslos der traditionellen literarischen Untersuchung⁴⁸ vorangestellt sind. W. Vordtriede geht einen Schritt weiter, wenn er in einem Artikel versucht, eine « Typologie der Exilliteratur » herauszuarbeiten. Zweck einer solchen « Typologie » ist es, « ... die verschiedenen Möglichkeiten, Themen, Gesten, Metaphern, Symbole, Formen (aufzuzeigen), durch die es dem Verbannten möglich wird, die Mißlichkeiten der Fremde zu ertragen »⁴⁹. Seine Überlegungen führen zur Gleichsetzung von Exilerlebnis und Gefühl von Heimatlosigkeit, so daß er Dante, Heine, die Exilanten während des Nationalsozialismus in Deutschland mit einigen modernen Dichtern (R. Walser, P. Célan) in eine Reihe stellt. Diese Argumentation wird auch von P. Laemmle⁵⁰ und H. Kesten⁵¹ aufgenommen. Sie scheint aber ebenso wie die willkürliche Ausweitung des Begriffs Exilliteratur, die E. Krispyn⁵² vornimmt, nicht dazu

⁴⁷ M. Durzak (Hrsg), aaO.

⁴⁸ Die einzelnen Beiträge sind zudem sehr unterschiedlich und erfassen teilweise nur Einzelaspekte des Werks der untersuchten Autoren.

⁴⁹ W. Vordtriede, *Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur*, in: « Akzente », H. 6, 15/1978.

⁵⁰ Dazu P. Laemmle, *Vorschläge für eine Revision der Exilforschung*, in: « Akzente », H. 6, 20/1973.

⁵¹ H. Kesten, *Das ewige Exil*, in: ders. (Hrsg), *Ich lebe nicht in der Bundesrepublik*, München 1964.

⁵² vgl. E. Krispyn, *Exil als Lebensform*, in: P. U. Hohendahl/E. Schwarz (Hrsg), aaO.

geeignet, die quantitativ wie qualitativ neue Erscheinung⁵³ des antinazistischen Exils zwischen 1933 und 1950 zu erfassen. Im Gegenteil scheint sie zu den bislang verfochtenen methodischen Prämissen zurückzukehren und nicht auf die von der Eigenartigkeit der Exilliteratur und ihrer Rezeptionsgeschichte gestellten Probleme einzugehen.

Inwieweit sich die Anregungen Walters durchsetzen können, ist noch durchaus in der Diskussion. Es wird sich aus der weiteren Konfrontation ergeben, welche Wege die Exilliteraturforschung einschlagen muß, um zu verhindern, daß « ... sie entdeckt und vergessen werden kann, wie jede andere Literatur der Vergangenheit »⁵⁴. Denn es geht ja nicht nur um die Wiederentdeckung einer beliebigen Anzahl von Werken, sondern um die Rekonstruktion und Aneignung einer literarischen und kulturellen Tradition, der sich die antinazistischen Exilanten zugehörig gefühlt und die sie über die Dauer des nationalsozialistischen Regimes hinweg zu bewahren gesucht hatten.

⁵³ vgl. J. Hermand, *Schreiben in der Ferne. Gedanken zur deutschen Exilliteratur seit 1789*, in: R. Grimm/J. Hermand (Hrsg), aaO.

⁵⁴ P. Laemmle, aaO.

RECENSIONI

ANDREAS GRYPHIUS, *Horribilicribrifax Teutsch. Scherzspiel*. Herausgegeben von Gerhard Dünnhaupt. Stuttgart, Reclam, 1976 (= Universal Bibliothek 688), 141 p.

Scritta tra la fine del 1647 e la primavera del 1650 la commedia *Horribilicribrifax Teutsch* di Andreas Gryphius (1616-1664) fu pubblicata per la prima volta a Lipsia nel 1663, in appendice alla edizione completa delle opere dello scrittore, e rappresentata nel 1674 dal ginnasio di Altenburg in onore dell'ambasciatore della Moscovia. Le fonti straniere di questa commedia, evidenti già nel titolo e nell'elenco dei personaggi, sono rimaste fino a qualche anno fa un problema filologico irrisolto, malgrado gli sforzi della critica specialistica (Lunding, Krispyn, Hinck, Mannack). Sebbene fosse già individuato, oltre all'influsso plautino, la predominanza del modello teatrale fornito dalla Commedia dell'arte italiana, la risposta definitiva, dopo i giusti accenni di Hinck, è stata data da A. Schlienger in un puntuale lavoro di confronto testuale (Bern 1970). Il riferimento decisivo era da fare a Francesco Andreini (1550-1624), uno dei più famosi attori della Commedia dell'arte, il quale aveva raccolto agli inizi del Seicento i suoi pezzi più famosi e li aveva pubblicati a Venezia nel 1607 col titolo *Le bravure del Capitano Spavento* (seconda edizione 1624). Già nel 1635 Johann Rist aveva tradotto da una fonte francese questi pezzi dell'Andreini e li aveva fatti stampare ad Amburgo. Gryphius però, com'è stato dimostrato filologicamente, non ha utilizzato questa traduzione tedesca, bensì l'originale italiano, riprendendone pari pari interi passi oltre che le figure principali, per rielaborarli poi all'interno di questo scherzo teatrale su virtù e vizi, amori e matrimoni, servi e padroni, capitani senza guerre e damigelle d'alto e basso sentire. Le possibilità della Commedia dell'arte italiana vengono sfruttate da Gryphius con originalità e intelligenza, sicchè la girandola di equivoci, fraintendimenti, amori presunti e matrimoni finali — ben sette, ovvero un'intera settimana di bagordi per quei servi da Paese della Cuccagna — hanno infine fortemente limitato l'azione principale intorno al capitano Horribilicribrifax.

Le commedia in effetti si legge secondo cinque azioni ben definite (quella di Horribilicribrifax, Daradiri e Selene, Palladio e Celestina, Cleandro e Sophia, Sempronio e Cirilla), oltre agli interventi non del tutto secondari dei servi. Ogni azione di amore e di matrimonio relativa a queste coppie segue le regole morali canoniche, esprime cioè, esemplificandolo, un comportamento morale (puro,

esemplare, intrigante, superbo ecc.) nelle faccende del cuore e dell'amore. Lo spettatore e il lettore sanno fin dall'inizio, fin da quando vengono presentati i diversi personaggi (« Selene. Eine hochmüthige/doch arme/Adeliche Jungfrau »; « Sophia. Eine keusche/doch arme/Adeliche Jungfrau »; « Sempronius. Ein alter verdorbener Dorff-Schulmeister von grosser Einbildung »; « Cyrilla, eine alte Kuplerin »), che le soluzioni matrimoniali alla fine della commedia seguiranno la regola generale, in base alla quale gli intriganti e i superbi saranno puniti, i sinceri e gli onesti premiati. L'interesse dello spettatore-lettore si fissa pertanto sul modo in cui si arriverà alla dimostrazione finale di questo 'scherzoso' teorema teatrale e, ovviamente, sul divertimento in sé, un dato questo tutt'altro che insignificante nella cultura del Seicento. Per questo scopo Gryphius fa ricorso alle sue straordinarie possibilità linguistiche (si dice conoscesse ben quattordici lingue) e ad una distribuzione attenta dei personaggi, i quali vengono da lui mossi secondo un principio che è molto simile a quello del teatro delle marionette, per così dire dall'alto. Il veloce e secco scambio di battute tra i personaggi, la brevità delle singole scene, le novità dell'azione apprese al momento giusto soltanto per bocca di un altro personaggio, quindi non 'comunicate' allo spettatore dalle didascalie, infine quel continuo metter bocca di servi saputi e linguacciuti, rafforzano il registro popolare di questa bella commedia barocca. Ciononostante essa è stata spesso considerata di quasi impossibile rappresentazione, proprio a causa di queste azioni plurime che si intersecano continuamente. Se la letteratura del Seicento tedesco avesse maggiore diffusione e se i suoi testi fossero veramente diffusi e letti, non ci verrebbe il sospetto che forse queste asserzioni si basano su tentativi non fatti, quando non addirittura su luoghi comuni tutti da verificare. La frantumazione dell'azione principale in numerose azioni parallele, che, quando s'intersecano, danno luogo allo sviluppo della vicenda, trova infatti riscontro nell'alterazione, in senso grossolanamente popolare, del linguaggio quale *medium* di comprensione tra i personaggi, per cui questo mescolarsi addirittura mirabolante di latino-greco-tedesco-italiano-francese, per di più *volutamente* mal pronunciato e peggio compreso, oltre a dimostrarsi satira sottile di certe tesi puristiche dell'epoca e della presunta cultura dei falsi dotti, si rivela un intelligente artificio strutturale, essendo ciò che meglio si adatta a quei personaggi da mascherata, che non devono affatto avere 'dignità' di uomini veri. In questo caso il teatro comico non è tanto la rappresentazione diretta della realtà, bensì uno scherzo con la sua finzione, un divertimento dell'autore, dei personaggi, del pubblico. A questo proposito Gryphius non si preoccupa di ricordare ancora una volta, con le parole finali — « Turpe est, difficile habere nugas » —, qual'è il senso della sua opera comica.

L'edizione preparata da Dünnhaupt riporta anche la « Vorrede » e lo « Heyraths-Contract », spesso tralasciati, dimostrandosi per

questo motivo senz'altro la migliore ristampa moderna. A differenza di altri editori di Gryphius, Dünnhaupt è stato molto attento con le emendazioni e i presunti errori di stampa. Il testo è stato inoltre opportunamente corredato da numerose note esplicative e dalla traduzione in tedesco di tutte le numerose espressioni tedesche; è stata aggiunta inoltre una nota filologica e ampie indicazioni bibliografiche. Alla fine di una postilla molto chiara e informativa Dünnhaupt suggerisce anche una possibile chiave di lettura per questa bella ma poco nota commedia del Seicento tedesco:

« Die dichterische Infragestellung der Sprache als Kommunikationsmittel und die satirische Beleuchtung der Sprachenverwirrung muten den modernen Leser, der sich im Alltagsleben des enger zusammengerückten Europa den mannigfaltigsten internationalen Einflüssen ausgesetzt sieht, äußerst aktuell an. So wird er in der Lage sein, Andreas Gryphius' Zeitsatire ein größeres Verständnis entgegenzubringen, als dies vor wenigen Jahrzehnten möglich gewesen wäre ».

ITALO MICHELE BATTAFARANO

GRIMMELSHAUSEN, *Deß Weltberuffenen Simplicissimi Pralerey und Gepräg mit seinem Teutschen Michel*. Hrsg. v. Rolf Tarot. Tübingen, Niemeyer 1976, pp. XIII-65, mit 2 Abb. im Text und 4 Abb. auf Tafeln. (= Grimmelshausen: *Gesammelte Werke* in Einzelausgaben, Unter Mitarbeit v. W. Bender und F. G. Sievecke hrsg. v. R. Tarot).

Con la pubblicazione del *Teutscher Michel* viene presentato il penultimo volume dell'edizione critica di tutte le opere di Grimmelshausen. Manca ancora l'*Ewigwährender Calender* riservato per ultimo, non tanto perché ritenuto secondario, quanto piuttosto per il motivo che di questo scritto esiste già da tempo un'ottima ristampa anastatica commentata con attenzione da K. Haberkamm. Gli studiosi del Seicento tedesco hanno adesso a disposizione tutta l'opera di Grimmelshausen, accompagnata da ampie introduzioni filologiche ai singoli volumi. Il *Teutscher Michel*, tanto per sfatare un'altra leggenda della germanistica dei 'pionieri' e degli storici della letteratura più tradizionali, dimostra che le tendenze puristiche del Seicento tedesco erano tutt'altro che unitarie. Con vivace vena ironico-satirica e con un'impressionante erudizione Grimmelshausen sottopone a critica serrata le più ottuse tendenze puristiche del suo tempo. La penna sempliciana lascia dovunque il segno di una satira originalissima, confermando ancora una volta come il timore dei connazionali dotti nei riguardi di Grimmelshausen fosse del tutto giustificato. Nella figura di Michele il tedesco, Grimmelshausen riprende una tipica tradizione nazionale di stampo popolare, distanziandosi sia da un acritico spirito francesizzante diffuso tra i

connazionali eruditi, sia da aberrazioni puristiche covate in talune società letterarie. Il bersaglio preferito è perciò Zesen.

Adesso che l'edizione critica è praticamente portata a termine, si hanno tutti gli elementi per giudicare il lavoro di Tarot e dei suoi collaboratori. Si tratta di un impegno notevolissimo, degno del massimo rispetto. Esso troverà apprezzamento presso tutti gli studiosi di Grimmelsausen e del barocco e, ancora per lunghi decenni, sarà uno strumento di lavoro insostituibile. Rolf Tarot, specialista di H.v. Hofmannsthal e autore di numerose edizioni seicentesche, oltre che di attenti studi su Grimmelsausen scrittore realista, satirico ecc., ha dimostrato doti di grande filologo, accuratezza nella distinzione delle diverse edizioni e nessuna incertezza nell'affrontare i complicati problemi filologici ancora in discussione. Chi studi Grimmelsausen, anche quando talune scelte degli « Herausgeber » gli sembreranno problematiche, sarà sempre disposto a riconoscere l'onestà e il rigore scientifico dei curatori dell'edizione 'simpliciana', avendo essi giammai confuso le proprie posizioni critiche con il lavoro filologico in senso stretto. Il confronto fra le tesi di Tarot e le interpretazioni di Koschlig è infatti sempre facile. Ci piace infine sottolineare un altro merito della presente edizione critica: in tempi di edizioni barocche faraoniche a prezzi proibitivi, l'opera di Tarot è un esempio di come si possa fare un ottimo lavoro filologico scegliendo accuratamente l'esemplare più attendibile e fornendolo delle varianti degli altri esemplari. Studiosi e studenti saranno perciò grati allo « Herausgeber » e al « Verleger », per aver ripubblicato testi seicenteschi a prezzi accessibili e alla « Grimmelsausen-Forschung » per i progressi fatti dal 1967 a oggi.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

RIASSUNTI

MARINO FRESCHI, *Herz: una parola-chiave nel lessico del giovane Goethe.*

Sulla scorta di un ampio rilevamento del lessico del giovane Goethe questo saggio vuole contribuire a individuare l'incidenza della tradizione ermetica sulla concezione del poeta nella sua evoluzione spirituale.

Per illustrare in concreto questo sviluppo si è scelto un lemma particolarmente denso di significato nella storia culturale dell'epoca: « cuore », ricercandone le valenze semantiche nella lingua di Goethe quali indicazioni per cogliere quel processo di trasformazione poetica e spirituale prodottosi con la crisi del « cuore » stürmeriano nella mimesi tragica della totalità, cui seguì, con la svolta di Weimar, l'elaborazione di un modello artistico che ricorda per analogia la struttura culturale della Ars Regia ermetica.

MARINO FRESCHI, *Herz, ein Schlüsselwort in der Sprache des jungen Goethe.*

An Hand einer umfassenden Untersuchung des Wortschatzes des jungen Goethe will dieser Aufsatz dazu beitragen, die Einwirkung der hermetischen Tradition auf die Konzeption des Dichters in seiner geistigen Entwicklung herauszuarbeiten.

Um diese Entwicklung konkret darzustellen, wurde ein in der Kulturgeschichte dieser Epoche besonders bedeutungsvolles Stichwort gewählt: « Herz », dessen semantische Werte bei Goethe analysiert werden, im Hinblick auf ein besseres Verständnis des dichterischen und geistigen Transformationsprozesses, wie ihn die Krise des « Herzens » im Sturm und Drang — in der tragischen Mimesis der Totalität — eingeleitet hatte und der dann in der Weimarer Zeit zur Ausarbeitung eines künstlerischen Modells führt, das — in Analogie — an die kulturelle Struktur der hermetischen Ars Regia erinnert.

KLAUS R. SCHERPE, *La salvezza della totalità attraverso la costruzione: Der Stechlin, il quadruplici romanzo di Fontane.*

L'interpretazione dello *Stechlin* può risultare esemplare ove si chiarisca che il 'romanzo sociale' ha bisogno di una strutturazione narrativa per riuscire a cogliere ancora una volta nella sua totalità

la realtà sociale. Riveste valore euristico la constatazione che è presente un'unità pur nella molteplicità che deriva dalla sovrapposizione di un romanzo della buona società (basato sul tipo di percezione standardizzata relativa in particolare alla 'buona società') di un 'romanzo politico' (che risulta costruito in modo da sfuggire alla politicità, senza che tale tentativo possa riuscire), di un 'romanzo di convincimenti' (che sovrappone a una figura trasfigurata di aristocratico l'umanesimo borghese proprio di Fontane) e di un 'romanzo poetico' (che fedele all'antica concezione del 'bello artistico' deve conferire consacrazione estetica all'oggetto prosaico). In contrapposizione alle interpretazioni che vogliono fare di Fontane un compagno di fede in senso ora conservatore ora progressista, si pone, come presupposto per una sua produttiva comprensione, la dimostrazione che nel romanzo sociale di Fontane è presente una contraddittorietà storicamente determinabile.

KLAUS R. SCHERPE, *Rettung der Totalität durch Konstruktion. Fontanes vierfacher Roman Der Stechlin.*

Fontanes Roman *Der Stechlin* läßt sich exemplarisch interpretieren, insofern deutlich wird, daß der Gesellschaftsroman einer erzählerischen Konstruktion bedarf, um gesellschaftliche Wirklichkeit noch einmal in ihrer Totalität ins Bild zu fassen. Von heuristischem Wert ist die Feststellung einer Einheit in der Vielheit des «Geselligkeitsromans» (nach Art der standardisierten Wahrnehmung vornehmlich der 'guten Gesellschaft'), des «politischen Romans» (der auf die Vermeidung des Politischen hin angelegt ist, ihm aber doch nicht entgeht), des «Gesinnungsromans» (der Fontanes bürgerlichen Humanismus einer veredelten Adelsfigur überschreibt), und des «poetischen Romans» (der nach der alten Vorstellung des «Kunstschönen», dem prosaischen Gegenstand die künstlerische Weihe verleihen soll). Gegenüber einer Forschung, die Fontane als konservativen oder fortschrittlichen Gesinnungsgegnossen gewinnen will, steht der Nachweis der historisch bestimmaren Widersprüchlichkeit in Fontanes Gesellschaftsroman als Voraussetzung für eine produktive Aneignung.

ANNA MACCHI GIUBERTONI, *Strawinsky ovvero la parodia come «solitudine alternativa» nel Doctor Faustus di Thomas Mann.*

L'articolo rileva nella dimensione parodistica della musica di Adrian Leverkühn e nella sua affinità con la poetica di Strawinsky, una fondamentale divergenza del pensiero di Thomas Mann da

quello di Theodor W. Adorno: la parodia offerta dalla musica di Strawinsky e fatta propria dal protagonista del *Doctor Faustus* nel suo primo periodo compositivo, è infatti la prospettiva indicata da Mann alle generazioni future in alternativa alla solitudine tragica della scelta dodecafonica.

ANNA MACCHI GIUBERTONI, *Strawinsky oder die Parodie als «Einsamkeits-Alternative» im Doctor Faustus von Thomas Mann.*

Der Artikel hebt in der parodistischen Dimension der Musik von Adrian Leverkühn und in seiner Affinität zur Poetik Strawinskys eine grundlegende Divergenz im Denken Th. Manns und Theodor W. Adornos hervor: Gerade im Parodistischen bei Strawinsky, das der Protagonist des *Doctor Faustus* sich in seiner ersten schöpferischen Periode zu eigen macht, sieht Thomas Mann eine zukunftsreiche Alternative zu der tragischen Einsamkeit der Dodekaphonie.

RALF R. NILOLAÍ, *L'episodio «Johanna Brummer» nel romanzo Amerika di Kafka.*

L'episodio di Johanna Brummer rappresenta nell'evoluzione della riflessione di Karl Roßmann il punto in cui ha inizio lo sviluppo della coscienza (ambivalenza). Della forzata partenza di Karl non è tanto responsabile una eventuale seduzione, quanto invece la resistenza con la quale Karl tratta l'istintualità di Johanna. Il «peccato originale» di Karl caratterizza la frattura che si va delineando fra essere e coscienza: il suo viaggio in America corrisponde all'ingresso nel mondo degli uomini.

RALF R. NICOLAÍ, *Die «Johanna Brummer»-Episode in Kafkas Amerika.*

Die 'Johanna Brummer'-Handlung schildert den Punkt in Karl Roßmanns Werdegang der Reflexion, an welchem die Entwicklung des Gewissens (Ambivalenz) ansetzt. Nicht eine etwaige Verführung ist verantwortlich für die erzwungene Ausreise Karls, sondern eher der Widerstand, mit dem Karl Johannas Triebhaftigkeit begegnet. Karls «Sündenfall» kennzeichnet die sich anbahnende Spaltung zwischen Sein und Bewußtsein; seine Reise nach Amerika entspricht dem Eintreten in die menschliche Welt.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

ITALO MICHELE BATTAFARANO, Lingua Tedesca, Università degli Studi di Bari.

ULRIKE BÖHMEL FICHERA, Fac. Lettere e Filosofia, Università degli Studi, Via Irno, Salerno.

MARINO FRESCHI, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, P.za S. Giovanni Maggiore 30, Napoli.

ANNA MACCHI-GIUBERTONI, Università degli Studi, Torino.

RALF R. NICOLAÍ, 218 Cavalier Rd., Athens, Georgia 30606, U.S.A.

KLAUS R. SCHERPE, Kastanienallee 18, D-1 Berlin 19.



Dall'indice del prossimo numero

Reinhold Grimm, *The round rock of Sisyphus. G. Büchner and the modern concept of revolt.*
Guido Morpurgo Tagliabue, *L'autonomia letteraria di J. Roth.*
Luigi Forte, *Soggettività e socialismo. Annotazioni su letteratura e intellettuali nella R.D.T.*

COMUNICAZIONI

Lettere di Hugo von Hofmannsthal

L'Archivio per la Letteratura Tedesca di Marbach (Neckar) sta approntando un catalogo di tutte le lettere — stampate e non — di Hugo von Hofmannsthal. Chiunque sia in possesso di originali di lettere stampate e non, oppure abbia notizia della loro esistenza o sia in grado di fornire indicazioni su luoghi di pubblicazione fino ad oggi ignoti, è pregato di darne notizia al Deutsches Literaturarchiv, Postfach 57, D-7142 Marbach a.N., con la dicitura: Hofmannsthal-Briefe.

Hofmannsthal-Briefe gesucht

Das Deutsche Literaturarchiv, Marbach am Neckar, hat begonnen, alle gedruckten und ungedruckten Briefe Hugo von Hofmannsthal's zu registrieren. Wer Originale gedruckter oder ungedruckter Briefe besitzt, von ihnen Kenntnis hat oder bislang unbekannte Publikationsorte von Briefen Hofmannsthal's nennen kann, wird um Nachricht gebeten an: Deutsches Literaturarchiv, Postfach 57, D-7142 Marbach a.N., Kennwort: Hofmannsthal-Briefe.

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43 °

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